

# sekans

sinema kùltürü dergisi

ARALIK 2022 | Sayı e20



film  
adres

Kerr / Çatlak / Kadının Adı Yok  
Umbracle / Soyent Green  
Ümit Kıvanç / Engin Ayça  
Ardından: Jean-Luc Godard  
*Dosya: Anayurt Oteli*

## **Sekans Sinema Kùltürü Dergisi**

Aralık 2022, Sayı e20, Ankara

© Sekans Sinema Grubu

Tüm Hakları Saklıdır.

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi ve sekans.org içeriği,

Sekans Sinema Grubu ve yazarlardan izin alınmaksızın kullanılamaz.

---

### **Yayın Yönetmeni**

Cem Kayaligil

cemkayaligil@sekans.org

### **Kapak Düzenleme ve Tasarım**

Ayhan Çınar

ayhanxcinar@gmail.com

Derya Şele

deryasele@sekans.org

### **Web Uygulama**

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

### **Kapak Fotoğrafı**

*Anayurt Oteli* (Ömer Kavur, 1987)

### **Katkıda Bulunanlar**

Engin Ayça, Esra Ballım, Şeyda Başlı, Hatice Bildirici, Çiçek Coşkun, Murat Çağıltay, Merve Demirci Berberoğlu, Gökhan Erkiliç, Gülşah Güneş, Erdem İlic, Atifet Keleşoğlu, Onur Keşaplı, Ümit Kıvanç, İlker Mutlu, Ersan Ocak, Can Öktemer, Osman Özarslan, İrem Turhan, Seda Usubütün

---

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.



Facebook:  
[Sekans Sinema](#)

Instagram:  
[@SekansSinema](#)

Twitter:  
[@sekansinema](#)

E-posta:  
[info@sekans.org](mailto:info@sekans.org)

Web:  
<http://sekans.org>

# İÇİNDEKİLER

## ÖNSÖZ

## ELEŞTİRİ

- Alegorik Mahsuriyet** 4  
**Kerr, Tayfun Pirselimoglu**  
Murat Çağiltay

## ÇÖZÜMLEME

- Çatlak: Geleneksel Aile Çemberinde Hayaller Paris** 12  
Gülşah Güneş
- 1980'li Yıllar Türk Sineması Ekseninde** 21  
**Atif Yılmaz Sinemasına Bakış: Kadının Adı Yok Örneği**  
İrem Turhan

## BELGESEL

- Hikâye Anlatıcısının Ardından** 30  
**Roadrunner: A Film About Anthony Bourdain, Morgan Neville**  
Can Öktemer
- Ümit Kıvanç İle 16 Ton Belgeseli Üzerine Söyleşi** 38  
Ersan Ocak

## SÖYLEŞİ

- Engin Ayça İle Türk Sinema Dergiciliği Üzerine** 54  
İlker Mutlu

## ARDINDAN

- Godard, Sinemanın Serserisi** 70  
Erdem İlic

## 50 YAŞINDA

- 50. Yılında Portabella'nın Umbracle'sı:** 75  
**Halkçı Değil Devrimci Sinema!**  
Onur Keşaplı

## 100 YAŞINDA

- Kendilerine Bir Kral İsteyen Kurbağalar** 85  
**Les Grenouilles qui Demandent un Roi, Wladyslaw Starewicz**  
Gökhan Erkiç

DOSYA: *ANAYURT OTELİ*

**Romandan Sinemaya Zebercet** 90  
Hatice Bildirici

**Bekleyişin Yeryüzünde İnsan-Mekân-Zaman:** 98  
*Anayurt Oteli* “Herkes ve Hiç Kimse İçin Bir ‘Film’ ”  
Atifet Keleşoğlu

**“Sanrı Beden”den “Ceset Beden”e Anadolu Modernleşmesine** 122  
**Dair Bir Eğretileme: *Anayurt Oteli***  
Şeyda Başlı

***Anayurt Oteli*'ne Kent ve Taşra Geriliminden Bakmak** 136  
Osman Özarıslan

TEMA

***Gelecek Şimdi: Soylent Green* ve Her Şeyin Sonu** 149  
Çiçek Coşkun

SİNEMA KİTAPLIĞI

**Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi** 160  
Esra Ballım

**Türkiye’de Sinemanın Tarihi: Başlangıcından Günümüze**  
İlker Mutlu

# ÖNSÖZ



2022'nin son sayısını gecikmeyle çıkartırken 2023'e de gecikmeli trendekilere umut bağlayarak girmiş bulunduk. "Otelde işler hiç iyi gitmiyor" demek isterim, ben de sizin gibi. Bir kez de burada. Bağlama uydurabildiğimce.



Yakın duralım. Daha mutlu zamanlarımız olsun. İyi okumalar.

Cem Kayalığıl

# ALEGORİK MAHSURİYET

Murat Çağiltay

*Kerr*

**Yönetmen - Senarist:** Tayfun Pirselimoglu

**Yapımcı:** Vildan Erşen

**Görüntü Yönetmeni:** Andreas Sinanos

**Sanat Yönetmeni:** Natali Yeres

**Kurgu:** Ali Aga

**Oyuncular:** Erdem Şenocak, Jale Arıkan, Rıza Akın, Ali Seçkiner Alıcı

2021 / 114' / Türkiye, Yunanistan



Varşova, Antalya, İstanbul gibi film festivallerini dolaştıktan sonra geçtiğimiz bahar gösterime giren ve olumlu eleştiriler alan, **Tayfun Pirselimoglu**'nun aynı adlı kendi romanından uyarladığı *Kerr*, Oscar yarışı için Türkiye'nin aday aday seçilince "tekrardan" yer edindi sanat gündeminde. MUBI'de "Dünyanın Sonu" ismiyle yayınlanan Pirselimoglu retrospektifi ise yönetmenin filmografisine bir bütün halinde bakmak, hatta romanları ve resimleriyle beraber onun evrenine, **Kafka**'ya, **Ömer Kavur**'a, **Kaurismäki**'ye, **Haneke**'ye, **Dostoyevski**'ye,

**Nietzsche**'ye, varoluşçuluğa, minimalist noir'aa, alegoriye, absürde, distopyaya... yakınsayan dili ve imgelerine seyahat etmek, sinemamızın yirmi küsur yıldır üreten bu düşünceli auteur'ünü daha iyi tanımak isteyenler için doğru zamanlamayla geldi. Yönetmen "Kerr" adında, roman ve filmde (afiş haricinde) bağımsız ama onlarla felsefi yönden ilişkili bir resim sergisi de açmıştı.

Doğduğu ve pek sevmediği, yabancılık hissettiği kasabaya 12 yıl sonra, babasının cenazesi için gelen Can dönüş yolunda, tren garının tuvaletindeyken bir cinayete tanık olur. Polis soruşturması nedeniyle izin verilmez kasabayı terk etmesine, kimliğine el konulur. ("Kimliksizleşir".) Daha sonra karantina sebebiyle tren seferleri iptal edilir, bölgeden çıkışlar da yasaklanır ve oranın tuhaf, rahatsız edici halkıyla, bunaltıcı, tekinsiz atmosferiyle gizemler, paranoyalar, saçmalıklarla dolu bir tür açık hava tımarhanesinin labirentlerine hapsolür.

### **Kafkaesk Formüller Güzel Çalışıyor**

İşlemeyen, anlaşılamayan bir bürokratik iktidar, kâbus gibi çöküyor karakterin üzerine. Kasabalılarla sinir bozucu diyaloglara, gariplikten garipliğe savrulan, çıkış yolu arayan ve neler olduğunu anlamaya çalışan Can'ın eli daima boş kalıyor, hiçbiri çözülemeyen gizemler bilakis daha da karmaşıklaşıyor ve en nihayetinde eriyip gidiyor protagonist, kasaba tarafından "yutuluyor". **Kafka**'nın *Şato* ve *Dava* romanlarıyla akraba bir senaryo var karşımızda.

Filmin çizgileri de Kafkaesk. Yüksek kontrastlı, kara film estetiğinde kadrajlar ve soluk koyu renk paletiyle gündüz sahnelerinde bile gece gibi hissettiren sinematografisi, politik gerilimleri ya da sisli puslu, depresif Avrupa Filmlerini andırıyor. Işık kaynağının görüldüğü, karanlık ortamda sert huzmeler yaratan aydınlatmalar, mekânları sorgu odalarına benzetiyor.



Kasabalıların antipatik yüzleri soğuk, yabancı, **Roy Andersson** veya Commedia dell'Arte acayıpliğinde portreler arz ediyor. Absürt olayları ifadesiz, tepkisiz, deadpan komedi oyunculuğuyla karşılarken, görünmeyen maskeler takmışçasına hayaletimsi ve groteskler; özellikle de (geçtiğimiz ay vefat haberini aldığımız **Rıza Akın**'ın canlandırdığı) katil karakteri. **Erdem Şenocak** masum ve sıkılmış, şaşkın bakışlı bir "yerli Josef K.". **Jale Arıkan** ise sinemamızın en iyi femme fatale'lerinden birine hayat vermiş ki zaten kemikli, keskin hatlı yüzü ve hilal kaşlarını iyi kullanan, plastiği böyle rollere uygun, karizmatik bir aktris. Hasta bakıcı, maktul yakını ve "Şehrazat" sahne adlı pavyon dansözü, sinsî bakışlarıyla şüphelendirirken kadınsı tavırlarıyla baştan çıkarıyor Can'ı. Filmine yakışacak yüzler bulmaya çok titizlenmiş **Pirselimoğlu**; örneğin televizyonda tesadüfen gördüğü, Eyüp'teki bir tulumba tatlıcısının peşine düşüp **Kerr**'de ona garson rolü vermiş.



Yönetmenin bir diğer titizlenişi ve **Kerr**'in en güçlü, karakteristik unsuru ise mekânlar: Boğuk, ölgün, dumanlı odaları, dolambaçlı sokakları, rutubetli koridorları, kırık dökük pencereleri, grafik merdivenleri ve karanlık kuytularıyla alabildiğine sevimsiz kasabadaki kahvehane, lokanta, terzi ve berber dükkânları, pavyon, otel, karakol, morg, ev, yıkıntı bina, sahil, tren garı, tünel, lunapark... Farklı yerlerdeki irili ufaklı deliklerin, dipsiz çukurların derinlerinden müzik sesleri geliyor. **İz**'de (Yeşim Ustaoglu, 1994) sanat yönetmenliği de yapan **Pirselimoğlu**'nun filmlerinde gördüğümüz o "yaşayan", "kişilikli" dekorlardaki yerellik, avamlık, pejmürdelik, yalnızlık, salaşlık yine gözetilmiş **Kerr**'in **Natali Yeres** imzalı, Altın Lale'li sanat yönetiminde.





Deri ceketli adamlar omuzlarında tüfekte, asker nizamında dolaşırlar kasaba yollarında ve geceleri silah sesleri duyulmaktadır. Kuduz köpek haberleriyle korkan, karantina kurallarıyla yaşayan kasabalılar yanlarında kemik taşır, köpeklerle karşılaşırlarsa fırlatıp kurtulmak için. Ancak köpekler çok da tehlikeli görünmez bize; cinayetler işleyip suçu hayvanlara atan, köpeklerden korkutarak halkı kontrol altında tutan bir tür derin devletten şüpheleniriz. (Romanda köpek değil, timsah var.) Kafkaesk denildiğinde pek hatırlanmaz ama **Kafka**'nın minör temalarından biri de hayvandır. Karantinada iktidarın bölgeyi ablukaya alması ve anksiyeteli insanların anormal davranışlar sergilemesi, yaşamın git gide distopikleşmesi de **Kafka**'ya çok uygun.

**Pirselimoğlu Kerr**'in Kafkaesk okunmasına katılıyor ama aslında bu tanımın da ötesinin gerekliliğinden dem vuruyor: “Kafka'nın yaşasaydı ‘ya bir dakika!’ diyebileceği, ‘bu nedir?’ diyebileceği bir zamandayız. Dolayısıyla bence Kafkaesk sıfatı yeterli değil. Başka bir şey bulmamız lazım. Ben o başka bir şeyin filmini yapmaya çalışıyorum. Ama elimizdeki yegâne sıfat bu olduğu için de benim filmlerim böyle tanımlanıyor. (...) Yaşadığımız çağın gidişatının bir saçmalık üzerine yöneldiğini görmenin endişesi içerisindeyim. Akli olanın kaybolduğu ve saçma olan her neyse onun normalleştiği bir zaman bu. Bir dekadans yaşadığımızı düşünüyorum. Dolayısıyla bunların bendeki tezahürlerini filmlerimde, yazıp çizdiklerimde anlatmaya çalışıyorum.” (28.09.2022 tarihli Fikrisinema röportajından.)

## Müphem, Mükerrer, Temsillerin Peşinde Bir Kara Anti-Polisiye

*Kerr*'in en baskın teması belirsizlik. Hiçbir gizem aksı demistifiye edilmiyor. İktidarın öznesi de muğlak; herhangi bir kişi ya da kurumdan ziyade toplum ve bürokrasinin bütünü bir karabasana dönüşüyor. Karakterlerin adı bile geçmiyor filmde, tanıtımlardan öğreniyoruz “Can Kara” ismini. *Kerr*'in romanındaki (ve *Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki) adı “Cezmi Kara”; **Pirselimoğlu**'nun ilk senaryosu, kara polisiye *İz*'de de aynı isimle karşılaşıyoruz ve bir diğer Kafkaesk romanı *Kadastrocu*'da ise “Cemal Kara”nın öyküsü anlatılıyor.

*Kerr*'in geçtiği zaman belirsiz. Mesela cep telefonu ya da bilgisayar yok, tüplü televizyon çalışmayıp sadece karıncalı ekran gösteriyor, evdeki telefon çevirmeli ve fotoğrafçıda eski, körüklü fotoğraf makinelerinden kullanılıyor, ama havada modern helikopterler, uçaklar uçuyor. Kasabanın yeri de bilinmiyor. (Çekimler Kastamonu ve İstanbul başta olmak üzere beş ayrı şehirde yapılmış ve bütün mekânlar tek bir kasabadaymış gibi kurgulanmış.)

Filmi muammalı, farklı yorumlara açık bırakma, seyirciye verilen bilgiyi minimumda tutma tercihi için yönetmen şöyle diyor Sinefilozofi dergisine verdiği röportajda: “Müphemlik alanına birlikte giriyoruz ve herkes kendisine bir yol bulup, bir kapı bulup oradan gidiyor. Ben sadece bu alanı açmak istiyor ve kapıları gösteriyorum. O yüzden bana çok sorulan ‘bu neydi’, ‘niye böyle’ sorularının cevabını hiçbir zaman vermiyorum. Bir tefekkür alanıdır sinema. Bir film bize sorular sorduruyorsa bunun üzerine düşünme zorunluluğumuz var.” (2017, Sayı 3, s. 223)

Çözülemeyen, Can'dan başka kimsenin umursamadığı, bir süre sonra da herkesin unuttuğu cinayetin polisiye aksı (**Pirselimoğlu**'nun, “yazarın yazarken bir niyeti var, okurun ise okurken başka bir niyeti var, ama daha önemlisi, eserin de kendine ait bir niyeti var” sözünü şiar edindiği **Umberto Eco**'nun *Açık Yapıt* metnine de konu olan) **Antonioni**'nin gizemlerini çağrıştıran. **Antonioni**'nin (**Cortázar**'dan uyarladığı) *Cinayeti Gördüm* (Blow-Up, 1966) filmdeki cinayet ya da (**Pirselimoğlu**'nun “yönetmen müdanasızlığının şahikası” addettiği) **Macera** (L'Avventura, 1960) filmdeki kayboluş, senaryolardaki tetikleyici kırılmalardır ancak çözülmez, tamamen açık, seyirci yorumuna bırakılır ve dışarıdaki, kısmen şahit karakterlerin savrulduğu durumlara odaklanılarak polisyeden uzaklaşılır; işte *Kerr*'de de böyle yapıyor.

Film “Şehrin Sesi” adlı bir radyo istasyonunun yayın odasında açılıyor ve yine aynı yerde, duvar saati aynı vakti gösterirken kapanıyor. (Başlanılan noktaya geri dönerek bitirmeyi seviyor **Pirselimoğlu**, diğer anlatılarında da var bu eğilim.) Can tren beklerken karşısında oturup ona dik dik bakan adamın el radyosunda çalan caz şarkısı, yayın odası ile gar arasında ses köprüsü kuruyor. Radyo filmde medyayı, iletişimi temsil ediyor; hava ve trafik durumuna dair bildirimler yayınlanıyor, berber dükkânı gibi çeşitli sahnelerde dinleniyor. Radyodan bir gazeteci Can’la röportaj yapmak istiyor ancak olumlu yanıt alamıyor ve daha sonra sahilde, deri ceketliler tarafından öldürülüyor. İktidarın basın özgürlüğünü, haber alma hakkını çiğneyişi üzerine bir alegori seyrediyoruz. (Radyoda çalan saksafonun icracısı **David Lynch**, ama yönetmen olan değil, sadece isim benzerliği. **Kerr**’in gizemli kâbuslu dünyası ve grotesk tiplmeleri yer yer **Lynch**’i anımsattığı için güzel denk gelmiş bir benzerlik.)



Başka politik temsiller de var **Kerr**’de. Mesela oteldekiler Can’a memleketin gidişatı hakkında ne düşündüğünü, rastgele karşılaştığı bir adam onun tanrıya inanıp inanmadığını, emniyet müdürü ise matbaada kitap ve bildiri basıp basmadığını sorar; herkes Can’ın dünya görüşünü anlamaya çalışır, ağzını arar. En nihayetinde bir soruşturmanın hedefi haline gelir Can ama neyle suçlandığını öğrenemez (*Dava*’daki Josef K. gibi) çünkü soruşturma gizlidir. (**Pirselimoğlu** yirmi yıl önce çektiği *Hiçbir yerde*’den [2002] beri politik sinemada tecrübeli bir yönetmen.) Veya protez uzuvlar satan bir esnaf var **Gafur Uzuner**’in oynadığı, sattığı ürünlerin tanıtımını yapmak için kendisi de protez el kullanıyor kötürüm olmadığı halde; serbest piyasacı reklam kültürünün insanları nasıl anormalleştirdiği, kazanç uğruna tuhaf, rahatsız edici davranışlar sergilediği hicvediliyor. Yönetmen şöyle açıklıyor: “Saçmanın bu kadar içselleştirildiği,

huzursuzluğun bu ölçüde üzerimize çullandığı böyle bir dönemi tanımlayacak uygun sıfat ne olabilir? İdrakin körlendiği, suçun, vicdanın tanımlarının, hemen bütün ahlaki referansların muallak hale geldiği zamanlardayız. Bunun zihnimdeki karşılığı **Kerr**'in hikâyesine dönüşüyor neticede. (...) Dünyanın bu haliyle, çıkışsız kalma sıkıntılarımız, derinleşen huzursuzluklarımızla, kaybettiğimiz anlamlarla, aptallıklarımızla, buharlaşan izanlarımızla, velhasıl bugüne, yarına dair her şeyimizle alakalı.” (22.04.2022’de Evrensel gazetesinde yayınlanan, **Şenay Aydemir**'in yaptığı röportajdan.)

“Kerr” sözcüğü “tekrar”ın kökü, “tekerrür” ve “mükerrer” bu kökten geliyor ve **Pirselimoğlu**, **Nietzsche**'nin “bengi dönüş” kavramını, her şeyin tekrar ede ede ulaştığı tekâmülü işliyor sanatında. Örneğin **Ben O Değilim** (2013) filmi bir çeşit *doppelgänger* öyküsü; mutfak çalışanı Nihat, kendisine çok benzeyen, hapisteki bir adamın yerine geçer, onun güzel karısıyla birlikte olur, rahat evinde yaşayıp şık kıyafetlerini giymeye, arabasını sürmeye başlar, hayatı değişir, ancak zamanla başka benzerlikler de ortaya çıkacak ve vaziyetler tekrardan yer değiştirecek, içine girdiği döngü Nihat'ı hapsedecektir.

Zamansız mekansız, absürt distopik kasaba ortamı **Kerr**'e çok benzeyen, **Pirselimoğlu**'nun **Béla Tarr**'a öykündüğü filmi **Yol Kenarı** (2017) filmindeki otel de **Kerr**'deki otelin öncülüdür. İdea marka, aynı elektrik süpürgesi kullanılmakta (ki yönetmenin yeni projesinin adı da İdea) ve **Kerr**'dekine benzer sohbetler yapılmakta, iki film karşılaştırılınca **Kerr**'in bazı ayrıntıları belirginleşmektedir. (Bu iki filmde **Pirselimoğlu**'nun yönetmenliği de önceki işlerinden ayrılarak daha biçimci üsluplar kazanıyor. Mesela **Yol Kenarı** daha ziyade **Reha Erdem**'in sinemasını çağrıştırıyor; **Kerr** ise **Sinan Çetin**'in **Bay E**'sini (1995), **Emin Alper**'in **Abluka**'sını (2015) veya **Ömer Kavur**'un kara filmlerini.) **Yol Kenarı**'nda “sen babana benziyor musun” diye sorulur, aynı merak **Kerr**'de de tekrar eder ve kasabalılar Can'ın babasına benzeyip benzemediğini tekrar tekrar konuşur. Çünkü babalar ve oğulları ödipal çatışanlardan ziyade bir tekrar, tekâmül ilişkisinde görür yönetmen; örneğin babası çok sigara içiyorken sonra sigarayı aniden bırakmıştır, Can ise sigara içmiyorken aniden başlayıverir. **Yol Kenarı**'ndaki resepsiyonist, otel müşterilerinden biri için sebepsiz yere “ben bundan şüpheleniyorum, biraz tuhaf, ihbar etmek lazım” der; aynı **Kerr**'deki otelde Can'ın maruz kaldığı şüpheci, suçlayıcı muamele gibi. (**Pirselimoğlu**'nun otellere özel bir ilgisi var; hem filmlerinde en çok kullandığı mekân, hem de *Otel Odaları* isiminde bir kitap yazdı.)

*Kayıp Şahıslar Albümü* romanının sadece başı ve sonu aynen bırakılmış, arası değiştirilmiş halidir *Kerr*. Orada suça tanıklık edip giden, *Kerr*'de ise sorumluluk alıp kalan bir Cezmi Kara var. Böylelikle ilginç bir yapı tasarlıyor **Pirselimoğlu**, karakterin aynı durumda aldığı iki farklı kararla açılan iki olasılığın finalde nasıl aynı karanlığa sürüklendiğini anlatıyor. *Rastlantının Böylesi* (Sliding Doors, Peter Howitt, 1998) formülünü Kafkaesk distopyada, politik alegoride kullanarak derinleştiriyor fakat bunu *Kerr* ile *Kayıp Şahıslar Albümü*'nü birleştirdiğimizde görebiliyoruz. Edebiyatı ve sineması arasındaki paslaşma ise ilk yönetmenliği, kısa filmi *Dayım*'dan (1999) bu yana süregeliyor, oyuna bazen resimleri de katılıyor.

Şehrazat'ın katille yakınlığını gören, olan biteni ondan öğrenebileceğini düşünen Can, cazibesine de kapıldığı bu tehlikeli kadını araştırır ama hiçbir muammayı çözemediği gibi, kurcaladıkça hepten içine çekilir kara deliklerin. Şehrazat'a “sen kimsin” diye bağırdığında “kendine sor, sen kimsin asıl, ama artık bu soru da manasız” yanıtını alır, kaderi kapıyı çalmadan hemen önce. Yani **Pirselimoğlu** hayatta ve sanatta karşılaştığımız gizemlerden ziyade, onlar dolayısıyla varoluşumuzu, tekerrürdeki hallerimizi kendimize sorup anlayarak tekâmülü aramamızı salık veriyor. Tabii eğer bu sorunun bir manası kaldıysa.



# ÇATLAK: GELENEKSEL AİLE ÇEMBERİNDE HAYALLER PARİS \*

Gülşah Güneş

“Bütün mutlu aileler birbirine benzerler, her mutsuz ailenin ise kendine özgü bir mutsuzluğu vardır.”

**Tolstoy**'un *Anna Karenina* isimli romanı bu cümleyle başlar. Peki, gerçekten de bütün mutsuz ailelerin mutsuzlukları kendine özgü müdür? Yoksa modern toplum<sup>1</sup> yapısı içinde geleneksel formunu koruyan; **Althusser**'in “devletin ideolojik aygıtı”<sup>2</sup> olarak tanımladığı “aile”nin denetim mekanizması olmasından gelen bir mutsuzluk da söz konusu olabilir mi?

**Çatlak** filmi (Fikret Reyhan, 2020) izleyicisini, sıradan, belki de birçoğumuzun aşına olduğu ve bu aşinalık sebebiyle de hakkında objektif düşünmediği, “geleneksel Türk aile yapısı”na yöneltir. Toplumsal düzenin sürekliliğinin garantisi olan “aile” içinde oluşan bir “çatlak”, sarsılmaz sanılan bu bütünlüklü, homojen yapıyı kökten sarsar ve açıkça tüm bağların ufalandığı bir dünyanın kapılarını aralar.

---

\* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2022 İkincisi

<sup>1</sup> Modern toplum yapısı incelendiğinde örgütlenme, akrabalık ilişkilerinin yerine uzmanlaşmayı gerekli kılarken ekonomik, siyasi, dini ve eğitimsel birleşmelere dayandığı, anonim, hareketli, rol ve statülerde uzmanlaşmanın görüldüğü, işbölümünün arttığı, geleneklerin gücünü kaybettiği, aile yapısında ve ilişkilerde bireyci anlayışın hâkim olduğu toplum tipidir. (Dönmezer 1999, s: 225.)

<sup>2</sup> Louis Althusser *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* kitabında, devletin “baskı aygıtları” olarak konumlandığı hükümet, yönetim, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler ve “ideolojik aygıtlar” olarak konumlandığı din, öğretim, aile, hukuk, sendika, medya, kültür, siyasal sistem gibi toplumsal pratikler aracılığıyla kapitalist üretim araçlarının maddi koşullarının yeniden üretildiğini ve sürdürüldüğünü savunur. (2000, s: 28-29)



Karşımızda duran, **Adile Naşit** ve **Münir Özkul** imgeleriyle canlanan, dış dünyanın kötülüklerinden bizi koruyan, sarıp sarmalayan nostaljik bir aile, “çocukluğun mutluluk mekânı”<sup>3</sup> o ev değildir. Tam tersine, hayallerin öldürüldüğü, bireylerin içinde öğütüldüğü bir tutsaklık mekânıdır. **Gündüz Vassaf**, gündelik hayat içinde kendimizi güvende hissetmek için fikirlerimizin doğrulanmasına ihtiyaç duyduğumuzu belirtir; bireysel ve toplumsal ilişkilerimizin uzun süreli ve sorunsuz olması adına, birbirimizle “anlaşma” ve “uyuşma” içinde olduğumuzu vurgular. Ona göre; ailede, evliliklerde, uzun süreli arkadaşlıklarda, iş ilişkilerinde, yönetenler ile yönetilenler arasındaki ilişkilerde varılan bu sözsüz “anlaşma” hali totaliterdir. “Uyuşma ihtiyacı gerçekliğe hükmeder. Kendimizi güvende hissetmek uğruna mutabık kalırız ve gerçeği feda ederiz” (2019, s: 176). **Vassaf**’ın “aile” kurumunu da dâhil ettiği bu totaliter uyuşma/anlaşma hali **Çatlak**’ta, Fatih karakteri ve onun ailesi etrafında işlenen dramatik olay örgüsünün de omurgasını oluşturur.

**Emre Kongar** geleneksel toplum yapısı ve endüstriyel toplum yapısı içinde “aile” kurumunu ve onun fonksiyonlarını tartıştığı *Türkiye’de Aile: Yapısı, Evrimi ve Bürokratik Kurumlarla İlişkileri* isimli makalesinde, ailenin toplumun temel kurumlarından biri olarak bir ülkenin toplumsal örgütlenmesinde önemli bir yer

<sup>3</sup> Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası* kitabında aslen zamanla ilişkili bir kavram olarak düşünülen belleğin mekândan bağımsız olarak anlaşılamayacağını vurgular. Bachelard’a göre, “soyut” zamandan farklı olarak “yaşanan zaman” muhakkak mekânla, yerle ilişkili olarak anlam kazanmaktadır. Başka şekilde söylersek, zamana yaşanmışlık kazandıran mekâna ait özelliklerin bellekte bıraktığı izlerdir. Bachelard “mutluluk mekânı”nı, “yalnızca olgusallığıyla değil, imgelemin bütün kayırcılığıyla yaşanmış bir mekân” olarak tanımlar. “Mutluluk mekânı”nın en ayrıcalıklı dışavurumunu “ev” imgesi oluşturur. “Çünkü evimiz,” diye yazar Bachelard, “bizim dünyadaki köşemizdir. Sık sık yinelendiği gibi bizim ilk evrenimizdir.” (Akt: Suner 2006, s: 53)

tuttuğunu söyler. Buna göre; özellikle az gelişmiş ülkelerde, bu ülkelerin ekonomisi tarıma dayalı olduğundan, tarım kültürlerinin belirgin niteliği olan birincil (asli) grup ilişkileri, bir diğer deyişle “ailesel” ilişkiler, toplumsal örgütlenmenin en önemli ögeleri arasındadırlar. Bu ülkelerde gerek bireylerin tutum ve davranışlarının denetlenmesinde, gerekse imalattan, ibadete kadar toplumsal etkinliklerin türlü düzeylerinde aile çok önemli bir rol oynar. Fakat unutmamak gerekir ki toplumsal varlıklar değişmekte ve az gelişmiş ülkeler, endüstrileştikçe ve kalkındıkça, toplumsal yapı da farklılaşmaktadır. Endüstrileşmenin en önemli sonuçlarından biri, toplumsal hayatta bürokratik örgütlerin yaygınlaşması ve egemenliklerinin kapsamının artmasıdır. Bir diğer deyişle, toplum endüstrileştikçe, toplumdaki ilişkiler de nitelik değiştirmekte ve yüz yüze, kişisel olan (asli) birincil grup ilişkileri, yazılı kurallara göre düzenlenen, kişisel olmayan ikincil (tali) grup ilişkilerine dönüşmektedirler (Kongar 1970, s: 58).

Tarihsel gelişimi içinde aile kurumuna yönelik olumlu-olumsuz görüşlere yer verilen makalede **Kongar**, ailenin varlığı ile ilgili olumsuz görüşleri şöyle özetler:

1. Modern toplum, ister kapitalist isterse sosyalist olsun bireyin, tam özgürlüğünü gerçekleştirmek istemektedir. Birey bu özgürlüğüne özellikle üretimdeki verimliliğini arttırmak için muhtaçtır. Aile ise bu özgürlüğü kısıtladığı için ortadan kalkmalıdır.

2. Modern toplumun gerekleri ailenin fonksiyonları ile yerine getirilemez. Ekonomik faaliyetten eğitime, tasarruftan sosyal güvenliğe kadar hemen hemen bütün fonksiyonlar artık toplum tarafından bürokratik örgütler aracılığı ile yerine getirilmelidir ve getirilmektedir.

3. Aile, yapısal özelliklerden dolayı, toplumsal amaçların yerine getirilmesi için varlıkları zorunlu olan bürokratik örgütlerle bir arada yaşayamaz.

Çok kısaca özetlenirse 1. Aile kişisel özgürlüğü ve dolayısıyla toplumsal gelişmeyi önler. 2. Fonksiyonu kalmamıştır. 3. Bürokratik örgütlerle bir arada yaşayamaz (1970, s: 63).

Bu bağlamda, **Çatlak** filminin ana karakteri Fatih, babasının ısrarı üzerine hayallerinden vazgeçerek Londra'dan Türkiye'ye dönmüş, geleneksel aile kurumunun dayandığı “totaliter anlaşma/uyuşma”ya dâhil olmak zorunda kalmıştır. Fatih, bu çemberin içinden çıkıp hayallerinin, özgürlüğünün peşinden gidecek cesareti hiçbir zaman kendinde bulamamıştır. Aslında filmin ilerleyen



sahnelerinde, ailenin diğer bireylerinin de bu yapı içinde pek de mutlu olmadığını anlarız. Filmin konusunu özetlemek gerekirse; göçmen işçi olarak İngiltere’de çalışan Fatih (**Hakan Emre Ünal**), arkadaşı Ayhan’dan (**Görkem Mertsöz**), Türkiye’deki ailesine göndermek üzere yüklü miktarda borç almıştır. Borç, Fatih’in Türkiye’ye dönmesinden sonra da ödenmeyince Türkiye’ye gelen Ayhan, Fatih’in ailesini ziyaret eder ve parasını ister. Bu borcun talep edilmesi, aynı binada ve iç içe geçmiş ekonomik çıkarlarla yaşayan aile içinde bir fitili ateşler. Aile bireyleri arasında gizli kalmış tüm çatışmalar su yüzüne çıkar.



“Ev”in tanımı gereği “sınır” kavramıyla bir arada düşünülmesi gerektiğini, “ev”i var eden şeyin içeriği dışarıdan ayıran sınırlar olduğunu, bu anlamda evin güvenli, korunaklı aşinalığının, dışarının tehditkâr yabancılığı varsayımıyla bir arada var olduğunu vurgulayan **Nikos Papastergiadis**, ancak, evi gerçekten sarsan tehdidin dışarıdan değil, daima içeriden geldiğini belirtir: “Evimiz dışarıdan bir saldırıya uğradığında her zaman kendimizi savunabilir, hatta evi yeniden inşa edebiliriz, ancak ağır fakat kararlı bir içe doğru patlama süreciyle nasıl baş edilebilir ki? Ev duygumuz travmayla doluyorsa ne olur?” diye sorar. (akt: Suner 2006, s: 27) Fatih’in aldığı borç ile su yüzüne çıkan aile içindeki çatlak da, bir evin böyle içe doğru patlaması olarak yorumlanabilir.

Film, ana karakter Fatih’in omuz plan görüntüsüyle başlar ve kamera onu takip eder. Fatih, Ayhan ve Cengiz (**Süleyman Karahmet**) isimli iki arkadaşı ile buluşana kadar omuz planda kalan kamera aracılığıyla, Fatih’in içinde bulunduğu sıkışmış ruh haline dâhil ediliriz. Üç arkadaş arabayla gökdelenlerin, yeni inşa edilen binaların arasından geçerek Fatih’in evine doğru giderler. Kameranın bu

üçlüye yaptığı, yakın plan araç içi çekimle yaratılan klostrofobik etki, Fatih'in evine gelene kadar sürdürülür. Ayhan "*Vallahi kaç defadır geliyorum Fatih, sen olmasan hayatta bulamam bu evi*" der. Fatih de "*Normal abi, her taraf inşaat öyle bir düzen yok ki burada.*" diye karşılık verir. Kamera, araç içinden yaptığı genel plan ile Fatih ve Ayhan arasındaki diyaloglara paralel olarak, şehirdeki çarpık yapılaşmayı kaydeder. Öyle ki, Ayhan'ın yurtdışına gitmeden iki yıl önce gördüğü mahalle camisi bile gökdelenler arasında kaybolmuştur. Fatih'in araba içindeki konuşmalarından Türkiye'ye dönmekten pek memnun olmadığını da anlarız.

Bir süre sonra Fatih'in babası olduğunu anladığımız Muhittin'in (**Hakan Salınmış**) arkadaşlarıyla konuşmalarını duyarız. "*O virane binayı yıksalar mal sahiplerine en az ikişer daire düşer... Bizimkiler dururken Suriyelilere kaptırmayalım.*" Anlarız ki baba milliyetçi, muhafazakâr, mala mülke, para kazanmaya meraklıdır. Muhittin, Cengiz ve Ayhan'ı eve davet eder. Kamera, sanki bu çarpık kentleşmenin müsebbibini sorgularcasına; alt açıda aile apartmanına çıkılan kaçak katın görüntüsünde kalır. Fatih'in arkadaşlarına bakkal dükkânını da gezdiren Muhittin, dükkan gelirinin az olduğundan, zor geçindiklerinden yakını; Cengiz'in öğretmen olduğunu öğrendikten sonra "*En kıyak meslekte seninki. Sırtını dayamışsın devlet babaya, ohh mis!*" der.

Filmin ilk yarısında izleyiciyi karşılayan mekânlar, dekorlar, kostümler ve aile bireyleri (anne, gelinler, çocuklar, kayınvalide vb.) ile geleneksel bir geniş Türk aile yapısının ortasında buluruz kendimizi. Misafirleri karşılayan anne Şükran (**Süreyya Kilimci**), gelenler erkek oldukları için onları el sıkışmadan içeri buyur eder. Filmin ilerleyen sahnelerinde de karşılaşacağımız bu tip kodlamalar ailenin muhafazakâr yapısına dair bilgi verir. Bu yapıya uygun olarak evi yöneten, ailenin reisi Muhittin'dir. Çoğunlukla özel alanda konumlandırılan anne Şükran, kızları ve gelinleri ile birlikte ailenin erkeklerine bakmaktan ve ev işlerinden sorumludur. Bu ataerkil iş bölümü doğalmışçasına sürdürülür. İtirazlar varsa da kimse kimsenin yüzüne konuşmaz. Salonda geçen sohbette Ayhan'ın anlatımından, Fatih'in Londra'da dekorasyona meraklı olduğunu, tüm boş zamanında alışveriş merkezlerinde, teşhir için dekore edilen mobilya mağazalarını gezdiğini, bir gün kendi evine de Amerikan mutfak (salon mutfak bir arada) yaptırmayı hayal ettiğini öğreniriz. Fatih bu hayalinin söylenmesinden rahatsız olur. Baba da zaten bu ev tarzını hiç doğru bulmaz, "*Gâvurların evleri kıç kadardır, Allah bilir onlar çıkarmıştır bu âdeti*" diyerek tepkisini, milliyetçi ve

muhafazakâr bir ifadeyle ortaya koyar. Fatih'in, "gâvur ellerinde murdar olmasın" denilerek babası Muhittin'in ısrarı ile dönmek zorunda kaldığını öğreniriz. Türkiye'ye dönmüş, ailenin değerlerine uygun bir eş adayı ile evlendirilmiş ve aile apartmanında kendisine hayallerinden çok uzak bir daire döşenmiştir.

Fatih arkadaşlarına kendi evini gezdirir. Fatih artık hayatını, özgürlüğü, hayallerini sorgulamaz; içinde bulunduğu ikiyüzlü düzene ayak uydurmuştur. Öyle ki, binalara kaçak kat çıkan mahalleliyi ihbar etmesi gerektiğini söyleyen Ayhan'a "*Aslında öyle düşünmemek lazım, sonuçta buralar gelişti, değerlendirildi, belediyenin verdiği üç katlık imar izni de kurtarmıyor*" diyerek itiraz eder. Kamera salonun penceresinden, geniş planda inşaat manzaralarını gösterir. Karısı Şeyma (**Tuğçe Yolcu**) bir ara erkekler gelmeden yatak odasının (mahrem bölge) kapısını kapatır. Fatih arkadaşlarına yeni evinin mutfağını da gezdirir. Bu sıradan düzenlenmiş, salondan bağımsız Türk tipi mutfak, Fatih'in düzene ayak uydurduğunun en önemli metaforudur. Baba Muhittin, değerlerine, inançlarına bağlı gibi gözükse de, borcunu ödemektense eline geçen parayla yaşadığı apartmana kaçak kat çıkar, bu borç sayesinde satın alınan okul minibüslerini işletmeye devam eder. Hayattaki tek görevinin bir şekilde evlatlarının evini barkını yapmak olduğuna inanmıştır; ancak o zaman görevini tamamlamış olacaktır.



T. Adorno'nun "Bozuk düzende doğru hayat yaşanmaz" sözünü hatırlatırcasına, filmde herkes bir şekilde aile kurumunun dayattığı yalan girdabına bulaşmıştır. Banyo duvarındaki çatlak metaforu, aile içindeki bağların sanıldığı kadar sağlam olmadığının ilk işaretidir. Evin erkekleri her ne kadar o

çatlağı tamir etmeye çalışsa da beceremez. Çünkü çatlak görünenden çok daha derindedir.

Tüm aile bireylerinin katıldığı mangallı aile yemeğinde, aslında kimsenin o çember içinde mutlu olmadığını anlarız. Cafer ve eşi Hacer arasında geçen aşağıdaki diyaloglar da bunun gösterenidir.

Cafer: *Mangal yapıyoruz burada, yoğurtlu semizotuna ne gerek var, yenmiyor zaten.*

Hacer: *Benim de katkım olsun, Şeyma laf eder sonra.*

Cafer: *Ne laf edecek, evin bütün erkekleri malak gibi yatarken mangalı kim yapıyor?*

Hacer: *O başka bu başka.*

Zaten, sonraki sahnelerde Şeyma da mutfakta kendisine yardım eden Gülnaz'ın, "Hacer yok mu?" sorusuna müstehzi bir tavırla, "Akşama semizotlu yoğurdunu getirir gönlümüzü alır" diye karşılık verecektir.

Yukardaki diyaloglardan da anlaşılacağı üzere, kimse rahatsız olduğunu açıkça ifade etmez; herkes sadece uyum sağlar görünmektedir. Tüm aileyi bir araya getiren yemek masasına artık herkesin sığmayışı ve masanın yetersiz kalışı da; geleneksel aile yapısının kendine özgü normlarıyla, modern dünya içinde ayakta kalmasının zorluğunu imler.

Zaten aile yemeği sekansının sonlarına doğru, Fatih'in ailesi için aldığı borcu baba dâhil kimse üstlenmek istemeyecek; Hacer'in ise borcun ödenmesine katkı sağlamaktansa herkesten, hatta kocası Cafer'den bile gizlediği altınları olduğunun ortaya çıkması da aile tartışmasını alevlendirecektir. Tartışma bittikten ve herkes dağıldıktan sonra, üst açıda, evin boş salonunda kalan kamera, "ev" in aile bireylerini birbirine bağlamaya yetmediğini, belki de zorunlu kan bağına dayanan bu bağların bir yanılısama, bir boşluk olduğunu ima eder gibidir. Diegetik alanın dışından gelen, Fatma'nın (**Gülçin Kültür Şahin**) bu kadar önemli bir aile tartışmasından sonra bile, sanki hiçbir şey olmamış gibi nötr bir tavırla yemek getirdiği tenceresini geri istediği diyaloglar da, aile bağlarının aynı totaliter uyumculuk zemininde süreceğinin işaretidir.

Fatma: *Şeyma benim sarma getirdiğim tencere var ya, tezgâhın üstünde duruyordu.*

Şeyma: *Tabii, boşaltayım içini.*

Fatma: *Yok Hacer boşaltmıştı zaten.*

Şeyma: *Tamam getiriyorum.*

Fatma: *Zahmet olacak sana ama o büyüklükte başka tencerem yok.*

## Sonuç

Aile kurumunun fonksiyonları, yararı ya da yararsızlığı kuramsal olarak birçok sosyal bilim alanında tartışılmıştır. Bireyin toplumsallaşmasının, öznenin kurulmasının ilk basamağı olan “aile” aynı zamanda toplumsal ve ekonomik üretim ilişkilerinin de devamını sağlayan önemli bir işleve sahiptir. Toplumsal pratiklerin yeniden üretildiği ve güçlendirildiği bu yapı, bir yandan bireyi modern dünyanın tekinsizliğine karşı korurken diğer yandan da onun bireyselliğini öğütür. Bu paradoksal durum içinde **Çatlak**, ailenin koruyucu, kollayıcı yanına odaklanarak “mutlu aile tablosu” çizmekten ziyade, onun çok da masum olmadığını Fatih’in yok olan hayallerinde ve çözülen aile bağlarında ortaya serer.



## Kaynakça

- Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.
- Dönmezer, Sulhi. *Toplumbilim*, İstanbul, Beta Yayınevi, 1999.
- Kongar, Emre. *Türkiye’de Aile: Yapısı, Evrimi ve Bürokratik Kurumlarla İlişkileri*, Hacettepe Üniversitesi, 1970.
- Suner, Asuman. *Hayalet Ev: Yeni Türkiye Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- Vassaf, Gündüz. *Cehenneme Övgü: Gündelik Hayatta Totalitarizm*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.

# 1980'Lİ YILLAR TÜRK SİNEMASI EKSENİNDE ATIF YILMAZ SİNEMASINA BAKIŞ: *KADININ ADI YOK ÖRNEĞİ* \*

İrem Turhan

1980'li yıllar Türkiye'de feminist hareketlerin sesinin yükseldiği önemli bir dönüm noktasıdır. 1987 yılında "Dayağa Karşı Dayanışma" vakfı kurulmuştur. Yine bu yıllarda feminist hareket sokağa ulaşmış ve kitlesel mitingler gerçekleştirilmiştir. Cinsel tacize de kampanyalarla dikkat çekilen bu dönemde, **Atıf Yılmaz**'ın yönetmenliğini üstlendiği *Adı Vasfiye* (1985) filmi şiddet ve tacize yaptığı vurguyla dikkat çekmektedir (Öz, 2018: 166). Yine bu dönemde "Türk Toplumunda Kadın" konulu bir sempozyum düzenlenmiştir. 1983 yılında *Somut* dergisinde feminizm konulu yazılar yayınlanmaya başlanmıştır. Bu metinlerin içeriği kürtaj, kadınların bedensel hakları, kamusal hayata katılmaları ve hane içi emek konuları çerçevesindedir. 12 Eylül askeri darbesinin de etkisiyle kadınların sosyal yaşamdaki durumu ve hegemonik erkeklik sinema perdesine taşınmıştır (Aydoğan, 2020: 3-4).

1980 sonrasında 12 Eylül Askeri müdahalesinin de etkisiyle yükselen muhalif hareketlerden biri de feminist hareket olmuştur. Feminist hareketin toplumsal işlevi kuşkusuz ki sinemaya da yansımıştır (Uluyağcı, 2002: 2). 80'li yıllarla beraber sinemada da bir nevi darbe yaşandığı söylenebilir. Feminist yaklaşımın etkinlik kazanması kadını meta olarak konumlandıran sinema diline set çekilmesine vesile olmuştur (Akari, 2016: 23). Görsel medyada cinsiyetlerin temsiliyle toplumsal yaşam arasında bir doğrusallık hakimdir. Erkekliğin norm değil yinelenen bir performans olarak ele alınabilecek olması sinemadaki temsillere uygun bir açıklamadır. 1980'li yıllara değin egemen ideolojinin baskıcı talepleri bünyesinde

---

\* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2022 Üçüncüsü

biçimlenen anlatılar, bu dönemden itibaren kadının dönüşümlerine odaklanmıştır. Dünyada 1960'lerden itibaren etkinliğini artıran kadın hareketi, "ikinci dalga" olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Türkiye'de de buna paralel olarak 1980 sonrası dönemde ikinci dalga feminist hareketler bir dönüşüm istenciyle etkinlik kazanmıştır. İkinci dalga feminist hareketle beraber birinci dalga feminist hareketin aksine erkeklerle eşit hakların kazanılmasının noksan kalacağı, artık alternatif bir özne bakışına ihtiyaç duyulması öncelenmektedir. Bunun yanı sıra, Türkiye'de yaşanmış askeri darbenin uzantısı olarak filmlerin içeriklerine gelen sansür ve kısıtlamalar neticesinde feminist yaklaşımı önceleyen filmlerin çekilebilmesine bir zemin hazırlanmıştır. (Yerlikaya, 2020: 1291). 80'li yıllarda kadın sorunlarını işleyen filmlerde, kadın, birey özellikleri göstermekte ve düşünen, cinsel arzu duyan karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır (Kaplan, 2003: 156). **Öztürk**'e göre kadın deneyimine odaklanan, eril bakışı yapısöküme uğratan ve kadın sorunlarının odakta olduğu filmleri, "kadın filmleri" olarak nitelendirmek mümkündür.

**Atıf Yılmaz** "kadın filmleri" denildiğinde akla gelen en önemli temsilcilerden biridir. 80 döneminde dört yüze yakın yönetmen olmasına karşın sadece yirmi üç kadın yönetmen mevcuttur (Aktaran Coşkun, 2021: 34). Türkiye'de 80'li yıllarda etkili olmaya başlayan ikinci dalga feminizmin zaferini erkek egemen sektörlerde kadınların da hakimiyet kurmaya başlaması olarak görmek mümkündür (Coşkun, 2021: 32). 80'li yıllardan önce Türk Sineması'nda kadınlar sıklıkla erkeklerin arzularına cevap veren ve elde edilmesi gereken bir obje olarak edilgenleştirilmiştir. **Özarlan**, bundan yola çıkarak kadınların temsil biçimleri değişse dahi kameranın bakışının eril olduğunu ifade etmiştir (Aktaran: Yerlikaya, 2020: 1291). **Kırel**, 80'li yıllardaki sinema üretiminin kalıp değiştirdiğini söylemiştir. Bu dönemde kadın filmleri, arabesk filmler ve daha ziyade güldürü unsuruyla öne çıkan filmler dikkat çekmektedir. Bu yıllarda - çalışmada da eseri çözümlenen - **Duygu Asena**, feminist düşüncede önemli bir aktör haline gelmiştir. 1978 yılında Türkiye'deki ilk popüler feminist kadın dergisi *Kadınca'yı* kurmuş ve çalışmada görsel metni incelenecek olan *Kadının Adı Yok* romanıyla öncü bir figür haline gelmiştir (Ergeç, 2020: 640-642).

Geleneksel Türk Sineması, daha açık bir ifadeyle 1980 dönemi öncesi sinemasında, kadının temsili erkek egemen ideolojinin biçtiği sınırlar ve sembollerle çevrilidir. 80'li yıllara kadar Türk Sineması'nda kadınlar tamamen



kategorize edilmiş durumdadır. Bu prototipler namuslu anne ve kötü kadın ikilemi içinde gelişmiştir (Özkan, 2012: 79-81). Geleneksel olarak tabir edilen Türk sinemasının eril film dilinde, kadın bir arzu nesnesidir. Bunun yanı sıra bir anne veya kardeş olarak kutsallaştırılıp korunmaya muhtaç şekilde konumlandırılır. Bireyselliğinden yoksun bir şekilde resmedilen kadın, salt bedeni ve onun hissettirdikleri ile sınırlı bir nesne konumuna indirgenmiştir (Akari, 2016: 18-22) 1980’den sonra Türk sinemasında star olarak nitelendirilen kadın oyuncuların çıplak sahnelerinin olmasıyla beraber iyi ve kötü kadın karton tipleri iç içe geçerek tek bir bünyede toplanabilmiştir. Bu tür filmlerde toplumsal koşullar nedeniyle kadınların yaşadığı sorunlar öne çıkarılsa da sistemin sınırları içinde kalmaya mecbur bir profil çizilmiştir (Özkan, 2012: 80-81). 70’li yıllarda Türk sineması erotik filmlerin hakimiyetinde olsa da ataerkil yapının eleştirildiği kadın temsillerine de yer verilmiştir (Öz, 2018: 148). Başta kürtaj olmak üzere kadınların bedenleri üzerinde politikalar sunan ataerkinin bir diğer haksız eylemi de pornografidir. Pornografi yine ataerkinin hizmet etmesinin yanında kadın cinselliğini de pasifleştirmektedir (Aktaran: Demir, 2014: 68). Batıdaki örneklerinde olduğu üzere Türk sinemasında da kadın merkezli hikâyeler cinsel devrimle eş görülmüştür. Bu bağlamıyla erkeğin vesayetinden kurtulan özgür kadınlar, baskı altındaki cinselliklerini gün yüzüne çıkarma eğiliminde olurlar. Örneğin; 80’lere kadar **Türkan Şoray** ve **Hülya Koçyiğit** gibi isimler iyi kadının temsilini sunmuşlardır. Bu tipler halkın sevgilisi veya “bacısı” konumundadır ve cinsellikleri sürekli baskılanmaktadır (Uluyağcı, 2002: 2-3).

**Atıf Yılmaz**’ın sinematik anlatısı, egemen ideolojinin karşısında konumlandırılabilir. Mevcut eril egemen ideoloji **Yılmaz**’ın filmlerinde işlenmekte ve temelde bu hakim ataerkil ideolojinin sorgulanmasını amaçlamaktadır. Türk Sineması’nda **Atıf Yılmaz** ve dünya sinemasını ele aldığımızda **Pedro Almadóvar** gibi kadın filmleri yönetmenleri varolmuştur (Ergeç, 2020:638). **Atıf Yılmaz**’ın 1980-89 yılları arasındaki dönemde çektiği 13 film<sup>1</sup> kadının özgürleşmesini ele alan filmler olduğu için bunlar temelde kadın filmleri olarak adlandırılmaktadır. **Zeynep Avcı**, “Türk Sineması Kadına Bakıyor Mu?” başlıklı yazısında (1984), önceki dönemlere kıyasla **Atıf Yılmaz**’ın kadın cinselliğini estetik bir boyuta

---

<sup>1</sup> Yılmaz’ın 80 dönemine ait kadın filmleri: *Deli Kan* (1982), *Mine* (1982), *Seni Seviyorum* (1983), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Dul Bir Kadın* (1985), *Aaahh Belinda* (1986), *Hayallerim*, *Aşkım ve Sen* (1987), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1987), *Kadının Adı Yok* (1988), *Arkadaşım Şeytan* (1988), *Ölü Bir Deniz* (1989).

soktuğunu ve salt problemleri öne çıkarması nedeniyle bile bir başarı sağladığını ifade eder. Devamında kadına bakışın tipolojik olarak vamp, kötü veya aile gibi sınıflandırmalardan arınarak sadece insan olarak bakılmanın eksikliğinden bahseder. 70'li yıllardaki pornografik metalaştırmanın tecimsel kaygılar nedeniyle tercih edilen bir tavır olmasının ardından **Atıf Yılmaz**'ın bu yıllardaki tutumu önemli bir kilometre taşıdır.



**Atıf Yılmaz**'ın bu dönemde yaptığı filmlerde değinilen sorunlar; ataerki içerisinde yaşamaya çalışan kadın, resmi ve dini nikâhla evlenen kadın, kırsal kesimlerde görülen kız kaçırma, başlık parası ve berdel gibi konulardır. Bunun yanı sıra taciz ve fuhuş konularına da filmlerinde yer vermiştir (Çalışkan, 2006: 95). **Atıf Yılmaz** 1980 sonrası filmleri için, kadın filmleri denilen filmlerin aslında Türk insanının ortak kimlik arayışı teması üzerinden şekillenen bir doğrultuda olduğunu ifade etmiştir. Türk toplumunun kadın aracılığıyla daha iyi aktarılacağını ekleyen **Yılmaz**, kadınların sorunlarının erkeklerden daha çarpışık olduğunu belirtmiştir (Çalışkan, 2006: 145).

**Atıf Yılmaz**'ın sinematik anlatısı egemen ideolojinin karşısında duran muhalif bir frekanstadır. **Yılmaz**'ın sinematik söylemi, bu ideoloji tarafından oluşturulan "yanlış bilinci" sorgular bir yapıdadır. **Atıf Yılmaz** sinemasında geleneksel ataerki bakışın zıddı bir yöne gitme çabası mevcuttur diyebiliriz. Kadını özne konumuyla

var etme tutumu nedeniyle dönüştürücü olduğunu söylemek oldukça iddialı olsa da farkındalık yaratmaya yönelik çabası apaçıktır. **Yılmaz**'ın filmlerini geleneksel kodlar dışına çıkaran en önemli unsurların başında kadın imgesinin edilgen konumundan sıyrılarak birey statüsüne ulaşma gayesi gelmektedir (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 56). **Atıf Yılmaz** 80'li yıllarda çektiği filmlerle hane içine kapanmış kadını özgürleşmeye yönlendirerek temeldeki kadın sorunlarını anlatmasıyla kilit bir noktadadır. Bu filmlerdeki kadın karakterler özgürleşme, bedenini ve cinselliği keşfetme, kontrol mekanizması olma süreçlerine odaklanmaktadır. Bu dönemden öncesini içine alan Yeşilçam sinemasında sadece vamp kadın karakterlere atfedilen kösnül duygular onun filmlerinde abartıdan sıyrılarak olağan bir düzleme geçmiştir. Onun filmlerinde kadın, *voyeuristik* obje oluştan sıyrılarak artık eyleyen konumundadır. Ancak bu özgürleşme çabalarında eril gücün yönlendirmesi bulunduğu zaman zaman eksiktir de denebilir. Yine de güçlü kadın imgesinin en kuvvetli hissedildiği yapım olarak ***Kadının Adı Yok*** (1988) anılabilir. **Atıf Yılmaz**, ***Mine*** (1982) filmindeki karakterin eril tahakküme karşı sunduğu direnişte bir erkek eli olması üzerine geliştirilen eleştiri için “geçiş ögesi” kavramından bahsetmiştir. **Yılmaz**, direkt var olmayan, hayatta karşılığı olmayan bir sunumun slogan bir sinema olacağını ifade etmiştir. (Yerlikaya, 2020: 1297). **Yılmaz**'ın kadın bedenini izleyiciye yansıtarken erotik bir tutumda mı yoksa özgürleştirici bir eğilimde mi olduğu sorusu sorulabilir. Örneğin **Lale Mansur**, **Hale Soygazi**, **Türkan Şoray** ve **Müjde Ar** gibi isimleri tercih etmesinin nedeni yuvarlak hatlara sahip vücut şekillerinin olmasına dayandırılmaktadır. Kameranın çekim alanı doldurulurken bedenın teşhire varan görüntüsü daha erotik bir etki bırakabilmektedir. Bu yönüyle bakıldığında yeniden bir objeleştirmeyle karşılaşabiliriz. Bunun aksine ***Kadının Adı Yok*** filminde tercih edilen geniş açılı kamera ve sırttan çekilmiş çıplak görüntü ise daha ziyade özgürleştirici bir intiba bırakmaktadır. Daktilonun başına oturmuş çıplak kadın imajı erotik bir imgelemeden oldukça uzaktır (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 62). Bu doğrultuda ***Kadının Adı Yok*** filmi, kendi tercihleriyle ve cinselliğiyle hayatını devam ettiren bir ana karakter barındırması ve kentli orta sınıfın sıradan hayatı üzerinden işlemesi, büyük ve travmatik çöküş hikayelerinden doğmaması nedeniyle ele almak daha da önemlidir. Çünkü temelde erkek egemen toplum zaten her sıradan kadın için bir taciz ve travmadır diyebiliriz.



### Filmin Çözümlemesi

Filmin ana karakteri Işık, küçüklüğünden beri egemen bir baba figürüyle iç içedir. Filmin genelinde feminist başkaldırı kendisini hissettirmektedir. Küçük yaşlarından itibaren aile hayatındaki dengesizlikleri ve ayrımları fark eden Işık, kendince öyle olmayacağını isyanını sunar (Çalışkan, 2006: 200). Babasının, çok küçük yaşlarından beri Işık'ın serbest bırakıldığında "orospu" olacağı endişesini taşıması ise egemen ideolojinin görünümünden birini bize sergilemektedir. Babası eğitim hayatını da küçümseyerek nasıl olsa evleneceği için üniversiteye gitmesini mantıksız bulur. Türk toplumuna yerleşmiş olan eğitim fırsatları hususundaki eşitsizliğe bir gönderme niteliindedir (Çalışkan, 2006: 190). Filmin alternatif bakışına örneklerden biri filmin ismiyle paraleldir. Erkek karakterler

filmin ismine tezat oluşturacak şekilde sadece isimleriyle var olurlar. Erhan, Mehmet, Orhan... Hepsi hakkında malumatımız olmasına karşın kişisel detaylarına çok az hâkim olabiliriz. Bu doğrultuda etken konumdaki karakterin Işık olduğunu söylemek yanlış olmaz. Geleneksel temsillerin tersi biçimde ikincil konumda erkek karakterler vardır. Işık'ın evlilik hayatı da görece kentli burjuva ve medeni olarak nitelendirilse dahi kadın-erkek hiyerarşisi mevcuttur. Akşam yemeğini hazırlamak için eşini mutfağa yardım etmek üzere çağırması zerine; “*Bir de önlük takayım istersen*” cevabını alır. Mutfak kadının hane içi ve görünmeyen emeğinin alanı olması hasebiyle erkeklerden soyutlanmıştır.

Filmin bir diğer önemli vurgusu ise, kız kardeşliğin altını çizme eğilimidir. Işık filmin bütününde, ofisteki reklam fikrini Zerrin'in üstlenmesi hariç, kadın dayanışmasını oldukça besleyen doneler sunmaktadır. Mehmet'in eşi Sevil'in aralarındaki duygusal ilişkiden haberdar olmasına karşın Işık'a samimi yaklaşımı dikkat çekmektedir. Burada yönetmenin tutumu bir aşk mağduru yaratmaktansa yaşanması mümkün bir olayı son derece abartısız aktarmaktır. Namus ve aşk kavramlarının ncelenmesiyle şiddetin aklanması egemen ataerkil ideolojinin yansımadır. Alternatif bakış iddiasında olan bu minvaldeki filmlerin, hayatın olağan akışında yaşanabilecek duygusal değişimleri adeta kucaklaması, vurgulanması gereken bir noktadır. Filmde malumu ilan eden olayların başında Işık'ın işten ayrılması gelmektedir. Mehmet ile ilişkilerinin ortaya çıkması neticesinde müdür tarafından uyarılan Işık işi bırakır. Bu uyarı zaten bir ağırdır. Işık'ın reaksiyonu ise filmin bakışını destekler niteliktedir. Mehmet'in eşi aldattığını “apkınlık” olarak kabul edecek egemen ideolojinin tezahürü, üstelik de reklam şirketi gibi kentli burjuva sınıfın söz sahibi olduğu bir yerde karşımıza çıkmaktadır. Bu durum egemen ideolojinin kapsayıcılığına da örnek teşkil etmektedir.

Son olarak değinilmesi gereken filmin sonudur. ***Kadının Adı Yok*** filminin son sahnesinde Işık'ın ev sahibi kapıya gelir. “*Eve giren çıkan belli değil, edebinle oturacaksan otur, yoksa da ık bu evden!*” diyerek namusun sınırlarını hatırlatır. Filmin sonunda tamamen soyunan kadın karakter, edep söylemine adeta bir tepki olarak bedeninin kontrolünü elinde bulunduran özgürleşmiş kadın imajıyla daktilonun başına geçer ve “kadının adı yok” yazar. Uzun uzadıya anlatılan sorunlar aslında bir çırpıda söylenmiş olur. Işık karakterinin yaşadığı katharsis ise kuvvetli bir cevaptır. Egemen ataerkil ideolojinin tahakkümüne direnme gücünü

arayan karakterin daktilo başındaki görüntüsü yorgun bir savaşçıyı anımsatmaktadır. Bu şekliyle de bu mücadelenin ne kadar uzun ve zorlu olacağını mesajı verilmiştir. Kadın artık adını bulmalı, söylemeli ve hatta bir özne olarak yeniden doğmalıdır.

Film erkek egemen ideolojiye muhalif bir bakış sunma tavrıyla dikkat çekmektedir. **Atıf Yılmaz**'ın bu filmdeki estetize çıplaklık ve diyalog tercihleriyle eleştirelilik iddiasını beslediği söylenebilir. Neticede, filmin dönemi için oldukça yüksek bir standarda sahip olduğu ve dönüştürücü olmasa da farkındalık yaratmaya elverişli olduğu iddiasında bulunulabilir. Temelde kadının konumlandırıldığı yeni özne haliyle seyre sunulması ve çağırıldığı katharsis ile kitleleri etkileyebilecek güçtedir.



### Kaynakça

- Akari, N. (2016). *Türk Sinemasında Kadının Temsilinde Alternatif Bir Mecra Olarak Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali*. (Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Avcı, Z. (1984). "Türk Sineması Kadına Bakıyor mu?". *Videosinema*, Sayı 5, 66-68.
- Aydoğan, D. (2020). "Hegemonik Erkeklik Krizi ve Yeni Türk Sineması'nda Erkeklik Halleri". *Erciyes İletişim Dergisi*, 1-24.
- Coşkun, Ç. (2021). "Türk Sinemasında Kadın ve Anlatı: Arım, Balım, Peteğim'den On Kadın'a". *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 30-40.

- Çalışkan, S. (2006). *Atıf Yılmaz Sinemasında Kadının Sunumu*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Ergeç, N. E. (2020). "Feminist Öznenin Toplumsalla Kuruluşunda Sinema-Ötekiyle Karşılaşma". *SineFilozofi Dergisi*, 636-653.
- Hıdıroğlu, İ. ve Kotan, S. (2015). "Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu". *Atatürk İletişim Dergisi*, 54-77.
- Kaplan, F. N. (2003). "Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın". *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 149-173.
- Öz, H. K. (2018). "Cumhuriyet Dönemi Türk Sinemasında Kadın Temsili". *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 143-180.
- Özkan, Z. Ç. (2012). "Türk Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi". *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, 79-81.
- Uluyağcı, C. (2002). "1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar". *Kurgu Dergisi*, 1-8.
- Yerlikaya, B. (2020). "1980 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Temsilleri ve Cinsiyetçi Söylencenin Reddi: Mine Nasıl Kurtulur?". *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 1286-1303.

## HİKÂYE ANLATICISININ ARDINDAN

Can Öktemer

**Walter Benjamin** ünlü “Hikâye Anlatıcısı” adlı denemesinde, **Leskov** isimli Rus gezginden bahseder. Rusya’daki bir tren firmasında çalışan **Leskov**, bu sayede tüm Rusya’yı boydan boya gezebilmiştir. Onun gezginliğini farklı kılan ise gezdiği ve gördüğü yerlerde karşılaştığı hikâyeleri toplayıp bu hikâyeleri etrafına anlatmasıdır. **Leskov**’un hikâyesi bugün anladığımız anlamda turistik bir gezi değil tam aksine hikâyeler vasıtasıyla bir deneyim aktarımıdır. Bugünden bakınca **Leskov**’un sınırını çizdiği durum gezginlikle turistik arasındaki ince farktır bir anlamda. Turistik en nihayetinde metaya dönüşmüş kent tarihinin tüketimidir. **Leskov**’un seyahatleri ise doğrudan o an bulunulan yerdeki tekrarı pek mümkün olmayan deneyimdir, muhabbete girilen insanlardan toplanan hikâyelerdir. Bu yüzden gezginliğin deneyimi zamansızdır; turistlerin deneyimlediği anlar ise telefonun fotoğraf albümleriyle kısıtlıdır. Gezginin anıları ise her daim aklındadır. Deneyim biriciktir çünkü.



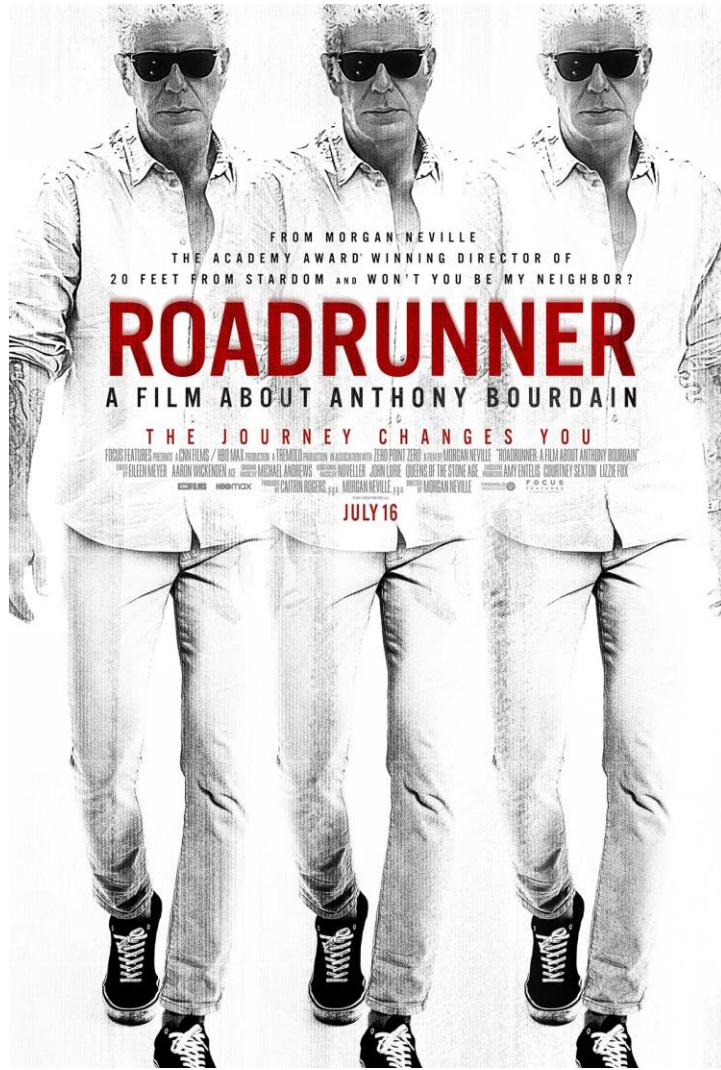


8 Haziran 2018 yılında trajik bir vedaıyla aramızdan ayrılan **Anthony Bourdain** de uzun yıllar televizyonda yaptığı yemek ve gezi programlarıyla ruhen yukarıda tarif etmeye çalıştığım gezginci personasına yakın biriydi. Uzun yıllar boyunca televizyona yaptığı yemek ve gezi temalı programlarda bize her daim “turist değil gezgin olun” tavsiyesinde bulunmuş, dünyanın en ücra köşelerinde bilinmedik yemekler eşliğinde, derinlikli sohbetin ortasında bulmuştu kendisini. **Bourdain**, gidilen yerleri metalaştırmadan doğrudan deneyimin kendisine odaklanıyordu. Yaptığı programların ilgi çekiciliğinin ana kaynağı buydu.

New York'ta şef olarak çalışan **Anthony Bourdain**'in hayatı 2000 yılında yazdığı *Mutfak Sırları* adlı kitapla değişmişti. Kitap ona hiç beklemediği bir şöhret getirmişti. Kitap yazılana kadar inişli çıkışlı bir kariyere sahip olan ve uyuşturucu bağımlılıklarıyla boğuşan **Bourdain**'in talihi, bu kitapla geri döndürülemez bir şekilde değişmişti. *Mutfak Sırları*, lokantalar hakkında tüyler ürperten gerçekleri filtresiz bir şekilde aktardığı kadar kaotik bir düzene sahip mutfak habitatu üzerine içeriden bilgiler veriyordu. Kitabın kısa sürede edindiği şöhret bir süre sonra **Bourdain**'e televizyon kapılarını da aralamıştı. 2005 yılında yayımlanan “Anthony Bourdain: No Reservation” adlı program kısa sürede büyük ilgi görmüş ve **Bourdain**'i dünyaca ünlü bir gezgin haline getirmişti. Her program dünyanın başka bir ülkesinde başka bir hikâyenin parçası olan **Bourdain**, gittiği yerlerde yemek, kültür ve sıradışı insan hikâyeleri topluyordu. **Bourdain**'in Leskovvari hikâye toplayıcılığı, kültürel meta haline gelmiş turistlik bakıştan ziyade doğrudan yaşanılan deneyime odaklanması sebebiyle de ilgi görüyordu bir yerde. Bu sebeple onun aramızdan trajik bir şekilde ayrılışı birçok insanı derinden etkiledi. Dünyanın etrafında yersiz-yurtsuz bir şekilde dolaşan, içki içen, lezzetli görüldüğü kadar tuhaf yemekler yiyen, insanlarla sohbet eden ve politik duruşundan taviz vermeyen kişiliğiyle **Anthony Bourdain** insanların sevgilisi hatta iyi bir ekran dostu olmuştu. Ekranında egzotik mekânlarda içkiler içip yemekler yiyen, farklı insan hikâyeleri toplayan **Bourdain**'in ani kaybı birçok insan için beklenmedik bir vedaıydı. Bu bağlamda, bu sorulara yanıt aramaya çalışan, aynı zamanda gezginci şefin hayat öyküsünü derinlikli bir şekilde anlatmayı amaçlayan, 2021 yapımı, **Morgan Neville**'in yönetmenliğindeki *Roadrunner: A Film About Anthony Bourdain* isimli belgesele konu oldu.

## Bourdain'in Dünyasından Parçalar

Biyografik belgesel çalışmalarının en büyük handikaplarından biri hikâyesi anlatılan kişiye dair yaklaşımdaki nesnellik sorunudur. Bu tür belgesellerde methiye ve magazin arasında ince bir çizgi vardır. Yapımlardaki mesafe kaybı hikâyenin objektifliğine zarar verir. En nihayetinde belgesel yapım kamerasını gerçek olaylara ve kişilere odaklar. **Roadrunner: A Film About Anthony Bourdain**'de Morgan Neville, Anthony Bourdain'in başarılarla dolu kariyerine odaklanmak yerine doğrudan onun kişiliğine, onun inişli çıkış hayat öyküsüne, karakterinin karanlık noktalarına temas etmeye çalışmış.



Belgeselin akışı, *Mutfak Sırları* kitabının yayımlandığı dönemden başlayıp Bourdain'in televizyon şöhreti olmaya başlamasına, mesleki olarak başarılar elde ederken özel hayatındaki değişimlere, boşanmalara, ani evlilik kararlarına ve

kızıyla olan ilişkisine odaklanıyor. Yönetmen ana hattı bu şekilde kurarken onun trajik sonuna dair ön hazırlıkları da bir taraftan başlatıyor. **Bourdain**'in kişiliğinin karanlık noktalarına, melankolik yapısına, aniden tetiklenen manik depresyonuna, bağımlılıklarına değiniyor. Örneğin gayet iyi kurgulanmış bir sekansla **Bourdain**'i Afrika ülkesinde domuz öldürüp nehre karışan kanlar arasında dikilerken görürken paralel sahnede kırmızı halı üzerinde ödül töreni için yürürken görüyoruz. Yönetmenin başarılı bir şekilde görselleştirdiği bu anlar onun karakterine dair de ipuçları veriyor.

Belgesel bir anlamda intihar kararının ardındaki nedenleri sorgulamaya açıyor. **Neville**, yukarıda da bahsetmeye çalıştığım gibi film boyunca ne **Bourdain**'i kahramanlaştırıyor ne de onu mahkeme salonuna çıkarıyor. Dünyaca ünlü şefin iç dünyasını olduğu gibi bize aktarmaya çalışmış. Film boyunca **Bourdain**'la sohbet edermiş gibi bir atmosfer yaratmış olması belgeselin duygu anlamında bize geçtiğinin göstergesi. Bununla beraber **Neville**, **Bourdain** dünyasına temas ederken kaygan zeminde oturduğunu fark ederek hikâyesini inşa etmeye çalışmış. Kaygan zemin dedim çünkü yönetmenin elinde ünlü, üstelik intihar etmiş bir kişinin hikâyesi var. Belgeselin akışı, doğrudan magazine veya sömürüye kaçabilir. **Neville**, tüm bu taşlı yolların farkında olarak hareket ederken yaşananlara mesafeye koymaya çalışmış. Bu noktada yönetmen klasik belgesel anlatılarıyla buluntu materyal kullanımını aynı potada eritmiş. Film boyunca bir taraftan **Bourdain** iç dünyasını seyirciye buluntu materyallerden oluşan video kayıtlarıyla açmış (Bu sahnelerin birçoğunda **Bourdain**'in kişiliği hakkında birçok detaya erişebiliyoruz. Hatta bir karede bizzat kendisini terapi koltuğunda bile görebiliyoruz), diğer taraftan onu tanıyanlardan (**Iggy Pop**, **John Lurie**, **Josh Homme** gibi isimler ekranda beliriyorlar) onun hikâyesini dinletmeyi tercih etmiş. Buluntu materyaller izleyiciyle **Bourdain**'i yan yana getiriyor, onları sohbet ettiriyor hem de geçmişteki olaylara dair görsel hafıza oluşmasını sağlıyor. Onu tanıyanların aktardığı hikâyeler ise bizi **Bourdain**'in pek bilmediğimiz yönleriyle tanıştırıyor. Bu anlamda ekrandaki denize karşı güzel bir gün batımında oturup, şarap içip yemek yiyen gezgin şefin iç dünyasının o kadar aydınlık olmadığını, tam aksine melankoliyle hedonizm arası bir yere sıkıştırdığını gösteriyor. Belgesel bu doğrultuda onun geçmişindeki bağımlılıkların ruhunun bir yerine saklandığını ve en beklenmedik anlarda ortaya çıkabildiğini, kaotik ruhsal durumların bir türlü sakinleşemediğini işaret ederek bizi kaçınılmaz sona hazırlıyor bir yerde.

Yönetmenin anlatısının en çok patinaj yaptığı nokta ise **Bourdain - Asia Argento** ilişkisi olmuş haliyle. Belgeselde bu hassas nokta bazen tam olarak korunamamış görünüyor. Şefin intihar etmeden önceki son ilişkisi olan **Asia Argento** belgeselde hiç konuşmuyor ama belgeseldeki hikâye akışı ve **Bourdain**'in çalışma arkadaşlarının bazılarının doğrudan onu suçlayıcı ifadeleri dikkatlerin **Asia Argento**'ya çevrilmesine yol açmış. Buradaki hassas terazinin kaybı hem geçmişe hem de bir veda notu bile yazmadan koşarak aramızdan kaçmayı tercih eden **Bourdain**'in kararını sadece bir nedene bağlamak en çok ona haksızlık olur gibime geliyor. Dolayısıyla filmin en zayıf noktalarının bu bölüm olduğu söylenebilir.

Filme dair buraya kadar anlattıklarımın **Bourdain**'e dair karamsar bir yapı olduğu düşünülmesin. Belgesel, **Bourdain**'in inatçı kişiliğini hem meslek hem de hayat içinde aldığı seri mağlubiyetlerden sonra bile ayakta durabilmeyi nasıl başardığını da gösteriyor. Bununla beraber mağlubiyetin insanı özgürleştirebildiği, olgunlaştırdığı ve esas deneyiminin de buradan çıkabilme kudretinde olabileceği de **Bourdain**'in hayatı üzerinden vurgulanıyor. Zaten arkadaşları da onun manik depresif kişiliğiyle anılmasını istememişler; tam aksine **Bourdain**'i herkesin sevebileceği, renkli kişiliğiyle anmayı tercih etmişler. **Josh Homme**, mesela filmin sonlarına doğru gün batımına doğru yürüyen Tony imgesinin klişe olacağını düşünerek, eline gitarını alıp, onun en sevdiği parçalardan “Black and Blue is the Best”le vedasını yapıyor.

Şefin işine olan tutkusu, her programdaki mükemmeliyetçi tavrı, edebiyattan, sinemaya varana dek dev bir kültürel referansı “yemek” programı gibi görece ucuz televizyon şovuna nasıl yedirdiği detaylı bir şekilde anlatılıyor. Belgesel boyunca ortaya saçılan **Bourdain** DNA'sının en ilgi çekici tarafı hiç kuşku yok ki yemek, gezginlik ve **Bourdain**'in asla vazgeçmediği taviz vermez politik tutumu olsa gerek.

### Televizyonda Yemek Asla Sadece Yemek Değildir

Yemek programları uzun yıllardır televizyon dünyasının en ilgi gören içerikleri arasında yer alıyor. Bu programlarda türlü lezzette yemekler yakın planlarla ve iştah açıcı anlarla resmediliyor. Sosyal medya çağında yemek tarifinin ya da doğrudan yemeğin sunumuyla ilgili vaziyetlerin daha grotesk bir hal aldığı söylenebilir. Ülkemizde de örnekleri sıklıkla görülen lokanta sahibi Instagram

fenomeni şefler, her gün sosyal medya üzerinden çlgınca yemekler yapıp, abartılı sunumlarla kendilerini dünyaya duyurmaya çalışıyorlar. Devasa hamburgerler, pizzalar, tatlılar, tuhaf et kesimleri, pilava ketçap sıkma gibi tuhaf imajlar gün boyu Instagram dünyasında üretiliyor. Bu kayıtlar israfa yol açan tutumları nedenleriyle etik açıdan problemlı içerikler. Dünya nüfusunun önemli bir kısmının sağlıklı yemeğe ve temiz içme suyuna erişim konusunda ciddi sıkıntılar çektiği bir dönemde işi arsızlığa varacak şekilde yemek sunumu yapmak politik olarak kabul edilebilir bir durum değil.



Mutfak dünyasını iyi bilen ve tüm hayatı boyunca dünyanın en ücra köşelerine kadar gidip tuhaf yemekler yiyen **Anthony Bourdain** bu hassas terazinin neresinde duruyordu peki? Belgeselin önemli saç ayaklarından biri bu konu olmuş. **Bourdain**'in programlarını izleyenler bilirler, onun programlarında lüks şatafatlı lokantalar, ışıltılı sofralar yerine daha sıradan hatta sokak lezzetlerine yaklaşan bir atmosfer vardır. Kendisini dünyanın en salaş lokantalarından birinde, Vietnam'da **Obama** ile yemek yerken bile görmüşlüğümüz vardı. Dolayısıyla onun programlarındaki politik tutum belki de en başından beri belliydi. Belgeselde **Bourdain**'in Afrika ziyaretlerinden birinde program ekibinin organize ettiği yemek dağıtma anında çıkan kargaşa bu duruma iyi bir örnek olsa gerek. Bu durum onun programa yaklaşımını değiştirmiş, politik keskinliği biraz daha arttırmış örneğin. Belgeselden gördüğümüz şekilde gittiği yerlerde karşılaştığı insan

portreleri, sığınmacılar, fakirlik, açlık gibi sarsıcı trajediler **Bourdain**'in dünyasını ciddi oranda sarmışa benziyor ve bu yük onun melankolik dünyasında sarsıcı gedikler açmış.

Dolayısıyla zaman ilerledikçe onun yaptığı program bir noktadan sonra sadece yemek ve gezi programı olmaktan çıkmış. Politika, sinema ve yemek üzerine televizyon için sırada dışı sayılacak bir şeye evrilmiş. **Bourdain**'in herhangi bir konuda hakikatleri söylemekten çekinmeyen tavrı hatta personasının gücünü doğrudan bu tavrından alması da programların etki gücünü arttırmış. Örneğin, belgeselde gördüğümüz şekilde Beyrut'ta çekim yaparken birden İsrail-Lübnan savaşının ortasında kalıp, hotelin terasından bombaların düşüşünü izleyip, tüm bunlar yaşanmıyormuş gibi havuza girip içki içmişler. Yaptığı işle, hayatın sert çarpışmasından doğan bu deneyim Tony için oldukça sarsıcı olmuş. Ülkelerine geri döndükten sonra **Bourdain**, bu görüntülerin yayınlanmaması gerektiğini düşünür örneğin. Bunun etik olarak doğru olmayacağı kanısındadır ama güçlü olan kanal yöneticileridir ve program yayınlanır. Politik keskinliği asla sadece bununla kısıtlı değildir. Uzun Güney Amerika turları sonrasında ABD'nin bu coğrafyaya yönelik takındığı sömürgeci tavrı sert bir şekilde eleştirebilmiş veya İstanbul ziyaretinde ifade özgürlüğü konusunda karşısındakine sorular yöneltebilmişti. Politik keskinliğinin bir başka noktası filmde gördüğümüz şekilde **Asia Argento**'nun Cannes Film Festivali'nde **Harvey Weinstein**'in kadınlara yönelik taciz ve tecavüz suçlarını kamuya duyurduktan sonra başlayan harekete doğrudan sert bir şekilde destek vermesi de yine onun hakikati söyleme gücünün bir parçası olarak okunabilir.

**Anthony Bourdain** ardında güzel hikâyeler bırakabilen nadir insanlardan biriydi. 20 yılı aşkın bir süre boyunca gezginciliğin sadece fotoğraf çekimi ya da rehber eşliğinde bir kenti tüketmek olmadığını defalarca bize göstermişti. "Eve dönmenin hem en büyük laneti hem de en huzurlu ikilemi" olabileceğini, tekrarı asla olmayacak anların, deneyimlerin, hissiyatların peşine düşmenin önemli olacağını, yemeğin kültürel bir şölen olduğu kadar günümüz dünyasında sert politik bir gerçekliği de imlediğini göstermişti. Üstelik bunu olabildiğince sadelikle, pozculuktan uzak ve izleyen herkesi dost masasına davet eden bir dille yapabiliyordu. Vedasının ardından ortalığı kaplayan hüznün dalgasının ana nedeni de buydu.

Hikâye anlatıcılığının kaçınılmaz illüzyonlarından biri gerçek ve kurgu arasındaki ince çizginin kopabileceği gerçeği olsa gerek. En nihayetinde hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olmayacağı gibi iyi anlatılmış bir hikâye de hayatın kendisine bin basabilir. **Bourdain** yine belgeselden gördüğümüz kadarıyla hikâyelere gerçeklerden çok daha fazla inanmış. Banal gerçekliğin kafasında dönüp duran cevapsız sorulara yanıt veremeyeceğini çok erken fark etmiş. Yanıtları filmlerden, müziklerden, kitaplardan arayıp durmuş... Nihai sona giden yolun başlangıcı hayaller gerçekler çizgisinin geri döndürülemez bir şekilde aşınmasıydı belki. Dünya hayalperestlere göre bir yer olmadı. Hoşça kal şef. Sabaha kadar **Mark Lanegan** parçalarının çalındığı, viskinin su gibi aktığı, harika muhabbetlerin döndüğü 'Evrenin Sonundaki Restoran'da buluşmak üzere...



# ÜMİT KIVANÇ İLE 16 TON BELGESELİ ÜZERİNE SÖYLEŞİ

Ersan Ocak<sup>1</sup>

Ümit Kıvanç'ın 10 yıl aradan sonra biçimsel kurgusunu yenilediği *16 Ton* (2012, 2022) isimli belgesel filminin, "Buralı Belgeseller" gösterim serisinin<sup>2</sup> Ankara ayağında, 18 Haziran 2022 tarihinde Doğan Taşdelen Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde gösterimi yapıldı. Gösterim sonrasında Ümit Kıvanç ile Ersan Ocak'ın yaptığı söyleşide; hem filmin konusu ve derdi olan "madencilik diye bir iş olur mu" konusunda, hem de masabaşı belgeseli türündeki çalışmalarda ekipten, materyale ulaşma yollarına ve telif konularına uzanan film yapma süreçleri konusunda derinlikli ve samimi bir tartışmaya tanık olduk.

**EO:** *Hoş geldin Ümit. Kısa bir tanıtım ile başlayalım istersen.*

**ÜK:** Belgesel sinemacı olduğumu söylemem yeter herhalde buradaki konuşmamız için.

**EO:** *Diğer belgesellerinden biraz bahseder misin?*

**ÜK:** Çok var tabii, saymayı unutabilirim. Vimeo kanalım var, [vimeo.com/umitk](https://vimeo.com/umitk) diye, oradan bulunabilirler. İlk anda aklıma gelenleri söyleyeyim. İlk yaptığım belgeselimsi film *Kızlar ve Kökler*'di. Van'daki bir kilim atölyesinde çalışan kızlar üzerineydi. Bunlar köylerinden göçmek durumunda bırakılmış 10-15 çocuklu ailelerin kızlarıydı ve ailede çalışan sadece onlardı. Ama o atölye bir yandan bir çeşit özgürlük alanı gibi olmuştu onlara. Sonra, *Nazê* diye bir filmim var. O

---

<sup>1</sup> Söyleşiyi kaydeden ve yazılı metne dönüştüren: Seda Usubütün

<sup>2</sup> Türkiye ve AB Arasında Koruma ve Diyalog – II. Hibe Programı Çerçevesinde Kültürel Miras Olarak Belgesel Sinemanın Geliştirilmesi Projesinin ana faaliyetlerinden biri olan "Buralı Belgeseller: Türkiye'de Belgeselin 100 Yıllık Perspektifi" kapsamında 15 belgesel film, içlerinde Ankara da olmak üzere 8 ilde gösterilmiştir. Ankara'daki gösterimlerin organizasyonunu Tünel Kültür ve Sanat Derneği üstlenmiştir.



internette yok ne yazık ki. Özel sebeplerle yok ama gösterilebiliyor festivallerde. O da 105 yaşında, Yüksekövalı bir kadın üzerineydi. Aslında kadın Yahudi ve Kürt. Böyle çok ilginç bir bileşim var gerçekten, biz de bu vesileyle öğrendik. Filozof gibi konuşan, çok ilginç bir kadındı. Artık hayatta değil.



**Kâzım Koyuncu** filmi (*Şarkılarla Geçtim Aranızdan*) var. Sadece kendisinin konuştuğu, çalıp söylediği; benim Karadeniz’e gidip bir takım dolgu görüntüler çekip eklediğim. Yalnız **Kâzım**’ın konuştuğu ve çalıp söylediği, üç buçuk saatlik bir film. Kalan Müzik’ten DVD olarak piyasaya da çıktı. Oradan gelen parayı sokak çocukları ile ilgili Umut Çocukları Derneği’ne vermiştik. **Kâzım** hem çocukları hem de yoksulluk konusunu çok önemseydiği için öyle bir şey yapmıştık. **Gülten Kaya**’nın önerisi üzerine yaptığım **Ahmet Kaya** filmi (*Uçurtmam Tellere Takıldı*) var. Sanıyorum benim yaptıklarım arasında en meşhuru odur. Anladığım kadarıyla, millet biraları koyup, o filmi de koyup ayin yapıyor. Onda da sadece **Ahmet Kaya**’nın zamanında vermiş olduğu röportajlar kullanılıyor baz olarak. Ve şarkılar kullanılıyor. Tabii, **Gülten**’in önerisi üzerine yaptığım için elimdeki malzeme çok zengindi. En son yaptığım, **Hrant Dink**’in konuşmalarına görsel yorumlar da getiren, bence değişik bir tarzı olan *Hafıza Yetersiz* filmi var. Arada var daha başka filmler ama şimdi lafı çok uzatmayayım. [İzleyicinin hatırlatması üzerine] **Ahmet Davutoğlu**’nun, yeni Türkiye’nin Orta Doğu’nun “sahibi ve hizmetkârı” olacağı iddialarını içeren bir konuşmasının üzerine, Suriye’den cihatçı örgütlerin promosyon görüntüleriyle yaptığım bir şey de var (*Bir Macera Oyunu*), doğru. Daha deneysel bir film.

**EO: Teşekkürler. Şimdi, bu 16 Ton filminin özel bir yeri var benim için. Yıllar önce kurduğum, çok farklı disiplinlerden, çok farklı kurumlarda çalışan 15 kişiden oluşan Sinema Laboratuvarı olarak, Belgesel Sinemacılar Birliği'nin yaptığı 1001 Belgesel Film Festivali için üç yıllık bir program tasarlamıştık biz. İki yıl yapabildik. İkinci yıl, Ümit'in bu filmini Türkiye'deki ilk bağımsız, etkileşimli belgesel olarak lanse etmiştik. Ümit de vardı. O film, o zaman bir web sitesi olarak çalışıyordu.**

**ÜK: Filmin seyredilebildiği bir web sitesi vardı. Bir de linkler olan, bilgiler olan, filme koyamadığım görseller, bilgiler ve filmin metninin olduğu ayrı bir site yapmıştım, o da duruyor. Sonunda gecetreni.net diye bir istasyon site yaptım. Ve ne kadar site varsa daha önce yaptığım, hepsini orada bir alt link olarak topladım.**

**EO: O zaman Riya Tabirleri de orada. Riya Tabirleri, aslında bir web sayfası içerisinde epizodik olarak arka arkaya, seyircinin çalıştırdığı, etrafta da oldukça malumat, bilgiyle bezeli bir alandı. Sen sonradan onu doğrusal tek başına çalışan filmik bir şey haline getirdin.**

**ÜK: Aslında ben, millet uzun bir şey seyretmiyor diye filmin 9 bölümünü de ayrı ayrı koymuştum o zaman. Ama artık hiç takmıyorum böyle bir şeyi, seyretmiyorsa da seyretmesin diye tamamını koydum. Yeri gelmişken de söyleyeyim, kimse daha önce yaptığı filmi aradan 10 yıl geçtikten sonra aylarca uğraşıp sıfırdan yeniden yapmıyor. Ben bu kadar emek veriyorsam bi zahmet seyretsın tamamını diye düşündüm.**

**EO: Yani aslında dokuz bölümken, seyircinin kendi seyretme biçimiyle seyredebileceği, bizim doğrusal olmayan dediğimiz, etkileşimli bir haldeyken, şimdi artık doğrusal ve tabii olduğumuz bir halde.**

**ÜK: Ama öyle ilginç bir şey yok mu internette, herkesin elinde zaten bu şans, isterse 10 bölümü de seyreder, isterse 20 günde seyreder, isterse ikiye bölüp seyreder. Bunu zaten artık biz etkileyemiyoruz, bizden çıkmış oluyor.**

**EO: Çok güzel. Tam işte buraya gelmeye çalışıyorum. Bu filmi kim nereden seyrediyor daha çok?**

**ÜK: Aslında ben onu hiç takip etmedim. O işle özel olarak uğraşmak lazım. Ama beni en çok memnun eden bir şeyi söyleyeyim. Birçok hoca bunu okulda gösteriyor. İktisata Giriş derslerinde. Bu beni çok mutlu ediyor. Sırf bu bile yeter diye düşünüyorum. Tabii gençler “yaa, hep aynı parça tekrarlıyor” gibi sıkıntılar**

dile getiriyorlarmış bazen ama ben bunun anlamlı olduğunu düşünüyorum. İnternet seyircisine dair ise fikrim yok. Şu anda dünyada sesli ve hareketli görüntünün yüzde 85'i telefonlardan seyrediliyor. Kalan yüzde 15'e sinema, tiyatro, salon, büyük ekran, bilgisayar ekranı hepsi dahil olmak üzere.



**EO:** *Bu salonda bunun konuşulması biraz ters oluyor, çünkü şu anda burada olanlar biraz sinefil eğilimi gösterenler veya sinefiller. Öncelikle onlardan özür diliyorum. Ama, sinemanın ve görsel-işitsel işlerin gittiği bir dünya var. Ve o dünya mobil dünya. Beni bu filmin ilk versiyonunda heyecanlandıran şey, Ümit'in, Türkiye'deki belgesel sinemacılar arasından, oraya bir hamle ediyor olmasıydı. Şimdi bu filmin sinematografisi oldukça enteresan. Hatta ben şimdi videografi diyeceğim ona. Ne dersin sen?*

**ÜK:** Onu düşünmedim. *Motion graphics* işidir daha çok burada. Ama bir bütünlüğü, görüntü işleme mantığı var, öyle olduğunu düşünüyorum. Becerebildiğim kadarıyla. Benim için önemli olan, seyrettiğim filmin bir

bütünlüğünün olması, bir şey anlatıyor olması. Bir de buradaki birçok malzeme insanların rastgele ulaşabileceği malzeme değil. Onların da görülmesinin ayrıca bir bilgi niteliği taşıdığını düşünüyorum. Onları eğer estetik ve izlenmesi zevkli bir şekilde sunmuşsam sinematografi veya videografi dememiz çok şeyi değiştirir mi bilemiyorum.

**EO: Benim söylediğim kötü bir şey değil zaten ama anlatmakta zorlanıyorum. Bu öncelikle bir film, hiç kuşku yok, değil diyenle de bayağı kavga ederim. Bütünlüğü ve kapatılmış bir eser olmasıyla film diyorum. Ama bu film yapılırken büyük perde, sinema konvansiyonları ile yapılmış değil. Tam da adını koyduğun gibi, ben “kompozit” diyorum, sen “motion graphics” diyorsun, kimileri “CGI” diyor, “VFX” diyenler de var, dijitalleşen sinema ile gelen bir çok imkân. Tabii bu filmin arkasında şöyle bir çılgınlık var; Ümit’in belgeselciliğinin çok kıskançlık yaratan, obsesif, “one man band” olması. Gerçekten, “buradaki her şeyi ben yaparım” diyor. Ekibini sayar mısın Ümit? (Gülüşmeler) Görüntü tasarımı, motion graphics, tüm araştırma, tüm metin yazımı, tüm montaj, değil mi?**

**ÜK:** Bir de ek olarak ameliyat olmam öncesinde seslendirme vardı. (Alkışlar)

**EO: Sinema oldukça büyük ekiplerin çalıştığı bir alan. Belgesel sinema görece daha küçük ekiplerle ve daha dar bütçelerle yapılabilir.**

**ÜK:** Keşke böyle olmasaydı. Bizim böyle ekiplerle çalışmamız mümkün değil, çünkü belgesel sinema bir sektör değil. Böyle bir şey için ben nereden para bulabilirim ki? Bir iki görüntü vardı, Getty Images’den alayım dedim, bir kareye 300 dolar istiyor. Belgesel sinemanın açmazı şurada: tekinsiz bir alan, ne yapacağı belli değil. Her an o parayı vereni de rahatsız edecek bir şey yapabilir. Devletle başı belaya girebilir. Gişe yapması zaten söz konusu değil. Son yıllarda sinemalarda oynayan, gişe yapan belgeseller oldu, bu çok iyi bir şey tabii. Ama onları yapanlara bakarsan, hep sinema sektörü ile ilişkili insanlar. Bir kısa film yaptık işte, **Demirtaş’ın Ah Asuman’ı**, orada harcanan para, efor, bir araya gelen ekip, anca öyle bir iş için bulunabildi. Keşke hep olsa.

**EO: Benim “videografi” dediğim şey de aslında belgeselcilerin taktik olarak kaçtıkları bir alan. “Masaüstü belgeseli” denebilir.**

**ÜK:** Araştırmanın da birkaç şey dışında çoğunu masada bilgisayardan yapıyorsun. Evet denebilir tabii.

**EO: *Böyle bir tür, bir tarz var, bu anlamda bu film çok iyi bir masaüstü belgeseli. Belgeselin alamadığı kaynakları bir başka şekilde yaratmasının yolu masaüstü belgeseli.***

**ÜK: Şu anda “masaüstü gazetecilik” diyebileceğimiz de bir şey var. Eskiden böyle bir imkân yoktu. Ben Amerika’nın bilmem ne kasabasında çıkmış bir seçim kavgası ile ilgili oradaki şerif ne diyor öğrenebiliyorum eğer istersem. “Oturduğu yerden” lafı bizde kötü bir şeydir ya her zaman, ama şimdi oturduğun yerden bütün dünyaya ulaşabiliyorsun. Başka bir gözle bakmak gerekiyor bu duruma.**

**EO: *Masaüstü belgeselciliğin en büyük marifeti ya da taktiksel en büyük gücü, buluntu görüntüyle çalışması. Sinemada buluntu görüntü var, Alman ekolünde, kendi bağlamı içerisinde kullanıyorlar. Burada ise çok ciddi bir belgeselci araştırmasına dayalı, çok farklı türden, farklı medyalardan materyalin devşirilmesi söz konusu. Yaptığınız araştırmanın da materyali onlar, filmin materyali de oradan, metin de oradan yazılıyor. Bu çok acayip bir iş. Biz okulda bunu hiç öğretmiyoruz mesela. Çünkü sinema olunca iş, okulda da sinema öğretilmesi gerekiyor.***

**İzleyici: *Siz bu filmde 10 sene öncekini yeniden mi yorumluyorsunuz?***

**ÜK: Hayır, 10 yıl önceki ile bunun arasında içerik farkı yok. Tek fark, kalite farkı.**

**EO: *Şöyle açıklayalım. Eskiden bir web sitesinde çalıştığı için görüntülerin bu kadar yüksek kalitede olmaları gerekmiyordu. Çünkü bilgisayar ekranında seyrederken, bu kalite ile o zamanki kalite arasındaki fark okunabilir bir şey değil. Burada, bu perdeye gitmesi için çılgın Ümit Kıvanç, tüm materyali yeniden elden geçiriyor.***

**ÜK: Şimdi kullandığımız HD denen format, o zamanki PAL sisteminin 4 katı kadar kaliteli. Aradaki fark böyle bir şey. Bir de şu fark var. O zaman internetten bulduğum materyal çok yetersiz olabiliyordu. Şimdi ulaşabildiklerim ise çok farklı. Bugün ama mesela telefondan izlense, kimse fark etmez. Niye uğraşıyorsunuz denebilir bize yani...**

**EO: *Ben işte onu da demeye çalışıyorum. Hani çaba sarfettim dedin ya, Getty’den imaj alacaksın, 300 dolar. Ne için 300 dolar? Bir tane fotoğraf! 15 saniyelik bir film parçası olsa, 300 çarpı 15 de değil, daha pahalı, saniyesi ile satmıyorlar. 15 saniyeden uzununu da Vimeo’da okey, Youtube’da değil. Burada kullanılan hiçbir materyalin copyright’ını aldın mı?***

ÜK: Aldıklarım var. Almam gerekirken almadığım bir ya da iki görüntü var sadece.

**EO: Diğerleri ne anlama geliyor?**

ÜK: Ya onu benim kullanma hakkım var ya da satın almışım. İllüstrasyonların bir çoğunu aldım. Almadığım 2 tane var. Çünkü sonradan, satılan görüntülerin pek çoğunun Amerikan Kütüphanesinde aslında kullanıma açık olduğunu fark ettim.

**EO: Ümit Kıvanç hala defansif davranıyor da aslında şunu anlatmaya çalışıyorum, normalde konvansiyonel olarak belgeselciler telif alarak görüntü kullanmak üzere bir eğitim gördüğü için böyle bir adaba sahiptir. Oysa bugünün çağında masaüstü belgeseli yapıyorsanız, materyalin kendisine dair bir madencilik yaparsanız, pek çoğunun aslında kamuya mal olmuş materyaller olduğunu bulabilirsiniz. Ama bu da bayağı bir kazımayı gerektiriyor, değil mi?**

ÜK: Kazıya kazıya şuna ulaşıyorsun, mesela o kasabanın bir tane yerel müzesi varmış, onun da sitesi var ve orada o var. Bu filmle ilgili çok güzel bir şey vardı mesela. İlk başta ben bu trafiği yaparken bir fotoğraf gördüm, yazdım o insana, böyle böyle bir şey yapıyorum, hiç bir mali getirisi yok, bana bu fotoğrafı verir misin dedim. 5-6 kişiden böyle istedim. Tamam dediler, oldu. Bir adam, öğretim üyesi, Virden'deki anıtın fotoğrafını onun Flickr'ında buldum, ona yazdım, yüksek rezolüsyonlusunu bana yollar mısın? Adam hepsini yolladı. Sonra yazıştık. **Craig Newson** diye birisi. "Mother Jones Anıtı da benim her gün işe giderkenki yolumun üzerinde, onu da ister misin?" diye sordu. Bunlar işte senin girmek istediğin konular. Sadece materyali bulmak değil, bu ilişki başlı başına sevindirici. Dünyanın öbür tarafındaki birileriyle dayanışarak burada bir şey yapıyorsun.

**EO: Biz bu filmi lanse ettiğimizde de anlatmak istediğimiz buydu. Başka türlü bir belgeselcilik mümkün. İllâ okullarda sinema temelli öğretilen ve sinema sanayinin parçası olacakmışsın gibi öğretilen sinemayı yapmak zorunda değilsin. O adam seni tanıyor muydu?**

ÜK: Hayır canım. **Sircan Popov** mesela, parçalardan birini söyleyen Bulgar müzisyen. Ona yazdım, ben bunu yeniden yapıyorum diye, o zaman da yazışmıştık, sende bunun daha iyisi var mı dedim. Yokmuş, elinde bir kayıt var, onu yolladı. Ben onu büyüttüm, düzelttim, geri yolladım, bak bu daha kaliteli oldu diye, öyle güzel şeyler de oldu filmle ilgili.

**EO: Bu tür belgesellerde dünyadaki ağları kullanarak, o ağlar içerisinde dayanışma kurarak hallediyorsunuz. Yaptığınız şey çok kritik, belli bir lisanslama ya da telifle olan mücadele diyeceğim, diyeyim mi, kavga mı diyeyim?**

**ÜK: Demek zorundayız. Çünkü birileri bir emek veriyor, bir takım görüntüleri bir araya getiriyor, temizliyor, düzeltiyor, bunlar için bizden bir para istemesi olabilecek bir şey, ama 300 dolar? Ben filmde 300 dolar kazanamam. Mali getirisi olmayan işler için bunun farklı olması lazım değil mi?**

**EO: Bunun bir adı var, hakkaniyetli kullanım, “fair use”. Bunu Getty’ye bizim mi anlatmamız lazım bilemiyorum. Eğer ticari kazanç sağlamıyorsanız, kültürel bir ürün yaratıyorsanız, bu eğer eğitim materyali olarak kullanılıyorsa, bir kuruş vermek zorunda değilsiniz.**

**Şimdi akademide, bilim insanları yazılan materyalden belli kurullarla alıntılar yapıyor. O da telifle konu ama tek kuruş vermiyoruz. Çünkü alıntılamanın kuralı var. O kurala uyup aldığınız kaynağı gösteriyorsanız, onunla belli bir anlaşma içerisinde ve belli bir oranda aldığınızı söylüyorsanız hiç bir sorun yok.**

**ÜK: Bu arada şunu eklemem lazım. Youtube’a 16 Ton’dan bir fragman yükledim. 7-8 dakikalık bir şey, eski halinden. Engel geldi. Niye engel diye yazınca yanıt geldi. İtiraz plak şirketinden gelmiş. Ben de yazdım, “Deli misiniz siz, bu film ‘16 Ton’ parçası üzerine zaten, içinde 36 versiyonu falan çalınıyor. Bir parça üzerine olan filmde ben nasıl onu kullanamayacağım, ben bu parçayı aşk filmime fon müziği yapmıyorum ki!” diye yazdım. 1-2 hafta sonra, “Şirkete bildirdik, sizi haklı buldular,” diye cevap geldi. Bu da olabiliyor yani. Youtube’a tüm filmi koymamamın nedeni de görüntüler değil, görüntülerde bir sorun yok, ama sesler. 36 farklı versiyon mutlaka yakalanır Youtube’un algoritmasına. Hepsi için yazışmam, uğraşamam; başka birisi olmalı benim için bu yazışmaları yapacak, ama öyle biri olmadığı için tamam Youtube’a da koymam diyorum, bitiyor.**



**EO: O iş bizde yapımcıdadır, yapımcının bir asistanı telif haklarının temizlenmesi ile ilgilenir ve bu iş çok meşakkatlidir. Ama bu, sinema sanayiinde geçerli bir şey. O işten para kazanacaksınız bunları yaparsınız. Ama para için yapmıyorsanız, algoritmaya da anlatamıyoruz bunu, oraya takılıyor.**

**ÜK: Şimdiden sonra da bilmiyorum algoritma yerine sahici birileriyle karşılaşma şansımız olacak mı.**

**EO: MUBI'ye satışı mümkün mü sence?**

**ÜK: Valla MUBI *Ah Asuman*'ı almadı. Çiğdem [Mater] de dışardaydı, geldi, hapse girdi. Onunla da konuşamadım, tam nedenini bilmiyorum, ama almadılar. Halbuki herkesin kısa filmlerini gösteriyorlar. Bizimkini her halde **Demirtaş** falan diye almadılar diye düşünüyorum. *Ah Asuman* hiç politik bir film değil bu arada. İçinde hiç bir şey yok, sadece komik bir hikâye. Hikâye **Demirtaş**'a ait olduğu için...**

**EO: Yeri gelmişken yine söyleyelim, bizim “telif” diye çevirdiğimiz copyright konusunda, hakkaniyetli kullanımın yanı sıra, ikinci bir pozisyon daha var. Bir “copyleft” var. Buradaki “left”i “sol” diye anlamak gerekmez, “terk etmek” olarak da anlayabilirsiniz. Ümit senin creative commons lisansın var mı?**

**ÜK: Bazılarında karşıma öyle bir şeyler çıkıyor, alıyorum, bazılarında uğraşmıyorum.**

**EO: Bu filmin copyright'ı var mı?**

**ÜK: Yok. Şöyle bir durum var internette, eğer sağlam bir şirket falan değilsen, bütün bu işlerle uğraşacak örgütlülüğün yoksa, koruma şansın yok ki.**

**EO: Yani bugün birileri senin filmini buradan aldı, dünyanın bir yerinde gösterdi, para kazandı. Yapacak bir şeyin yok.**

**ÜK: Şunu söyleyeyim. Mesela *Ah Asuman*'ın yayımlandığı gece filminden sonra bir söyleşi yaptık. Söyleşiye insanlar da katılıyor, sorular yolluyorlar, yorumlar yapıyorlar. Biz orada, film yeni yayımlanmış, internet galası diye bir şey yapıyoruz, chat kısmına “Arkadaşlar, siteye yükledim, biran önce seyredelim de seyredilme sayısı artsın” diye yazmış birisi. Twitter'dan birisi paylaşıyor linki, üstelik de bana iyilik olsun diye paylaşıyor. Benim filmimle ilgili linklere hep tıklıyorum. Onda dokuzunda bilmediğim bir Youtube linki çıkıyor karşıma. Demin filmleri sayarken**



atladığım çok önemli bir filmim daha var, Roboski filmi (*Ağlama Anne, Güzel Yerdeyim*). Roboski’de ölenlerin aileleri ile yapılmış. Şimdi bu film yapıldı, aradan bir sene falan geçti, 40 bin seyrediliyor. Olmaz diyorum, belli bir kesimin çok ilgileneceği bir film. Bir gün başka birisinin paylaştığı linke baktım, 125 bin izlenme. Youtube kopyası. Tabii ki kötü bir kopyası, ekrandan kopyalıyorlar. Her karenin rengiyle falan saatlerce uğraşılıyor bu filmlerde, adam onu ekrandan kopyalıyor, kendi sayfasına koyuyor. Şimdi daha matrak da bir şey anlatacağım, o gece görünce ben girdim Youtube’a, *Ah Asuman* diye aramaya başladım. 4-5 tane buldum. Başladım Youtube’un şikâyet mekanizmasını kullanmaya. Bir anda bunlar azaldılar, kaldırıldığını görünce azaldılar. Sonra başka filmleri de aramaya başladım ve şunu buldum. Roboski filminden 14 dakikalık kurgu yapmış bir solcu televizyon kanalı. Yine, Ot dergisi, *Ahmet Kaya* filminden (*Uçurtmam Tellere Takıldı*) parçayı kullanmış bir işinde. Ne yapıyorsunuz diyorum. “Ümit Bey, biz de sizi kızdırdık biraz geçen günlerde...” (gülüşmeler)

**EO: İşte, tam da bu yüzden, dünyada geçerliği olan creative commons diye bir lisans var. Bu lisansı ürettiğinizde film için, filmi nerede ne amaçla kullanılabileceğinizin sınırlarını çiziyorsunuz. Diyorsunuz ki, ticari olarak kullanamazsınız, yeniden üretemezsiniz, kültürel amaçlı olarak kullanabilirsiniz, ancak gösterim sırasında bütünlüğünü bozmadan, eğitim amaçlı kullanabilirsiniz. Ancak bütünlüğünü bozmadan; parçalayarak kullanmasına izin vermeyebilirsiniz. Bu lisans olduktan sonra elinizde, aslında tüm hukuki süreçlerde haklı durumdasınız. Şimdi, hocalar derste kullanıyormuş, ona da bir itirazın yok değil mi? Çünkü sen zaten politik iktisat filmi yapmışsın.**

**ÜK:** Orada kötü bir niyet yok ki, orada benim hakkım çiğnenmiyor. Öğrencilerine bunu sunuyor. Bu başka bir şey bence. Öbürü öyle değil, oradan tıkmak için kullanıyor.

**İzleyici: Soma faciası ile ilgili filmin başına bir bilgi konulmuş. Tabii bu filme eklenemezdi belki ama “artı” deyip ona ilişkin de bir şey yapılırdı diye düşünmeden edemedim. Vardır elbet bir nedeni, ama bu konu ile bağlantılı olduğu için eklenemez miydi?**

**ÜK:** Bununla bağlantılı olarak yapılması şart değil, ne kadar insan farklı bir şeyler yaparsa o kadar iyi. Burada şöyle bir karar vermek gerekiyordu, sadece Soma’yi

katamazsınız işe, o arada olmuş bir sürü bir şey daha var. Buradaki kaza dökümleri, bazı yerlerde böyle şeyler oldu dedirtmek için geçiyor. Metni hiç değiştirmedim ben, 10 yıl önceki metnin aynısı.

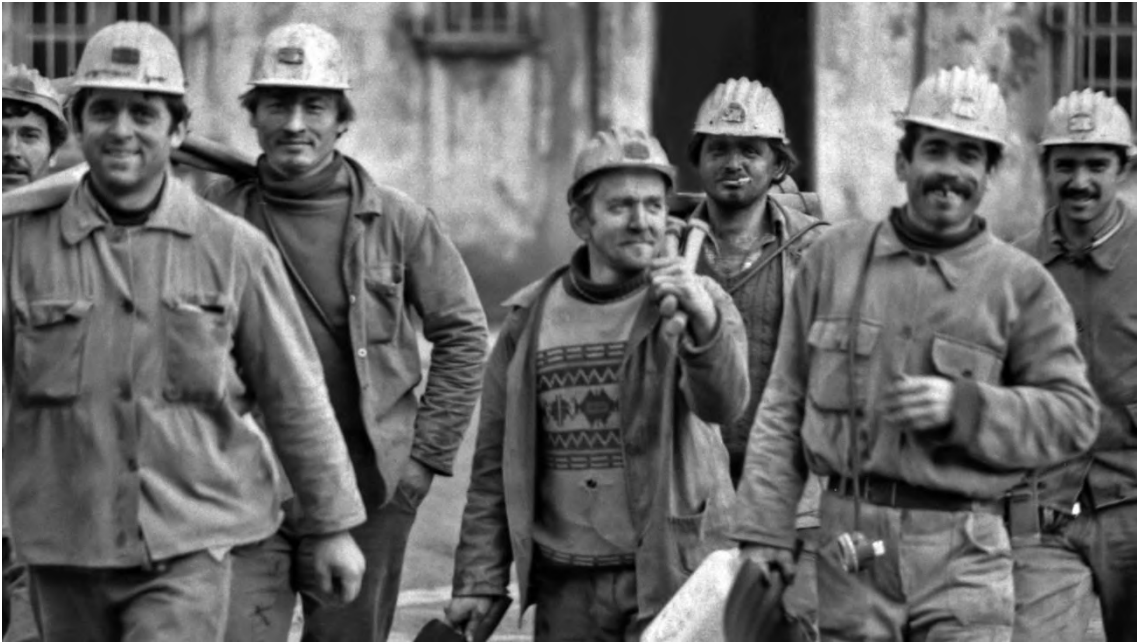
**İzleyici:** *Burada gösteri verileri olarak kullandığın her şey, yeni bir kapı, yeni bir ufuk açıyor. Özellikle böyle derinliği olan, konuşamayan tarihi yeniden anlatmak gerektiğinde, çok fazla yapacağımız bir şey yok. Bir arşivi olmayan bir toplumdayız, ben kendimce bu filmi Türk belgesel tarihinde özel bir yere yerleştiriyorum, önemli bir yapıt bence. Filmin içinde pek çok değerli kavramlar var gündelik hayatta sorgulamayı unuttuğumuz, ilerleme, kalkınma, gelişme vs. gibi, onları çok güzel ironilerle, bedelinin ne olduğunu göstererek sunuyorsun. Fakat niye telaşlı bu kadar? Niye biraz nefes aldırmiyorsun?*

**ÜK:** Yeniden yapmamın sebeplerinden biri buydu. Birkaç dakika uzundur bu diğerine göre, ilk halinde en ufak bir nefes payı yok. O şöyle bir şartlanmadan oldu: belli bir tarz kurgu yaptığım zaman insanların başından kalkmamasını sağlayabiliyorum, esir alarak. Bunda ben biraz nefes payları bıraktığımı sanıyordum aslında ama, demek ki biraz daha istiyormuş.

**EO:** *Burada ben de bir şey söylemek istiyorum. Söylemeye çalıştığım videografi ile ilgili. Filmin aslında görsel bir derinliği yok. Film yüzeyde çalışıyor. Çünkü kullandığı materyalin doğası öyle. Ağırlıklı fotoğraf var, fotoğraf için kendisinin geliştirdiği, kompozit teknikleri ile buluşturduğu, fotoğrafın içinde kamera hareketi vs. de olsa, sinematografik lensin yarattığı derinlik yok ki bu materyalle onu nasıl yaratsın. Bu, bana sorarsanız masabaşında bilgisayar önünde çok iyi bir film. Yani seyretme pratiği ve koşulları açısından orada bu ritim ile ilgili hiç bir sorun yok. Ya da telefondan seyredildiğinde, o ritim artık oraya ait olduğu için ve zaten o yüzeyde çalışan bir şey olduğu için sorun yok. Burada perdede, sinema salonu derinliğinde ise bu seyretme koşullarında beklediğiniz, seyretmeye alışageldiğiniz şeyden farklı doğası. Söylemeye çalıştığım bu. Ama çok iyi bir film ile karşı karşıyayız; ben, gecetreni.net'te bir daha seyretmenizi öneririm. Tekrar tekrar seyredilebiliyor çünkü.*

**İzleyici:** *Filme başlarken üslubuna önceden mi karar verdiniz? “Böyle yaparsam herkese daha çok ulaşırım” diye mi düşündünüz, yoksa şartlar mı onu getirdi?*

**ÜK:** Bunun ortaya çıkışından belki bahsetmem lazım. Ben böyle bir niyetle başlamadım işe. Cumhuriyet’te çalıştığım zaman maden kazalarına çok gidip geldim. Kaza olmadığı zamanlarda da gittik. Bol bol fotoğraf çektim ben. Madenciler meselesine çok fena halde takılmış biriyim o zamandan beri. Çünkü, “Yaa böyle bir şey olur mu!” diyorsunuz ilk tepki olarak. Biz insanlara, “Hadi oğlum inin aşağı,” diyoruz, “Ölebilirsiniz yani, ama inin.” Olur mu böyle bir iş? Olmaz. Buna çok takılmıştım.



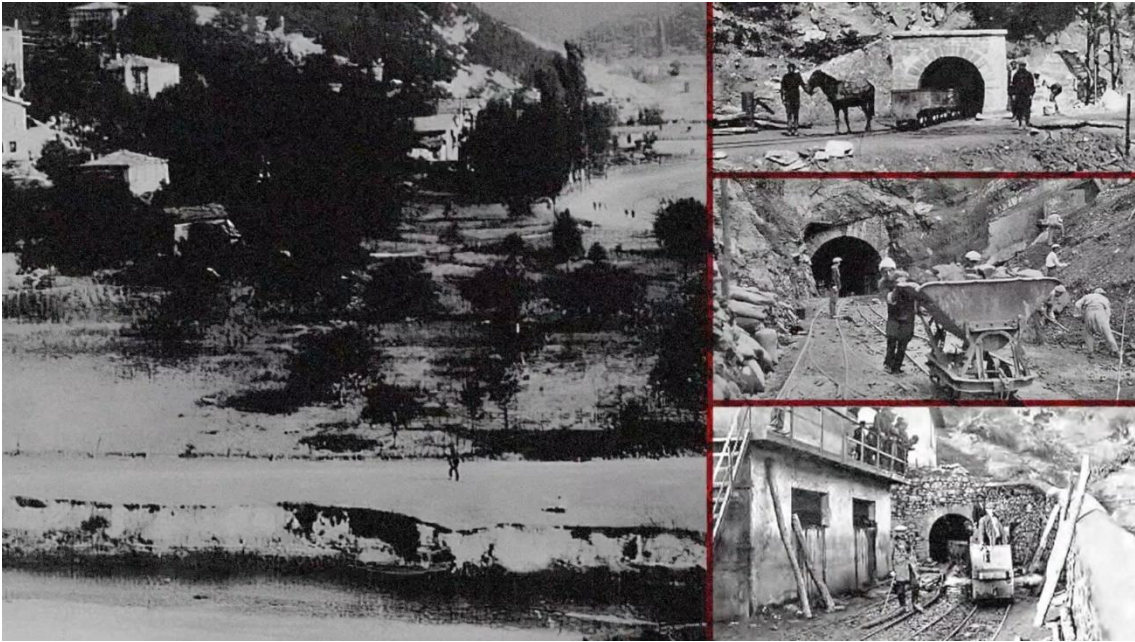
**EO:** *Bir defasında şöyle demiştin, onu hiç unutamıyorum ben. “Madencilik kadar iş olamayacak, insanı aşağılayan bir iş olamaz, reddedilmesi gereken bir iş.” diyordun.*

**ÜK:** İşte bir sürü yerde de bunu tartışıyoruz. Ne demek efendim, maden işçileri şöyle kahramandır... Ya tamam da, biz iniyor muyuz madene yani? İnmiyoruz. Bir de onlar insin diye madencilik olsun diyoruz. Bunlar hep benim kafamda vardı. Bir gün de, fotoğraflarımı yüklüyorum, benim madenci fotoğraflarım öyle tek tek sergi açılacak kalitede değil ama hepsi bir araya geldiğinde de bir şey oluyor. Ben dedim bunlardan bir kolaj yapayım, altına da bir müzik koyayım, kısa bir film olarak insanlar izlesinler, fotoğrafları görsünler. Hareket noktam ilk buydu. Sonra baktım bu yalnız müzikle olmaz, mutlaka bir iki şey demek lazım, çünkü ben aslında şunu

demek istiyorum: “Madencilik diye bir şey olur mu kardeşim!” Bunu demem lazım bir şekilde, bir metin yazayım dedim, bir de bir baktım ki konu bir sürü başka yerlere gitti. Oralara gitmekte olduğunu fark edince de malzeme aramaya başladım. Ve şöyle bir şeyle karşılaştım, Amerikan işçi sınıfı mücadeleleri tarihi ve madencilik tarihi üzerine 3 müzelik falan malzeme var. Adam oturmuş, dedesinin madenci giysisinin, eldivenlerinin bile fotoğraflarını koymuş. O zaman da biz ilk kez ulaşıyoruz böyle malzemelere internet sayesinde. Bu arada, bilmediğim olaylar öğrendim. Şu filmde yer alamayan o kadar acayip olaylar var ki, meydan savaşları var, 10 gün süren “Blair Dağı Savaşı” diye bir şey var, madencilerle askerler arasında. İşçi hareketi tarihine ilişkin müthiş malzeme var. Sonra bu madencilik üzerinden benim hayatta taktığım ikinci konuya geldik, Güney Amerika’nın fethi-keşfi diye bize anlatılan. Tamam, orada bir şeyler olmuş, Aztekleri öldürmüşler falan fakat olayın boyutlarına dair bir fikrim gerçekten yokmuş. Bir tane kitaba rastladım, **De Bry**’ın gravürlerine. Bizzat o işleri yapmış olanlar gelip anlatıyor, gelenlerin anlatımlarından yapıyor bu gravürleri, oraya gitmiş değil yani. Gelen Avrupalılar anlatıyor. Tabii beni yine aldı bir sinir hali, maden için, altın için yapılıyor o da. Birleşti mi konular! Şimdi buna girmeden olmaz, ona girmeden olmaz derken, ben böyle bir buçuk seneyi bununla geçirdim. İnternetin zararlı tarafı da var, bulduğun her şeyi not alıyor, bir tarafa koyuyorsun. Ben sonunda metni ortaya çıkardım. Diğer yandan bir başka maksadım daha vardı, o da, belgeselci arkadaşlarıma çok kızılıyordum. Çünkü bunca zaman geçmiş, teknoloji gelişmiş, hala fotoğraflar ya duruyor, ya üzerinde *pan* yapılıyor, ya *zoom in zoom out* yapılıyor, başka türlü hiç bir şekilde fotoğraf kullanılmıyor. Fotoğrafları hareketlendirmeliyiz. Tam bu zamanlara da Apple’ın çıkardığı *Motion* diye bir program denk geldi. Bu tür işler genellikle *After Effects* programı ile yapılır, ama orada gerçek zamanlı oynatma yoktur. O da size caydırıcı bir etki yapar. *Motion*, *real time* çalışan bir şeydi, ben de hem onu öğreniyim, hem de bir yandan bunları yapayım derken epey bir zaman geçirdim. Metin çıkınca, seslendirmesi için arkadaşlarımı düşündüm önce. Seslendirmede şöyle bir problem vardır, metin ironik ise tonlama çok önemlidir ve ironi seslendirecek kişi tarafından layıkıyla algılanamayabilir. Kendim seslendireyim bari dedim. O zaman sesim daha kalındı, filmin ilk hali biraz daha kirli bir estetiktedir, ona da uygundu yani öyle sesin mükemmel olmaması. Sonunda film o hale geldi. Yani, baştan karar verilmiş bir üslup yoktu ama metin ortaya çıktığında başka türlü bir şey yapılması da mümkün değildi.

**İzleyici:** *Mülkiye öğrencisiyim. Tam da, oturduğumuz yerden, masabaşında üretmeye dair bazı şeyleri konuştuk. Bir genç olarak şunu sormak istiyorum ben, işçi sınıfının bakış açısından, oturduğumuz yerden yani masa başından ne kadar bakabiliriz? Bunun olanaklarını ideolojide, politikada ve özellikle sinemada nasıl görüyorsunuz?*

**ÜK:** Herkesin bakış açısından bakabiliriz bakabileceğimiz kadar, ya da bakamayız, çünkü onların yerinde değiliz. Ben neden öyle bir eksiklik olabileceğini anlamıyorum doğrusu. Zaten her şeyi kendi yaklaşımımızla yapacağız. Yani, “işçi sınıfı bakış açısı” diye bir yerde bir şey var ve onu biz kavrayıp ona göre düşüneceğiz davranacağız, böyle bir şey zaten mümkün değil. Ama biz işçi haklarına duyarlı birileriysek, işte ne bileyim eşitlik, adalet isteyen birileriysek zaten öyle çalışacaktır kafamız, kolumuz, bunun da hani masabaşında oturmakla ya da sahada dolaşmakla değişeceğini sanmıyorum ben. Bilmiyorum sorunu doğru anladım mı?



**İzleyici:** *Şöyle detaylandırayım, mesela ben hiç grev görmedim, yani bunu deneyimlemedim. 14-15 Haziran'ı geride bıraktık. Bir anlatı, Trendyol direnişi bir görsel olarak benim belleğimde, ama bunu deneyimlemedim. Ama siz aktardınız, o haberlere gidip geldim, maden ortamını gördüm, dediniz. Bu acaba işi ortaya koyarken, bir şeyleri değiştiriyor mu, onu merak ettim aslında.*

**ÜK:** Şöyle söyleyeyim: Madenci ölmüş, 30 küsur yaşlarında bir adam, genç karısı var, iki tane ufak çocuğu var, bütün diğer kadınlar dolmuşlar, o kadının yaşlı kadınlar onun etrafında. Biz gazetecileri de içeri davet ettiler, böyle daha yaşlıca adamlar bizim yanımızda duruyor. Şurada, ileride bir yatak var, yatakta bir adam yatıyor ve nefes aldığında boğuk bir ses geliyor bize kadar. O da adamın babası, madenci hastalığı var. Bir de onun yaşlı hanımı var, ona bir çorba götürüyor o sırada. Eee şimdi, biri ölmüş, o odadaki insanların bazılarının da mutlaka daha önce bir yakınları ölmüş, kazalarda bir şeyler olmuştur, adam orada yatıyor, artık son demleri. O adamın kardeşi, ölenin de amcası, bize şunu söylüyor: “Sadece kendi çocuklarını madene alıyorlar, torpil işliyor, bizim yeğenleri almıyorlar, onlar işsiz” diye bir şeyler anlatıyor adam. Bundan büyük bir trajedi zor bulunur yani. Zonguldak çevresi de çöl-möl değil, hani orada her tür şeyi de kurabilirsin, liman falan da var, ama hayır. Bu arada bizim ne yazık ki genel olarak muhalefet sol falan sayabileceğimiz yerlerde de madencilik diye bir şey yapılamaz diye bir fikir yok. Herkes kızıyor bir de, bu filmin gösterildiği her yerde bu tartışmayı yaptık. “Sen öyle diyorsun ama madenciler şöyle böyle” diye posta attılar. “O zaman inin aşağı diyorum” ben de. Şimdi, bu bakış hali, tabii ki ben masa başında da otursam dağın başına da çıksam beni bırakmaz ki. Ama şunu diyorsan, sen vaktiyle oralara gittiğin için sende başka türlü bir birikim oluştu diyorsan, mutlaka onun çok rolü vardır. Ama bugün için bu ilişki çok daha farklı tabii. Rus ordusu Ukrayna’da nereye gitti falan, bilemedin 15 dakika sonra haberin oluyor. Masa başında oturmak dediğimiz şeyin de içeriği artık biraz farklı.

**İzleyici: Madenci aileleri nasıl tepki gösteriyor bu filmi izlediklerinde?**

**ÜK:** İyi ki sordunuz, çok teşekkür ederim. Bu film Zonguldak’ta salgından hemen önce ilk kez gösterildi, Makina Mühendisleri Odası’nda. 20-30 kişi geldi. Bir sendika, bir oda, bir sol kuruluş, kimse alıp da bir yerde göstermedi. İşçi Filmleri Festivali’nde gösterildi İstanbul’da. Yani, madenci aileleri görmedi ki onların ne düşündüğünü bileyim. Ben de çok merak ediyorum onların tepkilerini. Bir kere, bu filmi ilk çıkarttığımda, Ankara’dan Maden Mühendisleri Odası’ndan aradılar, “Bize de DVD’sini yollar mısınız?” dediler, yolladım. “Bir gün Zonguldak’ta bir gösterim yapalım da siz de gelin.” dediler, tamam. Sonra bana bir davet geldi, iş güvenliği konusunda bir panele davet. Ben dedim ki ben iş güvenliği konusunda uzman değilim, ne konuşacağım, madenlerde iş güvenliği yok falan mı diyeceğim, öyle bir şey yapamam ben. Film için çağıracaksınız geleylim. Hıı, tamam tabii, dediler, o

öyle kaldı. Sonra da iki buçuk üç sene önce küçük bir grubun girişimiyle izledik, konuştuk filmi, işte o kadar. **Kâzım** filmi (*Şarkılarla Geçtim Aranızdan*) Hopa'da bile gösterilmedi bu arada, onu da bilin.

**İzleyici:** *Benim de bir Zonguldak serüvenim oldu 1975-76'da. Üç tane çok zengin olan, maden işçilerinin sırtından geçinen meslek saptadık orada, kendileri anlattılar bize. Birincisi, avukatlar. Çünkü iş kazasına da uğrasa madenci, hukuken bunu ispat etmekte çok zorlanıyor, dolayısıyla araya avukatlar giriyor. Eğer bir tazminat kazanırsa fifty-fifty, ya da 60'a 40, neyse. İkincisi, doktorlar. Çünkü bu filmde senin çok iyi anlattığın o taşlaşma oluyor ciğerlerde toz nedeniyle. Ve çalışamayacak duruma gelenlerin kurul raporuyla emekli olabilmesi konusu var, orada doktorlar devreye giriyor, yine fifty-fifty. Bunlar tahmin edilebilir şeyler ama bir şeyi tahmin edemedik, orada öğrendik. En çok kazanan sektörlerin biri de falcılar. Burada İsa'ya bırakmamışlar işi, ya da Meryem'e, her sabah aileler falcıya gidiyor, dönecek mi dönmeyecek mi diye fal açtırıyorlarmış. Falcıları da çekmeye kalktık ama çekemedik, silahlı adamlar koruyordu. Yıl 1975, bugün ne durumda bilmiyorum. Katkı olsun diye söyledim.*

**EO:** *Çok teşekkür ediyoruz. Ümit sen son bir söz söylemek istiyor musun?*

**ÜK:** *Yok, çok teşekkürler, herkese iyi günler... (alkışlar)*

## ENGİN AYÇA İLE TÜRK SİNEMA DERGİCİLİĞİ ÜZERİNE

İlker Mutlu

Bu yıl 29'uncusu düzenlenen Adana Altın Koza Film Festivaline katıldık. Festival filmler açısından biraz sönük geçti, çünkü sadece sekiz film finale kalabilmişti. Bu filmler *Bana Karanlığımı Anlat* (Gizem Kizil), *Bir Zamanlar Gelecek: 2121* (Sepil Altın), *Çilingir Sofrası* (Ali Kemal Güven), *Ela ile Hilmi ve Ali* (Ziya Demirel), *Kabahat* (Ümran Safter), *Mendirek* (Cem Demirer), *Suna* (Çiğdem Sezgin) ve *Yaban*'dı (Tareq Daoud). Yarışma dışı olarak da *Kerr* (Tayfun Pirselimoglu), *Turna Misali* (İffet Eren Danışman Boz) gösterildi. Filmler arasında bana göre öne çıkanlar, *Bana Karanlığımı Anlat* ve *Çilingir Sofrası*'ydı ki ikisi de En İyi Oyuncu ödüllerini aldılar. *Kabahat*'ın genç kadın oyuncularını da ödüllendirildiler ama babaanneyi oynayan *Işıl Acaray* da oldukça iyiydi. *Kerr* karanlık yapısıyla bir parça iticiydi ama kendi türünün iyi bir örneğiydi. *Turna Misali* de başrol oyuncusu *Şennur Nogaylar* ile yeni ve epeydir beklenen bir *Aliye Rona*'yı müjdeliyordu.





Konumuz festivaldeki filmlerden çok, festivali renklendiren sergilerden “Türk Sinemasının Belleği Dergiler (1950’lerden 1980’lere)” olduğu için gelin ona ve konuyla ilgili söyleşi yaptığımız sinema yazarı-akademisyen-yönetmen-senarist **Engin Ayça**’ya dönelim. Sergi, ele aldığı dönemdeki dergilerin önemli kısmını örnekleyen, iyi hazırlanmış bir sergiydi. **Engin Ayça**’nın da festival konuklarının arasında olması mutlu bir tesadüftü, zira sergideki dergilerin üçte ikisinde bir şekilde imzası vardı.



1941 Edremit doğumlu **Engin Ayça**, Galatasaray Lisesi’nden mezun olduktan sonra Roma’da Instituto Superiore Dell Opinione Publica ve Centro Sperimentale Di Cinematografia okullarında sinema yönetmenliği eğitimi aldı. 1970-74 arasında İstanbul Üniversitesi Foto Film Merkezinde çalıştı. **Yılmaz Güney**’in *Arkadaş* filminde ona asistanlık yaptı. 70’li yılların ortasına kadar **Atilla Dorsay**, **Nezih Coş** gibi isimlerle, aralarında *Yedinci Sanat*’ın da olduğu sinema dergileri çıkardı. 1974-1986 arasında TRT’de yönetmenliğini yaptığı belgesel ve kültür programları üretti. 1987’de TRT’den ayrılarak *Bez Bebek*’i yönetti. 1990’da *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*’yu, son olarak da *Suna*’yı (2007) çekti. Sinema üzerine iki de çeviri kitabı bulunan **Ayça**, uzun süre Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Enstitüsü’nde ders verdi, sinema kuramları üretti. 2022’de SİYAD Onur Ödülüne layık görüldü.

**İlker Mutlu:** *Efendim, bugün [14 Eylül 2022] bu eski dergiler sergisini gezerken, düşündüğümüz şeyler: Bunlar ne emeklerle kimbilir ne şekilde yapıldılar, nasıl oluştular, o fikir nasıl çıktı, bu cesaret nasıl oluştu? Özellikle eskiden başlayarak daha yeniyeye doğru anlatabilir misiniz?*

**Engin Ayça:** Ben 60'lı yıllarda Roma'da sinema eğitimi alıyordum. Yazın da İstanbul'a geldiğimde Sinematek'e gidiyoruz, oradaki insanları tanıyoruz falan. Sinematek'in bir yayını var, *Yeni Sinema*. Dediler ki "Roma'dan bir şey yazar mısın oraya?" Ben de orada elime geçen broşürlerden, şuradan buradan gelişmeler neyse sinema çevrelerinde, onları yazıyordum. Onları "Roma Mektubu" diye yayınlıyorlardı *Yeni Sinema* dergisinde. Sonra okulu bitirip İstanbul'a kesin dönüş yaptığımda askerliğe başvurdum. O sırada Devrimci Hareket Tiyatrosu'na katıldım; sokak tiyatrosu. İşte "Boğaz Köprüsüne Hayır!" falan mitingleri yapıldı. **Ali Özgentürk, Mehmet Ulusoy...** (**Mehmet Ulusoy** benim okuldan sınıf arkadaşım, Galatasaray'dan. Dışarıda da beraber olduk.) Bu sırada, bu Sinematek çevresinden, tam kimdi hatırlamıyorum, dediler ki "Bir Genç Sinema oluşumu yayını çıkarmak istiyoruz. Toplantı yapılacak." Gittik, 20-30 kişilik bir şey. Hisar Film Yarışması var o sene. Oraya da birçok genç, kısa filmler çekiyor, 8 mm çoğunlukla. Anladığım kadarıyla bunları, tek tek dağınık üretimler [olarak kalmaları] yerine bir araya toptasak, daha belli bir amaca yönelik üretimlerini sağlayabilir miyiz düşüncesiyle yola çıkılmış. Bunun için de bu hareketin bir yayını olsun diye düşünülmüş: *Genç Sinema*. O da var mıydı sergide, *Genç Sinema*?

**İ.M: Vardı.**

**E.A:** Sarı kâğıda basılıyordu ilk başlarda. Üçüncü hamur falan, ucuz olsun diye. Orada yazmaya başladık. Orada bakarsan içine, kimlerin yazdığı görülebilir.

**İ.M: Ali Gevgilili var galiba.**

**E.A:** Şimdi isim isim sayamam ama **Üstün Barışta** vardı, o da yine hem Galatasaray'dan arkadaşım hem de Roma'dan. Böyle bütün olarak, tabak olarak basılıp geliyordu. Biz onları katlaya katlaya böyle dergi haline getiriyorduk. Sonra açmak gerekiyordu. O şekilde satıyorduk. Hatta, bu Sinematek'in gösterimleri o zaman Pangaltı'nın altında bir yerlerde yapılıyordu. Sinemanın girişinde, **Üstün** bir tarafta, ben bir tarafta, dergi satıyorduk. Bir taraftan da tabii dergiye yazı da yazıyoruz. Hepimiz böyle sol rüzgârların getirdiği kişiler olarak, o zamanki var olan Türk sinemasına, Yeşilçam'a sempati duymayan, hatta ona "düzenin

sineması” diyerek, düzeni reddederek, farklı bir sinemanın düşüncesini üretmeye çalışıyoruz. Benim kitaptaki (*Şu Sinema Dedikleri*, Artshop Yayıncılık, 2016) yazıların bir kısmı *Genç Sinema*’dan alınmıştır.



**İ.M:** *Bu dergilerin çoğu birbirinin devamı, değil mi? Mesela biri kapansa yerine yeniden açılan başka dergi var.*

**E.A:** Eskiden beri sinema dergileri uzun ömürlü olamamıştır. Gittiği kadar gitmiş, kalmıştır. Sonra birileri bir yerden başka bir şekilde başlamıştır. O da gittiği kadar gitmiştir, kalmıştır. Oysa ben Roma’da okurken bir dergi çıkıyordu Siyahbeyaz diye: *Bianco Nero*. O dergi hâlâ çıkıyor. Ya da diyelim ki İngiltere’de çıkan *Sight&Sound*, hâlâ çıkıyor. *Cahiers du Cinema* Fransa’da hâlâ çıkıyor. Bizde bu uzun soluklu dergi bir şekilde olmadı, olamadı. Nedenleri ayrı bir konu, onu uzmanları bulsun, araştırmacılar çözümlensinler.

1970’lerin başında gittim askere, 72’de bitti, yine döndük buraya. Ne yapacağız? İşte film konuşmamız lâzım, sinema yapmamız lâzım. İstanbul Üniversitesi’nin Foto-Film Merkezi vardı, oraya bir şekilde girdim. Orada belgesel filmler çekiliyor. Bir taraftan da Sinematek’e gidiyoruz. Ne yapacağız, ne edeceğiz; Yeşilçam’ı da adam yerine koymadığımız için nasıl film çekeceğiz, para

nasıl bulunacak? O yüzden Foto-Film Merkezi belgesel, dedik ki daha kolay burası. Okulda bize konulu filmi öğrettiler. Burada da belgesel deneyimimiz olur, onun da sinemamıza önemli katkısı olur. 72'nin sonlarına doğru olması lâzım, **Nezih Coş** (o da Sinematek'in içinde) salondan çıktı, orada üstte oturma yerleri vardı; ayaküstü konuşuyoruz **Nezih**'le. Dedik ki "Ya, sinema dergisi çıkartmak lâzım." Çünkü artık Sinematek de *Yeni Sinema*'yı çıkartmıyordu. Böyle bir program dergisi gibi bir şey çıkarıyorlardı. O sırada **Atilla Dorsay** belirdi. "Ben de epeydir bir dergi çıkartmayı düşünüyordum. Baktım siz de dergi konuşuyorsunuz. Hadi bunu hep beraber yapalım," dedi. Dolayısıyla ben, **Nezih Coş** ve **Atilla Dorsay**, bu *Yedinci Sanat* sinema dergisini çıkartmanın öyle ayaküstü kararını verdik. Finansman olarak da herkes cebindeki var olan paraları ortaya koydu. Dergiyi öyle çıkardık. O zaman şöyle deniyordu: "İlk üç sayıyı finanse edebilirsen, üç sayıdan sonra o dönüşlerle kendini çıkarır artık." Tabii üç kişiyle olamaz bu dergi; insanlar gerekiyor. Başkalarının da yazı yazması, başkalarının da çevirilerde yardımcı olması falan gerekiyordu. İngilizce çevirenler falan buluyoruz böyle. Bir kadro oluşturmaya çalışıyoruz. **Üstün Barışta**'ların *Genç Sinema*'dan beri gelen bir grupları var, ben onlarla bağlantı kurmaya çalıştım. **Yorgo Bozis**'le buluştuk Taksim'de, Eftalikos Kahvesinde. (Şimdi yok, kahve değil artık. İstiklal Caddesi'yle Sıraselviler'in dönüş yerindeydi.) Dedik ki, "Bakın, bir dergi çıkarıyoruz. Gelin siz de katkıda bulunun. Biz bunu yaptık diye, 'Gelin bizim anlayışımıza dahil olun' demiyoruz. Gelirseniz hep beraber, sizin de katkınızla dergiyi devam ettiririz." O arkadaşlarıyla görüştükten sonra tekrar bulduğumuzda dedi ki "Biz farklı bir dergi çıkaracağız." İyi, tamam, canınız sağ olsun. Ve onlar *Çağdaş Sinema* dergisini çıkarttılar.

### **İ.M: Bölündünüz yani?**

**E.A:** Daha birleşmemiştik ki. "Bizim dergi anlayışımızdaki, oradaki güdeceğimiz yazıların şeyi farklı. Onun için farklı bir dergi çıkartacağız," dedi; bizim birçok arkadaşımız da onlarla aynı yerde toplandılar. Dert değil. Ama okuyucu sayısı belli; okuyucu bir dergiyi yaşatabilirken iki dergiyi nasıl yaşatsın sorunu var. Zaten biz en fazla 1000-1500 satıyoruz. İstanbul'da birçok yere gidip elden gazetecilere bırakıyoruz satışı olsun diye; dağıtımcıya verip Türkiye çapında dağıtmak da yok. Anadolu'daki birtakım kitapçılara postayla gönderiyoruz. Oralara ikişer üçer tane falan gönderiyoruz. Sonra, zaman içinde bu *Çağdaş Sinema* da içinde bölündü. Ayrıldılar. Dedik ki "Ya, gelin birlikte olalım,

parçalanmayalım,” falan. “Yok,” dediler. **Erden Kıral** da var onların içinde. Biz başta **Erden Kıral**’ın yazılarını yayınlıyorduk. Hatta, şimdi arkasından konuşmak gibi oluyor ama, pek içimize sinmiyordu yazıları ama diyorduk ki “Ya, bu arkadaş genç. Hevesli. Yayınlatalım ki devam etsin yazmaya. Zaman içinde iyi olur.” Ama, **Erden Kıral** ve diğer arkadaşlar bize gelmekten sonradan vazgeçtiler. Onlar o zaman *Gerçek Sinema* dergisini çıkarttılar. Üç tane dergi. Şimdi üç tane dergiyi okuyucu taşımaz ki. Zorlanıyoruz.

**İ.M:** *Üçü de aynı şekilde dağıtılıyor, değil mi?*

**E.A:** Bilmiyorum onların nasıl dağıttıklarını. Ama başka şekilde nasıl dağıtırlar ki? Elden, yani belirli işte, Taksim, Beyazıt’ta bir yer, Kadıköy’de bir yer, Beyoğlu’nda bir yer falan, üçer beşer ya da onar yirmişer. Satışa göre bir dahakine biraz daha az veya biraz daha fazla veriyoruz dergiyi. Tabii zorlanmaya başladık. Kadro açısından da zorlanmaya başladık. **Atilla** zaten bir süre sonra dergiden ayrıldı. **Nezih** de bir yerde çalışmak zorunda, onun da parası yok, bir geliri yok. Dergiye ayıracak zamanı kalmadı. Çünkü **Nezih** derginin mizanpajını yapıyor, düzeltmesini yapıyor, her şeyini yapıyor, bir de taşıma hamallığını yapıyor. Asıl yük **Nezih**’in sırtındaydı. **Nezih** çalışınca biz zorlanmaya başladık. Bir yaz tatilinde dedik ki, “Biraz dergiyi bırakalım, sonra tekrar toparlarız.” Toparlayamadık tabii, o sayı bitti. On sekizinci sayı mıdır nedir en son çıkan sayı. Biz devam ettiremeyince ötekiler de devam etmedi. Ne oldu? Üçümüz de yok olduk. Bir araya gelseydik belki çok daha uzun soluklu gidebilirdi. Ona göre de çok daha zengin içerikli gidebilirdi.

Dergiyle, Yeşilçam’a alternatif bir sinema düşünüyorduk, çünkü biz Sinematek ekolünden geliyorduk. Sinematek de programlarıyla Türkiye’de Yeşilçam dışında farklı bir sinemanın bilgisini taşıyor. Örneklerini taşıyor ve olabilirliğini göstermeye çalışıyor. Ve tabii biraz da sol görüşlü kişilerin orada bulunmasıyla, işte Doğu Bloğu’ndan gelen filmler, şunlar bunlar falan. Bu arada, tabii burada çıkarıyorsak Türk filmlerini de yazmak durumundayız. O zaman Türk filmlerini izlemeye başladık.



**İ.M:** *Yedinci Sanat'ta daha çok yer veriliyordu Türk sinemasına, değil mi?*

**E.A:** Tabii. *Yeni Sinema* sadece yabancı sinema yapıyor. Hatta ilginçtir, *Yeni Sinema* "Türk Sineması Özel Sayısı" çıkarttı. Türkiye'de çıkan bir sinema dergisi kendi ülkesinin sinemasıyla ilgili özel sayı yapıyor! Kendi ülke sineması onun asıl konusu olması gerekirken! Hani yabancı bir derginin Türk sineması özel baskısı çıkar ya, onun gibi özel sayı çıkarttı Biz, Türk sinemasına da eğilelim, eleştireceksek görerek, bilerek eleştirelim. O kuşak Türk sinemasına pek gitmezdi. Ya da okumuş-yazmışların çoğu Türk filmlerine gitmezdi, yabancı filmlere giderdi. Ben de Galatasaray'da okudum, ben de Türk filmine gitmedim ki hiç. Belki **Metin Erksan**'ın bir filmi olduysa, işte onu gittik gördük, ödül alıyor diye. Türk sineması sevilmiyordu çünkü. Ama Yeşilçam, seyretmedim. Gitmedim. Devamlı yabancı filmleri izliyorduk Beyoğlu'nda.

**İ.M:** *Peki dergileri ilk çıkartmaya başladığınızda, bu sert politik dil zamanla diğer dergilerde daha da yumuşadı mı, yoksa aynı şekilde mi devam etti?*

**E.A:** Öteki dergiler gene o sert dili bir ölçüde göturdüler. *Çağdaş Sinema* da aynı şeyi sürdürdü sanıyorum ki sonradan **Erden**'in bana itirafı şöyle; biz Türk

sinemasına da empatiyle bakıp, Türk filmlerini de seyredip, onları da değerlendirmeye çalışıyoruz ya, onlar tümüyle bu sinemaya karşı oldukları için bize gelmediklerini söyledi. Biz Yeşilçam'a biraz ılımlı bakıyoruz diye bizim yanımıza gelmediler, çünkü onlar bütünüyle Yeşilçam dışı bir sinemayı düşünüp o çizgide bir dergicilik anlayışıyla dergi çıkardılar. Biz, Yeşilçam filmlerini seyrederek eleştirmeye başladık, yazmaya başladık dergide.

Bizden önce sinemaya düşünce planında bakan dergi olduğunu pek sanmıyorum. Sonra *Çağdaş* ve ondan ayrılan diğerlerinin çıkardığı *Gerçek Sinema*. Bir de 68-69'daki bu *Genç Sinema* var. 1950'lerde de parça parça dergiler var ama onlarda yazarlar daha çok magazin gazeteciliğinden gelenlerdi.

**İ.M: Zaten Genç Sinema bu anlamdaki ilk dergi, değil mi?**

**E.A:** Evet.



**İ.M: Bu Yedinci Sanat'ların bazılarında ulaşma fırsatım oldu. Çok ilginç şeylere denk geliyorsunuz, ilginç isimler çıkıyor birden karşınıza. İşte Sinan Çetin karikatür çizmiş galiba. Değil mi? Birkaç sayıda var. Bir de, çok hoşuma gitti: Anketler yapmışsınız. Hatta bir sayıda bir geneleve gidip**

*genelev kadınlarına sormuş sizin röportajcılardan biri “Hangi artisti seviyorsun?”, “Hangi filmlere gidiyorsun?” falan gibi. Çok değişik şeyler denemişsiniz o dergi boyunca.*

**E.A:** Birçok insan bize İstanbul dışından katkıda bulunuyordu. Hâlâ denir ki “Ya, *Yedinci Sanat* gibi bir dergi bir daha olmadı Türkiye’de!” Birçok kişi oradaki yazılardan, söyleşilerden hâlâ yararlanır. Biz Yeşilçam’ı kendi ağzından deşifre etmek istiyorduk. Dolayısıyla Yeşilçam’ı Yeşilçam yapan önemli kişilerle söyleşiler yaptık. Yönetmen olarak, yapımcı olarak, senarist olarak. **Hürrem Erman**’la konuşma yaptık, **Bülent Oran**’la konuşma yaptık, şimdi aklıma gelmiyor ama birçok insanla konuşma yaptık. Çok önyargılı olmadan kendimize göre sorular sorduk. Teyp kullandık çoğu zaman ama her zaman teyp kullanamıyorduk. O zaman **Nezih** ve ben bir taraftan notlar alarak yaptık. Hatta bir tanesi **Lütfi Akad**’la yaptığım bir söyleşidir. Teypsizdik. **Nezih** bir taraftan ben bir taraftan, notlar aldık, bütün konuşmanın notlarını aldık. Oturduk, karşılıklı notlarımızı karşılaştırarak o söyleşiyi kaleme aldık, yazdık. Sonra **Lütfi Bey** biraz kırılmış. Demiş ki “Yahu ben hiçbir şeyi böyle söylemedim ya da öyle demedim,” falan filan demiş. Ama bizim bir kötü niyetimiz yoktu. Duyduğumuz, anladığımız, yazdığımız gibi, kâğıda dökerek, iyi niyetle yayınladık. Bu şekil bile olsa bir belgedir, yararlı bir belgedir.

Böyle, Güney Amerika’da olsun, Avrupa’nın birtakım yerlerinde olsun, onların birtakım bildirileri, yayınları varsa onlara da yer veriyorduk ki hani okunsun, öğrenilsin, yararlanılsın diye. Çünkü bizim o dönemde kafamızdaki sinemayla ilgili üretim yapacak kişi yoktu. Kişiler yoktu, ürünler de yoktu.

**İ.M:** *Peki sizce o sinema niye gelişemedi? Bu anlamda sizin içinizden de “devrimci sinema yapalım” gibi bir eğilim çıkmadı Türkiye’de.*

**E.A:** Nasıl yapacaksın ki? Devrimci bir hareket olmayınca o hareketin sineması da olmaz. Lafla olmuyor bu şeyler. Uzun film, parayı nereden bulacaksın? Yapabileceğin tek şey kısa filmler. Birtakım kısa filmler çekilmekteydi. Tamam, grevlere gidiyorsun. Taksim’deki o Kanlı Pazar’ın çekimlerini yaptık örneğin. Anlatabiliyor muyum? **Üstün Barışta**, onlar bir taraftan, **Ahmet Soner** falan, ben de, **Kuzgun Acar**’ın kamerasını almıştım, ta Beyazıt’tan başlayarak o yürüyüşü Taksim’e kadar parça parça, çeke çeke geldim. Taksim’e onlardan önce geldim. Hemen girişteki, şimdi Gezi Pastanesi falan var, oradaki apartmanın bir tanesinin beşinci katına çıktım, kapıyı çaldım. Dedim ki “Çekim yapabilir



miyim?” Bir hanım açmıştı. “Buyrun gelin” dedi. Orada tepeden olayları çektim. Hani, devrimci sinema diyorsan, bunlar da onun içine girer. En azından orada bir devrimci hareket var, öğrenciler yürüyorlar. 6. Filoyu falan daha önce denize atmışlar, öğrenci hareketi var İstanbul’da, Ankara’da, Türkiye’nin birçok yerinde. Biz de o hareketin içinde onu belgeliyoruz. O benim çektiklerim maalesef yok ortalıklarda. Nerede olduğunu da bilmiyorum. Çünkü biz Maden-İş’ten katkı almıştık. Film almıştık, galiba Maden-İş’e filmleri vermiş olmamız gerekiyor. **Ali Özentürk** Maden-İş’in o sırada dergisini çıkarıyordu, gazetesini çıkarıyordu. Ben de Ali’yle o bağlantıyla Maden-İş’le ilişki kurmuştum. O benim çektiklerimin işte ondan sonra Maden-İş’te olması lâzım, ama işte 12 Mart olunca... Belki birisi aldı, evine götürdü, belki polis aldı. Bilmiyoruz yani, benim çektiklerim yok.

Ama o Kanlı Pazar’la ilgili ortalıkta dolaşan ve televizyonlarda falan olayları anlatan programlarda gösterilen şeyler, Üstünlerin çektikleri. Onlar alandaydılar, alandan ne çektilerse ben cepheden çekmiştim. Aslında benim çektiğim çok daha “olay”ı görüyordu. Çünkü aşağıdan gelenler Teknik Üniversite’nin orada durdular. Taksim’de böyle bir hazırlık olduğunu biliyorduk hepimiz. O yüzden ben daha önceden gittim Taksim’e, o kitle geldiğinde ne olacaksa oradan çekeyim diye. Bu Teknik Üniversite’de olanlar da demişler ki “En savaşçılarımız öne gelsin.” Önden onlar, arkadan kitle geliyor böyle. O öndeki şey yararak meydana girecek ve meydan dolacak Beyazıt’tan beri gelenlerle, tamam mı? O kitle geldi, ama polis hemen arkasını kesti onların ve kitle alana giremedi. Ve o alana girenler de, bir taraftan polis, bir taraftan o sabahtan beri elinde sopayla bekleyen Ülkücüler, sağcılar neyse, onların hücumuyla arbede yaşandı. Onların bir kısmını ben tepeden bayağı çektim. Üstünler çekemedi o kadar.

Bir gün inşallah bir yerden çıkar. Umarım.

**İ.M:** *Sinema yazarlığından gelip sinema yaparak o şeye devam eden çok az sayıda insan var bizde, değil mi? En eskisi Halit Refiğ galiba yazarlıktan gelip de yönetmenliğe geçen.*

**E.A:** Mümkündür. Ben şunu diyorum: Hem sinemaya teorik bakıp, hem o teorisine uygun film çeken iki kişi var: Bir **Halit Refiğ**, bir ben. Başka örnek Türk sinemasında yok. Yani, sinema üstüne yazı yazıp, sinema üstüne eleştiri yapıp, değerlendirme yapıp, çeviri yapıp falan, kafasında düşünce oluşturup, bir de bunları film olarak gerçekleştiren başka örnek, benim bildiğim yok.

**İ.M: Şimdi şu anda sizin o yazı geleneğinizi sürdüren bir dergi de yok artık, değil mi?**

**E.A:** Bilmiyorum. Birtakım sinema dergilerinin çıktığını orada burada görüyorum. Bir de tabii finansal olarak dergi çıkartmak çok zor olmaya başladı. Bizden sonra da, yani 80'lerde falan da çıktı dergiler, ama ister istemez, belli bir yayınevine ya da finans şeyine dayanmak zorunda kaldılar. Tabii dayanınca onların çizdikleri çerçevenin dışına pek çıkamadılar. Çıkamazlardı çünkü yani biz 1000 sayıyla satış yaparsak finanse oluyorduk, onların 3-5 bin satmadan finanse olması mümkün değil. 3-5 bin satması için de 3-5 bin kişiye öyle kuru kuru yazılarla ulaşamaz.

**İ.M: Çok popüler olmuş dergiler bile bir süre sonra kapanmak zorunda kaldılar, neler neler... Antrakt, Popüler Sinema, Sabah'ındı, bunlar hep kapandılar. "Onlar kapanyorsa biz ne yapalım"a kadar geldik. Biz o yüzden Sekans olarak dijitalde devam ediyoruz artık. Başka çaremiz kalmadı.**

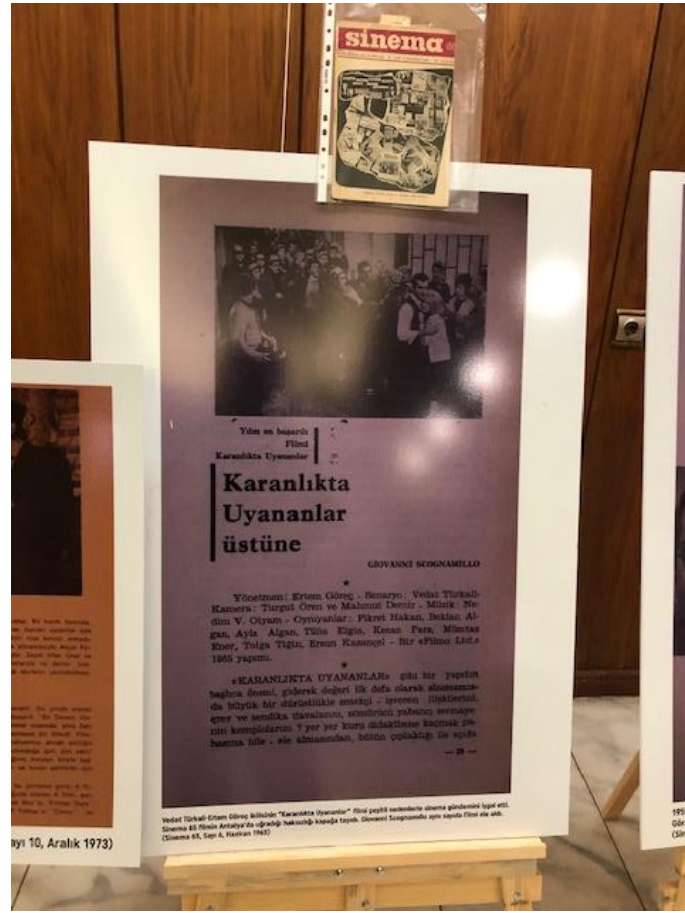
**E.A:** Şimdi bakın benim dergideki yazılarımda da, kitaptaki yazılarımda da belirttiğim bir şey vardı: Türk sinemasının iki şeyi olmadı bugüne kadar. Bir, parası olmadı, yani Yeşilçam dâhil, parası olmadı. İki, yazarı olmadı, yani yayını olmadı. Gerçekten yurtdışına baktığımda, demin ben dergi isimleri saydım. O Fransız *Nouvelle Vague*'ın arkasında *Cahiers du Cinema* ve kadroları var. Anlatabiliyor muyum? İtalyan sinemasının arkasında o *Bianco Nero* dergisi ve onun yazarları var. Her sinema hareketi, belli bir yayın ve dergicilikle besleniyor. Sovyet sinemasının arkasında kaç tane dergi var, kaç tane kitap var, kaç tane teori var.

**İ.M: Eisenstein yazmaya ayırdığı zamanı film yapmaya ayırsaydı kim bilir kaç tane filmi olacaktı!**

**Sinema dergiciliğinin haricinde sinema yazını konusunda ne düşünüyorsunuz? Türkiye'deki sinema kitaplarını yeterli buluyor musunuz?**

**E.A:** Son yıllarda sinema kitapları çoğalmaya başladı. Beş-on yıldan beri, birtakım kör topal çabalar var. Ama bu kişiler sinema bilgisini, sinema eğitimini, sinema düşüncelerini kendileri üretmiyorlar ki. Üretilmiş bilgileri alıyorlar. Üretilmiş bilgiler, Türkiye'de üretilmiş bilgiler değil ki. Sinema bilgilerini dışarıdaki kaynaklardan ediniyorlar. Çünkü içeriden onları besleyecek şey yok. O zaman da ben diyorum ki "Siz kaynak oluşturun önce." Önce bu çalışmayı siz

yapın ki kaynak olsun da başkaları ondan yararlansınlar. Siz Batılı kaynaklardan düşünce üretiyorsunuz, sonra o düşüncelerle Türkiye'deki sinema olayını değerlendirmeye çalışıyorsunuz. Olmuyor. Olamıyor yani.



Demin dediğim gibi, 50'lere kimse girmiyor. 40'lardan başlaması lâzım, o piyasanın gelişmesini... Şimdi akademisyen oldu bir hanım. 60'ların Türk sineması diye yazdı. Dedim ki "60'ları yazıyorsun ama 50'leri çözmeden 60'lara nasıl başlarsın?" Hep oradan, buradan, şuradan alıntılarla, işte **Giovanni** şunu demiş, **Nijat Özön** bunu demiş, bu bilmem ne demiş falan filan. Tamam, onlardan da yararlan ama bir de sen bunların üstüne başka bir şey yapmaya çalış. İşte yapamıyorlar, niye, çünkü tanımıyorlar.

**İ.M:** *Belki, biraz araştırmayla Nijat Özön'ün yaptığı sınıflandırmanın dışında yeni bir sınıflandırma da doğacak ve daha doğru bir sınıflandırma olacak.*

**E.A:** Ben yaptım. Kitabımda var. Benim kurduğum mantık, farklı bir mantık. Yani Türkiye'deki sinemayı, seyirciyi göz ardı ederek çözemezsin. Önce "Seyirci kimdi?" demen lâzım. O sinema o seyirciye göre yapılıyor. O bakımdan şimdi son

dönemin sinemasının seyircisi yok. Seyircisi olmayan bir sinema yapılıyor. İyi niyetli film çekmeye çalışıyorlar ve bu kitle için, bu halk için, bu insanlar için film çekiyorlar ama o halka ulaşma olanakları da yok. Çünkü sinema salonlarına çıktığında seyirci gelmiyor. Pahalı olması bir yana, bak, benim filmlerime de seyirci gelmedi. Ama televizyonda ulaştım seyirciye. Anlatabiliyor muyum? Ama bunların filmleri televizyonda da seyirciye ulaşmakta biraz zorlanacaklardır, zorlanmaktalar. Şimdi bak, Adana’da sekiz film yarışıyor. Buranın yöneticilerinden biriyle dün akşam konuşuyorduk, dedi ki “Yani, seçici kurul, sekiz tane film ancak çıkarabildi.”

**İ.M: 50 tane filmin içinden hem de.**

**E.A:** Geçen yıl Malatya Film Festivali’nde, sinema yazarları jürisindeydik. Tamam, filmler oynuyor ama ele gelecek film yok. Yok yani. “Bunları nasıl seçmişler, nasıl gelmişler bunlar buraya?” dedik çoğu zaman. Anlatabiliyor muyum? İşte ancak iki-üç tane film kendini toparlayabildi, kabul ettirebildi. Diğerleri yeterli değildi. Ne senaryo, ne çekim, ne laf, ne şu, ne bu. Boşa akan su gibi. Bu suyu bir yere kanalize etmek gerekiyor. Bunu kim kanalize edecek? İşte, sinema yayınları bunu kanalize eder. İnsanlar bundan beslenir. Onun üzerine yol alırlar, bunlar bir pusula gibidir insanın elinde.

**İ.M: Bir de bugün gittikçe bireysel, sıkışmış filmler yapıyorlar. Yani hep birey hikâyeleri var.**

**E.A:** O da olsun. Ona itirazım yok. O birey de bu toplumun bir gerçeğidir, o birey olma hali de önemlidir. Ama onu iyi işleyip, iyi yansıtmaları gerekiyor.

Dışarıdaki sinema hareketlerine baktığında neye karşı olduklarının çok güzel eleştirisini yapmışlar, değerlendirmesini yapmışlar ve onun karşısına farklı bir sinema düşüncesi koymuşlar, görüşü koymuşlar. Bizde böyle bir şey yok. Toplu bir hareket bile yok. Yeşilçam’da bile yönetmenler bir araya gelip konuşurlarmış, tartışırlarmış. Bugün böyle bir şey var mı, diye sorarım ben.

**İ.M: Sinema sektörünün günümüzdeki durumunu örgütlenme, finans, dağıtım açısından nasıl buluyorsunuz?**

**E.A:** Şimdi bak, bu sorular Türkiye gerçeğiyle örtüşmüyor. “Sektör” deniyor. Sektör var mı ki? “Dağıtım” deniyor. Batıda dağıtım var. Bizde dağıtım hiçbir zaman olmadı. Yeşilçam döneminde bile böyle Batı anlamında bir dağıtımcı yok. Olmadı. Yani bu soruların hep kaynakları batıdaki şeylere, kaynaklara bakıp,

oradaki gibi, orada üretilmiş sorular bize dönük. Bizde yok bunların bir tanesinin karşılığı. Sektör, var mı? Örgütlenme? Finans? Birtakım dernekler var, Sine-Sen, Yönetmenler Derneği falan. Ama etkileri nedir, onlar da kör topal yaşamaya çalışıyorlar.

**İ.M:** *Son soru: En iyi on filminiz? Mesela film önermek istediğinizde aklınıza gelecek ilk on film.*

**E.A:** Öyle bir seçim yapmadım. Ama şu tür bir düşüncem var benim: Diyorum ki ben, “1930’ların sonuna kadar dünyada yapılan filmleri, bu 40’lardan sonra yapılan sinema, ne derece aşmıştır, ne derece ötesine geçebilmiştir?” 30’lara kadar yapılan, 10’larda, 20’lerde yapılan muazzam filmler var. Onlar o dönemde sinemayı icat ediyorlardı. Yani “sinema nedir”i üretmeye çalışıyorlardı. Önlerinde geçmişte bir model yok. Ve öyle olağanüstü filmler çekilmiş ki o dönemlerde, hayret ediyorsun yani. Sonradan o filmlerin yeni versiyonları çekiliyor, sadece renklendirilmiş, teknoloji artmış, şu olmuş bu olmuş. Ama 1910’larda çekilen o filmin o şeyine bana göre erişemez yani. Mümkün değil. **Eisenstein** filmleri bile 20’lerin filmleridir, en çok 30’lardaki filmlerdir. O dönem sinemasını hâlâ aşabildik mi acaba?

Allah rahmet eylesin, **Godard**’ı kaybettik. Mesela **Godard**’ın varlığı, sinema içindeki yapmak istedikleri ve düşüncelerinden ben kendi açığa çok yararlandım. Çünkü adam düşünerek bir şeylerin peşinde. Düşünerek bir şeyin peşinde olmak olayını ben önemsiyorum. Onun söyledikleri orası için, Fransa için, Batı için çok değerlidir. Ben onu kendim için burada başka türlü üretmek zorundayım. Anlatabiliyor muyum? Yani ben bazen öğrencilerime şöyle bir örnek veririm: Kanadalı yönetmen, **Norman McLaren**. 40’lardan. Hem çizgi film yaptı, kısa filmleri var, hem oyuncu ama farklı bir oyuncu ve animasyon, oyunculuğuyla birlikte animasyon yaptığı filmler var. Mesela bir tanesi şeydir, **Komşular**. Bu kadar savaş karşıtı, bu kadar barış yanlısı bir film yapılabildi mi? Adam, kameraya bile ihtiyaç duymadan film çekebiliyor. Tek tek filmin üstüne çizerek, çizerek yapıyor. Adam müthiş yaratıcı. Ya da müziği karanlığın üzerine çizerek belirtiyor falan. Bunları bugün internet ortamında, bu teknikte yapmak artık çok kolay. Adam 40’larda yapmış. Bir de elle çizerek. Bir de oyuncu kullanarak yaptığı filmler var. Onları seyredersen göreceksin nasıl bir canlandırma yapmış. İnsanlar böyle adım atmıyor. Kayarak gidiyor. Yani stop-motion gibi. İşte tık-tık, tık-tık çekmiş. Böyle zızzzt gidiyor, zızzzt gidiyor.

Bütün onların bilgisi, görgüsüyle baktığında sinemaya, bugün yapılan şeyler çok sıradan. Bugünkü film çekenlerin arkasında örnek alacakları çok film var. Onlarınsa arkasında örnek yoktu. Onlar sinemayı icat ettiler.

**İ.M: Yani, 40'lerden sonra - hadi 40'lara kadar da biz uzatalım diyelim, verdiğiniz örnekten dolayı - onlardan sonra sinemaya belki efektler haricinde yeni bir şey katılmış değil diyorsunuz, değil mi?**

E.A: Renk menk, şu bu falan filan yani, tamam Yeni Gerçekçilik akımı olarak, işte Fransız Yeni Dalga falan çıktı. Onlar bir soluk getirdiler sinemaya ve modern sinemanın yararlandığı çok pencereler, ufuklar açtılar. Hollywood sineması bile kendi içinde dönüşüm, değişim geçirdi onlar sayesinde. Tabii ki hiçbir şey yapmadı değil.

**İ.M: Peki, neredeyse dünya ülkelerinin tamamında Yeni Dalga oluştuğu halde, Türk Yeni Dalgası niye oluşmadı sizce? Ya da oluştu da biz mi bilmiyoruz?**

E.A: Şimdi, her yıl festivallere baktığında, 15-20 tane ilk filmini çeken yönetmen. Her yıl 10-20 dediğinde bu böyle, birileri giriyor. Bunlara ben bir şekilde bir dalga diye bakıyorum. Dalga dalga film çekenler geliyor. Geliyor ama ikinci filmi yok çoğunun. O bırakıyor, başkası geliyor yani. Burada birikmiş, sıra bekleyen bir sürü insan var film yapmak için. Şimdi, bunu görmek gerekiyor ve bunu nasıl değerlendiririz, bunu nasıl besleriz? Yani, potansiyel var. Bu da bir kendine göre dalga. Çünkü Fransa Yeni Dalgasına baktığımızda, orada da yüzlerce yönetmen gelmiş, kala kala kaç tanesi kalmış? On tane de, on beş tane, yirmi tane de. Şimdi bizde de benzer bir olay olabilir. Önemli olan beslemek. Bunların önünü açmak ve yolunu aydınlatmak. Burada da görev sinema yazarlarına düşüyor, kariyer yapan akademisyenlere düşüyor. Türk sinemasını iyice öğrensinler. Yeşilçam'ı iyice öğrenmeleri gerekiyor. Yeşilçam'ı bilmeden, çözümlenmeden Türkiye'de sinema düşünülemez. Mümkün değil. Olmaz. Yeşilçam çok önemli bir sinema. Dünya çapında belki önemli bir sinema. Yani bunu Amerikalının, Fransızın bilmesi gerekmez. Bu Yeşilçam öyle pat diye havadan çıkmadı. İşte onun bunun filmlerini taklit ederek de çıkmadı. Taklit ederek de çıksa, başka şey oldu oralarda.

**İ.M: Ben de araştırırken, Turan'ın [Seyfioğlu] kitabını yazarken, gerçekten de çok farklı şeyler denemiş adamlar. Gerilim denemişler,**

*polisiye, Lutfi Akad polisiye yapmış, kara film yapmış, çok değişik şeyler var. Tarihi filmler, Timurlenk yapıyorlar...*

**E.A:** İşte o yüzden, 50'lere ben "Yeşilçam Öncesi Geçiş Dönemi" diye bakıyorum. Yeşilçam'ı da 62 yılına bağlıyorum, çünkü 62 yılında bölge işletmeleri devreye giriyor. O bölge işletmelerinin devreye girmesiyle Yeşilçam, Yeşilçam olmaya başlıyor artık. Orada daha somutlaşıyor. Daha öncesi, Arayış Dönemi. 60'tan sonra, ben 62 falan diyorum, çünkü 60'tan sonra bu **Metin Erksan**'ın falan bu yeni gerçekçi, toplumsal içerikli film denemeleri falan var. Sonradan tekrar iktidar değişince, sağ iktidarlar gelince, tekrar Yeşilçam yeşerdi. Yani o toplumsal sinema kök tutamadı. Tutabilir miydi? Bilmiyorum.

**İ.M:** *Aslında Yılmaz Güney'in yanında yetişen bir ekip var. Hani Erden Kıral var, Bilge Olgaç da onun senaryolarından birkaç film çekmişti, Bir Gün Mutlaka'yı (1975)... İzin var (Temel Gürsu, 1975)... Bunlar devam ettirebilirlerdi gibi geliyor bana ama devam ettirmeyi seçmediler, farklı yollara yöneldiler.*

**E.A:** Bilge Olgaç farklı bir anlayışta, Erden Kıral zaten kafasındaki sinemayı yapacak. Yılmaz da bir deney yaşamaya çalıştı, olmadı. İşte sonra Şerif [Gören] aldı, *Yol* (yani *Bayram*) filmini yaptı.

**İ.M:** *Bize zaman ayırdığınız için çok teşekkür ederim.*

## GODARD, SİNEMANIN SERSERİSİ

Erdem İlic

**Jean Luc Godard** sineması iki temel özelliğe sahiptir. Birincisi **Godard**, sinemaya yazarlıktan geçmiş bir yönetmendir. Ancak bu durum, bir meslekten diğerine geçiş ya da bir sapma biçiminde gerçekleşmez. **Godard**'ın birincil özgül yönü burada başlar. Kendi deyişi ile, yazmak ile film yapmak arasında bir fark görmez. Bu noktadan sonra konu ilginç hale gelir çünkü **Godard**, anlatısını imgesel bir yaklaşımla ve sinematografik bir üslupla kuran bir öykü anlatıcısı değil, bir film eleştirmenidir. Film yapmak biçiminde film eleştirisi yapmak. Bunu olanaklı kılan belki de tek bir yol vardır: Yine kendi sözleri ile, **Godard** bir denemecidir (2014: 44). Auteur kavramının öncül metinlerinden birinin yazarı olan **Astruc**'un "kamera-kalem" terimini en çok hak eden yönetmendir, ama bir farkla. **Godard**'ın aracı kalem değil daktilodur. Bu, biçimsel ya da araca içkin bir fark değil, **Godard** sinemasının oluşturucu öğelerine içkin bir sonuçtur. Puro ve daktilo bir **Godard** portresine kameradan daha çok yakışır. Böylece daktilonun kadrajda görünmesi de kaçınılmaz olacaktır. Ancak bir *leitmotif* olarak değil. **Godard**'ın ne işi olur *leitmotif*lerle? *Serseri Aşıklar*'da (À bout de souffle, 1960) masanın üzerindeki daktilo sıradan ve hiç dikkat çekmeyen bir eşyadır yalnızca. Üzerine yığılan öteberi ile de giderek belirsizleşir. *Amerikan Mali*'nda ise (Made in U.S.A, 1966), hiç beklenmedik bir şekilde odaya giriveren genç adamın ilk işi daktilonun başına oturmak olacaktır. Son derece beceriksiz hareketlerle tuşlara basarken roman yazdığını söyleyecektir. Nereden baksak uyumsuz, beklenmedik, tuhaf. Ama **Godard** hep daha fazlasını yapacaktır. Odaya elinde gitarıyla bir genç kadın girer. Ayakkabı topuğuyla bayıltılmış adam, yazar adayı yeğeni, gitarlı sevgili ve Anna Karina. Bir mizansen daha ne kadar absürt olabilir?





*Amerikan Mahı (1966)*

Bazen karakterini makinesinin başına oturtur **Godard**, bazen kendisini. *Histoire(s) du Cinéma*'da (1988 - 1998) sinemanın tarihleri ve hikâyelerini daktilo ile yazar. **Godard**'ın sinemasında daktilo bir nesnenin ya da biçimsel bir ögenin ötesindedir. Kamera ve daktilo **Godard**'ın iki önemli aletidir. Ancak burada bir sentez aramak boşunadır. Onun gibi bir serserinin ne işi olur sentezlerle? Elinde kamera önünde daktilo, birinin diğerine zarar vermesi pahasına her ikisini de kullanır. Daktilonun sahnede görünmediği zamanlarda arkada bulunduğunu her zaman hissettirir. Bazen de beklenmedik bir anda ekranı kaplayan bir yazıyla söyler derdini. Araya girerek, bütün akışı bozarak. Tıpkı *Amerikan Mahı*'nda olduğu gibi, *Adı Carmen*'de (Prénom Carmen, 1983) daktilo yatağın hemen yanbaşında iken daktilonun başındaki bu sefer kendisidir. İki kelime yazar: “Yanlış görülen.” Diğer iki kelimeyi hemşire okur: “Yanlış söylenen” Filmin başlangıç sekansındaki bu bölüm **Godard**'ın nasıl düşündüğüne dair ipuçları da verecektir. Nedir yanlış görülen ve söylenen? Kimdir yanlış gören, yanlış söyleyen? Belki de hepsinden önemlisi, doğru görmek ve söylemek mümkün müdür?

Tüm bunlardan, **Godard** sinemasının **Peter Wollen**'ın “karşı-sinema” adını verdiği ikinci özelliği doğar. **Peter Wollen**, **Godard**'ın geliştirdiği yaklaşıma dair “sinemanın yedi ölümcül günahına karşı yedi ana erdem” (2013: 77) adını verdiği şematik bir inceleme yapar. Buna göre **Godard**'ın anaakım sinemanın uzlaşlarına karşı kendisine özgü üslubunun özellikleri maddeler halinde sıralanabilir. **Wollen**'a göre **Godard** ilk olarak anlatı geçişkenliğine karşı geçişsizliği tercih ederek anaakımın anlatısındaki nedensellik zincirini baştan kırıp atar. Olay örgüsünün yerine, bağlantısız olan geçer. Bu durum **Godard**'ın pikaresk edebiyata yakın görünen karakterleri için de uygundur: “Pikaresk, sıkı olay örgüsünün yerine, gerçek yaşamın çeşitliliğini ve iniş çıkışlarını temsil ettiği varsayılan rasgele ve

bağlantısız bir dizi olayı geçiren, psödo otobiyografik bir formdur. (Kahraman tipik olarak, kaderin cilveleriyle oraya buraya sürüklenen, marjinal, maceraperest bir serseridir, sıklıkla da kimsesizdir ve her durumda aile bağları yoktur).” (2013: 79)



*Adı Carmen (1983)*

Buradan doğacak diğer yaklaşım bellidir: özdeşleşmeye karşı yabancılaşma. Egemenin elinde, seyircinin kahraman ile özdeşleşmesini sağlamak için çeşitli numaralar vardır. **Michael Chion**'un deyişiyle “öykü kişisine sevimli, sevecen, çekici, saygı ya da hayranlık uyandırıcı nitelikler” yüklemek, kişilerin “bir tehlike ya da mutsuzluk anında gösterilmesi” (2003: 133) ve karakterler arasında karşılaştırma yapmak en yaygın kullanılan özdeşleştirme teknikleridir. Sinematografik olarak da kameranin özellikle dramatik öneme sahip durumlarda öznel algıya geçmesi ile özdeşleşme sağlanır. Özdeşleşme şüphesiz yalnızca karakterlerle değil izleyenin kendisini öykülemeye ve sinemasal uzama kaptırmasıyla da gerçekleşecektir. Godard sinemasında ise herhangi bir türden özdeşleşme söz konusu değildir. **Serseri Aşıklar**'da sokaktaki insanların gözü “rollerini oynayan” iki karakterin üzerindedir. Bazen de karakter kameraya dönüp seyirci ile konuşmaya başlar. Bugün ana akım tarafından da teknikleştirilerek giderek yaygın bir biçimde kullanılan bu yaklaşımın yakın geçmişte katı bir

biçimde hata olarak tanımlandığını vurgulamak gerekir. Bazen sesin senkronu bozulur bazen de görüntü akışının. **Çılgın Pierrot**'da (Pierrot le fou, 1965) kavgalı sahneleri, **Adı Carmen**'in çatışma sekansı alabildiğine yapay, bizi Superman'ın uçtuğuna ikna etmeye çalışmakla meşgul olan ana akımın inandırıcılık çabasından yoksundur. Zaman ve uzam kesintisizliği için de aynı şey geçerli olacaktır. Elbette Godard kamera arkasını da göstermeyi bilmiştir. Ama yalnızca o alışlageldik film içinde film türü olarak değil.

Bu yaklaşımlar yaygın olarak Godard sinemasının **Brecht** etkisinde olduğu yorumlarına sebep olmuştur. Bunu zaman zaman **Godard** da dillendirir. Örneğin **Hayatını Yaşamak**'ın (Vivre sa Vie, 1962) tabloları işin **Brecht** yanını vurgulamak içindir (2014: 65). Ancak onun filmografisi yalnızca Brecht tarzına indirgenemez. Öncelikle varlığını her zaman hissettiren hatta sık sık bunun ötesine de geçen Godard sinematografisi, **Pasolini**'nin “şiir sineması” adını verdiği tarzın büyük örneklerini verir. Kimdir konuşan ve eyleyen? Karakter mi yönetmen mi? Ne karakterin yerine geçer ne de nesnel bir algısal konum arayıp ona uzaktan bakar. Sinema malzemesinin olanakları ile son derece stilize bir forma ulaşır. Ancak **Wollen**'in karşı-sinema tanımlaması, yönetmenin kendisini Hollywood uzlaşmalarının karşısına koyan bir yaklaşım geliştirdiği yanılgısına sebep olabilir. Bilakis **Godard** politik konumundan ayrılmaması gereken özgün bir üslup geliştirmiştir. İzlediğimiz şeyin bir film olduğunu hiçbir zaman unutturmayla çalışmamıştır. Saklı gizli anlamlara tenezzül etmeden, sözü dolandırmadan, lafını esirgemedi konuşur. Belki de bu nedenle bazılarınca geveze bulunur. Doğrudur. Gevezenin tekidir.

Bunlara karşın, belirtmek gerekir ki, özellikle ilk dönem filmleri için geçerli olan tüm bu karşı sinema retorisi, yabancılaşma, geçişsizlik ya da açık anlatı gibi -aynı zamanda çok da çalışılmış- çözümler **Godard**'ın sanatının önemli bir yönü olan videografiye yönelik özel ilgisi konusunda eksik kalmıştır. Videoda “sinemaya başka türlü bir yaklaşımı sağlayacak bir şeyler” (2014: 37) olduğunu çok erken fark etmiştir. Bu noktada önemle belirtmek gerekir ki video hakkında yapılacak olan teknolojik belirlenimci her değerlendirme her zaman olduğu gibi yanıltıcı ve tek boyutlu bir bakışa sebep olur. Ancak elbette bu durum bu fenomenin teknolojik boyutunun göz ardı edeceğimiz anlamına gelmemelidir. Bu konuda dikkat çekici bir yorum videonun ilk büyük ustasının **Vertov** olduğunu iddia eden **Ulus Baker**'den gelir. Teknolojik ve teknik olarak bugün anladığımız anlamıyla

videonun daha düşüncesi bile yokken **Vertov** videonun öncü örneklerini verir. “Kameranın sokağa çıkma gayretini, kişiselleşmesini, ana ve olaya bağlı kılınmasını, bakış açılarının çoğulluğunu beslemeye yönelik bir gayreti videoya ait bir çaba” (2011: 19) olarak gören **Ulus Baker**, bu eğilimdeki yönetmenlerin sinemanın erken döneminden bu yana videografinin arayışında olduğu düşüncesindedir. **Vertov** da tam anlamıyla bu türden bir anlayış ile kamerasını sokağa çıkarıp doğrudan videografik hale getirir. Planlarını en ince ayrıntısına kadar hesaplayan sinema setinin dışına çıkmak, videocunun en belirgin eğilimi olagelmıştır O halde, videonun “sinemayı görmeyi ve sinema çalışmasını yeniden, başka biçimde düşünmeyi” (2014: 40) öğrettiğini belirten **Godard**’ın da daha ilk filmlerinden itibaren bu eğilime sahip olduğunu söylemek gerekir. Aynı zamanda Dziga Vertov Grup’un kurucularından biri olması da rastlantı değildir. Onun videoya yönelik beklentileri hep yüksek olmuştur. Örneğin bir video kamerayı patronla pazarlık yapan işçinin elinde görme hayali kurar: “Video sayesinde insanlar tabanda gerçek bir iletişim sağlayabilirler” (2014: 165).

Godard filmografisi sıralanırken bir video döneminin ayırt edildiğini biliyoruz. Ancak **Godard**’ın video hakkındaki yaklaşımını bir dönemle sınırlandırmamak gerekir. Onun sinematografisi her zaman videografiye yakın durmuş zaman zaman da saf bir video imgesine tereddüt etmeden geçmiştir. Bu videografiyi incelerken son zamanlarda sıklıkla karşımıza çıkan buluntu film türüne uyan örnekleri, postmodern eserin özelliklerinden olan pastiş ve kolajı da unutmamak gerekir. Örneğin son işlerinden biri olan **İmgeler ve Sözcükler** (Le livre d’image, 2018) bu anlayışla yapılmış, sinematografinin uzlaşılardan tamamen uzaklaşmış videografik bir çalışma olarak görülmelidir. Video imgesinin öneminin her geçen gün arttığı bir dönemde **Godard**’ın tüm işleri her bakımdan bize zengin bir malzeme sunmaya devam edecek.

### Kaynakça

- Baker, Ulus, (2011), *Beyin Ekran*, İstanbul: Birikim.
- Chion, Michel, (2003), *Bir Senaryo Yazmak*, çev. N. T. Öztokat, İstanbul: Agora.
- Godard, Jean Luc, (2014), *Godard Godard’ı Anlatıyor*, çev. A.Derman, İstanbul: Metis.
- Wollen, Peter, (2013), *Godard ve Karşı Sinema*, çev.H. Gürkan, *İletişim Çalışmaları Dergisi*, Sayı 3 (77-87).

## **50. YILINDA PORTABELLA'NIN *UMBRACLE*'Sİ: HALKÇI DEĞİL DEVRİMCİ SİNEMA!**

**Onur Keşaplı**

Bir sinemacının aynı anda **Resnais** veya **Antonioni** kadrajlarına, **Ayzenştayn**'ın kurgu zekâsına, **Fellini**'nin sofistike ukalalığı ve aşırılığına ve de **Rocha**'nın şiddetine sahip olma ihtimali, olsa olsa bir yenyetmenin gündüz düşlerindeki “auteur all star”ı ya da büyüme eyleminden bihaber bir genç eskisinin “voltran”ı şeklinde vuku bulabilir. Fakat film eleştirmeni **Ezequiel Schmoller** için İspanyol – ya da Katalan mı demeliydik – yönetmen **Pere Portabella** tam olarak bu hayalin somutlaşmış hali (pereportabella.com [[bağlantı](#)]). Böylesine zıtlıklar içeren bir karışımın, çığ bir postmodernliği veyahut eğreti bir dokuyu aşıp kendi sinematografik diline varabilmesiye imkânsızlık çağırıyor. Ne var ki **Portabella**, **Buñuel**'in her yeni filmde seyren gerçeküstücülüğü ve **Almodóvar**'ın her yeni filmde aşırılaşan Akdeniz melodramcılığı gölgesindeki İspanyol sinemasının en özgün ve özerk yaratıcılarından birine dönüşmeyi başarmanın ötesinde sinema tarihinin ayrıksıları arasında.

*Barcelona Okulu* olarak adlandırılan ve çoğunlukla *Fluxus* ve *Yeni Dalga* akımlarının etkisinde tutulan toplamın bir parçası olarak **Portabella**'nın sinemasal özünün 1960'ların yenilikçi sinemasından daha eskilere uzanarak, 1920'ler ve 1930'ların avangardına yaklaştığı pekâlâ söylenebilir. Biçim ve türleri buharlaştıran tarzında görsel ve işitsel deformasyonlara başvurmaktan ve çoklu medya yöntemlerini kullanmaktan çekinmeyen yönetmen, dolaysızca ekran üzerinde ve ekranla çalışarak boşluklardan film ürettiğini ifade etmektedir (MUBI, [[bağlantı](#)]). **Stephen Marsh**'a göreyse,<sup>1</sup> **Portabella** “akustik imaj ve akustiğin

---

<sup>1</sup> Aktaran: Ledesma, E. (2014). “Intermediality and Spanish experimental cinema: text and image interactions in the lyrical films of the Barcelona School”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14:3, 268.

imajı”nı yaratmaktadır. Bu betimleme, yönetmenin ham görüntüler, buluntular, kamera arkaları, yeniden kurgulanmış kurgu dolu görüntü parçaları ile işleyen, yer yer *kolajlaşan*, kimi zamansa *asalaklaşan* sinemasını anlatabilme gayretlerinden yalnızca biridir.

20. yüzyıl İspanyasında yaşamış her yurttaş gibi ömrünün hatırı sayılır bir kısmını **Franco** ve ona bağlı faşist Falanjistlerin diktasında geçiren **Portabella**, her ne kadar baskıcı rejime karşı şekillenen *Encuentros*’a dâhil olmasa da<sup>2</sup> sinemasını siyasetten uzak tutmamıştır. Bu uğurda başta **Miro** olmak üzere **Picasso** ve benzeri muhalif sanatçıların resimlerini sinemayla harmanlayarak belgeselden öte yeni belgeler/yapıtlar üreten yönetmen *Nocturno 29* (1968) ile edebiyatı ve bilhassa şiiri sinemasının merkezinde konumlandırmıştır.

Yarattığı tedirginlik hissi ve anlamsızlık eşliğinde tanımlanamaz hali nedeniyle “koru” türüne iliştilen bu filmde **Portabella**, şair **Joan Brossa** ile işbirliği halinde metni, olay örgüsünü ve kurguyu parçacıklara ayırdığı gibi filmi kaydetme ve izletme imkânı sağlayan aygıtları da pelikülde parçalarına ayırarak “deneysel” sinema bağlamında öncü bir noktaya yerleşmektedir. *Nocturno 29*’un kesmeli geçişleri ve fazlasıyla eksik, boş, sessiz kalan devinimi ilk bakışta apolitiklik izlenimi verse de filmin adı örtülü bir politik ifade içermektedir.<sup>3</sup> Filmin gösterime girdiği yıl, İspanya İç Savaşı’nın Cumhuriyetçilerin yenilgisiyle sonuçlanarak **Franco** tiranlığının başladığı 1939’dan sonraki 29. yıldır ve muhalifler için bu durum İspanya’nın *nocturnal* bir karanlıkta, bitmeyen gecede geçirdiği süreyi imlemektedir.

Kısa, orta ve uzun metraj çalışmalarıyla hemen her on yılı son derece üretken geçiren **Portabella** için *Vampir-Caudecuc* (1970), yalnızca ilk uzun metraj belgeseli olmanın ötesinde biriciklik ihtimali olan bir yapım sürecine, içeriğe ve yönetmenin dünyada ses getirecek bir sonraki filmi müjdeleyen bir üsluba sahiptir. Başrolündeki **Christopher Lee**’yi kuru türünde kült mertebesine eriştiren, **Jesús Franco**’nun yönettiği *Kont Drakula*’nın (Nachts, Wenn Dracula Erwacht, 1970) yapım sürecine **Portabella**’nın adeta sızmasıyla kotarılan *Vampir*, yukarıda bahsi geçen asalaklaşan sinemanın nitelemesinin de yegâne nedenidir. Konvansiyonel sinema anlayışı ve yıldız sistemiyle çekilen bir filmin üzerine

---

<sup>2</sup> Bener, V. J. (2014). “Radical Politics and Experimental Film in Franco’s Spain: Los encuentros de Pamplona, 1972”. *Hispanic Review*, Volume 82:2, 167.

<sup>3</sup> Ledesma (2014), 269.

yapışıp, kamera ile filmin kanını emercesine çekilen “saçma” görüntüler, setin iğdiş edilmesi, Drakula kültürünün hafif meşrep ve uçarı bir hüviyete büründürülüşü ile **Vampir - Kont Drakula**'dan bir yıl önce izleyiciyle buluşmayı başararak - bir nevi “vampir film” etiketini hak etmektedir. Bu tuhaf seyre rağmen belgesel filmin kendi hudutlarında korkutuculuğa sahip oluşu ise, **Portabella**'nın bir sonraki filmi, bu yazının omurgası halindeki, **Christopher Lee**'nin başrolünde oynadığı **Umbracle**'nın (1972), esasında 1970 yapımı olup gösterim sürecinde maruz kalınan sorunlar nedeniyle iki yıl gecikmeli gösterime girdiği gerçeğiyle birleştiğinde iyice karmaşık bir hal alıyor. Zira bir vampir/asalak film olarak **Vampir**, **Umbracle**'yı kronolojik ve sinematografik olarak doğurduysa, **Umbracle**'nın aslında **Vampir**'den bir yıl önce çekilmiş olması bizi, herkesi, tıpkı **Terminatör** serisinde John Connor'un ebeveynleri misali gibi bir çıkmaza sokmaz mı? En iyisi bir es vermeli ve aklımıza mukayyet olup **Umbracle**'nın 50. yaşını kutlamaya başlamalı...

### İstilacı Bir Örtü Olarak *Umbracle*

Huzursuz bir ses, bir müzenin gişe memuru, dondurulmuş hayvanları dingin bir hayranlıkla seyreden ziyaretçi bir vampir, Barcelona sokaklarında devinirken susmak bilmeyen bir telefon, boş bir vagondaki eril istila, “beyaz Toros” işlevi gören bir araba, **Franco** ve Falanjizmin sansür yasaları üzerine belge söylevler, din ve militarizme bulanmış faşizan film parçacıkları, iki saray soytarısının gülünçlükleri, **Christopher Lee**'nin çok dilli müzikal manevraları ve **Poe**'nun *Kuzgun*'unu iştahla okuması, sessize alınmış bir çiftin ev halleri, güpegündüz flanörleşen bir vampir, sessiz sinema komedyenlerinin araya karışmaları, bir piliç fabrikasının “seri” üretimi/tüketimi, takılan plağın döngüsüne kapılan imajlar ve öldüre öldüre ancak bir karasineği öldürebilen vampir... **Umbracle**'nın sürprizi bozulamayacak ölçüde manasız ve süreklilik yoksunu sekansları, filmi özet ve açıklamadan muaf kılmaya pekâlâ yetebilir. Filmin adı, Barcelona'daki Ciutadella Park'ında yer alan, gölgeleme ve koruma işlevi gören bir asma çatı, metal bir örtüden gelmektedir.<sup>4</sup> Filmin çeşitli seslerle bezeli olmasına karşın sessiz bir film atmosferi sağlamasında

---

<sup>4</sup> Sözcük Katalanca'da *şemsiye* demek ve “umbrakl” şeklinde okunuyor. Yazıda sözcüğe getirilen eklerde (-sı, -nin, -da, -yı) bu okunuşu esas aldık. (ed. n.)

sözcük anlamıyla “umbracle”nın yol açtıkları ve bu uğurda hangi “şeylerin” alegorisine dönüştüğü belirleyicidir.



**Matt Losada** için film, klasik korku sinemasının “istilacı öteki”ne yaslanarak ilerlemekte ve **Franco**’nun ötekileştirici uygulamalarını ters yüz ederek, ürpertici bir görünüme sahip ötekinin sistem için en ufak bir tehdit içermemesi halinde aslında istilacı ve korkutucu olanın sistemin ta kendisi olup olmadığını tartışmaya açmaktadır.<sup>5</sup> Ona göre *Umbracle*’nin avangart biçiminin bambaşkalığı, eleştirmenler ve seyirciler nezdinde filmin politik göstergeleriyle muhafazakâr ve şoven hegemonyayı deşifre yetisini gölgede bırakma riskini taşımaktadır.

*Umbracle*’da **Portabella**, **Antonioni**’nin **Monica Vitti**’nin bakış boşluklarıyla işaretlenen dönemi ve **Resnais**’nin estetik modernist evresindeki mizansen ve resimlerin benzerlerini üretmekte ve sahneler arası bağların belirsizliğinin üzerine sahne içlerini eksilterek izleyiciyi boşlukları doldurma noktasında etkinleştirmekte ve anlam üretimi konusunda dayanışmacı bir üretime davet etmektedir. **Portabella**, tür ve biçimleri durmaksızın kolajlarken, **Kuleşov** efekti ve çatışmacı Sovyet montajına başvurarak görüntü dilini oyunbaz kılar. Kamera hareketlerinde aktüel kullanımların yer yer özçekimlere evrilmesi ise **Fellini**’den **Sorrentino** ve **Östlund**’a uzanan patikanın aşırılıklarını çağrıştırmaktadır.

---

<sup>5</sup> Losada, M. (2012). “Pere Portabella's Umbracle and the Francoist crusade narrative”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 13:4, 339.



Görselliğin böylesine parçalı ve farklı olduğu bir filmin teknik açıdan en dikkat çekici yönü ise ses kanalındaki uygulamalardır. Ses, kimi zaman görüntüyü bozma, etkisizleştirme, hafife alma aygıtı iken, kimi zamansa görüntüyü kuklaştıran bir despotu andırmaktadır. **Umbracle**'nin nevi şahsına münhasır işitselliği, korku dolu notalarda absürt komediye varan gevelemelere varan bir zenginlik sergilemesine rağmen filmde rolünden çıktığı anlar haricinde **Christopher Lee** haricinde hiçbir "oyuncu"nun sesi işitilmemektedir. Filmin gürültülü sessizliği, **Eduardo Ledesma**'ya göre **Franco** diktatörlüğü altında sesi kısılan İspanyol halkının tezahürüdür.<sup>6</sup>

Klasik korku türünde sıklıkla yinelenen, bir ev, okul, mahalle ya da şehrin ne ve kim olduğunu belirsiz bir yabancı/öteki tarafından istilasının **Umbracle**'da çağdaş korku sineması içinde işlendiğini vurgulayan **Losada** için bu yöntem, İspanya'yı yeniden fetheden lider olarak "Katoliklik, aşırı milliyetçilik ve aile" üçlemesine başvuran **Franco**'nun İç Savaş'tan ölümüne dek sürdürdüğü Haçlı seferini sinematik yapıbozumuna uğratmaktadır.<sup>7</sup> Ona göre vampir kılığındaki **Christopher Lee**'nin kimseyi öldürememesi, içi boş bir tehdit halini alması ve tehdidin verili olandan, faşizan sistemden - olanca gücü ve nüfuzuna rağmen - örtülü olarak gelmesi, geleceğe dair umutlandırıcı bir tona sahiptir.

Tüm bunlara rağmen - **Portabella**'nın saygısız ve yıkıcı auteur'lüğünün akıllara "punk" etiketini getirdiğini ancak olağanca parçalayıcılığına rağmen yönetmenin punk'taki dağınıklıktan ziyade bütüncüllüğe sahip olduğunu ve bu durumun da **Portabella**'yı punk'ın en zarif haline dönüştürdüğünü belirten - **Schmoller**'in (pereportabella.com [[bağlantı](#)]), yönetmeni diğer maestro'larla eşleştirirken andığı **Glauber Rocha** adı, **Portabella**'nın ideolojik hamlelerinin, politik sinema anlayışında nereye yerleştirilmesi gerektiğini muğlaklaştırmaya yetmektedir. Bu da yazının başlığında yer alan "halkçı-devrimci" uyuşmazlığına yönelmeyi gerektirmektedir.

---

<sup>6</sup> Ledesma (2014), 268.

<sup>7</sup> Losada (2012), 351.

## Üçüncü Sinema ve *Umbracle*

Sinemanın politikayla etkileşiminde en bağdaştırıcı yanıtların başında, hiç şüphesiz “her filmin esasında politik” olduğun önermesi yatmaktadır. Ancak bu ön kabulün ötesinde, sinemayı alenen politik bir aygıt, devrimci mücadelenin bir parçası olarak gören akımlar da mevcuttur. Bunlar arasında nispeten kuramsallaşmış haliyle öne çıkan Üçüncü Sinema hareketi, iki kutuplu dünya düzeninde birinci dünya olarak nitelenen kapitalist blok ile ikinci dünya olarak nitelenen sosyalist blok dışında kalan coğrafyalara atfedilen “üçüncü dünya” sıfatına atıf taşımaktadır. Başta Latin Amerika olmak üzere Afrika ve Asya ülkelerinde meydana gelen devrimci başkaldırıları, Batı Bloğu ve Doğu Bloğu ülkelerinden özerkleşerek özgürleşmiş bir üçüncü yol iddiası taşımaktadır. Üçüncü Sinema ise bu arzunun sanatsal dışavurumlarından biridir ve izleyiciyi etkinleştirerek yeni bir öznellik üretimi babında, “olay”lara yaslı bir sinemadır<sup>8</sup> zira Küba Devrimi başta olmak üzere söz konusu coğrafyalardaki olaylar, izleyiciyi tetikleyecek niteliktedirler.

Üçüncü Sinema, kapitalist bloğa ait olup Hollywood anlatısı ağırlıklı olmak üzere ana akım sinema kodlarıyla ve en önemlisi hegemonyanın tarafında yer alan Birinci Sinema’ya karşıdır. Bunun yanı sıra Avrupa’da veyahut sosyalist blokta konumlanıp, çağdaş anlatılar geliştiren, hegemonyaya eleştirel yaklaşan ancak estetik ve modernist tutumu baskın İkinci Sinemanın da karşısında konumlanan Üçüncü Sinema, devrimci bir tavırla hegemonya ile savaşı beyazperdede sürdürmeyi amaçlayan bir yapıdadır. Arjantinli sinemacılar **Solanas** ve **Gettino**’nun 1968 yılında *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru* başlıklı manifestolarıyla ilk defa somut olarak kavramsallaştırılmaya girişilen Üçüncü Sinema, mücadele çağının en önemli kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürü olarak özgürleşmiş kişilikler ve kitleler oluşturmayı ve kültürün sömürgeleştirilmesine son vermeyi<sup>9</sup> hedeflemektedir. Yönetmenlerin aynı yıl çıktıkları dört saatlik deneysel, kurmaca ve belgesel türlerinin harmanı halindeki *Fırınların Saati* (La Hora de Los Hornos, 1968) adlı filmle birlikte yorumlanması gereken manifesto, baskıcı bir yönetim

---

<sup>8</sup> Acar, F. (2019). “Üçüncü Sinema Hareketi’nde Öznellik Üretimi”. *SineFilofofi*, özel sayı no. 1: 359-360.

<sup>9</sup> Solanas, F. ve Gettino, O. (2008). “Üçüncü Bir Sinemaya Doğru”. *Sinemasal Yazıları 1 – Sinema İdeoloji Politika* içinde (ed. B. Bakır, Y. Ünal, S. Saliji), Nirengi Kitap, 171.

altında devrimci bir yapıtın nasıl kotarılabilceği ve en 3nemlisi seyirci ile nasıl bir etkileşime geçilmesi gerektiğine dair süreci anlatmaktadır.<sup>10</sup> Üçüncü Sinema'yı birinci ve ikinci sinemaların kodlarından ayıran en önemli olgu, seyircinin tüketici olmaktan çıkarılmasıdır ki Üçüncü Sinema seyirciye yönelik ideolojik ve entelektüel bir meydan okumadır.<sup>11</sup> Solanas ve Gettino'ya göre bunu sağlamanın ve sinemasal hegemonyadan hem sanatçıları hem seyircileri çıkarmanın yolu sistemin benimsemeyeceği, onun gereksinimlerine yabancı filmler yapmaktan ve sistemle doğrudan, açıkça savaşan filmler üretmekten geçmektedir.<sup>12</sup> Üçüncü Sinema sinemanın geleneksel üretim süreçlerine de tüketilme tarzına da karşı çıkmaktadır ve klasik anlatının eğlence hedefi gibi çağdaş sinemanın hantal ve sıradan polemik ağırlıklı anlayışını da kendisine yasaklamaktadır.<sup>13</sup>



Üçüncü Sinema hareketi, özneleştirdiği karakterler ve kalabalıkların ortak paydalarının yoksulluk, yoksunluk ve mağduriyet olması nedeniyle, bu çerçeveye uygun motifler geliştirmiştir. 1960'ların başında Brezilya'da, sosyal temalar ve

---

<sup>10</sup> Solanas ve Gettino'nun filmini 2018'de 50. yaşı dolayısıyla Sekans'ta anmıştık. Bkz. Yatarkalkmaz, Ş. (2018). "Sinemanın Devrimci Ateşi: 50. Yılında Fırınların Saati". *Sekans* e8, 110-123 [[bağlantı](#)]. (ed. n.)

<sup>11</sup> Erus, Z. Ç. (2007). "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları". *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* içinde (ed. E. Biryıldız, Z. Ç. Erus), Es Yayınları, 28-29.

<sup>12</sup> Solanas ve Gettino (2008), 177.

<sup>13</sup> Wayne, M. (2011). *Politik Film* (çev. E. Yılmaz), Yordam Kitap, 14.

estetik yenilikler çerçevesinde Yeni Dalga biçimciliğini daha toplumsal içerikler ile mekân ve karakterlerin kent dışında seçerek Üçüncü Sinema'yı öncüleyen Yeni Sinema Hareketi, akımın en önemli anlayışlarını birini ortaya koymuştur. **Rocha**'nın "Açlığın Estetiği" olarak adlandırdığı ve açıkladığı yöntem, kıtanın özgünlüğünü açıklıkta, açlığın en soylu kültürel bildirgesini ise şiddette kodlamaktadır.<sup>14</sup>

Az ve hafif ekipmanla bir nevi "gerilla sineması" tabirini çağrıştıran ve uygulayan Açlığın Estetiği, baskıyla ezilen kesimlerin vaziyetlerinin farkına varmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Birinci Sinemanın gerçekliği maskeleyen ve sömürü düzenini örten arınık kurmacaları karşısında Açlığın Estetiği sayesinde Üçüncü Sinema, kıtanın ve toplumun estetize edilmesi güç haldeki gerçekliğini aktarmaktadır. Öfkeli, bağırğan ve sinematografik açıdan aç bırakılmış filmlerde, biçimsel yokluğun gerçek yaşamdaki yokluğa işaret etmesi öngörülmektedir.

**Stam** ve **Johnson**'a göre **Rocha**'nın katkıları sayesinde Üçüncü Sinema, auteur anlayışının bireyi özneleştirilmesine karşı kıtaya özgü yeni bir auteur anlayışıyla bireysel göreliliğin yerine kiteselleşmiş ve ulusallaştırılmış bir özneyi koymaktadır.<sup>15</sup> O zamana dek geliştirilmiş sinemasal içerik ve biçimlere yönelik yıkıcılaşarak yeni bir yapı inşa etme isteğinin altını çizen Üçüncü Sinema sanatçıları, filmlerini eylem haline getirmek uğruna üst perdecı bir tona taşınan politika ile kişisel ve küçük olan arasındaki ilişkileri açık ederek ikisi arasındaki ayrımı buharlaştırmaktadır.

Kültürün emperyalizmle, yoksulluğun zenginlikle, sömürülenin sömürgeciyle kaçınılmaz çatışması ve şiddeti **Rocha**'nın tarif ettiği sinemanın eylemci doğasını oluşturmaktadır. **Gökçek**'e göre,<sup>16</sup> **Rocha**'nın manifestosunda altını en çok çizdiği tespit, aç bırakılmış kitlelerinin zihniyet açısından sömürülmeye ve yanıltılmaya daha çok yatkınlaşması karşısında devrimci bir sinemacı ve sinemaya düşen görevdir. Endüstriyel sinemanın gerçeği yalanlar ve yanılsamalarla gizlemesi karşısında Yeni Sinema Hareketi ve ardılı olan Üçüncü Sinema'nın yapacağı şey hakikati açığa çıkarmak ve toplumun gerçek ile gerçeğin ardında yatan nedenleri

---

<sup>14</sup> Green, J. N. ve Skidmore, T. E. (2021). "Brazil: Five Centuries of Change", Brown University Library [\[bağlantı\]](#).

<sup>15</sup> Stam, Robert ve Johnson, R. (2005). "Brazil renaissance, introduction Beyond Cinema Novo". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* [\[bağlantı\]](#).

<sup>16</sup> Gökçek, Z. (2017). "Üçüncü Sinema'ya Fernando Solanas Sineması Üzerinden Bakış", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 75.

anlayabilmesini sağlamaktır. **Rocha**, ayrıca yerelliği övmek ve sinemaya yedirmek ile bunun oryantalist bir biçimde ele alınması arasındaki farka yönelik uyarıda bulunarak ıskellik övgüsünün emperyalist ve etnosentrik bir temelden hareket ettiğini hatırlatmaktadır. Ayrımı belirgin kılmaya yönelik **Rocha**'nın önerisi ise **Fanon**'un tarif ettiği şiddettir ki söz konusu şiddet, şiddeti uygulayana yönelik şiddetin eşit düzeyde anlaşılabilir olacağı bir zeminde konumlanmaktadır.<sup>17</sup> Açlığın Estetiği anlayışıyla **Rocha**, Üçüncü Sinema akımına işitsel ve görsel bağlamda bağırğan ve saldırgan olabilecek bir motif dâhil etmiştir. Bu yaklaşıma göre, küresel hegemonyanın şiddet uygulayarak yarattığı ve topluma dayattığı gerçeklik yanılığının ancak ve ancak tersine yöneltilecek - seyri güçleştirmek pahasına - aç ve şiddetli bir sinematografiyle sağlanabileceğini düşünülmektedir.

Bu noktada devrimci ve halkçı gayelerle hareket eden sinemacılarla yapıtlarına getirilen, **Sara Nadal-Melsió**'nun özetlediği üç temel eleştiriye bakmak yerinde olacaktır. Duruma ve vaziyete göre konumlanan tutuma göre bu filmler fazla erken ya da fazla gecikmiş olabilmektedir. Estetik yargılar içinse söz konusu filmler ya aşırı deneysel ya da deneysellik düzeyi yetersizdirler. Ortodoks politik eleştiride ise bu filmlerin aşırı politik ya da apolitik görerek yermek yaygındır.<sup>18</sup> Politik sinemayı adeta çıkmaza sürükleyen bu öz çerçevesinde **Rocha** ve **Portabella**'yla Üçüncü Sinema ve **Umbracle**'yı yanyana getirmek de güçleşmektedir. **Rocha**'nın "aç" imajları **Portabella**'da yerini - deformasyona rağmen - estetiğe, Üçüncü Sinema'nın anlaşılır ve tetikleyici önermeciliği **Umbracle** örneğinde yerini en hafif tabirle anlaşılmazlığa bırakmaktadır.

### Kapatırken

Dadaizm ve gerçeküstüçülikle sanatını ören ve de sanatsal açıdan **Man Ray** ve **Maya Deren**lere daha yakın duran **Portabella**'nın, klişe tabirle "halkın anlayacağı filmler" yapmadığı - yapmasının mümkün olmadığı görülmektedir. Ne var ki **Portabella**'nın bu çalışmada bahsi geçen üç filmi ve **Franco**'nun ölümünden hemen sonra izleyiciyle buluşan belgeseli **General Report** (1977) göz önüne alındığında, yönetmenin kendisine yakıştırılan tüm etiketlerin yanı sıra "politik

---

<sup>17</sup> Aktaran: Gökçek, Z. (2017), 75.

<sup>18</sup> Nadal-Melsió, S. (2017). "Anachronism and the militant image: temporal disturbances of the political imagination", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 18:4, 335.

sinemacı” olduğunu aşikârdır. **Franco** sonrası demokrasiye geçiş aşamalarında bilfiil siyasete de atılan **Portabella**’yı **Umbracle** özelinde devrimciliğe yaklaştıran kanı ise filmin katı biçimciliğindeki devrimciliktir. Edebiyat ve tiyatro “istilası”ndaki sinemayı özerkleştirerek, anlatı boyunduruğundan kurtaran ve yedinci sanatın bir imaj sanatı olduğunun altını çizen **Portabella**, **Umbracle**’daki yaratıcı rejisiyle biricik bir öncüye, devrimci bir sinematografiye imza atmıştır.



Baskıcı bir aygıtın röntgenini **Umbracle**’da epey soyutlamacı bir biçimle kotaran **Portabella**’ya bakıldığında, ister istemez Türkiye’nin 21. yüzyılına örtülü değinen, sunduğu tekinsiz atmosferle “politik” olduğu iddiasında bulunulan **Abluka** (Emin Alper, 2015), **Hayaletler** (Azra Deniz Okyay, 2020), **Kurak Günler** (Emin Alper, 2022) ve benzeri yapımlar gelmekte ki aynı durum 12 Eylül’e eğilme gayretindekiler için de geçerli; fakat bu filmler, her ne kadar sansür nedeniyle alegorik ve değişmeceli tercihleriyle “çağdaş”laşsalar da ülkenin haletiruhiyesini “halkçı” veya sinematografik açıdan devrimci bir hüviyete oturtamamaktadırlar. Sanatın ve sinemanın giderek daha fazla ölçülebilir formüllere indirgendiği bir çağda - Türkiye’de ve dünyada - **Portabella** gibi yaratıcıların ve **Umbracle** gibi yaratıların çığır açıcılığına, sınır tanımazlığına yönelik ihtiyaç da her geçen geçen gün artmaktadır.

## KENDİLERİNE BİR KRAL İSTEYEN KURBAĞALAR

Gökhan Erkiç

1882 yılında, o dönem Rusya İmparatorluğu'nun bir parçası olan Litvanya'nın Vilnius kentinde, her iki kanadı da Leh olan bir ailede doğdu **Wladyslaw Starewicz**. Entomoloji çocukluk günlerinden kalma bir tutkusuydu ve bu tutkusunu entomoloji okuyarak doyurmaya çalıştı. St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olarak Kovno (Kaunas) Doğal Tarih Müzesi'nin yöneticilerinden biri oldu.

Sinema yolculuğuna çıkmayı ilk kez Kovno'da düşündü ve adlarına günümüzün kayıp listelerinde yer bulan kısa belgesel filmler çekti. İlk kukla canlandırma filmi olan **Güzel Lukanida**'yı (Piečna Lukanida, 1910) bu dönemde gerçekleştirdi. Moskova'ya taşınan **Starevic** endüstriyel olarak henüz emekleme dönemini yaşayan sinema çevresiyle ilişki kurdu ve **Khanzhankov**'un yapım firmasında çalışmaya başladı. Bu dönemde gerçekleştirdiği yapımlar olasılıkla filmografisinin doruğunu oluşturur: **Ağustos Böceği ve Karınca** (Strekoza i Muravei, 1911), **Böceklerin Noeli** (Rozhdyestvo Obitatelei Lyesa, 1911), **Kamera Operatörünün İntikamı** (Mest Kinematograficheskogo Operatora, 1912) ve **Korkunç İntikam** (Strashnaia Mest, 1912).

İlk Büyük Savaş sırasında çalışmalarını ara vermeden sürdüren **Starevic**, film stüdyolarının Ekim Devrimi'nin ardından Yalta'nın yolunu tutmasıyla boşluğa düştü ve film çalışmaları kesintiye uğradı. Kızıl Ordu'nun Kırım'a girmesiyle Rusya'dan ayrıldı. 1920'de Fransa'ya geçti. Diğer göçmen Rus sinemacıların çoğunluğu Almanya ve Birleşik Devletler'in yolunu tutarken, **Starevic** Fransa'da kaldı ve ölene dek üretimini sürdürdü.



Bu dönemde gerçekleştirdiği filmlerden biri olan **Kendilerine Bir Kral İsteyen Kurbağalar** (Les Grenouilles qui demandent un roi, 1922), kısa zaman önce

yaşadığı ve tanıklık ettiği tarihsel sürecin etkisiyle olsa gerek, **Starevic**'in doğrudan politik orijinli söylemler taşıyan nadir çalışmalarından biridir ve bu işin ustası olan **Ezop**'un aynı adlı fablından bir uyarlamadır.



Bir zamanlar Vırakistan Cumhuriyeti öyle başarılı bir aydınlanma dönemi yaşadı ki ağır top düşünürleri insanlar gibi oturumlar düzenlediler ve hükümete karşı vırakladılar...

Vırakçı kurbağalar düzenledikleri özel oturumda sonuçta ulus adına bir şeyler yapma kararı aldılar. Hatip Vırak saygıdeğer vıraklara seslendi: *“Hükümetimizin demokratik yönetimi yanlış, Jupiter’e hepcek yalvaralım da bize bir kral göndersin!”* Kurbağaların ıslak demokrasisi rutubet yapıyor olmalı ki bunu Tanrı’dan istediler.

Vırakların “Sen her şeyi yapmaya muktedirsin, bizim yöneticilerimiz sadece zıp zıp zıplamayı biliyor, n’olur bize bir Kral gönderiver” tadındaki vıraklamaları bulutların arasında günlük partneriyle oynaşan Jupiter’e ulaşır.

Jupiter şaşkın ama Tanrı olduğunu da ispat etmeli: Kurbağaların aptallığına hak ettikleri bir maskaralıkla cevap vermek için yurt bildikleri sazlığa bir kral gönderir. Ama Kral öyle bir gürültü patırtı koparır ki çoğunluğu kaçışıp saklanır.

Aralarındaki cesur ruhlar ise krala ziyarette bulunacak olan bir tanışma komitesi belirler. Yurdun anahtarını sundukları Kral sadece gözlerini yukarı çevirip sabitler. Aslında bir kütükten daha fazlasını beklemek doğru değildir.

Kral’ın donuk bir kütükkafa olduğu anlaşılınca genç vıraklara eğlence çıkar. Kral’ı küçük düşürmeye çalışırlar ama onun bundan haberi bile olmaz. Ulema takımından yaşlı vıraklar ise bir kez daha Jupiter’e yalvarır ve bu kütüğü geri alıp yerine gerçek bir kral vermesini isterler. Jupiter ise kurbağaların aşağıda neden



rahat durmadıklarını, handiyse insanlar gibi davranıp başlarına uyduruktan bir sorun yarattıklarını anlamaya çalışır.



Jupiter çok yönlü düşünme becerisine sahip olduğunu kanıtlar. Tanrı olduğuna göre bu da normal! Kurbağaların gözünü alacak altın sarısı bir leyleği kurbağaları bir an önce kurtarması emriyle kral niyetine Vırakistan'a gönderir. Ama bu emir onun kurbağalardan kurtulma isteğinden mi yoksa kurbağaların kendi kendilerinden kurtulması gerektiği fikrinden mi doğar bilinmez.

Leylek ilk iş olarak Kral Kütük'ün başındaki deforme tacı alıp batağa atar. Böylece yönetimi ele geçirir. (Unutmadan geçmeyelim: Gözcü Kurbağa'nın dilinden doğan dürbün, **Starevic**'in animatör varlığını doğrulayan ilk mizansen.) Tören kıtası sululuğu ve bandonun karşılama havası yalakalık ve düşkünlük üzerine demode bir alışveriş olarak gözüксе de leylek kral güncesinde önemli bir gündür. Kino-Vırak en fiyakalı haftalık film-bülten karelerini yakalamak için çoktan yerini seçmiştir. (**Starevic**!) Kendisinden rol çalmak isteyen Foto-Vırak'ı bir tekmede yere yapıştırır. Leylek Kral sazlığın anahtarlarını bir an önce sunmak isteyen komite başkanı kurbağayı gagasına alıp şöyle bir tartar ve konuşması biter bitmez sunduklarıyla birlikte midesine gönderir. Vırak bandosu ve muhafız birliği acilen sıvışır. Kral ise yakaladığı kurbağaları alkolik, burjuva, entel demeden yutmayı sürdürür.

Kral'ın doymak bilmez iştahına dönük haberler krallığa yayılır. Jupiter'e bir kez daha başvurmak kaçınılmaz olur. Kalan vıraklar canhıraş vıraklamalarını ona duyururlar ve o sırada uyku keyfi sürmekte olan Tanrı'yı uyandırır. Gönderdiği Kral'a yem olmaktan yakınır.



Jupiter yakınan vıragiller için “Hiçbir durumda memnun olmayan döneke deliler” deyip fırçayı basar. Çıkarılacak fabrik dersi dizelemek Kral’ın gagasında sallanan kurbağaya düşer ki kendisini rolünün gereği olarak akıl hocalığına yükselten bu son vırak-bırak gösterisiyle perdeyi kapatırken Tanrı uykusuna geri döner.



**Ezop** dünyasından esinini gizlemeyen anlatıda Zeus’un yerini Jupiter alır. Roma dünyasına evrilme olasılıkla restorasyon sürecinde gerçekleşti. Anlam, tema, çıkarılacak ders değişti mi? Hepsini yerinde duruyor: Ne istediğini bilerek isteyeceksin. Bilmiyorsan istememek daha hayırlı olabilir. Bu istemin siyaset katında bir istekse çok daha dikkatli olacaksın. Beş para etmez insanları ülkenin başına veya şu ya da bu koltuğuna getirecek isteklerde bulunmayacaksın. Bu isteklerin cahil, entel, hırsız, dantel vs her kesimden gelebileceğini bileceksin. Kısaca animasyonumuz insanlık tarihinin tarih öncesinden başlayıp dünya sonrasına uzanan eleştirel bir söyleme sahip.

Bu sekiz dakikalık kısa animasyon ne animasyon tarihinin ne de **Starevic** filmografisinin benzersiz yapıtlarından biri. Hatta **Starevic** kendini yer yer gösteriyor demek uygun olacak. Ama söyledikleri ve esinledikleri herkesi bağlıyor, bağlamalı.

Fabl ve temasını düşünecek olursak, anlatının bir hesaplaşma dürtüsüyle seçildiğini görmek zor değil. Çarlık Rusya’sının emperyal bocalamaları, eğitilmiş kesimlerin farklı tercih ve önerileri karşısında yıkılmaya gün saydığının anlaşılması ve devrim günlerinin kazanan ve kaybedenleri... Evet ama bir de

beslendiği yaratıcı toprakları terk etmek durumunda kalan sürgün sanatçılar var. Kendisini rahat bırakmayan belleği ile kaybettiklerinin eğreti hesaplaşmasını ancak sanatı üzerinden dillendirebilenler...

Paris Rus Sanat Topluluğu tarafından gerçekleştirilen bir animasyon figürler dizisi olarak **Frogland** adıyla sunulan çalışma, aradan yıllar geçip restorasyon süreci yaşarken arayazıların ve arayazıları taşıyan tablo resimlemelerinin yönlendirmesi ile öz söylemine eklenen veya onu aşan dilsel vurgu ve göndermeler taşıyor görünmekte. (Kaldı ki Rus Sanat Topluluğu da birkaç yıl önce denizde yelken açmış söylenip duruyor ve zorlu hayatında açacağı yeni sayfalar için öneriler ile beklentileri arasında bağlar kurmaya çalışıyor, ikilemler yaşıyor ve doğal olarak yanlış adımlar da atıyordu.)

**Ezop**'la başlamış gözüken, bu örnekte **Starevic** halkasıyla devam eden, kurbağa beyinliler çoğunluk olduğu ve beş para etmez kralları başlarına dilendikleri sürece başkalarının da ekleneceği bu hesaplaşma yolculuğu daha birçok durağa uğrayarak devam edecek.



Bu dönemin diğer önemli **Starevic** çalışmaları, özgürlüğüne tutkun bir bülbülün öyküsünü anlatan, el boyaması olduğu izlenimi veren **Bülbülün Sesi** (La Voix du Rossignol, 1923) ve iskorbütten ölen bir kız ve ona aşık köpeği hakkındaki **Fetiş Maskot**'tur (Fetich Mascotte, 1934). En uzun filmi olan **Renard'ın Romanı** (Le Roman de Renard, 1930-39) örneğinde olduğu gibi, filmlerinin hazırlık, yapım ve yapım sonrası süreçlerinin zaman zaman yıllara yayıldığı görülür.

**Starevic** hem estetik hem prodüksiyonel kararlarda son söz sahibi olan bir yapımcı olarak, filmlerinin bütün aşamalarında varlığını duyurur: Senarist, kameraman, animatör, desinatör ve yönetmen olarak tipik bir auteur yönetmendir. Çoğu filminin tasarımını, gelişigüzel seçilen tek bir karesinden bile, kılı kırk yararcasına gerçekleştirdiği anlaşılır.

1965 yılının şubat ayında **Köpek ve Kedi Gibi** (Comme Chien et Chat, 1965) filmi üzerinde çalışırken yaşamını yitiren **Starevic**, canlandırma sinemasının sanat kulvarında lirizmin ve yaratıcılığın doruğuna çıkmış, has bir sinemacıydı.

## ROMANDAN SİNEMAYA ZEBERCET

Hatice Bildirici

*Uyarlamanın dramı, basitleştirmenin dramıdır.*

André Bazin

İnsan yalnızlıktan ölür mü? Zebercet yalnızlıktan ölünebileceğini gösteren tuhaf bir adamdır ve **Yusuf Atılgan**'ın yarattığı, Türk edebiyatının en orijinal karakterlerinden biridir. 1973'te yayımlanan *Anayurt Otel*'nin bu kahramanına **Ömer Kavur** da hayat vermek istemiş, onun yabancılaşmasını ve yalnızlığını beyaz perdeye aktarmıştır. 1985'te gösterime giren *Anayurt Otel* isimli bu uyarlama film, Türk sinema tarihinin ilk akla gelen uyarlamalarından biri olmakla kalmaz, **Ömer Kavur**'un da başyapıtı kabul edilir.



Öncelikle “uyarlama”nın ne olduğunu ve uyarlama hakkındaki kabulleri tartışarak *Anayurt Otel*'ne doğru yol alalım: Bir sanat eserinin bir başka sanat dalı ile yeniden yaratılmasına “uyarlama” diyoruz. Edebî metinlerin sinemaya

uyarlanması sinema tarihinin başlangıcından beri var olagelmıştır. Edebiyat ve sinemanın akraba hatta kardeş oldukları düşünülebilir. Onları birbirine bağlayan şey kurgunun gücüdür. Edebî metin, sinemaya güzel söz söyleyebilme yetisini verirken sinema, insana edebiyattan aldığı güçle görme duyusunun sonsuzluğunu sunar. Birçok edebî metin sinemaya uyarlanmıştır. Bunların içinde senaryoya katabileceği imkânların çokluğundan dolayı uyarlaması en çok yapılan tür romandır. Yönetmene olayı, kişileri ve tasviri kendiliğinden verir. Yönetmen bu veriyi istediği biçimde şekillendirme imkânına haizdir. Sinema, anlatısında hem görseli hem sesi hem de hikâyeyi bir arada sunabilmesiyle birçok sanat dalını bir arada değerlendirme imkânına sahiptir.

Sinema, kurmaca metnin ikna ediciliğini görselliğiyle güçlendirir. Bunu yaparken bir kitabın ulaşabileceğinden daha geniş kitlelere ulaşabilme niteliğiyle kurmacanın içinde gizli duran birtakım imgeleri küresel boyutta dolaşıma sokabilir, gündem oluşturabilir ve hatta ortak bir insanlık bilincinin oluşmasında edebiyatın rol alanını büyütebilir.

Uyarlamalar hakkında birtakım yargılar ve ön kabuller vardır. Edebî metnin birebir perdeye aktarılmaması, olay örgüsünün senaryoda çok değiştirilmiş olması, metnin derinliğinin görüntüye aktarılamamış ya da değerinin düşürülmüş olması gibi kişisel görüşler zikredilir. Uyarlamadan hoşlanmayanlar, üstelik bunu yaparken edebiyatı koruduğunu iddia edenler bile bulunur. Ancak bunlar çoğunlukla ön kabullere dayalı yargılardır. **André Bazin**, uyarlamanın bir aşırma olarak algılanmasını, türler arasındaki geçişkenliğin sanatın doğasında olduğuna dair temel bilgiyi görmemekle ilişkilendirir. Edebî eserlerin perdede uğradıkları bozulmalardan, hiç olmazsa edebiyat adına öfkelenmenin saçma olduğunu, burada bir kaybeden olmadığını şöyle izah eder:

Çünkü uyarlamalar ne kadar yakıştırmaca olsa da asıl yapıtı bilen ve değerlendiren azınlığa bir zararları dokunamaz; bilmeyenlere gelince, iki şıktan biri: Ya, herhangi bir filmde geri kalmadığı şüphesiz olan bu filmle tatmin olacaklar ya da asıl yapıtı tanımak isteği duyacaklar ki, bu da edebiyat için bir kazançtır. Bu uslamlama, edebi yapıtların sinemaya uyarlandıktan sonraki satışlarının bir ok gibi yükseldiğini gösteren bütün basım istatistikleriyle de doğrulanmıştır. Hayır, gerçekte, genellikle kültürün, özellikle edebiyatın bu serüvende yitireceği hiçbir şey yok! <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> André Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınları, 1966, s.115.

Evet, sinemaya uyarlanan eser, kıymetinden bir şey kaybetmediği gibi büyük ihtimalle değer kazanacak; yeni bir öz ve yeni bir söylemle film, edebî metnin bir uzantısı haline gelebilecektir. **Bazin**'in belirttiği gibi edebî metin beyaz perdeye aktarıldığında varlığından hiçbir şey kaybetmez. Nitekim *Anayurt Otel*i modern Türk edebiyatının değerli eserleri arasında yerini korumaktadır.

*Anayurt Otel*i, **Yusuf Atılğan**'ın ikinci romanıdır. İlki *Aylak Adam*, şehirde yaşayan yalnız bir genç adamın yabancılaşmasını ele alır. **Atılğan**'ın kendisinin de dile getirdiği gibi madalyonun bir yüzünü C. isimli karakteri ile *Aylak Adam*, ikinci yüzünü Zebercet isimli kahramanı ile *Anayurt Otel*i oluşturur. Âdeta birbirini tamamlayan iki eserdir bunlar.

**Atılğan** üniversitede **Tanpınar**'ın üç yıl öğrencisi olur. Birbirinden çok farklı yazma tutumları geliştirmiş olmalarına rağmen **Atılğan**, yazarlık mizacında **Tanpınar**'ın etkili olduğunu ve bunun kendisi için büyük bir şans olduğunu ifade eder. **Tanpınar**'ın tabiata, şehre, tarihe, kültüre açılan kapıları **Atılğan**'da içe kapanır.<sup>2</sup> O, dar bir hayata hapsolmuş bireyin çıkmazlarını ele almayı tercih etmiş Türk modernizminin ikinci neslinin temsilcisidir.

*Anayurt Otel*i, bugünkü Manisa'ya karşılık gelen (**Yusuf Atılğan**'ın biyografisi ile de örtüşen biçimde) kasaba ya da bir küçük kent otelidir. Babasının ölümünden itibaren yani son 10 yıldır yalnız başına işlettiği bu otel, aslında üvey dayısının oğlu Faruk'a aittir. Faruk sadece ödemeleri alır. Uzun yıllardır otele uğramamaktadır.

Otel, Zebercet için bir sığınak olmuş, onu dış dünyadan korumuştur. Burası onun evi, iş yeri yani ekmek kapısı, bir yönüyle ailesinden kalan miras, sosyal ortamı hâsılı onun her şeyidir. Varlığını meşrulaştıran, onu önemli kılan tek varlıktır. Bu otel ve Zebercet birbiri ile örtüşür. Zebercet sahip çıktığı kadar otel ayaktaadır. Otel var olduğu için Zebercet vardır. Hatta Zebercet kendi sonunu getirirken otelin de sonunu getirmiş olur.

Filmlerinde yabancılaşmayı ve yalnızlığı bilhassa konu alan **Ömer Kavur**'da otel fikrinin de ayrıca bir yer tuttuğunu, kendi serüveni ile *Anayurt Otel*i'nin nasıl kesiştiğini şu cümlelerinden anlıyoruz: “Paris'te sinema eğitimi yaparken üç yıl bir otelde çalıştım, gece bekçiliği yaptım. Tabii Zebercet'in duygularıyla kendi duygularım arasında bir örtüşme söz konusu değil. Ama ben beklemek nedir, gelen müşterilerle ilgili tahminler kurmak nedir bilirdim. Hayal kurmanın ne olduğunu

---

<sup>2</sup> Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, 1995, s.42.

bilirdim. Yusuf beyin yazdığı ile benim düşündüklerim, duyumsadıklarım iyice örtüştü.”<sup>3</sup> Keza filmin başarısında yönetmenin bu deneyiminin etkisi olur.

Roman, Zebercet’in takıntılı biçimde otelde iki gece kalıp ayrılan Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen (GATG) Kadın’a olan tutkusu ile şekil alır. Buna aşk demek pek de doğru olmayacaktır. Zebercet’in duyguları değil davranışları bunu işaret eder bize. Roman, otelden ayrılışının ardından kadının odasına çıkıp ondan kalan dağınık eşyalara bakan Zebercet’in düşündükleri ile başlar. Bilinç akışı ile bu düşüncelerini biz takip ederken yaptıkları da hâkim bakış açısı ile anlatıcı tarafından bize aktarılır. Film de burada başlar. Filmde, Zebercet âdeta kadına anlatıyor gibi boş odada kendi kendine söylenerek kendini tanıtır izleyiciye.

*Anayurt Otel*’nde bölümler günlerin adını taşır. İlk bölüm adlandırılmamıştır. Bu bölümde kasaba (ya da kent), otel, Zebercet, ortalıkçı kadın, GATG Kadın, Emekli Subay olduğunu söyleyen adam, kara kedi ve odadaki iki havlu başlıklar altında tek tek tanıtılır. Bunlar roman boyunca bizimle olacak, olayların gidişatını belirleyecek ve onlara yön verecek insan, mekân ve eşyadır. Filmde bu tanıtım bölümü doğal olarak bulunmaz. Bir sonraki bölüm “Pazartesi”dir. Yapbozun parçalarını doğru yerleştirmeden bugününün 20 Ekim 1963 olduğunu anlarız. Yapbozun parçaları diyorum çünkü hem günler hem Zebercet’in geçmişine ve üç nesil öncesi ailesine ait bilgiler hem bazı eşyalar ve insanlar hem de anlatma zamanına ait bazı olaylar yapbozun parçaları gibi metne dağılmıştır. Bir bulmaca çözer gibi zamanı ve ailesinin üyelerini tespit etmek gerekir. Hatta okurken bunun için bir yerlere not tutmak, şemalar çizmek de anlamak için elzem hale gelir. Romanın sonuna kadar bu parçalar tamamlanıp birleşmeden bütünü görmek mümkün olmaz. Romanın özellikle son 10 sayfasında parçalar yerine oturur. Bu oturan zemin aslında romanın alt katmanıdır. Üstteki katman ise 22 günlük bir serencamdır. GATG Kadın’a tutkuyla bağlanan Zebercet, bir süre onun dönüşünü bekleyecek, hayata bağlanmak için bu umuda tutunacak ama onun dönmeyeceğinden emin olunca yavaş yavaş hayatla bağını koparacak, ortalıkçı kadını boğarak öldürecek, oteli “kapalı” hale getirecek ve 22. gün yani 10 Kasım 1963’te saat 9’u 5 geçte hayatını sonlandıracaktır. Bu olay örgüsü filmin de senaryosunu oluşturur.

---

<sup>3</sup> Ertekin Akpınar, *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, Hayalet Kitap, 2009 s. 1-20. (Wikipedia aracılığıyla)

Alt katman dediğim bölümde ise hem Zebercet'in hem de ailesinin geçmişi hakkında bilgiler bulunur. Zebercet'in üç nesil geriye doğru ailesinin hikâyesi bilinç akışı içinde özellikle geriye dönüşlerle verilir. Onun tuhaf davranışlarının önemli bir kısmını bu geçmişle ilişkilendirmek mümkündür. Örneğin annesinin bir beslemenin kızı olduğu, otelin Keçecizadelerin konağı olduğu zamanlarda konağın sahibi Haşim Bey'in ise bu beslemeye tacizde bulunduğu için Zebercet'in dedesi olduğu, konakta bazı cinsel sapkınlıkların gizlice yaşandığı, hassas ve kırılğan dayılardan birinin yengesine olan aşkıyla intihar ettiği, bu yengenin de GATG Kadın'a benzediğine dair bilgilerle Zebercet'i geçmişine bağlarız. Yine bu bilgilerden askerlik dönemine ait olanları onun karakteri ve varoluşsal sıkıntıları ile ilgili önemli bir kaynaktır: orada aşağılanması, ezik bir emir eri olarak askerliğini tamamlaması, cinsellikle ilgili ilk deneyimlerinin hatta saplantılarının kökeninin romanın içine serpiştirilmiş askerlikle ilgili bu anekdotlarda buluruz. Film bu ayrıntılardan mahrum bırakır izleyicisini. Aynı şekilde kendisi ile alay edilerek büyüdüğünü, 1.62 boyunda 54 kg ağırlığında ufak tefek bir adam olduğunu, kendi yorumuyla anasının bile karnında ona 7 ay tahammül edebildiğini ve bu yüzden erken doğduğunu, okuyamayacağına kanaat getirilerek orta ikide okuldan alındığını, babasıyla otelde çalışmaya başladığını, bu oteli yönetene kadar çok da adam yerine konulmadığını, kadınlar tarafından sevilmemiş, arzulanmamış olduğunu, dışarıyla bağ kuramadığı için bu otele bağlı yaşadığını bu alt katmanda, geriye dönüşlerde, bir bulmacanın ya da yapbozun parçaları olarak görürüz. Bu bilgilerin de filmde yer bulmadığını belirtelim. Nitekim **Yusuf Atılğan**, 1989'da ölümünden birkaç ay önce TRT'de katıldığı bir edebiyat programında filmle ilgili görüşlerini anlatır. Bu programda **Doğan Hızlan**, romanın o günlerde tekrar gündeme gelişini filmin yayımlanmasına bağlar, sonra da "Filmi seyrettiğinizde, romanla onun arasında ne gibi birleşen-ayrılan yollar gördünüz?" diye sorar. **Atılğan** bu soruya: "[Zebercet'in] romanda geriye dönüşlerle anlatılan bir geçmiş var. Bunlar filmde olmayınca [karakter] muallakta kalmış gibi geldi bana." der. Filmi kendi başına hoş bulduğunu belirtir ve romanı karşılamadığını söyler. Tabii bunun yanında filmin de romanın da birbirinden bağımsız eserler olduğunun altını çizer.<sup>4</sup>

Hem film için hem roman için en önemli unsur Zebercet'in çıkmazlarıdır. Âdeta bir varlık gösterememenin şekil bulmuş hali olan Zebercet; romanda yarı geçmişte

---

<sup>4</sup> "Yusuf Atılğan – Kitapların Dünyası (Ocak 1989)" [[YouTube bağlantısı](#)]



yaşar, kendini soylu bir aile olan Keçecilerin devamı hatta Keçecilerin sonuncusu olarak görür. Romanın ve filmin başında yalnızlığını azaltacak bir bağlanmanın peşindedir. GATG Kadın'dan başlamak üzere, otelde bir hafta kalan Emekli Subay (ki sonradan onun da kızını boğarak öldürdüğü ve otelde saklandığı, emekli subay olmadığı ortaya çıkacaktır), yanında oturan delikanlı, sokakta peşine takıldığı genç kız onun için bir insana yakınlaşma, öteki ile bağ kurabilme bir anlamda hayata tutunma umududur. Hepsi de elinde kalacak, ebedî bir yalnızlığa ve anlamsızlığa mahkûm olduğunu anlayacaktır. Bu tutunma biçiminde cinselliğin büyük bir yeri vardır. Sanki Zebercet başka bir bağlanma biçimini tanımamaktadır. Uzun yıllar geceleri ortalıkçı kadına gider, o uyurken (ya da uyuyor gibi yaparken) onunla birlikte olur. GATG Kadın'dan kalan havlu da onun kendini tatmin etmesi için bir araçtır. Ancak bunlar onun yalnızlığını azaltmayıp daha da belirgin hale getirir ve anlam kaybını hızlandıran deneyimlere dönüşürler.

Romanda Zebercet'in duygularına yer verilmez, doğrudan psikolojik çözümlenmeler yapılmaz, geçmiş ve şimdinin birbirine geçtiği noktalama işaretlerinin kullanılmadığı yerlerde bağsamsız çağrışımlar şeklinde akan bilinç akışından başka elimizde bir veri yoktur. Buna karşılık film için bu duygu yoksunluğu, kurgunun insicamını bozma noktasına gelir. **Ömer Kavur**'un neredeyse birebir uyarlama olarak şekillendirdiği filmde Zebercet'in duygulandığını gösteren bariz bir sahne bulunur: Bir gece Zebercet kadından kalan havluya sarılarak "gelmeseydin öldürdüm" diyerek ağlar.

Zebercet, kadının gidişinin onuncu gününde yani "Çarşamba" başlıklı bölümde onun geleceğine dair umudunu kesmiş ve her şeye son verme kararını almıştır. Akşam dışarı çıkar, yemeğini içkili aş evinde yer. Bir akışta sürüklenmekte gibidir. Aşevinden çıkan bir adamın horoz dövüşüne gittiğini duyar, gizlice peşine takılır ve horoz dövüşünü izler. Oradaki gürültü, karmaşa ve horozların hali onu rahatsız eder. Ancak dövüşü izlerken yanına oturan oğlanla sohbet etmeye başlarlar. Oğlanın ona temas etmesi ve bu sohbet onu yine akışa çeker. Bu yakınlaşmaya bir umut bağlar, çıktıklarında tanışır. Adı Ekrem'dir oğlanın, 17 yaşındadır. Beraber sinemaya giderler. Sinemada bu temas daha da artar. Elleri ve bacakları birbirine değdikçe Zebercet'te cinsel uyanımlar olur. Ama kendini geri çekmeyen oğlanın ne hissettiğinden bir türlü emin olamayan Zebercet ikircikli bir halde orada kalır. Bu yakınlaşma romanda etraflıca anlatılırken film yakınlaşmanın boyutunu ifade etmekten uzaktır. İzledikleri film, romanda bu yakınlaşma ile ilişkilendirilebilecek

romantik sahneler de içeren bir kovboy filmiyken, bizim filmimizde uzak doğuda çekilmiş, Zebercet'in durumu ile ilişkilendirilmesi imkânsız bir karate filmidir. Sinemadan ayrılırlarken Zebercet, Ekrem'i otele davet etmeyi ister ama buna cesaret edemez. Filmde bunun cinsel içerikli yakınlaşmadan kaynaklanan bir davet olduğuna dair iz bulunmazken roman Zebercet'in yalnızlığı ile cinsel bağlanma arzusu üzerinde sıkı bir bağ kurar.

Yanına oturan delikanlıdan kediye kadar onu tahrik eden birçok şey vardır. Nitekim **Nurdan Gürbilek**, **Atılgan**'ın metinlerine damgasını vuran ve birbirinden ayrılmayacak bir biçimde iç içe geçen üç öge olduğunu savunur ve bunların taşra, cinsellik ve sıkıntı olduğunu söyler.<sup>5</sup> **Gürbilek** Zebercet'in sıkıntısını "taşra sıkıntısı" olarak nitelendirir. Tabii bu sıkıntının Zebercet'te cinsel bunalımla dışa yansıdığını söyleyebiliriz. Roman bunları ayrıntılı biçimde işlerken yine film bunları göstermekten çoğunlukla imtina eder.

Tüm bunların yanında hem filmde hem de romanda olaylar kadar söylem dikkat çekicidir. Yalnızlığın ve yabancılaşmanın dile getirilmesinde romanda geliştirilen modern üslup filme de yansımıştır. Nitekim *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2* adlı çalışmasının "Aylak Adam'dan Anayurt Oteline" başlıklı bölümünde **Berna Moran**, bu söylemi şöyle işaret eder:

... yaşamın anlamsızlığı romanın biçimine de yansır. Bu da bilindiği gibi, seçme (absurd) tiyatro ve romanın bir özelliği. Anayurt Otelini iletişimsizliği hem içerik hem de biçim yoluyla dile getiren bir roman olduğu için ilginç çeken, öykünün kendisi kadar söylemi olacaktır.<sup>6</sup>

Romanda da filmde de bu söylemi belirleyen özelliklerden biri muammalardır: Zebercet'in bıyığı var mıdır yok mudur emin olamayız hatta kendisi bile emin değildir sanki. Romanda ortalıkçı kadını ve kediyi öldürdüğü de bir muammadır, GATG Kadın'ın otele gelip gelmediği de. Kadının adı hiçbir yere kaydedilmemiş, odasına Zebercet'ten başka kimse girmemiştir. Kadın'dan kalan havlu ile ilgili gelişen olaylar da bu muammayı doğrular niteliktedir. "Anayurt" diye bir otel olmadığını da düşünmemiz gayet olağandır. Nitekim romanda oteli işaret eden, Anayurt Otelini ve bir oktan oluşan ağaca çakılı levhanın çivisi düştüğü için ok otel yönünün değil, yeri göstermektedir. Anlatıcı; okun, otelin yerin altında olduğunu

---

<sup>5</sup> Gürbilek, s.60.

<sup>6</sup> İletişim Yayınları, 2001, s. 291.

işaret ettiğini dahi söyler. Okuyucunun yerin altında bir otele gözlerini diktiğini düşünmesi işten bile değildir. Bunlar bizi Zebercet diye birinin varlığından da şüpheyi düşürür. Böyle tuhaf isimli, böyle yaşayıp, böyle ölecek bir adamı tahayyül etmek de oldukça zorlayıcıdır. Aslında bunların gerçek değil, bir kurgunun içinde olduğunu hatırlatmak suretiyle okurun metne yabancılaşmasını sağlar. Bu ögeler -yazıldığı dönem için erken olmakla beraber- *Anayurt Otel*'nin Türk romanına getirdiği postmodern açılımlar olarak değerlendirilebilir.

Hâsılı; **Ömer Kavur**'un **Yusuf Atılgan**'dan aldığı karakteri Zebercet; filmde, romandaki Zebercet'ten daha yalınkat işlenmiştir. Filmin gösterime girmesinin üzerinden 38 yıl geçti. Bugünün şartları içinden dönüp baktığımızda; “Madem hemen hemen birebir uyarlama yapmak tercih edilmiş; mekân, kişiler, dekor, kostüm romana uygun olarak tasarlanmış, madem yönetmenin yorumuna çok az yer verilmiş, neden romanın tek katmanı ele alınmış? Daha önce de dile getirdiğim gibi Zebercet geçmişiyile yaşayan bir karakter. Onu geçmişinden sıyrarak gün yüzüne çıkarmak bir anlamda onu parçalamak, eksiltmek anlamına gelmez mi? Filmde de romanda olduğu gibi geri dönüşlerle Zebercet'in geçmişine yer verilemez miydi?” diye sorabiliriz. Bu durumda mekânın, oyuncuların, kostüm ve dekorun genişleyeceğini; en önemlisi emeğin artacağını varsaymak zor değil. Ancak bu soruları, yalınkatlığına rağmen başarılı bir dil kurmuş ve kalıcı bir kahraman yaratmış **Ömer Kavur**'dan başka kimsenin tam cevaplayamayacağını biliyorum. O zaman bu soruları bir kenara bırakıp 38 yıl sonra hâlâ **Macit Koper** ve **Serra Yılmaz**'ın başarılı oyunculukları ile **Ömer Kavur**'un yalnızlık ve yabancılaşmanın altını çizmek üzere filmografisine eklediği bu başarılı filmi, kendi şartları içinde değerlendirip sinema tarihimiz içindeki özel yerini ve ona katkısını savunmaktan başkası bize düşmez.

BEKLEYİŞİN YERYÜZÜNDE  
İNSAN-MEKÂN-ZAMAN: ANAYURT OTELİ  
“HERKES VE HİÇ KİMSE İÇİN BİR ‘FİLM’ ”

Atifet Keleşoğlu



*Yaşam yolumuzun ortasında  
karanlık bir ormanda buldum kendimi,  
çünkü doğru yol yitmişti.  
Ah, içimdeki korkuyu tazeleyen,  
balta girmemiş o sarp, güçlü ormanı anlatabilmek ne zor!*

Dante Alighieri - İlahi Komedyası



*Departure For The Great Journey - Salvador Dalí*

Anlamı görünen dünyanın nesnelere aracılığıyla kurabilme, görünenin gizli özüne ulaşmaya kapı aralayabilme, yakaladığı özü bir yüzeye sabitleyip tekrar tekrar o âna dönebilme imkân ve kudretinin sanatı olarak sinema “ne ölü ne sağ”, hem ölü hem sağ birine, onun düş, fikir ve duygu dünyasına dair ne anlatır, bu anlatışta mekân ve zaman nereye düşer? Bir uyarlamadan ne bekleriz? Bu türde yönetmenin yaratıcılığı nerededir?

**Yusuf Atılgan**'ın dimağından çıkıp 1973'te basılan *Anayurt Otel*i edebiyat dünyasındaki yerinden **Ömer Kavur**'un yönetmenliğinde 1987'de sinema alanına taşınır. Edebiyat ve sinema tarihimiz gösteriyor ki bir roman karakteri bir filmin “esas oğlanı” olduğunda yazar ve yönetmen arasındaki bağ ya güçlenir ya ortadan kalkar. Bu ilişkinin diğer ayağındaysa sinema yazarları/film eleştirmenlerinin değerlendirmeleriyle filmin izler kitlede (seyirci) bıraktığı iz yer alır.

**Kavur**, filmin senaryosunu yazmayı **Atılgan**'a teklif eder ancak yazar, kendi alanı olmadığından bu teklifi geri çevirir. Yazar, bu anekdotu aktardığı sözlerine filmle tanınırlığı perçinlenen romanın bu yeni “çıktısından” genel hatlarıyla memnun olduğunu ekler ve filmi yorumlar. **Macit Koper**'in oynadığı baş karakter Zebercet'i kendi tanıklık ve tahayyülündekinden daha “yakışıklı”, karaktere can vermesi bağlamında ise gayet başarılı bulur. Zeynep karakterini canlandıran **Serra Yılmaz** da yazarın beğendiği, isabetli bulunduğu bir oyuncu seçimidir. Bu beyanlar ışığında anlıyoruz ki yazar ve yönetmenin sonunda arasının bozulmadığı bir istisnai uyarlama örneğiyle karşı karşıyayız.

Sinema eğitimini Avrupa'da almış, orada çalışma imkânı bulmuş yönetmenlerimizden **Ömer Kavur**'un film formu, Avrupa sanat sinemasının üslup ve tonlarından beslenirken ilk filmi *Yatık Emine*'den itibaren içeriğin çoğunlukla Türk edebiyatından yapıtlara dayandığı görülür.<sup>1</sup> *Anayurt Otel*i'nden itibaren bu sentezin merkezinde yönetmenin “zamanı-mekânı” anlama/anlatma, yeniden inşa etme gayreti kendini açığa çıkarır. **Kavur**'un filmleri genel olarak içeriğinden üretim, dağıtım hatta gösterim biçimine değin genel izleyicinin uzağında bir yeri işgal eder. Buna karşın yönetmen filmlerinde döneminin en gözde oyuncularıyla çalışır. Filmlerinin belirli bir okumuş-yazmış kesimin düşünce, duygu ve yaşantısıyla daha doğrudan kesiştiği malumdur.

---

<sup>1</sup> Şükran Kuyucak Esen, *Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur* isimli kitabında (2002), bu seçimin Ömer Kavur'dan bağımsız geliştiğini anlatır.

Gelelim eleştiriye... Bir uyarlama filmde “aslı gibidir” tasdikinin geçerliliği, etkisi, değeri nedir? Öyküyle filmi çakıştırma/karşılaştırma ve metne bağlılığı uyarlamanın özü görme eğilimi, yazarla yönetmen arasında bütünüyle bir eş bakışlılık talebi yönetmenin olduğu kadar sinemanın da özgül olanaklarını sınırlandırma yönelimini/tehlikesini taşır kanımca. Bu türden bir tanımlama/çerçeveleme beraberinde elbette bir çıkarımı da getirir. Bir filmi anlama-anlamlandırma çabasını, filmle müzakere etme süreci olarak yorumluyorum. Filmle müzakereyi onu birimlerine ayırarak çözümlemenin ötesinde bir nüfuz etme edimi olarak tanımlayabilirim. Özünde bir akış/ın sanatı olan filmi sezme hâlidir sözü edilen. Bu nedenle genel anlamda filmi sezmeyi çözmeye tercih ediyor, bu filmde de uyarlamaya dair idealizm ile gerçekçi yaklaşımın ortasında, birini diğerine tercih etmek yerine birlikte düşünmeyi öneren **Henri Bergson**’un süre-bellek-benlik ve “yaşam atılımı” (*élan vital*) kavramlarının gölgesinde felsefi bir bakıştan beslenen bir yol izliyorum.

Sinemamızda üzerinde çokça fikir beyanı, değerlendirme yapılmış, eleştiri enflasyonu yaşayan, kült kabul edilen yapıtlara ve onlar üzerine yazılıp çizilenlere yeniden ve yeniden bakmak uyarlama ve eleştiri meselesini (gelenek, denebilir mi?) irdelemeyi beraberinde getirir biraz da... Burada uyarlamanın uyarlandığı şeyle ilişkisi ve bunun vardığı yerin değerlendir/il/mesi temel problem gibi görünür. Yazılı bir eserin (öykü/roman vb.) sinema filmine uyarlanmasının önünde birtakım güçlükler bulunur. Bunlar büyük ölçüde uyarlama konusundaki kimi zaman gerçekçi kimi zaman idealist (aslı gibilik) kavrayış ve beklentiyle ilintilidir. Belki de uyarlama meselesinde temel soru/n gerçekçilik ve idealizmin özünde aynı derecede aşırı iki çıkış/beklenti/ölçüt noktası olmasından kaynaklanır. Öyküye ve filme dair sahip olduğumuz “tasarımda”, uyarlamayı “metnin görüntüyle üretimi” düşüncesine indirgemenin kendisi bir çerçeveleme sorunu sayılabilir. Bir “yeniden tasarım” olan ve en serbest hâlinde dahi aynı zamanda bir “aynılık” da barındıran bu türü metne bağlılık oranıyla sınamak yerine kendi “özü” içinde ele almakla, hakkında çok şey (belki de hemen her şey) söylenmiş yapıtı yeni ve verimli tartışma zeminlerinde “yeniden” düşünmeye kapı aralanabilir.

**Anayurt Oteli**’ne dair genel bir taramada hem akademik hem kültür-sanat alanındaki inceleme ve eleştiri metinlerindeki yaklaşım genel hatlarıyla romanın aslına ne denli bağlı kaldığıyla ilgileneninden aslından ne denli uzaklaşım güdükleştiğini/ kimine göre özgürleştiğini bahse konu edenine değin mimariden

psikolojiye, sosyolojiden politika ve felsefeye değin çeşitli alanların birikimiyle derinleşir. Bu yapıtı özgün bulanından nakıs addedenine değin önemli katkılarda ayrışma noktalarına ve istisnalara karşın genel görüş, filmin Türk edebiyatından uyarlanan en iyi yapıtlardan olduğu yönündedir.

Film gerek akademik yazında gerek kültür-sanat yazınında 1980 darbesi sonrasındaki siyasi ve toplumsal atmosferin bir aktarımı olarak ele alınır. Herhangi bir sanat yapıtının çıktığı coğrafyanın toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik ahvalinden uzak olacağı düşünülemeyeceğinden bu değerlendirmelerin değeri yadsınamaz. Ancak kitabın yazıldığı dönem dahil her on yılda bir askeri darbe ve muhtıra hamleleriyle şekillenen bir toplumsal tarih zemininde eleştirinin zgr/özgün tabiatını da göz önünde bulundurduğumuzda yıllardır süren bu tekrar kervanına katılıp bahsi o merkezde yürütmenin düşün dünyamıza yeni ne katacağı da tartışmaya açıktır.

Genel anlamda yönetmenle eleştirmenler ve seyirciler arasında bir uçurum oluşmasına sebep olan nakıslık ve özgünlük yorumları zeminindeki ana unsurun öykünün bütün boyutlarını katışksız bir aktarımla filmin içinde arama temayülünden, yazılı eserle görsel-işitsel bir eseri karşılaştırmanın temelindeki kategori farkının doğasından kaynaklandığı söylenebilir. Soru-n da özünde budur. Örneğin **Enis Batur** '*Anayurt Otel'i*' için *Angiographie* başlıklı, filmin damarlarına nüfuz ederek teşhis etmeyi seçen 1988 tarihli yazısında (2007, s. 141-146 [yazı ilkin *Gergedan* dergisinde yayınlanmıştır]) film üzerine yazılanlarda bir ortak nokta, uzlaşı görmediğini belirttikten sonra, bir uyarlama olarak *Anayurt Otel'i*'ni olumsuz eleştirir:

Ömer Kavur'un filmi kitabı "bir çıkış noktası" alsaydı, söyleyeceğim fazla bir şey kalmazdı. Oysa Kavur, hem kitaba geniş ölçüde bağlı kalmış, hem de kitabın iki ana damarını es geçmiş: Sapmak için, zgn ya da bağımsız bir çizgi geliştirmek için olsa iyi; hayır: Bana kalırsa, o damarlar kesilince anlatının gövdesi dumura uğramış. (s. 141)

Seçtiği başlıktaki terim (*angiographie*) göz önünde bulundurulduğunda öykü ile uyarlanan film arasında organik bir bağı temel aldığı varsayılabilecek **Batur**'a göre, filmin karakteri Zebercet romanın karakterine denk düşmez. Metindeki aile geçmişi bahisleriyle derinlik ve anlam kazanan karaktere oranla filmin karakteri yzeyssel ve hatta yalnızca ksnldr. Ona göre uyarlamada "Zebercet zavallı bir küçük sapığa dönüşmüş"tür. Mekân-kişi ve zaman ilişkisindeyse **Atılğan**'ın

tutturduğu “neredeyse keskin bir dengeyi” **Kavur**’un filminde görmediğini belirtir. Üstelik kitaptaki köklü eleştirel zemin filme yeterince sinmemiştir.



Film eleştirisi alanındaki genel durumun aksine **Batur**’un tavrındaki derin, müdahil, düşündürücü, bakış açısını ustaca serimleyip savunan üslup hemen fark edilir. Bu yetkin olumsuz eleştiriden yola çıkarak soralım: Film eleştirisi, uyarlamada böylesi bir paralellik beklentisini merkezi önemde görmeye devam ettiğinde bir kısır döngüye düşmüş olur mu? Uyarlama film yapıtında aslolan öykünün kendisi kadar yönetmenin yaratıcı, öznel bakış açısını sanat olarak sinemanın alanına aktarabilmesi, hem bağlılık hem serbestiyetle bir duyuş, bir düşünüş ortaya koyabilmesi değilse nedir? Üstelik bu melezlikten bir güzellik ortaya çıktığında tek uçluluk zaafı kendiliğinden ortadan kalkmış olmaz mı? Kaldı ki güzellik zaten tek boyuta indirgenebilir bir “şey” değildir. **Batur** tam da bu yerde filmin romana ne sadık kalmayı ne de ondan bütünüyle ayrışmayı başardığının altını çizer. Örneğin, Zebercet’in neden kendini o odada (1 Numaralı) astığının hiç belli olmayışını romana bu denli sadık kalan yapımın romanın çok iyi kurduğu mekânın psikodinamiğini ıskalaması olarak açıklar. Halbuki burada roman formunu bilinç akışı olarak değerlendirmeye olanak tanıyan noktalama işaretsiz iç ses kullanımına filmde non-diegetic formda başvurulması özgün bir içerik-biçim uyuşmasıdır. Böylece, iç ses kullanımıyla Zebercet’in “doğduğum oda” dediği kısım mekânın karakteristiğindeki geçmişi-bugünü ve yarını imleyen doğasını açığa çıkarır. **Bergson**’un benlik ve hafızasıyla da doğrudan ilintili bu mekân-kişi etkileşiminin sinematik olanaklarla motiflenip daha da derinleştirilmemiş olması filme dair kusurlardan biri sayılabilir. Ancak bu örnek, filmin bütününde gözetilen mekândan bir karakter yaratma, mekânı ve karakteri durum, nesne ve devinim aracılığıyla hemhâl edebilme ediminin başarısındaki bir çatlak olup yapıtı malul kılacak bir zaaf değildir kanaatimce.



**Rekin Teksoy** ise “yönetmenin belki de en iyi çalışması” yorumunu yapar film için. Bu arada **Teksoy**, *Anayurt Oteli*’yle belirginleşen içerik ve biçim seçiminin habercisi sayılabilecek **Göl**’ü (1983) yönetmenin yapıt hakkındaki “sinemamızda ilk kez fantezi ile gerilimi karıştıran” bir film olması bağlamında değerlendirir; “bir anlatım denemesi olmanın ötesinde bir önemi olduğu söylenemez.” sözleriyle yorumlar (2007, s. 66).

Bir uzlaşma denemesi, söyleşi zemini için yapıta ve yaratıcının kendisine belirli soruları sormak yararlı olabilir. Malum olduğu üzere klasik bir öyküleme üç temel soruya cevap ararız: Ne/kim, nerede, ne zaman. Bu sorular içeriği belirlerken “nasıl” sorusu içeriğin beden bulacağı formun belirleyicidir. Edebiyat türündeki bir eserin sinema alanına uyarlanmasında da bu sorular esas teşkil eder. Bu film kim/ne hakkındadır? **Atılğan**’ın eseriyle kurduğu derin bağı “yazabilseydim tam da böyle bir eser yazardım” sözleriyle açıklayan **Kavur**, bu filmde tam olarak ne ile ilgilenir? İlgilendiği bu “şeyin” açığa çıkarılmasında bize yazar ve yönetmenin dışında kim/ne kılavuzluk edebilir?

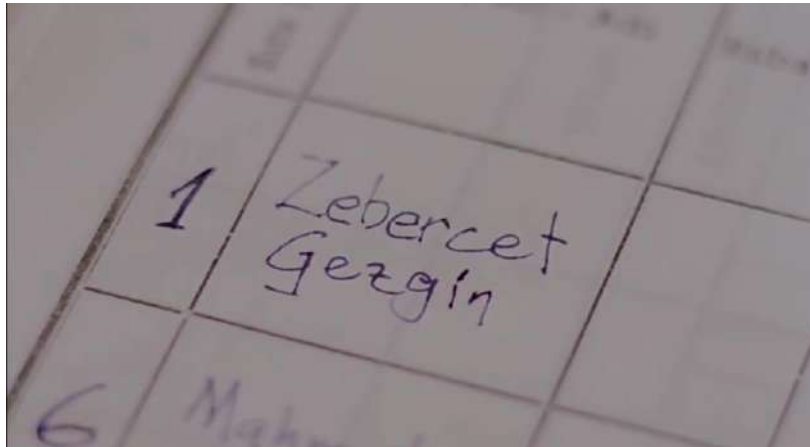
Yazarın dili hayal gücüyle kesiştirerek anatomisinden psikolojisine, aile tarihinden mekân geçmişine değin her şeyini, derinlemesine ifşa ettiği bu **Camus**’nün “yalnız ve sakımlı” karakterlerini ansitan kahramanını yönetmen sinemasında mizansen öğeleri, sesler ve geçişlerle kurgular. Bu bağlamda yaşadığı dönem vb. değişikliklere karşın birkaç sekans dışında metne genel bir bağlılıktan söz edilebilir. İç içe geçmiş, üst üste binmiş, kendi içinde duraksız, neredeyse bilinç akışı düzeninde öyküleme formuyla hem roman hem de film, ayrımı kimi gün isimlerinin ara yazıyla belirtilmesi, iç ve dış mekân aydınlatmalarıyla düzenler. Roman dilin enstrümanlarıyla, film mizansen ve kameranın kendine has olanaklarıyla mekân betimlemelerini aktarır. Burada neredeyse hiçbir şey dışarıda bırakılmaz. Sayfalarca anlatılan ve karakteri bugünkü Zebercet yapan dünkü konak, konak sakinleri ve tüm bunların yazgısına dair okura belletilen her şeyin yorumlanarak sinemanın ortamına bellek üreten nesnelere taşındığı görülür. Hafızanın somut hâli mesabesindeki konaktan bozma otel, fotoğraflar, saatler, aynalar hatta video, gazete ve televizyon gibi medyalar aracılığıyla, karakterin bu yer ve nesnelere etkileşiminin kamera salınımlarıyla derinleştirildiği söylenebilir. Tüm bunlara elbette yönetmenin sezisinin izleri, gençliğinde otelde çalıştığı dönemdeki gözlemleri gibi kişisel yaşam deneyiminin yansımalarını da eklemek gerekir: “Zebercet’in duygularıyla kendi duygularım arasında bir örtüşme söz

konusu değil ama ben beklemek nedir bilirdim. ... Hayal kurmanın ne olduğunu bilirdim.”<sup>2</sup> En genel bakışla film yalnızlıktan mustarip bir adamın tek taraflı imkânsız aşk hikâyesi addedilse de yönetmenin bekleyiş üzerine bu öznel paylaşımı filmdeki başka şeylerin peşine düşmeye itiyor beni.

Sinema filminin niteliğinin belirlenmesinde ikincil öğelerinin en az birincil öğeler kadar önem taşıdığına idraki bir başka eleştiriyi mümkün kılabilir. Böylece filmin değeri biçilirken kendisinden yola çıktığı esere bağlılık oranı kadar buradan ne kadar ve nasıl uzaklaştığı, bu paralelliğin yerine ne koyduğu, bunun dayanağının ne olduğu/olabileceği türü sorular ölçüt olmaya başlar. Böylece izlerin/eleştirmenin seyrettiği eserin omuzlarında yükselip yaşam üzerinde bir başka düşünme pratiği edinmesi bile mümkün olabilir.

Roman ve film olarak *Anayurt Otel*/*Anayurt Otel* klasik bir yapıt olmamakla birlikte temel soruların izleğinde felsefi bakış ve müfredatla ele alınabilir. Çünkü bir yolculukla ya da şehre gelen yabancıyla başlamak “muhteşem hikâyeler” için en bilindik, en işlek, en klasik başlangıçlardandır. Bu “klasik” başlangıç nasıl olacak da insanın, insana dair olanın ayrıntılarıyla sanatın alanına taşınıp, insan ilişkilerinden bürokrasiye, çevre düzeninden kitle iletişim araçlarına değin çağını içeren bir aktarıma dönüşecek; işte bütün mesele/m bu!

O halde klasik soruların izleğinde felsefi bakış ve müfredatın açacağı kapılardan geçerek ata yadigarı konaktan dönüştürülmüş bir otelin yöneticisi 33 yaşındaki Zebercet’in “kasaba ya da kent”e “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”a tutulmasıyla başlayan bekleyiş öyküsünün izini kendinde, nesnede, mekânda, zamanda sürelim.



<sup>2</sup> Selçuk Aslı, “Anayurt Otel Yenilendi”, *Cumhuriyet*, 7 Nisan 2017 [[bağlantı](#)].

## Zebercet Kimdir?

Böylece perşembe gecesi gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının o odada yattığı belgelenmeden kaldı. (Atılğan, 2012, s. 29).

Filmin başında, doğumundan iş yaşamına değin her şeyini özetle öğrendiğimiz bu sıradan insan hakkında; kendiyile, başkasıyla, mekânla, nesnelere kurduğu ilişki/ler hakkında okur ve izler olarak neler biliyoruz? Zebercet görünürde normalin ötesindeki içe kapanık yapısı, insanın ilk bakışta ilgisini çeken anatomik biçimsizliği, patolojik cinsel eğilimleriyle yansıtılır. Dar göğüs kafesi ve omuzlarıyla çelimsizliğini babasından devralan (romandan aldığımız bilgi) bu adamın erken yaşta annesinin ölmesi, eğitim hayatının kısalığı, kendini bildi bileli bu oteli işletiyor oluşu romandan filme direkt sözle aktarılan bilgiler arasındadır.

Zebercet görünürde “halktan” biridir. Eylemleri tekrarlar ve alışkanlıklar yoluyla düzenlenmiştir. Her ne olursa olsun yaşamı hep aynı çizgide süregidiyor, hayatında her şey aynı kalıyor gibidir. Hayatın sürekli hareketinin, değişim ve dönüşümünün farkında değil, buna kayıtsızdır adeta. Bu nedenle **Bergson**'un *Madde ve Bellek*'indeki (2020) mekanik bellek ve dıştaki kabuk olarak ben tanımıyla ele aldığımızda “otomat” tabirine denk düşer. Yaşar görünen ancak yaşantısı olmayan bu otomat, sonradan otele dönüştürülmüş bu konak eskisinde dünü, bugünü ve yarınıyla “süreksizliğin, tutarsızlığın ve saçmalığın” bağladığı bu “deliler evine” (Gabriel Garcia Marquez, *Yüz Yıllık Yalnızlık*) bu ölümler mekânına bağ/ım/lıdır.

Bu zincirin fark edilmesinde ve bir süreliğine de olsa kırılıp karakterde *élan vital*'i / yaşam atılımını görünür kılmasında “bir gün şehre biri gelir” uyuşımı romanda ve filmde ortaktır. Bu uyuşımın ana sebebi “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın” a dair tutkulu bekleyiştir. Bekleyişin yarattığı başlangıçtaki bir oluş, bir akış hâlinde yaşama karışma coşkusu ilerleyen günlerde obsesyona ve ıstıraba dönüşecektir. Beklerken hem mekânın hem kendinin içine gömülen karakterin sıkışıp kalmışlığını idrak ettiren, kendisini emekli subay olarak tanıtan otel sakini Mahmut Bey'in (**Orhan Çağman**) “*Altı gündür hiç dışarı çıkmadınız.*” sözleridir. Kaldığı süre boyunca her sabah lobide oturup tüm gazeteleri okuyan, aslında kızını öldürmüş dolayısıyla bir başka bekleyiş hikâyesinin kişisi bu adam Zebercet'in yalıtılmışlığının derinliğine dair bir ölçüttür. Bu otomatın diğer tüm edimleri gibi otelden çıkışı da bazı rutinlerle sınırlıdır. Buraya bağlı olduğunu söyleyen bu adam ilk defa kendine bunca zaman sokak yüzü görmeden, müşteriler, ortalıkçı kadın,

gazete getiren çocuk dışında herhangi biriyle işin/görevin dışında tek kelâm etmeden geçen günlerini sorgular: “Zor mu gerçekten?”



Romanda derinlikli bir coğrafya, aile, ülke tarihinin arka planında anlatılır Zebercet. Dolayısıyla onu bugün olduğu kimse yapan dış etmenlerden haberdar edilir okur. Kimi eleştirilerde film, bu tarihe ve yaşama kök salamamış ancak tarihin ve yaşamın içinde şekillenmiş insana dair “yeterince” bilgi barındırmaz. Öyle midir acaba? Bu, bulduğu her fırsatta eşraf konağının tarihine, aile mensuplarına dair bilgileri kimi zaman sözlü kimi zaman zihninde (non-diegetic) duyduğumuz insanın kişisel öyküsünü ören kalıtsal kodları hakkında film yeterince malumat barındırmıyor mu? Bu soruya cevap verebilmek için sinemanın özgül tekniğini; roman, öykü vb. betimlemenin filmde kadrajın içinde gördüğümüz şeyler ve dışında duyduğumuz ses/ler kanonuyla oluşturulduğunu yeniden hatırlamak yararlı olabilir.

Bu anımanın ardından Zebercet’i odasında gördüğümüz ilk âna dönebiliriz. Oda bir zaman tüneli gibidir; öncelikle soy, geçmiş, şimdi hatta gelecek “bilgisi” barındıran nesnelere kamera hareketleriyle taranır/betimlenir. Karakterin mekânın kendisi ve mekândaki nesnelere kurduğu ilişki de bir başka bilgi verme biçimidir. Bu sûretle onu odasında, uykudan uyanışı esnasında seyrettiğimiz sekanstaki kamera salınımının ve kesmenin geçmişi ve yaşanan ânı katıştırdığına tanıklık ederiz.

Duvardaki çerçevede cepkeninde köstekli saati, pos bıyıklı bir erkeğin siyah-beyaz fotoğrafı yer alır. Hemen altındaki siyah önlüklerinden ilkökul fotoğrafı olduğunu anladığımız bir diğer fotoğrafla bir eski zaman gezintisi yaparken çalan saat bizi âna taşır. Alışılmış hareketlerle saati kapatıp yatağından doğrulan ve doğruca yüzünü ayaklarını yıkamaya yollanan bu insan/otomat, giyindikten sonra biraz evvelki cepkenli adamla kendini kıyaslarcasına fotoğrafa bakıp yeleşini,

postürünü düzeltir. Bu jest sinemanın olanaklarıyla iç içe geçmiş zamanın ve bununla şekillenen karakterin filmsel anlatımıdır. Romanda Keçecizadelere ilişkin onca ayrıntılı anlatıyla karakterin kurduğu bağ genel planda karakterin bakışı ve devinimiyle kristalleşir. Film bize daha ilk dakikalarında karakterin kişisel tarihinin işaretini vermiş sayılmaz mı? Toplu okul fotoğrafında hangisinin Zebercet olduğu belli değildir, ama o hem dün hem de bugün oradadır, herhangi biridir.



“...Köylüler, tütün parası bekleyenler, parti delegeleri, dışçiler, hastaneden çıkanlar, yatak bulamayan hastalar, askere gelenler, pazarcılar, celepler, çalışmaya gelenler, iş arayanlar, öğretmenler, sınava gelen öğrenciler, avukatlar, bir yakınlarının Ağırceza'daki duruşmasına gelenler, gezici oyuncular, bir gecelik çiftler, emekli subay olduğunu söyleyen adam, ortalıkçı kadın, kedi, gecik ...” (Atılğan, 2012, s. 60) Zebercet'in başkasıyla kurduğu bağlantıya, ilişkilene biçimine baktığımızda otele kalanlarla da kasabanın esnafıyla da yazarın “ağırbaşlı” tanımına uyan mesafeli (belki de yaban/i, yaban/cı) profesyonel bir iş, rutin bir alış-veriş ilişkisi içinde olduğunu görürüz. Otele ve aile tarihine dair annesinden duydukları ve tanık olduklarıyla büyüyen, yer yer bunları dillendiren karakterin; romandan öğrendiğimize göre ninesinin ismini bilmese de sonrasında benzer bir yazgıyı paylaşacağı Faruk Dayı, Semra Yenge gibi isimleri ve hikâyeleri bildiğini, sabırlı ve ağırbaşlı olduğunu filmle teyit ederiz. Mekân neresi olursa olsun hep ciddi, hep tedirgindir Zebercet: Ne dostça bir sohbet ne şen bir kahkaha!



Ortalıkçı kadın Zeynep’le (**Serra Yılmaz**) olan ilişkisi bir işveren-işçi ilişkisi sayılabilirdi, Zeynep ona “ağam” diyerek hitap etmese... Bu ilişki Zeynep’in parasını dayısının aldığı da göz önüne alındığında muğlaklık barındırır. Üstelik bu muğlaklık eşitlik ve rıza dairesinde olmayan, hatta kadının bir cinsel otomata dönüştürüldüğü tanımsız bir kadın-erkek ilişkisi de içerir. Zeynep, gündüzleri oteli çekip çeviren, geceleri yan odada uyuyan, tepkisiz, hissiz, beklentisiz cinsel doyum nesnesi bir “dişi”dir. Burada küçük bir es vererek belirtmek gerekir ki, filmin kadın karakterleri/tipleri, hikâyeleri ve betimlenme formlarıyla başlı başına bir yazının konusu edilebilir.



Karakterin bu uzaktan uzağa ilişkilene hâli toplumun genelindeki milli, dini hatta insani temayülleri de içerir. Gerek meydana gelen Cumhuriyet Bayramı kutlamalarının ortasından geçerken, gerek bir kazada öldüğü anlaşılan, üzerine

gazete örtülmüş, caddede boylu boyunca uzanan cesedin yöresinden geçerken, gerek pazardaki topluca dua sekansında Zebercet'in "yabancılığı" beden devinimlerine damgasını vurur. Herkes durup Cumhuriyet alayını izlerken o varacağı yere ulaşmak için küçük duraksamalar dışında akışa kapılmaz; kendi yörüngesinde ilerler. Kalabalık yerde yatan ölüyü izlerken yüzünde beliren birkaç çizgiye karşın yoluna devam eder. Pazarda genel planda görünen toplumun her kesiminden kimse hoparlörden duyulan sesle ellerini kaldırıp duaya eşlik ederken o birkaç kez yeltense de bunu yapamaz; mütereddit, köksüz ve bağısız birkaç yüz kası ve beden hareketinin ardından yoluna devam eder.



Romanda meydandaki kutlama dışarıdan gelen sesler ve geçen öğrenciler olarak yer alırken pazardaki dua bölümü yer almaz. Caddedeki trafik kazasına gelince, romanda Zebercet giyim-kuşam alışverişini yaptıktan sonra ilerlerken bir arabanın fren sesiyle olası bir kazadan ramak kala kurtulduğunu anlar: "Tatlı bir kazaydı bu; ama insanın ölmesi nasıl da kolaydı." **Kavur** bunu Zebercet'i kendi ölümüyle karşılaştırırcasına yorumlar, karakterinin kendi cesedine kayıtsız kalışını kayda geçirir. Ne de olsa "...Değişmez tek bir kesinlik vardı insan için: Ölüm."

**Atılğan**'ın karakteri geçmişle bağını imparatorluktan üniter devlete, tanzimattan kurtuluş savaşına değin devlete, yöreye, aileye dair anlatılarla, soy sop ve mekân üzerinden kurarak kimliğini yaratırken dine dair karakterin yabancılığını imleyen herhangi bir emare ile karşılaşmaz. **Kavur**'un karakterinin mekân, nesnelere ve bunlara atfedilen hafızaya dayalı kimliğinin, pazar yeri sekansında ellerini açıp duaya eşlik etmeyi deneyen ancak mütereddit duruşu, etrafını izlerken "çoğunluğa" uyamayışı, genele benzemezliği, toplumsal temayüllere mesafeli

davranışı “yabancılaşma”nın sinematografik temsiline damgasını vurur: “Af buyurun yabancı mısınız, hayır, evet yabancı gibiyim.” (Atılğan, 2012, s. 86)



Zebercet'in aradığının insani bir yakınlık/sıcaklık olduğunu hem romandan hem de filmde kendi sesinden duyarız. Bu arayış filmde çekingен bir kösnüllükle ifşa edilir. Otelde kalan öğretmen çiftin odasını dinlemesini, kadının kocasına söylediği cümleleri tekrar edişini, çiftlerden kadın olanla tokalaştıktan sonraki yakın çekimde görünen parmaklarının hareketini hatırlayabiliriz. Canının istediği her gece neredeyse yarı ölü sayılabileceği ağır uykusunda (ya da uykuya kaçışında) ortalıkçı kadın Zeynep'in odasına çekincesiz dalıp gerçekleştirdiği cinsel birleşmeye (aslında istismar); horoz dövüşünde tanıştığı, kolunun koluna değmesiyle “sıcak bir ürpertiye” kapıldığı, henüz 18'ini doldurmamış bir erkeğe duyduğu meyle; çarşıda gördüğü genç bir kadını takip edişine; mezarlıkta karşılaştığı, arada sırada otele uğrayan hayat kadınına otele beraber gitmeye ikna etmeye uğraştığı anlara tanıklık ederiz. **Enis Batur** filmdeki bu bölümleri romandaki bağlamından koparılmasından ötürü “Zebercet küçük bir sapığa dönüşmüş” sözleriyle olumsuzlar. Ancak romanda da Zebercet'in sıradan bir fiziksel temas neticesinde bile cinsel olarak uyarıldığına, birlikte vakit geçirmeyi bir cinsel yakınlıkla ilişkilendirdiğine, kapı dinlemekten düş kurmaya, kadına ait havluyu fetiş nesnesine dönüştürmesine, bardaktaki dudak izinden dönmesini beklediği kadının odasına taşınmasına değin saplantılı bir yalnızlık içinde insani bir sıcaklıktan yoksun olduğuna tanıklık ederiz.

Bu günlük yaşamın gerektirdiği en basit işlere, ihtiyaçlara odaklanmış olanın eşraf konağından kamusal bir alan olarak otele dönüşen mekândaki adeta bir “otomat” gibi sürdürdüğü yaşam, bir karşılaşma ile zembereğinden boşalmaya başlayışın ve o kaçınılmaz sona varışın öyküsü sayılamaz mı? Peki, bu “dramatik



kırılmaya” sebep olan yalnızca karşılaşmanın diğer tarafındaki “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın” mıdır? Yoksa, bir anılar resmi geçidi sayılacak bu çok odalı mekânda “otomat” dediğimiz karakterin farkında olduğu ve/veya farkında olmadığı kendine ait ya da mekâna ait anıların bir karşılaşmasından doğan sonu başından belli kaosla tamamlanan bir yolculuk mudur? İçgüdüyle hafızanın mukavemeti arasında salınan bu insanın belleğin ve benliğin birbirine uyguladığı şiddetin dışavurumlarından biri olarak bu avutulmamış kösnüllüğünün filmde mekânın ve nesnelerin sinematografik tasarımı ve karakterin buradaki devinimiyle derinleştirildiğini **Bergson**’la sezmeyi deneyebiliriz.

### Ve Mekân

“İç dünya” denen *yıkıntılar* arasında her gün bir otel odasında uyanan, çalışan, barınan, orayı sevk ve idare eden Zebercet’in evi nerededir? Mekân meselesinde es geçilen temel soru budur kanımca. Cevap insafsızdır: Tüm kayıtlılığın karşın aslında yersiz yurtsuzdur Zebercet. Bu “İçinde doğulmuş, yaşanmış, ölmüş eski konak”tan bozma otel neyin mecazıdır? Bu köksüzlüğün, sevgiden ve inançtan yoksun yalıtılmışlığın sebebi nedir? “Yazgı desem/Kötü bir şey dokunmuş olurdu sanki dudaklarıma” (İsmet Özel, *Bir Yusuf Masalı*). Bilimin DNA ile kalıtsal kodlarla açıkladığı felsefe ve psikoloji alanındaki “benlik-bellek” ilişkisi ve kadim dinlerin “kader” dediği mefhum bu babda bize yardım edebilir mi?

Mekânın tarihine dair verilen bilgiler bir karakterin ait olduğu sosyal coğrafyadan çokça uzağa düşemeyeceği gerçeğiyle doğrudan ilintilidir. Tarihlerin Zebercet’in yaşadığı ülkenin dünden bugüne uzanan hikâyesindeki dönüm noktalarını işaret etmesi, politik anlamıyla birlikte **Atılğan**’ın mekâna yüklediği bu kümülatif anlam **Bergson**’un bellek ve benlik anlayışıyla örtüşür. Atılımlar, sıçramalar, çöküşler, toplanıp dağılmalar, şenlikler, yaslar, ayrılış ve kavuşmalar, yengiler ve yenilgiler, umutlar ve yeisler, daha nice vaka ve durumlar mekândan insana, insandan mekâna sirayet eden döngüsel zamandaki ortak belleğin yapı taşlarıdır. Tüm bunlar sanat olarak sinemanın ortamında cisme bürünür, duyumsanabilir görüngüye dönüştürülürken, sezilebilir kılınır.

Benlik ve bellek arasındaki kuşatılmışlığın ortasında hem otel hem Zebercet farklılıklar içerse de **Walter Benjamin**’in *Pasajlar*’ındaki “koleksiyoncu” figürünü ansıtır. Mekân ve karakter bir otomat, bir münzevi edasıyla günlük yaşamı,

varlıklarına dair ödevleri yerine getirirken nesnelere kurulan ilişkinin ötesinde bir toplama, biriktirme hâlinededirler. Her iki karakter (insan ve mekân) yukarıda bahsi geçen dışarıdan gelen muhtelif tiplerle (ki yönetmenin bu konuda romana sadık kaldığı görülür), günlük söyleşmeler, yorumlar, hareketler, eşyalar, kimi basit kimi girift, kimi insafsız günlük görüntüler yoluyla imge dağarcığına, karşılaşmalarına yenilerini ekler, bu soyut birikimse belleğe bitimsiz geçmişe taşınır. Zebercet hem bilinçle hem bilinçsizce bu ortak birikime otelin dışındaki meyhane, istasyon, sinema salonu, mezarlık gibi yerlerden topladığı nesne, insan ve mekâna dair karşılaşmaların imgelerini, işaretlerini de ekler. Bundan sonrası görünenin ardındaki saf bellekle derin benin birbiriyle girdiği reaksiyondur.



Sinemada iç mekânı olayların geçtiği, durumların betimlendiği herhangi yer olmaktan çıkıp özgünleştirmenin; herhangi kapı, pencere, tavan ve duvardan ibaret muhtelif malzeme ve teknikle inşa edilmiş bir yapı olmanın ötesine taşıyıp ona bir şahsiyet kazandırmanın; mekânı bir ses sahibi kılıp karaktere dönüştürmenin yolu; anlatının özüne içkin ilişkiler, duygular, eylemler dizisi ve buna uygun form seçimiyle sağlanır. Böylece bireyle mekânın iç içe geçmiş yazgısı mizansene siner. Bu anlamda adeta eleştirmenin “Anayurt Otel” ve Zebercet’i ile yazarla yönetmenin “Anayurt Otel” ve Zebercet’i karşı karşıyadır.

Hem romanda hem filmde ses kullanımı hem bilincin hem de konaktan bozma otelin içinde olup biteni anla/t/manın bir olanağına dönüşür. Romanda bu teknik noktalama işaretlerine başvurulmaksızın bir akış hâlinde yapılırken **Kavur**’un sinemanın noktalama işaretleri sayılabilecek sinematik zaman-mekân geçiş anahtarları (kararma-açılma, flashback, flashforward, bindirme, soldurma vb.) yerine non-diegetic ses tasarımı kullandığı görülür. Bu temel uyum **Kavur**’un, romanı ve romanın ruhunu çok iyi kavradığını gösterdiği kadar “herkes ve hiç kimse için bir ‘film’ ” olmaklığının da niteliklerindedir.

Bir kasaba gnçesi de sayılabilecek bu yapıtta Zebercet'in otel defteri dışında hiçbir kaydedici materyal yoktur. Bireyle bellek arasındaki o "kaçı{/nı}l/a/maz" ilişkide "insanca bir yakınlık, sıcaklık" olarak sevme/sevilme iştiyakı; umut edebilmenin kendisi yani yaşam atılımının temel mazereti bize görüngüler ve özgün kullanımıyla sahibinin sesinden aktarılır. Otelde olduğu kadar dışarıda, dışarının iş mekânında da yalnızdır karakter. Meyhanede demlenirken **Aşık Veysel**'in **Neyzen Tefvik** işin yazdığu ölüm temalı dizedir kadraja giren.<sup>3</sup>

Yönetmen böylelikle iş mekânda yarattığu karakterini dış mekânlarda durumlar, hâller, insanlar arasında gezindirip ona kendisini "o" kişi yapan "şeyleri" toplatır, seyirciye sinematik bir kişisel tarih sunmuş olur. Mesela, romanda da geçen sinema salonu sekansında iki dövüş türü görülür. Karatede beyaz adam, maskesi ve kimonosuyla dövüşen birini kılıç darbesiyle alt eder, kamera maskeye kesme yapar. Bu bir anlık kesmedeki maske tüm perdeyi kapsar. Bir başka mekân ve şiddet vakası horoz dövüşü sekansıdır. Zebercet'in bu kanlı "oyuna" hem bakmakta zorlandığu hem de kendini ondan alamadığu görülür.



Romanda şivilerinden biri düştüğünden oteli gösteren levhadaki okun, otelin yerinden ziyade toprağın altını işaret ettiğu belirtilir. **Kavur**'un lme dair hemen her işareti toplatırcasına karakteri mahkeme salonunda, sinema salonunda, mezarlıkta, meyhanede gezdirmesi boşuna değildir. Mezarlık sekansında kabirlerin karşısında bir bankta oturur. Faruk dayısının Semra yengesine olan ve

<sup>3</sup> Bknz. *Neyzen Tefvik Dünyasını Değişti*. Burada bir düzeltme yapmak yararlı olabilir. Burada konuyla ilgili olmasa da belirtmekte yarar gördüğüm bir ayrıntı var. Meyhane duvarındaki dizenin sonunda **Neyzen Tefvik**'in ismi bulunsa da şiir **Aşık Veysel**'e aittir.

kaosla sonuçlanan tutkusunu yanına oturan yaşlı adam hatırlatır. Burası kendisini dayandırdığı aile tarihinin gölgesinde cinayet ve intiharın bir diyalog içinde geçtiği yerdir. Birçok biçimiyle şiddet ve ölüme dair edimler Zebercet'in topladığı mutata imgeler arasındadır.



Sona varırken aile yadigârları olduğu anlaşılan eşyalarla dolu tavan arasında Zebercet hummalı bir biçimde kendi beşiğini sallarken yüzü aynaya yansır. “Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ın fotoğrafında durur kamera; dayısı Faruk’un intiharına sebep olan Semra Yenge olduğunu anladığımız bu kadın Zebercet’in tüm hayat hamlesini, devinimini kendisine bağladığı kadının ta kendisidir. “Arzulanan”ın “aynılığı” Zebercet’in belleğinin ve benliğinin kendisine tutunduğu şeylerin kökeninde gizlidir sanki. Yönetmenin romana dair kilit noktayı yordadığı ve yeniden yarattığı bu sekans uyarlamasının mahiyeti hakkında yeniden yeniden düşünmeye elverişlidir. Romanda Faruk’un yengesine olan imkânsız aşkı ve sonuçları okuyucuya anlatılırken mekâna ve durumlara dair bilgiden kaçınılmaz, ancak Faruk’un Zebercet’in öncülü olduğu/olabileceği fikri ustaca geçirilir. Bu ayrıntının merkezi öneminin farkında olan yönetmenin flashback’le bu anlara gitmek yerine mezarlık sekansında sözde bilgiyle seyirciye Zebercet’in aile geçmişindeki bu “yara”yı anımsatması tercih edilir ki romanda bu bölüm mevcuttur. Mekânın gittikçe birbirine benzettiği bu insanların sonları da birbirine benzeyecektir. Zebercet’in asıl belleğindeki geçmişi ve içteki beni görünürdeki Zebercet’i oluşturan dış kabuğa sorularla baskı uygular. Bu baskıyla başa çıkamayan karakter görünüşü kurtarmaktan vazgeçer, önce öldürmenin ardından ölmenin döngüsüne kapılır.

Yönetmen karakteri geçmişin izleriyle dolu klostrofobik bir mekânda tek başına geçmişin şimdiye nüfuz ettiği, olanların oluyor olana ve olacak olana bulandığı, sirayet ettiği adeta bir zaman makinesinde yüz çizgileri anlamdan yoksunlaşmış otonom bir hareketi tekrarlar hâlde bırakır.



Gelelim zamana...

### Zebercet Hangi Zamanda Yaşar?

Bir kasaba otelini işleten Zebercet'in öyküsü otuz günden az bir sürede geçer. Peki, "zaman" nedir? *Anayurt Otel'i*'nde meçhul bir kadına duyulan tutkuyla birlikte zaman, grafik anlamının ötesine taşınır, öznel anlamıyla kurulur. Burada zaman ölçüsü birimi Zebercet'in bekleyişi, ümit edışıdır. Yılın, ayın, haftanın, günün, saatin, dakikanın, saniyenin, salisesinin sayılarla ifade edilebilirliğini dışarıda bırakan bu "evrende" "beklemek gövde gösterisi[dir] zamanın" (Cemal Süreya, *İki Kalp*). Burada güneşten kuma saat mekanizmaları, zamanlayıcılar, zaman kaydediciler bize yardım edemez. Takvim zamanıyla günü güne eklese de bekleyenin biçtiği süredir asıl olan: "*Üç güne değin gelecek, adını söyleyecekti.*"

Bu bekleyiş hâli **Bergson**'un yaşam atılımının (*élan vital*) görüngüsüdür adeta. Zebercet yeni kıyafetler alır, kendini sınırlayan mekândan aşar ve taşar. Rutininin dışındaki bir zamanda ve yerde tıraş olur, umut etmenin hafifliği, ferahlığıyla dış dünyayla bağ kurar. Dışarıda, kamuya açık mekânda yemek yer, meyhaneye gider. Müzmin yalnızlığı ve sakınımlılığıyla arasındaki mesafe açılır sanki. Bir değişim, dönüşümle kendisini gösteren bu hamle, alışkanlıkla ve sıradanlıkla katılmış olanın cana gelmesi, tohumun toprağı yararkenki devinimi, hamlesidir adeta. Zebercet'in bu hâli **Marquez**'in *Ursula*'sını ansıtır:

...Oğlunun yaşayacağını anladığı zaman, -Benim kim olduğumu görecekler, dedi.- Dünyada bu deliler evinden daha iyi, daha güzel, kapısı herkese açık bir ev olmayacak. Evi baştan aşağı sıvattı, badana boya yaptırdı, eşyayı değiştirdi, bahçeyi yeniden düzeltti, yeni çiçekler diktirdi ve göz kamaştırıcı yaz güneşi yatak odalarına bile girsin diye bütün

kapıları, pencereleri ardına dek açtı. Yıllarca üst üste binmiş yaşlara son verdi ve kendisi de eski giysilerini çıkarıp renkli, gençlere yaraşan giysiler giydi. Laternanın müziği, yeniden evi neşeye boğdu....

Romanda zamanın çizgisel olanla olmayan arasındaki formu filmde de anlatının bir parçası olarak yerini alır. Bu çok odalı, yaşamın doğal seyrinde gitmesi için nesnelleştirilen üç demi de (geçmiş-şimdi-gelecek/ mazi-hâl-ati) batnında taşıyan doğurgan mekân, genelde insanın özelde Zebercet'in belleğinin bir mecazı sayılabilir. Bu varsayımın izini geriye dönük sürdürdüğümüzde hem romanın hem filmin sokakları **Kavur**'dan **Atılğan**'a, onun hocası **Ahmet Hamdi**'den bu yazarı en çok etkileyen düşünür **Henri Bergson**'a, onun bellek-benlik-sezgi arasındaki insanına varan bir yola çıkar. Bu hattın idraki *Anayurt Otel*'nin uyarlamasına yönlendirilen genel iki yaklaşımı (neredeyse romanın aynısı sayıldığından, başarılı bir uyarlama olduğunun kabulü / romandaki karakterden uzağa düştüğü düşünülen başarısız bir uyarlama) akılda tutarken bir başka açıdan bakmayı biraz da bu nedenle mümkün kılar. Zamanın ve mekânın ortasında bu ikisine hem alabildiğine kayıtlı hem de onlardan alabildiğine kayıtsız bir Zebercet: “Ne içindeyim zamanın /Ne de büsbütün dışında”. Çünkü “Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimî bir ilerlemesidir. Geçmiş hiç durmadan büyüdükçe kendisini de hiç durmadan saklar, korur. Geçmiş, geçmişin üzerine sürekli yığılır...” (Bergson, 2017, s. 78) ve süre de, benlik de, hayat hamlesi de bellekle/bellekte kendini bulur.

Sıralı bağlı, klasik anlatının zaman temelindeki işleyişinin tıpkı mekân bahsinde örneklendirildiği üzere sahibinin sesinden yararlanan bir zaman anlayışıyla sekteye uğratıldığına tanıklık edilir. Şimdideki bu adam duvardaki fotoğrafta kendisini kıyasladığı babasına karşın daha da geriye giderek kendini anlatmaya otelin tarihiyle başlar. Umutlu bekleyişi özdeşlik uyandıran bu kimseye karşı seyirci yine de bir temkin ve uzaklık içindedir. Başlangıçta sempati denenebilirse de karakterin tutumu sağalmaya hiç imkân vermez. **Deleuze**'e göre zamanın krize uğratıldığı, izleyenin zihnini dünyayı görüldüğü gibi kabul etmenin ötesinde bir algılama ve sorgulamaya götüren bu sinematik form felsefi düşünmenin esasıdır.

Zaman-mekân-kişiyi hemhâl etmesi nedeniyle filme özgün formunu kazandıran medya içi medya kullanımına da ayrıca bakmak gerekir. Bu yöntem “koleksiyoncu” figüre rüya içinde rüya sayılacak karşılaşmalar, geriye dönüşler, anımlar yaşatırken belleği ve benliği geçmişin ayrıntılarıyla şimdide yüzleştiren, gelecekte

olacak olanın haberini veren köprüler atar. **Kavur** için, gazeteden televizyona kitle iletişim araçları da hafıza kurucu ögeler arasındadır. Zebercet'in berberde tıraş olurken televizyonda dikkat kesildiği şarkı sekansını ansıyalım. Ankara treniyle gelen kadını beklemenin ilk günlerine denk düşen bu yaşam atılımı, coşku ve "değişim"le ritmi diğerlerinden ayrılan sekansta bir varsayım, beklenti ve özlemin itkisiyle devinen Zebercet'ten şarkıya yapılan kesmeler yönetmenin alelade bir seçimi olmasa gerektir.<sup>4</sup>

Dünü, bugünü ve yarını iç içe geçiren bu yaklaşımın özgün bir diğer örneği, Zebercet'in kasabanın çarşısındaki yürüyüşünde önünden geçtiği televizyoncunun önündeki televizyonlarda aynı anda gösterilen video sekansındadır. Bir erkeğin (**Hakan Balamir**) bir kadını (**Müjde Ar**) sarsıp boğazını sıktığı bu sekans içindeki sekansta (yine rüya içinde rüya) Zebercet'in gördüğü imajla kurduğu özdeşlik yüzünü ve bedenini kaplar. Bu sahnelemeye kadar Zeynep'i öldürdükten sonra da otomatlığı sürdüren adamın hiçbir hareketinde iç sorgu, pişmanlık, korku vb. emarelere rastlanmaz. İzlediğinin ardından kendi boğazını tutuşu bedensel bir hareketle sağlanan sessiz, sözsüz bir iç sorgu, bir empati kısıntısı sayılabilir mi? Bu sekans baştan sona üzerine konuşulmayı hak eder.

1983'te çektiği **Göl** filminden benzer bir sekansı 80'lerin yaygın video geleneğini<sup>5</sup> film içine taşıyarak bize hatırlatan yönetmen, bu filmin, mekân seçiminden karakter yaratımına **Anayurt Otel**'nin bir öncülü sayılabileceğini de işaret eder gibidir. Karısının ölümünü kabullenememiş ve hayatını neredeyse hiç sorgulamamış kasaba eşrafından bir erkeğin beldeye gelen şarkıcıyı karısı saymasıyla gelişen, kadının kasabadaki bir başka erkeği (**Talat Bulut**) sevmesiyle çatışması kurulan, birkaç yönüyle klasik film kodlarına başvurulmuş yapımda her iki filmdeki kadınların ve erkeklerin benzer deneyimlerinin iç içe geçirilmesinin, yaşama, duyumsamaya ve sezmeye dair birleştirici unsur olarak hafızayı görünür kılmanın düşünsel ve estetik bir imajını kendi yorumuyla yarattığı görülür.

---

<sup>4</sup> The Cure, "In Between Days". Şarkının ismini hatırlamama yardımcı olan ve yeniden okuma sürecimde kütüphanesinden *Anayurt Otel*'nin birinci baskısını benimle paylaşan sevgili Emre'ye teşekkür etmeliyim.

<sup>5</sup> Burada video yoluyla görülgü içine görülgü yerleştirme tekniğine roman metninin tarihsel bağlamının uyarlamada uğradığı değişikliğe özgü bir seçimin göstergesi olarak dikkat çekmek gerekir. Böylelikle içeriğe neyin eklenirken neyin dışarıda bırakılacağı, neyin aynı bırakılırken neyin dönüştürüleceği meselesinde yönetmenin tasarrufu, vakaları ele alışının ve yaratıcılığının somut imleyeni olur. Aynı estetiği romanda yer alan sinema salonu sekanslarındaki dövüş filmlerinin seçiminde kadraja taşınan dövüş sahneleri ve sonunda ikiye ayrılan maskın tüm perdeyi kaplayışının izleyende uyandırdığı etkide de görmek olasıdır.



Yitirdiği her şeyi kasabaya gelen şarkıcı Nalan'da (**Müjde Ar**) bulduğuna/bulacağına inanan Murat'ın (**Hakan Balamir**) ölümü, kaybı, yası kabullenemeyişiyle, neredeyse hiç sevilmemiş Zebercet'in "Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"a karşılıksız ve hastalıklı tutkusu aynı "metruk hatıralar mekânından" bellekle benliğin giriştiği savaştan beslenir. Her iki karakterin dış dünyayla ilişkilene biçimlerindeki geçicilik, kofluk, derin benlikleri ile yüzeysel benliklerinin hafızayla kurduğu ilişkinin "zamansızlığı" ve günlük yaşamın genel kaidelerini otomatik bir düzende yerine getirirken özlerinden kopukluğu bir başka benzerliktir. Her iki yapımda fotoğrafların, ayna kullanımının ve kameranın bu nesnelere kurduğu ilişkinin paralelliği, trenin ve istasyonunun merkezi önemi bu yolla zamanı ve mekânı yeniden oluşturma, kurma; ümidi ve saplantıyı açığa çıkarma, cisimleştirme biçimi **Kavur**'u auteur kabul ettiren seçimlerindedir.

Her iki yapımda da mekânın kendine özgü geçmişiyle bireyin kendine özgü geçmişi birbirini keser. Bu nedenle bugünün belirli bir ânında gibi görülse de bu âna sürekli geçmişin izleri karışır. Büyük dayı Faruk'un Semra yengeye duyduğu imkânsız ve karşılıksız aşk, Zebercet'in dünyasını değiştiren, beklediği kadına duyduğuna benzerdir. Bu benzerlik bugünü geçmişin izine tozuna bular, bulanıklık aynı zamanda gelecek beklentisinin de özüdür. Bu sürekli sirayet etme hâli mekânın hafızasıyla Zebercet'in hafızasını tavan arasında bir odada kristalize eder. Odayı dolduran somut şeyler o dışarıdan bir bütün gibi görünen, mekanik adamın, tüm alışkanlıklarına, rutinlerine karşın yaşama kök salamamış karakterin parçalı, kırılmalı, saf belleğinin uğrak yerleridir.



Tüm bu yabancılaşma karşın bu adam, dönemiyle bir bağ kurmanın yollarını yoklamaz da değildir. Gazetede ilanını gördüğü saatleri geri alma pratiğini unutsa da uygular. Cep saatinden masa saatine uyanıp hayata karışmak üzere tüm kurmalı saatlerini düzenli olarak kurar. Otel kapısından trenin geçişini izler, varışını takip eder. Ta ki bu beklemekten kaynaklanan belirsizlik, bu huzursuz, tasalı ürkeklik canına tak edinceye kadar... Bundan sonrasında yaşamamın, beklemenin, ölmenin, öldürmenin anlamları birbirine karışır adeta. Önce, bomboş otelde doluluk gerekçe gösterilip kimselere oda kiralanmaz olur. Zebercet, insanca bir yakınlık, sıcaklık beklentisi, yalnızlık ve kösnüllük arasındaki gel-gitlerinde en zayıf olanın Zeynep'in ve ardından miyavlamaları yüzünden yakayı ele vermekten korktuğundan otelin kedisi Karamık'ın canını alır. Artık yalnızlık ve kösnüllüğe canilik de eklenmiştir. Bunu neden yaptığı meçhuldür. "Belki nedeni yoktu. Ya da bir yığın nedeni vardı ama bilmiyordu."

Tüm bunlara karşın bekleyişi sürer. Burada bir arayış yerine bekleyiş hâlinde olmasının temel sorun olduğu gözden kaçır sanki. Aramak eylem, ödev ve sorumluluk gerektirirken gözleri ufka dikip beklemek edilgen bir teslimiyet sayılmaz mı? Örneğin, sinema sekansında Zebercet'in filmde çok yanındaki delikanlıyı izlediği söylenebilir. Sinema salonundaki o hafif fiziksel temasın yolda yürürken edilen sohbetin bir yere varmasını ümit eder ancak eyleme geç/e/mez, karşıdan bekler ilk adımı. Ayrıldıkları anda Ekrem'in orada ona bakıyor olmasını bekler. Zebercet eylemsiz beklentinin ete kemiğe bürünmüş hâlidir.

Zebercet kendine/yaşama sorular sormayandır. Bu nedenle ona onca vakit dışarı çıkmadan orada durup beklemekle özdeş böylesi bir mesleğin zorluğu hatırlatıldığında bir bilinç ânı, alışkanlıkların sorguya açıldığı, otomat yaşamın bütünlüğüne hâle getiren, onu bozan bir soru dökülür dilinden: "Gerçekten güç bir iş mi?" Ve bu anlık aydınlanma yerini teslimiyete bırakır: "Ben kaçamam bağlıyım burada, ölümlere konağa". İnsan denen ruh, beden ve sezgi arasında paylaşılmış varlığın yaşamı belleğin ve benliğin med-cezirinde süregelen değil midir? Mekanik bellekle yüzeysel ben arasındaki rutinde süren şimdinin belirli bir andaki algısına sürekli geçmişin anları karışır. Mekânın ve kişideki bu mekâna dair geçmişin anıları birbirine sirayet eder. Böylece arka planda çalışmayı sürdüren asıl bellek, yaşam atılımının ana kaynağı, görünen, derinliksiz bene baskı yapmayı sürdürür. Bu baskı ya yaşama dair asıl bağların bağlanıp devinimin sürmesine ya da tüm bağların kesilmesine varacaktır.



Yaşamın ve dahi ölümün sorgusu da burada başlar. “... Varsa eğer yazgımızın beş duyusu / Yazgı dediğimiz şeyin deveren ediyorsa kanı / Söyle ona vazgeçsin beni üstümden esip yönetmekten / Bana dış geçirsin de anlasın bakalım hangimiz daha kekre / Çarpayım gözüne bir kulaklarını çınlatayım hele / Uzaktan işmar edip durmasın bana / Alnının çatında değil belki / Ama bir iriminde aklının kalsın kokum.” (İsmet Özel, *Bir Yusuf Masalı*)

Beklenenin gelmeyeceğinin kesinleşmesiyle şaire “bütün ümit yarın sabahta” dedirten; bugünü bir ümit ve beklentiyle yaşamaya değer kıldıran o hayat hamlesi Zebercet’in damarlarından çekilir. Bu bellek açmazında kendinden öncekinin dünden bugünü kuran “yazgısı”yla “olanakların sonuncusu”na varılır: “*Bu tedirginlik yaşanır mı boyuna? Bilinmeyenin tedirginliği.../ ... Neden? Neyi bekliyorum?*” Zebercet’in sesi bir ipin ucunda nihayete erer: “*Adım Zebercet.*”

Kamera zamanın ve mekânın görüngüleri arasında gezinir. Kaskatı bedeniyle ortalıkçı kadın, düzene uysun diye geri alınan, her gün kurulan saatlerin tik takları, bir musluktan damlayan su... Bu sona hazır “İçinde doğulmuş, yaşanmış, ölmüş eski konak” keskin bir kopuşla kendine gömülür. “Ey unutuş! Kurtar bu gamlardan beni.” (Ahmet Muhip Dıranas, *Olvido*)



## Kaynakça

- Atılgan, Y. (2012). *Anayurt Oteli*. İstanbul: YKY.
- Batur, E. (2007). *Enis Batur'dan Sinema Yazıları Hurufi Gözüyle Büyü Kutusu*. İstanbul: Es Yayınları.
- Bergson, H. (2017). *Yaratıcı Tekâmül*. İstanbul: Dergâh.
- Bergson, H. (2020). *Madde ve Bellek Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme*. Ankara: Fol Kitap.
- Dante Alighieri (2011). *İlahi Komedyâ*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Esen, Ş. K. (2002). *Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

## “SANRI BEDEN”DEN “CESET BEDEN”E ANADOLU MODERNLEŞMESİNE DAİR BİR EĞRETİLEME: *ANAYURT OTELİ*

Şeyda Başlı

Diyelim ki 1973'te bir yazar, gözlerini Ege Bölgesinde küçük bir kasabaya çevirdi, 1839'da inşa edilmiş konakta yaşayan ailesinin tarihine, konakta, kasabada gerçekleşen dönüşümleri, 1970'lerde aile fertlerinin el etek çekmesiyle tek başına kalarak bir otel kâtibine dönüşmüş olan otuzlarındaki erkek karakterin gözünden anlatmaya başladı. Ve 1986'da bir sinema yönetmeni, kamerasını bu romanın dünyasına çevirip bu karakteri, hikâyesini bir de beyaz perdede anlatmak üzere kameradan kendisini seyreden izleyici ile baş başa bıraktı. Adı garip, kendi garip bir adamın Ege'nin belirsiz bir kasabasındaki tuhaf, konaktan bozma otelinde her günü tek bir günmüş gibi yaşayan içe kapalı, bunalımlı bir erkeğin, trenle gelen bir otel müşterisinin bir görünüp bir kaybolması ile parçalanan dünyası. Romanın ve filmin adı *Anayurt Otel*i, yazar **Yusuf Atılgan**, yönetmen **Ömer Kavur**, kahramanın adı ise Zebercet.

*Anayurt Otel*i sinemaya aktarıldığında, daha ilk sahneden başlayarak izleyiciyi kapalı, oldukça klostrofobik bir dünyada kendi yolunu bulmaya, Zebercet'in acı, bir o kadar da ürkütücü hikâyesinin gizemlerini çözmeye davet ediyor. Hemen anlıyoruz ki, otelin kâtibi/işletmecisi Zebercet, modern-gelenek, taşra-büyükşehir, akıl-delilik, birey-toplum, kadınlık-erkeklik, köylülük-kentlilik gibi ikili karşıtlıkların terimleri arasındaki örtük, ancak saldırgan gerilimin hem içsel/bireysel hem de toplumsal, kültürel, politik bağlamlarda yarattığı kasvetli bir gerçeklik tarafından kuşatılmıştır.

Zebercet'in birkaç haftayı kapsayan, otelin işlerini gören ortalıkçı kadınla, yakınlarda bulunan birkaç esnafla, en çok da otele gelip giden müşterilerle kimi zaman gerçeğe kimi zaman da sanrılara dayalı ilişkileri, bu yoğun kuşatılmışlığın

yarattığı içsel gerilimleri ilk sahnelerden başlayarak izleyiciye gösteriyor. Gerçekten de, Zebercet'in öyküsü, ilk elde, Anadolu taşrasında dışlanmış, yalnızlaştırılmış bir erkeğin bunalımlarına, bir deliden giderek bir suçluya dönüşmesine odaklanır; dolayısıyla *Anayurt Oteli* de, hem roman hem de sinema filmi açısından modernist bir anlatı sayılır.



Filmin ilk sahnesinde, gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın müşteri, otelin geleneksel motiflerle süslenmiş, yarı geçirgen cam kapısında gittikçe büyüyen bir silüet olarak belirir. Otelden içeri girişi, filmin ilk sahnelerinden başlayarak bu gerilimli dünyada biçimlenecek olan “modern bireyin inşası” sürecine odaklanan bir imgeler düzeninin varlığını gözler önüne serer. Camın puslu yarı-geçirgenliği üzerindeki geleneksel kırmızı çiçek desenine karşılık yaklaştıkça koyulaşan bir gölge kapı açılır açılmaz makyajı, takıları, iyi kesimli, pahalı görünen tayyörü, ince çorapları, topuklu ayakkabıları ile “şehirli”, “modern” bir kadına dönüşür. Gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın müşteri, böylece Anayurt Oteli'ne hem fiziksel görüntüsü hem de gölgesi, hem varlığı hem de yokluğu ile egemenlik kuran bir güçlü imge sunar. Buna karşılık Zebercet, bıyıkları, yelekli takım elbise içindeki sıkılgan duruşu, köstekli saati, otelin duvarına asılmış olan eski duvar saati gibi, daha renksiz, soluk bir imgeler düzeni içinde belirir.

İki karakterin karşıtlığı, ilk bakışta taşra ile şehir hayatı, akıl ile delilik, bireyselleşme ile toplumsallık, erkeklik ile kadınlık, köylülük ile kentlilik gibi karşıt kategorileri hemen anlatının odağına alan modernist bir anlatıya işaret eder. Zebercet ise, bu karşıtlıklar arasındaki dengeyi her gün yeniden üretmesi beklenen “modern” akıl ile pek de uzlaşamayan taşralı, otuzlu yaşlarda bir erkektir. Bu uyumsuzluğu aşmak için, etrafını saran karşıtlıkların ötesine geçerek kendine has “kişisel” bir gerçeklik inşa etmesini sağlayacak zihinsel donanımdan, duygusal olgunluktan ve bunların sağlayacağı sosyal becerilerden yoksundur. Bu nedenle, roman da, film de, modern öznenin inşasına yönelik “psikolojik”, “modernist” anlatılar sayılagelmişlerdir. Oysa *Anayurt Oteli*, otelin isminden başlayarak bütün anlatıya damgasını vuran pek çok eğretileme (metafor) arasında inşa edilmiş olan

kalıcı bir ilişkiler ağı üzerine kuruludur. Dolayısıyla, “psikolojik” bir anlatı olduğu gibi başka bazı bağlamlara yönelik tutarlı anlam katmanlarını da içinde barındırmaktadır.

Bu kısa çalışmanın niyeti, *Anayurt Oteli*'nin, Anadolu modernleşmesini toplumsal, politik, kültürel, kişisel veçhelerde tartışmaya açan çok-katmanlı, özgün anlatı yapısına ışık tutmaktır. Yapıtın hem roman hem de sinema filmi bağlamında Anadolu modernleşmesinin toplumsal/politik, kültürel, cinsel boyutlarda kendini inşa edişine yönelik olarak gündeme getirdiği tartışmaların detaylı bir incelemesinden ziyade, karakterler, mekânlar, betimlemeler gibi pek çok anlatı ögesini birer eğretilmeye dönüştürerek düz anlam katmanının sunduğu “modernist”, “psikolojik” anlatının nasıl bu tartışmaların taşıyıcısı haline geldiği sorusu üzerinde durulacak, böylece çok-katmanlı anlatı yapısının varlığına dikkat çekilecektir. Yine de, modernleşme bağlamında yürütülen tartışma, çok-katmanlı anlatı yapısının nasıl incelenebileceği sorusuna yüzeysel bir ışık tutmak amacıyla gündemde tutulacaktır. Anadolu modernleşmesi açısından önem taşıyan bazı belirgin yerlerin, kişilerin, tarihlerin birer eğretilmeye dönüşerek aralarında sağlam ilişkiler kurulmuş olması, Zebercet'in hayatı ile Türkiye toplumunun modernleşmesi arasında bir koşutluk kurulmasını sağlar. Bu sayede anlatı, Zebercet'in içsel/kişisel yaşantısı ile kendisini çevreleyen taşra dünyasının sunduğu dış gerçeklik arasında bireysel, toplumsal, kültürel, politik düzlemlerde akan farklı anlatı katmanlarını eşzamanlı olarak taşıyabilmektedir.

### **Anadolu Taşrasında Modernleşme Üzerine Eğretilmeli Bir Yaklaşım**

Zebercet'in “psikolojik bunalımları”nın ötesinde, Anadolu'da taşra modernleşmesinin toplumsal, politik, kültürel, cinsel tezahürlerinin eğretilmeler aracılığıyla tartışmaya açıldığı çok-katmanlı anlatı yapısı, bazı belirgin işaretler nedeniyle izleyicinin dikkatini kısa süre içinde çekecektir. Otelin 1839'da (Tanzimat Fermanı'nın Gülhane'de ilânı) bir konak (ev-içi, içsel/kişisel bağlam) olarak inşa edildiği sonra 1923'te (Cumhuriyetin ilânı) otele (kamusal alan/toplumsal-kültürel bağlam) dönüştüğü hem romanda hem de filmde açıkça belirtiliyor. Bu tarihler, Anadolu modernleşmesi açısından çok belirgin bir öneme sahipler; konağın otele dönüşmesi ile Osmanlı modernleşmesinin Cumhuriyetin ilanı ile uğradığı kırılma arasında bir koşutluk kuruyorlar. Osmanlı ile Cumhuriyet

modernleşmesi arasında çizilen bu ayırım, bu iki sürecin bir süreklilikten ziyade bir kopuş olduğu imasını taşıyor.



Kasabada Cumhuriyet Bayramı kutlamaları için resmi geçide katılanların kılık kıyafetleri, folklor ekiplerinin stilize edilmiş “geleneksel” kıyafetlerine karşılık resmi geçidi seyreden halkın arasında gündelik geleneksel kıyafetleri (yüzü açıkta bırakırken omuzları içine alan beyaz tülbentten baş örtüsü, kapalı gömlek, beli lastikli, uzun, bol, koyu renkli etek) ile yaşlı kadınların görüntüsü göz alıcı bir tezat içindedir. Korteje katılanların askeri düzende marşlarla gerçekleştirdiği hızlı hızlı yürüyüşlerine karşılık geçit törenini izleyenler durağandır. Hareket ile durgunluk arasında kurulan buna benzer bir başka karşıtlık ise, yine otel-dış mekân arasında inşa edilir. Kasaba sokaklarında gelip geçenler, arabalar, işleyiş akmaktadır ancak ortalıkçı kadının yataktaki cesedi ikonik bir hareketsizliği gösterir. Ortalıkçı kadını öldürdükten sonra otelin dışında daha fazla zaman geçirmeye başlayan Zebercet'in bu gezintilerinden birinde bir pazar yerinde bir arada bulunduğu, camiden gelen duaları dinlerken donakalmış gibi durarak dua eden insanların neredeyse taşlaşmış görüntüsü de bu tezadı güçlendiren bir başka eğretilerdir. Pazar yeri gibi canlı bir koşuşturma içinde olması beklenen bir alanda karşımıza çıkan bu donukluk, kortejin kasaba hayatında yarattığı hareketlilikle tam bir tezat içindedir.

Modernleşmenin kasaba sokaklarında tezahür edişine ilişkin bu eğretiler, *Anayurt Otelinde* yalnızca bireysel değil, toplumsal, kültürel, politik dönüşümlerin de ele alındığını vurgular. Bu ipuçları, bir şey söylerken başka şeyleri de anlatmayı yüzyıllar içinde ustalıkla öğrenmiş olan bir edebi kültürün kalıcı bir şekilde ürettiği çok-katmanlı anlatı yapısının bu roman ya da sinema filminde de varlığını koruduğunu düşündürür. *Anayurt Otelini*, yalnızca Zebercet'in bireyleşememe, kendisini çevreleyen dış gerçeklikle uyumlu, bütünlüklü bir öznellik kipi kurgulayamamasına odaklanan “modernist” bir anlatı olmaktan çıkartarak hem bireysel hem de toplumsal düzlemde yorumlanmaya uygun kılan da yine eğretiler arasındaki tutarlı ilişkilerin taşıdığı sapsağlam kurulmuş çok-katmanlı anlatı yapısıdır. *Anayurt Otelini*, bu haliyle hem roman hem de film

bağlamında taşra modernleşmesinin aşına olduğumuz kuramsal tartışmalarıyla beraber, edebi/kültürel çalışmaların başat yaklaşımları açısından da ileri sürülen “modernist” anlatı ile ilgili varsayımları da sorgulayan önemli yapıtlardandır.

### **Döngüler İçinde Bir Çöküş hikâyesi: Anayurt Oteli'nde Zaman**



*Anayurt Oteli'*nde, biri modern diğeri ise geleneksel olmak üzere, iki farklı zaman kipi karşımıza çıkıyor. Bunların ikisi de hem kasabanın gündelik hayatı hem de Zebercet'in zamanı kavramakla ilgili kafa karışıklığı dolayımında temsil ediliyor. Ezan seslerinin yanı sıra, anlatının günlere bölündüğünü gösteren gün isimlerinin tekrar tekrar ekranda gösterilmesine, otelin kapanma saatini belirten levhanın (kapı 12'de kapanır) zaman zaman görünmesine, otelden ayrıldıktan birkaç gün sonra otele geri dönen müşterilere, gündelik, haftalık, aylık işlerin hem Zebercet hem de diğeri çalışanlar tarafından tekrarlanmasına dayanan döngüler, giriş kapısının iki yanını kuşatan merdivenlerden biri yukarı çıkarken diğeri aşağı inen çalışanlar ya da müşteriler gibi imgeler, geleneksel zaman kipine eğretilmelerden. Zebercet'in zihninde tekrarlayıp durduğu konuşmalar da, gündelik akışa karşı onun içsel döngülerini, dolayısıyla geleneksel zaman kipine tabi olduğunu gösteren önemli işaretlerden. Zebercet'in hayatının gün gün bölünerek ekrana yansıtılması, bir haftalık zaman diliminde olayların akışına ya da ilerleyişine odaklanıyormuş gibi bir izlenim uyandırır da, olayların, durumların yinelenip durması, Zebercet'in tekrarlanan görüntüleri, aynı sözleri tekrar tekrar söylemesi bu izlenimi zedeleyerek döngüsel zaman kipinin ağırlığını hissettiriyor. Zebercet, geç gelen Ankara treni ile gelen kadın müşterinin otele dönmeyeceğini fark ettiği andan itibaren bu kipi parçalamaya, kişisel döngüsü ile birlikte otelin de döngüsünü kırmaya, kendi içinde, sadece kendisi için anlam taşıyan bir başka “iç” döngü, belki de hiçliğe açılan yeni bir zaman kipi oluşturmaya başlar. Olaylar ise, bu sırada, tam tersine, bir neden-sonuç zinciri içinde akmaya başlar: “*Beni soran*



*oldu mu?”* sorusunu her gün yineleyen yaşlı erkek müşteri sonunda beklemekten vaz geçerek yakalanma korkusuyla otelden ayrılır; gerçekten de kısa bir süre sonra polisler gelerek onu arayınca kızını öldürmüş kaçak olduğu ortaya çıkar. Ankara treninin getirdiği kadın müşteri otele dönmez, bu nedenle Zebercet müşterileri reddetmeye başlar, daha sonra otelin kapısına “kapalı” levhası asılır, kadın müşterinin havlusunu aramaya gelenler yalan söylediğini anladıkları için Zebercet’i tehdit eder. Zebercet, bu tehdidi püskürtmeyi başarsa da, korku, belki de suçluluk duygusuyla daha da içine kapanır, otelin dış dünya ile bağlantısını giderek kopartır. Kendisi “bir sebebi yok” dese de, Ankara treniyle gelen kadın müşteri artık “yok” olduğu için ortalıkçı kadını, daha sonra da olayın tek tanığı siyah kediyi öldürerek onları da “yok” eder. Böylece, anlatının başında kurulmuş olan döngüsel zamanı temsil eden eğretilmeler birer birer anlatıdan yok olur ya da başka, daha yıkıcı döngülerin başlamasına vesile olurlar.

Zebercet’in iki dakika geriye kurduğu duvar saati, Ankara treninin hep gecikmesi, mutfakta yiyeceklerin bozulup çürümesi gibi eğretilmeler de anlatıda zamanın modern, bir başka deyişle düzçizgisel kavranışına ilişkin eğretilmeler arasındadır. Bununla ilgili en can alıcı eğretilmelerden biri, elbette, “geç gelen Ankara treni” ile gelen, daha sonra bir belirsizliğin içinde kaybolarak Zebercet için sanrılardan oluşan yeni benliğin inşasının kapısını aralayan kadın müşteri ile ortalıkçı kadın arasında kurulan karşıtlıkla belirginleşiyor.

Ortalıkçı kadın, otelin gündelik döngüsünü çekip çeviren, bu döngünün her gün kurulmasını sağlayan başat unsur olarak karşımıza çıkmaktadır: günlük yemek, otelin günlük-haftalık işleri, çamaşır-bulaşık-temizlik, haftalık sebze alışverişi onun görevleri. Bütün bunları yapmasına rağmen sessizliği, uykusu, kendisini güçsüz kılan kimsesizliği ortalıkçı kadının oteldeki varlığını silerek onu varlık ile yokluk arasında bir yere hapsediyor. Gecikmeli Ankara treni ile gelen kadının imlediği, ereksellik, ilerleme gibi modern zaman kipinin kavramlarına karşılık ortalıkçı kadın, durağanlık, döngüsellik gibi kategorilerden oluşan zıt kutbu temsil ediyor.

“Geç gelen Ankara treni”nin otele getirdiği, “modern”, “şehirli”, tek başına seyahat eden kadın ile otelden neredeyse hiç çıkmayan, hep temizlik, yemek, çamaşır gibi gündelik işlerle meşgul olan, ayrıca Zebercet’in tecavüzlerine suskunlukla cevap veren ortalıkçı kadın arasındaki ilişki, belirgin bir ikili karşıtlıktır. Ankara treninin getirdiği kadın, Zebercet’in iç dünyasında önemli

kırılmalara öncülük eder. Bu kırılmalar bıyığını kestirmek, giysilerini, ayakkabılarını, saç tıraşını, berberini değiştirmek gibi eğretilmelerle dış görünüşünde temsil edilir. Bu “modern” kadın, ne kadar hızlı koşulsa da yetişilemeyecek, elde edilmesi mümkün olmayan bir arzu nesnesidir Zebercet için. Yine de, Zebercet, kadını zihinsel olarak kovalamaktan, ona yetişmeye, onun için değişmeye çalışmaktan vazgeçmez. Filmin sonunda bu kadının fotoğrafını Zebercet’in annesi olarak görürüz, dolayısıyla bir türlü ulaşamadığı bu arzu nesnesine dair imgenin aslında çocuklukta köklendiğini düşünebiliriz. Bu sanrı, sadece şimdiye ya da geleceğe değil geçmişe yöneliktir aslında. Dolayısıyla, bir köksüzlük hikâyesidir Zebercet dolayımında izleyiciye sunulan bu taşra modernleşmesi anlatısı.

Zebercet ile Ankara treninin getirdiği bu kadın müşteri arasındaki var/yok, hayal/gerçek, sanrı/hakikat karşıtlıkları bağlamında kurulan ilişki, kadının “şehirli”, “özgür”, “modern” görüntüsü ile Zebercet’in buna karşı hissettiği “gecikme”, “yetişememe”, “çaresizlik”, “güçsüzlük” gibi duyguları ön plana çıkararak Anadolu modernleşmesine dair baskın kavrayışa gönderme yapar. Bu noktada kadın müşteri ile temsil edilen moderniteyi kasabaya, otele, Zebercet’in iç dünyasına taşıyan “geç gelen Ankara treni”, “gecikmişlik” temasının incelenmesinde daha dikkatli bir bakışı hak ediyor.

“Geç gelen Ankara treni”, hem Sanayi Devrimi’ni doğrudan çağrıştırdığı hem de Anadolu’da modernleşmenin merkezi olan Ankara’yı taşraya bağlayan temel taşıyıcı olduğu için “geç gelen Ankara treni” ile Anadolu modernleşmesi açık bir biçimde ilişkilendirilmiştir. Trenin hep geç kalması, kasabaya varacağı saatin aslında belirsiz olması, modernitenin kasabaya ulaşmakta uğradığı gecikmeyi belki de hiç gelemeyişini imler. Trenin getirdiği kadın müşterinin oteldeki kısacık varlığı, bir daha hiç gelmeyecek olmasına karşılık Zebercet’in kadını beklemek konusundaki ısrarı, beklerken aynı eylemleri yinelemesi, kadınla, yinelemelere dayalı, sadece kendisinin bildiği sanrısal bir yakınlık içinde olması da bu savı destekler.

Tren, dakikliği, hızı, yayılmayı çağrıştırır. Trenlerin aynı yere çok dakik bir şekilde hep aynı saatte gelmesi beklenir. Ancak, adı üstünde, “geç gelen Ankara treni” hep geç gelmektedir. Fakat bu trenin ne kadar gecikeceği, tam olarak ne zaman kasabaya ulaşacağı önceden bilinemez. Zebercet’in dakik döngüsel zamanına karşılık Ankara trenin gecikmesi belirsizliğin kapısını aralar. Trenin

gecikmesi ile birlikte getirdiği kadın müşteriye apansız götürmüş olması Zebercet'in kişisel döngüsünü çok tehlikeli bir belirsizliğe sürükler: onu, kendisi ile ilgili beklentilerini belki de asla karşılayamayacağına inandırır ve bu da onun giderek saldırganlaşmasına neden olur. Zebercet'in kadınlar karşısındaki “yetersizliği”, trenin gecikmesi, Ankara'dan gelen kadın müşterinin keskin ulaşamazlığı gibi göstergeler bir arada düşünülünce, yalnızca “yetersiz” bir delinin değil, ilerlemek isterken hep geç kalan, aksayan, ne yöne gitmesi gerektiğine karar veremediği için bocalayıp duran bir “eksik erkeklik” hikâyesi Zebercet'inki. Onunla Anadolu modernleşmesi arasında anlatı boyunca kurulmuş olan özdeşlik göz önüne alınacak olursa, bu hikâyenin sadece kişisel değil, aslında toplumsal modernleşme süreci açısından da bir yetersizliğe işaret ettiği savlanabilir.



Zebercet'in gündelik döngüsünü oluşturan bütün eylemlerinin en önemli gerekçesi, bu “eksik”liğin ya da “yetersiz”liğin üstesinden gelmek gibi görünüyor. Tıpkı resmi olarak ilân edildiği 1839'dan bu yana Anadolu'da süregelen modernleşme çabalarının hep “eksik” kalması ya da “gecikmesi”, bir türlü yeterince “ilerleyip olgunlaşamaması” gibi. Konaktan otele çevrilen, doğduğu andan başlayarak kendisini sarıp sarmalayan bir tür kozaya benzeyen otel binası yavaş yavaş boşalıp izbeleşirken Zebercet'in anlam dünyası da an be an dağılır. Bu dünyanın mihenk taşları ise, tozlu loş bir odada eskimiş aile fotoğraflarının Zebercet'in kırık bir aynadan yansıyan görüntüsüyle bütünleştiği sahnede belirginleşiyor. Filmin sonuna doğru ortaya çıkan bu görüntünün en önemli önermelerinden biri, gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın müşterinin, Zebercet'in annesi olarak bu aile fotoğraflarından birinde belirmesi. Bu sahne, bütün filmin Zebercet'in zihninde geçen birtakım sanrılardan ibaret mi olduğu sorusunu akla düşürürken bir yandan da Anadolu modernleşmesi bağlamında filmi taşıyan gecikmek-erken doğmak sorunsalını yeni bir açıdan gündeme getiriyor. Bu

noktada döngüsel zaman, Zebercet açısından, sanki dış gerçekliği algılama, bu gerçekliği anlamlı kılma mekanizmalarını oldukça büyük bir sekteye uğratan bir boşluk, varoluşunu emen bir karadelik gibi çalışmaktadır. Kasabanın köklü ailelerinden birinde vaktinden önce doğan “kıymetli” (Zebercet, zümrüt demek), “pamuklara sarılarak hayatta tutulan, çelimsiz” bir bebeğe karşılık hep geç gelen, ne kadar gecikeceği hiçbir zaman bilinemeyen, kasabaya hangi sürprizleri taşıdığı belirsiz kalan, dolayısıyla Zebercet'in dünyasını, taşıdığı “değer”i hiçe sayan bir Ankara treni.

Bu karşıtlıklar göz önüne alındığında, Anadolu modernleşmesine dair anaakım yaklaşımlar içinde bugün de baskınlığını koruyan çerçeveyi belirleyen tartışmalara doğrudan gönderme yapıldığı görülmektedir. Modernitenin Anadolu'ya birtakım bürokratik, idari müdahaleler sonucunda dışarıdan aktarılan “yabancı” bir kültür olduğu, hem geç geldiği hem de tepeden inerek çok hızlı gelişmek zorunda kaldığı gibi savlar, bu varsayımlar arasındadır. Zebercet'in erken doğumu, kasabanın gündelik gerçekliğine uyum sağlamak açısından “beceriksiz”, “eksik” sayılması, “geç gelen Ankara treni”nin kasabaya taşıdığı “şehirli”/ “dışarıklı” / “yabancı” gerçeklik karşısındaki varoluş krizi, kadınlar tarafından hep reddedilmesi, özellikle Ankara treninin getirdiği kadın tarafından hiçe sayılması, çelimsiz bir çocuktan eril bir yetişkine dönüşmek konusundaki çaresizliği, kişisel bir iç çatışma kadar modernleşme sürecinin Anadolu taşrasında yarattığı kültürel, toplumsal, politik gerilimleri de imliyor. Dolayısıyla, anlatı, bu eğretilmelerin taşıdığı çok-katmanlı anlatı yapısı sayesinde, yalnızca Zebercet'in iç dünyasına değil, onun aracılığıyla o gün olduğu gibi bugün de gündemden düşmeyen önemli toplumsal süreçlere de yöneliyor.

Bu bağlamda, Zebercet'in, geç gelen Ankara treninin getirdiği kadın müşteri ile ilgili sanrıları ile modernleşme bağlamında ileri sürülen temel savlar arasında bir koşutluk görülür. Geç gelen Ankara treni, kendisiyle birlikte “modern şehirli kültür”ü, bir tür vaat olarak getiriyor ancak Zebercet'in bu kültür içinde pek yeri olmadığını bu trenden tek başına inmiş olan kadının otelde yalnızca bir gece kalıp hemen ayrılmasından, sonra dönmemesinden, bir daha otele hiç uğramadan kasabadan geçip gitmesinden anlıyoruz. Tıpkı tren gibi, kadın müşteri de, Zebercet'in kendini modern bir özne olarak inşa edebileceği sürecin başlaması açısından “geç” kalmıştır ya da tersi bir deyişle, Zebercet, tıpkı erken doğan çelimsiz bir bebek gibi, modern öznenin varoluşunu belirleyen ölçütler açısından

“çelimsiz”dir. Bu uyumsuzluk, Zebercet'i bir tür “eksik”/ “yetersiz” bir eril özne haline getirirken kendisini kuşatan toplumsal / kültürel gerçekliği anlama, tutarlı bir biçimde yorumlama becerisinden de yoksun kılar. Dolayısıyla, Zebercet'in içinde bulunduğu durum ile Anadolu modernleşmesinin başat alımlanması arasında büyük bir benzerlik olduğu görülür. Zebercet, toplumsal, kültürel, politik ya da cinsel açıdan “yetkin”, “olgun” ya da “yeterli”lik taşıyan “modern” bir özneye dönüşebilmek, öyle olduğunu okura, sinema izleyicisine, bunlardan da önce, belki de en çok kendisine kanıtlamak için giderek yoğunlaşan bir anlam yitimine, en sonunda da yok oluşa sürükleniyor.

### **Modern Öznenin Eğretilmeli İnşasında Zebercet'in “Öteki-Benlik” Temsilleri**

Ortalıkçı kadın, otelin siyah kedisi, gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın aynı zamanda Zebercet'in iç dünyasının inşasına dair imalar da taşıyor. Bunlar, Zebercet açısından bir tür “öteki-benlik” (alter-ego) inşasına hizmet etmekle kalmayıp karakteri bir kültürel eğretilmeye dönüştürerek çok-katmanlı anlatı yapısının güçlendiriyor.

Ortalıkçı kadının bir “geçmiş”i yok, ailesini, kim olduğunu, hangi köyden geldiğini bilmiyoruz, otele dayısı tarafından getirilmiş, gençlik belki de çocukluk yıllarından beri “dayı”sının tecavüzüne uğramış olduğunu birtakım imalardan anlıyoruz: “Dayı”, ortalıkçı kadını getirdiğinde Zebercet'e “hep uyur bu” demiştir. Bu söz, Zebercet'in tecavüzleri sırasında kadının hemen her zaman uyku halinde olmasıyla uyum içindedir. Bir gece, Zebercet'e “dayı sen mi geldin” demesi de aile içi tecavüzlere ilişkin bu imayı destekler. Ayrıca, mutfakta uyuklarken yemeği yakmasından anlaşıldığı üzere, genellikle mahmur bir haldedir. Aydan aya kadının maaşını almaya gelen “dayı”, bir süredir otele uğramaz olmuştur. Zebercet'in sözlerine bakılacak olursa, ölmüştür. Bu sessiz, mahmur, ağırkanlı kadının şalvarlı, başörtülü, durgun itaatkârlığının ima ettiği “köksüzlük”/ “cansızlık”, geç gelen Ankara treninin getirdiği kadın müşterinin sunduğu “canlı”lıkla tam bir karşıtlık içindedir. Bu iki kadın hiç karşılaşmazlar, ancak ikisi de Zebercet'in dünyasında kurucu bir güce sahiptir; ikisi de varlık/yokluk geriliminde Zebercet'i bir uçtan diğerine çekiştiren öteki-benliklerle örtüşen önemli eğretilmelerdir.

Geç gelen Ankara treni ile gelen kadın müşterinin bir daha hiç gelmeyecek olmasının, bu mutlak reddedilişin, yarattığı öfke, Zebercet'i, otele gelmek isteyen yeni müşterileri reddetmeye, oteli giderek boşaltmaya, işleri savsaklayıp otelin döngüsünü tamamen yıkmaya iter. Ortalıkçı kadın bu ürkütücü durum karşısında köyüne dönmek ister, ancak gidecek bir köyü pek de yok gibidir. Bu nedenle gitmek üzere hiçbir somut adım atmaz. Zebercet açısından ortalıkçı kadın bir tür “ceset beden/ceset benlik”e, geç gelen Ankara treninin getirdiği kadın müşteri ise bir tür “sanrı beden/sanrı benlik”e tekabül eder. Zaten anlatının sonunda intihar ederek kendisi de bir “ceset beden”e dönüşecek, dolayısıyla bütün “öteki-benlik”leri ile birlikte kendi bedenini, bu bedenin üzerine inşa edilmiş olduğu “kasabalı eksik erkek”lik imgesi üzerine kurulu olan başat kimlik kurgusunu da “ceset benlik”e dönüştürecektir.

### **Bir “Kültürel Koza” Olarak Kamusal Alanın İnşası: Otel Binası**



Geç gelen Ankara treninin getirdiği kadın, yalnızca Zebercet'in iç dünyasına değil, otele, kasabaya da hâkim olan döngüsel zaman kipini sekteye uğratar. Onun gelmesi, Zebercet'in kendisi ile kurduğu ilişkiyi, kendini tanımlama biçimini sarsıp önce bir tecavüzcüye, sonra bir katile dönüştürür. Bu dönüşümün en keskin tezahürü, önce otel binasının çürümeye terk edilmesi sonra da Zebercet'in intiharıdır. Geç gelen Ankara treni, getirdiği kadın müşteri ile yanılısama ile gerçeklik arasındaki sınırı aşındırarak oteli de Zebercet'i de yok edecek olan süreci başlatır. Bu süreçte, Zebercet'in hem bilinci hem de bedeni kendisine karşı düşmanlık besleyen yıkıcı bir güce dönüşürken, bu yıkıcılık bir yandan da alt-benliklerine diğer yandan da bu benlikleri saran kozaya, Anayurt Otel'i'ne yönelir.

Anadolu modernleşmesinin yarattığı dönüşümler, Zebercet'in bilincindeki kopuş, bu kopuşun sonuçları bazı eğretilmelerle güçlü bir şekilde resmedilir: ortalıkçı kadının yatakta soğuyan cesedi, Zebercet'in tavanda asılı bedeni, otel binasının giderek ıssız, karanlık bir yere dönüşmesi, mutfakta çürüyen yemekler gibi birbirlerine sıkı sıkıya bağlanmış eğretilmelerle temsil ediliyor. Bu bağlantılar, Anayurt Oteli'nin ne kadar güçlü bir eğretilmeler dizgesi üzerine inşa edildiğini oldukça dikkat çekici bir biçimde ortaya koyuyor.



1839'da inşa edilmiş olan konağın 1923'te Anayurt Oteli adında bir otele dönüşmesi, bu eğretilmeler ile Anadolu modernleşmesi arasındaki ilişkiyi güçlendirir. Konaklar, konaklarda yaşayan köklü ailelerin geçirdiği dönüşümler, 19. yüzyılda romanın doğuşu ile başlayarak hemen her zaman gelenek-modernite, eski-yeni gibi kültürel kategorilerin çatışma alanına ev sahipliği yapan uzun ömürlü eğretilmeler. Anayurt Oteli de, bu konak eğretilmesini yirminci yüzyılın ikinci yarısında Anadolu taşrası bağlamında yeniden yorumluyor. Konağın otele çevrilmesi, kasabanın gündelik gerçekliği açısından, geleneksel-kapalı hayat tarzını dışarıdan gelen her tür etkiye açan, pek çok farklı hayat tarzının aynı anda bir arada bulunduğu, dolayısıyla kuşatıcı bir dönüşüm sürecini gündeme getiriyor. Kasabanın gündelik gerçekliğinde modernite ile özdeşlenen “dışarlık”lı, “yabancı”ların ya da gelenek ile özdeş kılınan çevre köylerden gelen kasabaya “aşına” müşterilerin anlık, rastlantısal karşılaşmalarının mekânı, ikili karşıtlıkların inşasına hizmet eden önemli bir temsiller alanı. Aynı zamanda, tren ile birlikte modernitenin farklı kültürel tezahürlerini kasabaya yansıtan temel taşıyıcı, yani kasabada modernitenin kurucu öğelerinden biri. Kitaplar, sinema filmleri, gazeteler, tiyatro, bir de “şehirli” müşteriler.

Otel, köy ile şehrin, gelenek ile modernin, eski ile yeninin çeşit çeşit tezahürlerinin karşı karşıya geldiği bir kültürel koza. Bu koza içinde yaşanan karşılaşmalar bir toplumsal bütünleşme sürecine değil, tarafların birbirlerini görmezden gelerek yok saydığı gizil bir sosyal gerginlik ortamına işaret ediyor. *Anayurt Oteli*, gelenek-modern, köy-kent, kadın-erkek gibi kategorilerin hiyerarşik ikili karşıtlıklar halinde ele alındığı anaakım yaklaşımlar ile uyumlu. Bu uyuma rağmen, bu kategorilerin birbirlerine karşı konumlandırılışı ile aralarındaki ilişkinin inşası bakımından bu yaklaşımlardan oldukça farklı varsayımlar öne sürüyor. *Anayurt Oteli*'nde, kavram çiftlerini oluşturan taraflar (öğretmenler ile hasta köylü aile, esnaf ile otel müşterileri, ortalıkçı kadın ile müşteriler, tiyatrocular ile diğer otel müşterileri, vs. vs.) birbirleri ile pek temas etmiyor, aynı toplumsal ortamı paylaşıyorlar da kamusal hayat içinde birbirinden farklı kültürel gerçeklikleri eşzamanlı ancak birbirlerinden bağımsız bir şekilde inşa ediyorlar. Bu inşanın temel niteliği ise, ortak kamusal alanı paylaşan tarafların birbirlerini anlık karşılaşmalar içinde bir “yabancı” gibi inceleyerek seyretmesi ancak aralarındaki iletişimin yok denecek kadar az olması, bir tür “yok sayma” ya da “değilleme”. Çatışmaya ya da uzlaşmaya dayalı “organik” bir ilişki içinde olmadıkları gibi, eşzamanlı farklı kültürel gerçekliklerin taşıyıcısı halindedirler. Otel binasının kendi gerçekliğinde hem de otel ile kasabanın gündelik gerçekliği arasındaki ilişkide varlığını örtük bir biçimde gösteren sosyal gerginlik ortamı an be an yeniden inşa edilmiş oluyor. Otel, Zebercet'in içsel gerçekliğinin kurulmasına en baskın rolü oynayarak kendini gösteriyor. Otel, onun kendini var edebildiği tek toplumsal uzam, zaten bütün müşterilerin yanı sıra ortalıkçı kadınla, esnafla, diğer kasabalılarla, bir de bir kez görünen temizlikçi çocukla temas halinde olan tek karakter Zebercet. Dolayısıyla kamusal alanın geçirgenliğine dair tek işaret onun bu süreksiz iletişim hali. Ancak bu geçirgenlik onun dışlanmasıyla, belki de bu konumlardan hiçbirine tam olarak ait olmadığı için kasaba gerçekliğinden yalıtılmasıyla sonuçlanıyor.

Bütün bu eğretilenmeler, anlatının Anadolu modernleşmesine ilişkin sorunsalları birkaç farklı katmanda tartıştığını gösteriyor: birincisi, modern öznenin inşasının Anadolu taşrasında sancılı, yıkıcı bir süreç olarak tezahürü; ikincisi, Türkiye modernleşmesinin yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkardığı toplumsal, politik çalkantılar; üçüncü düzlem ise, özellikle toplumsal cinsiyet bağlamında ortaya çıkan kültürel/sembolik şiddetin yıkıcılığı. Bütün bu farklı bağlamlar, anlatının düz anlam katmanında sunulan, Zebercet'in içsel bunalımlarına



odaklanan kadın-erkek ilişkileri, yani bir tür aşk anlatısı aracılığı ile bütünleşiyor. Bir başka deyişle, bir sanrıdan ibaret olsa da, aşk anlatısı, romanda da filmde de diğer anlam katmanlarının asli taşıyıcısı.

*Anayurt Otel*'nin farklı anlam katmanları tek tek daha detaylı incelenmeyi hak ediyorlar elbette, yine de, bu çalışma çerçevesinde farklı anlam katmanlarını bir arada tutan, aralarında ortaklık kurulmasını sağlayan önemli bir niteliğe dikkat çekmek, detaylı bir incelemeden daha verimli olacaktır. *Anayurt Otel*, ister öznenin inşası, ister toplumsal cinsiyetler, ister toplumsal, politik, kültürel süreçler bağlamında değerlendirilsin, bütün anlam katmanlarını bağlayan ortak bir sava sahip. Modernizmin temel sayılılarından biri olan “ilerleme” nosyonunun tersine, *Anayurt Otel*, Anadolu taşrası bağlamında modernitenin inşasını bir “gerileme”, bir “çöküş” ya da “bozulma”, bir tür “yok oluş” süreci olduğunu ima ediyor. Ancak bu ima, modernleşme süreçlerine yöneltilen “geleneğe güzelleme” türünden bir itiraz değil. Daha çok, “gelenek”in de “modern”in de kuşatmakta zorlandığı, farklı toplumsal katmanların bir arada barışçıl bir diyalog içinde var olabilmelerini sağlayacak, “öteki”ne, “farklı olan”a alan açmaya dayalı “modern” bir kamusal alanın Anadolu taşrası bağlamında henüz inşa edilmemiş olmasına yönelik bir tespit. Kimbilir, bu alan açıldığında belki de, kişisel gerçeklik ile onu kuşatan kültürel anlam dünyası arasında bir uyum sağlanması da mümkün hale gelerek kültürel şiddetin yıkıcı gücü hafifleyerek ortadan kalkacak.

*Anayurt Otel*, gelenek-modernleşme bağlamında işleyen eğretilmeler arasında karşıtlıklar kurması bakımından Anadolu modernleşmesine 19. yüzyıldan bu yana damgasını vuran “ikilileşme”, “Doğu-Batı çatışması” gibi kavramsal çerçevelerle uyumlu görünebilir. Ancak, otelin farklı müşterileri gibi, zamana ait farklı kavrayışların ima ettiği kimi zaman birbirini destekleyen, kimi zaman da çelişen modernleşme kiplerinin birbirlerine karışmadan aynı ortamda eşzamanlı olarak var olabilmesi fikri, bu kavramsal çerçeveyi yoğun bir tartışmaya açıyor. Modern ile geleneksel, birey ile toplum, köy ile kent, kadınlık ile erkeklik, gerçek ile yanılsama, metin ile metin-dışı, kurmaca ile gerçeklik gibi kavramlar arasında çok katı sınırlar çizen aşına olduğumuz kuramsal yaklaşımlara karşılık, *Anayurt Otel*'nin çok-katmanlı anlatı yapısı, bu katmaları birbirine bağlayan ortak savı, anaakım yaklaşımların ileri sürdüğü temel tezlerin Batı-dışı kültürel bağlamlarda, özellikle Anadolu taşrası bağlamında, gerçekte ne kadar geçerli ya da işlevsel olduğu sorusunu pek çok farklı boyutuyla sorgulamayı mümkün kılıyor.

## ANAYURT OTELİ'NE KENT VE TAŞRA GERİLİMİNDEN BAKMAK

Osman Özarslan

Ömer Kavur'un 1987 yılında yönetmenliğini yapmış olduğu *Anayurt Otel*i filmi, Yusuf Atılgan'ın 1973 yılında aynı isimle yazdığı romanın sinemaya uyarlanması. Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i romanı, ilk yayınlandığı dönemde çok rağbet görmese de, uzunca bir süredir, Türkiye edebiyatının klasikleri arasında, yazarın *Aylak Adam*'ı ile birlikte hak ettiği yeri aldı. *Anayurt Otel*i film olarak ise ne ana akım Yeşilçam klasikleri içinde ne de 90'lardan sonra gelişen Yeni Sinema'nın "klasik" eserlerinden birisi olarak görülüyor, ya da en azından böyle bilinmiyor. Bu filmin dışarıda bilinirliği ya da bilinir dışarıdalığı, sinemada taşracılığın kanonik hale gelmediği yıllarda çekilmiş olan *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), *Selamsız Bandosu* (Nesli Çölgeçen, 1987), *Milyarder* (Kartal Tibet, 1986) gibi son derece önemli taşra filmleri ile aynı kaderi paylaşır.

Bu filmleri dışarılıklı kılan şey, o yıllarda taşralı dışarılanmanın henüz ana akım sinema tarafından içerilmemiş olmasıyla ilgilidir; ya da dışarılanma duygusu, bu duygu ve fikir etrafında çekilmiş filmleri içerecek müstakil bir alan oluşturabilmiş değildir. Bunun için, 90'lı yıllardan itibaren Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin, saf sıkıntı ve mutlak çıkışsızlık duyguları etrafında inşa edecekleri taşra filmlerini beklemek gerekecektir.

90'larda çekilen bu saf çıkışsızlık ve klostrofobik kapanma filmleri, özellikle Nuri Bilge Ceylan sinemasında tümüyle mekân ile ilgilidir; 80'li yıllarda çekilmiş olan taşra filmleri ise bunu ilişkiler üzerinden kurmaya çalışır, mekân ise unsurlardan birisidir. Zebercet'in karmaşık geçmişi, yalnızlığı; *Mine*'de Mine'nin arzu dolu dünyasına karşılık ruhsuz kocası; *Selamsız Bandosu*'nda merkezin taşraya geçerken şöyle bir sallanan eli, *Milyarder*'de bitmeyen dünürçülük, akrabalık hiyerarşileri ve bunun etrafında dönen muhafazakâr dünya, hep ilişkiler üzerinden kurulur.

Tekrar *Anayurt Otel*i filmine dönersek, mekânsal kapanmanın diğerlerine göre kahramanların ruhunda yarattığı sıkıntının, klostrofobik etkilerin daha net görüldüğü, gözlenebildiği bir film. **Yusuf Atılğan**'ın 1945-46 yılları arasında geçirdiği 10 aylık tutukluluk, kitabın 12 Mart darbesinin etkileri altında yayınlanmış, filmin 12 Eylül darbesinin etkileri altında çekilmiş olması vb. sebepler, mutlaka, **Kavur**'un filminde mekânı vurgulu hale getiren unsurlar arasında. Bu bakımdan, *Anayurt Otel*'nin ağırlık merkezi, mekânsal kapalılık ve kapanma ile ruhsal kapanmanın iç içe geçtiği ilişkiler düzleminde, bu ilişkileri çatlatan bir yabancı/ötekinin etkileri arasındaki gerilimlerdir. Dolayısıyla, *Anayurt Otel*i hakkındaki bu analiz, en genel anlamıyla, Zebercet ve Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın'ın karşılaşmasını, modernliğin en bilindik aşk-nefret ilişkilerinden birisi olan kent-taşra gerilimi üzerinden görmeye çalışacaktır.

Bu bakımdan filmin en can alıcı sahnesi ve olayı olan, Zebercet ile Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın'ın karşılaşması aslında, mekânsal bir olaydır. Bu karşılaşmayı bu kadar güçlü kılan şey, bu film ile inşa edilmeye başlanmış olan taşranın çıkışsızlığı ve kapanma duygularının, neredeyse taşrayı tümüyle inşa eden şey olmasıdır. Bundan dolayı, filmin okunması öncelikle, Zebercet'in filmin başından başlayarak zikrettiği tarihler aracılığı ile Anadolu'nun taşralaştırılmasına ama bilhassa filmin kendi taşralaşma hikâyesine odaklanacak.

İkinci olarak, taşralı öznelliği tıpkı bu filmde de yapıldığı gibi, ufku kentlerin sınırları tarafından çizilmiş bir özneliktir (Bora, 2018). Taşralı, kentin surlarının dışında bırakıldır. Birkaç kez görebildiği yaşayabildiği kentlilik deneyimi, taşralı için, imgeden fanteziye, fanteziden de fetişe doğru ilerleyen hezeyanlarla doludur.

Bu taşralı hezeyanlar ve bunların derinleşmesi, Zebercet'in kendi hayatına giderek yabancılaşması bu filmin merkezinde durur. Bu hezeyanları filmde, Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın ile Zebercet'in karşılaşması, kadından geriye kalanlar ve bu kapalı dünyada Zebercet'in fantezi dolu hatıralar ve giderek kutsallaşan kalıntılar arasında bocalaması üzerinden takip ederiz. Ve tüm bunları belirli bir perspektiften, Zebercet'in bakış açısıyla görürüz. Şimdi taşraya ve kente taşralının gözünden ama kentli bakışların tesiri altında bakan bu filmi tercüme etmeye çalışalım.

## -I- “Ben Zebercet” ya da Anadolu’nun Taşralaştırılması

Zebercet’in “müdürlüğü”nü yaptığı konak, 1839 yılında konak olarak inşa edilmiş, 1923’te otele dönüştürülmüştür. Kendisi 28 Kasım 1950’de doğmuş, 1960’da sünnet olmuş, 71’de terhis ve otelde çalışmaya başlamış, 1980’de de otelin müdürü olmuştur. Çıldırmaya başladığı gün ise, otelde kızını boğmaktan firari adamın gittiği, Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın’ın gelişinin üzerinden 7 gün, gelmeyişinin üzerinden 6 günün geçtiği 29 Ekim 1987 günüdür.<sup>1</sup>

1839 yılı yani konağın inşa edildiği yıl, aynı zamanda Tanzimat Fermanı’nın ilan edildiği yıldır (İnalçık, 2006). Osmanlı ile taşra derebeyleri arasında sened-i ittifak ile bir yerlere bağlanmaya çalışılan ilişki, daha resmileşir. Bu ferman “tebaanın ve gayri-müslimlerin mal ve can güvenliğini garanti etmesi” ile özel mülkiyet hukukuna göz kırpar ve özel mülkiyet Osmanlı devletçiliği ile taşra derebeyliklerinin ayan sistemleri arasındaki çatlaktan süzülüp büyüme imkânı bulur. Tanzimat fermanına bir tür eklenti gibi geliştirilen 1856 Islahat Fermanı ve bu ikisinin mesnedi ile oluşturulan 1864 ve 1876’da Vilayet Kararnameleri bahsettiğimiz çatlağı büyütür. Bu kararnameler ile halen kullanılan, kent ve taşra idareleri oluşturulacak ama o yıllarda bu işler büyük oranda görenek hukuku üzerinden ilerlediğinden, Osmanlılar ile derebeyler arasında malikâneler, temlikler, çiftlikler arasındaki boğum boğum olmuş gerilimlere yeni katmanlar eklenecek; her ıslah çalışması yeni bir sorunu doğuran yeni bir başarısızlık hikâyesi olarak kalacaktır.

Konağın, otele dönüştüğü 1923 yılı elbette cumhuriyetin ilan edildiği yıl. Dahası, Osmanlı’dan kalan, görenek hukukunun ve karmaşık mülkiyet ilişkilerinin Avrupalı tarzda bir mülkiyet hukuku ile değiştirilmesi de demek cumhuriyet. Dolayısıyla, sanayi Osmanlı ve erken cumhuriyette hiçbir zaman bugün anladığımız anlamda endüstriyel bir atılım da yapamamış olduğu için, Cumhuriyet en azından teorik olarak konakları ve derebeyliği tasfiye etme iddiası

---

<sup>1</sup> Bu esnada kitapta daha ayrıntılı anlatılan ama filmde şöyle bir değinilip geçildiği şekliyle, ailenin diğer bütün fertleri bir vesile ölmüşler ya da büyükşehre taşınmışlardır. Kitap 1973’te yayınlanır, film ise 1987’de çekilir, bu aile meselesinde zaman kırılması yaratacağı için, filmde aile meselesini pek görmeyiz. Öte yandan, kitapta aile meselesi son derece karmaşıktır, çünkü Zebercet kendisini Keçecizadelerden görmektedir ama o ailenin gayri-meşru çocuğudur, bu bakımdan ne atılabilir ne içerebilir. Bu arada kalmışlık, taşralı özneliği görünür kılmak için harika bir optik kırılmadır.

taşıdığından, zaman, artık konaklı derebeylerin değil, mekân sahibi tüccarların zamanı.

Öte yandan, Zebercet'in film boyunca kendisine, soranlara çok net bir şekilde açıklayamadığı "kim olduğu" sorusu, aslında Cumhuriyetin ne olduğu sorusuna benzer. Bir yanda tasfiye edilmeye çalışılan ama diğer yandan bir türlü kopulamayan, geleneksel mütegalibe, toprak ağaları, derebeyler; diğer yanda cumhuriyeti modernist bir kalkınmacılık projesi olarak gören, sanayileşme ve ticareti geliştirmeye çalışan güçler.

1950 senesi, erken cumhuriyetin karışık ve kendi idealleri içinde gayri meşru sayılabilecek ilişkilerinin sonucunda, DP'nin iktidara geldiği yıldır. Osmanlı'dan kalan mülkiyet ilişkileri, siyasetçiler ve geleneksel muktedirler sınıfı tasfiye edilememiş, yalnızca bir süre geriletilmiş; tüm bunların sonucunda DP, cumhuriyetin modern kalkınmacı projesini köy seviciliği, muhafazakâr popülizmi ve taşra siyasetçiliği ile alaşağı etmiştir. DP iktidara gelir gelmez Kore'ye asker çıkartma kararı almış, buna karşı çıkan **Behice Boran** ve arkadaşları tutuklanmış ve sonrasında bildiğimiz DP'nin proto-faşizan popülist iktidarı yaşanmıştır. Daha spesifik olarak 28 Kasım 1950 yani Zebercet'in doğduğu gün, Kore'de, Türk askerlerinin oryantasyonunu tamamlayıp sıcak çatışmalara girmeye başladığı, şehit ve gaziler vermeye başladığı tarihtir.

1960 yani 27 Mayıs darbesinin olduğu sene, Zebercet sünnet olmuştur. Taşra popülizminin her şeyi olan sandık siyaseti; senato, anayasa mahkemesi, sendikalar, talebe teşkilatları vb. sivil toplum tarafından denetlenmeye açık hale gelmiş, tüm bunların üzerine askerın süngüsü, Demokles'in kılıcı olarak yerleşmiştir. Yani, taşra popülizmi yasal kurumlar ile kastrat hale getirilirken, Zebercet de sünnet ile iğdiş edilmiştir.

1971 bu anlamda, 1960'ta yavaşlayan ve denge-denetim mekanizmaları ile kontrol altına alınan sağ-popülizmin, para-militer ya da dindar muhafazakâr güçler tarafından yeniden 12 Mart darbesi aracılığıyla parlatıldığı bir dönemdir. Halen bitmeyen elitler/elitizm söyleminin kökleri, 1960'tan sonra yaşanan kastrasyonun, kentlerin ve kırların taşrasının paramiliter-muhafazakârları arasında yarattığı hınç ve içerlemeden beslenir ki taşranın paramiliter-muhafazakâr / faşizan örgütlere, bilhassa 12 Mart rejiminden sonra, böylesine meyyal olması, dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi, Türkiye'de de, dışarıda bırakılmanın, dışarılıklılı olmanın hıncıyla ilgilidir.

Yardımcı kadını öldürdükten sonra başlayan şuursuz hezeyanları ya da hayatının kontrolünü tamamen onun bilinçaltının ele geçirmesi sonucunda (paramiliter muhafazakârlık da Türkiye taşrasının/vasatının bilinçaltıdır) Zebercet bir duruşma görmek üzere, mahkemeye gider. Yargılanan kişi karısını öldürmüştür, neden öldürdüğü tam belli değildir. Dahası ısrarlara rağmen söylememektedir. Zebercet de yardımcı kadını ve kediyi neden öldürdüğünü kendisine açıklayamamaktadır. Mahkeme 28 Kasım 1987 tarihine ertelenir. Mahkeme salonundaki fısıltılardan anlaşılan, yargılanan adamın sonu muhtemel idamdır.

1987 senesi, Türkiye’de bilhassa sosyalistlerin yoğun bir şekilde idam edildiği bir yıldır. 28 Kasım günü de (benim kişisel kanaatim), **Yusuf Atılgan**’ın geçmişte bağlı olduğu sosyalist fraksiyonun yöneticilerinin Türkiye’ye idam zannıyla döndükleri ve tutuklandıkları gündür. Ne var ki, filmin ve senaryonun göndermesi, taşra muhafazakârlığı ya da faşizmi diyelim, insanları astıkça, kendi yetersizliğiyle daha fazla yüzleşmekte ve kendi boynundaki ilmiği biraz daha sıkılmaktadır (bu arada, idam sonrası *ölüm ereksiyonu* meselesini unutmayalım). Zebercet, kendi idam günü olarak 28 Kasım 1987’yi nişanlar, intihardan kaçınmak ister gibidir; kendisini karısını öldüren adamla özdeşleştirerek, yaşamına suç ve ceza ile bir anlam yüklemeye çalışmaktadır. Ama bir süre sonra bu da ona nafîle görünür ve “ne gerek var bunlara” deyip, kendisini asarak intihar eder.

Buraya kadar söylediklerimizi toparlarsak, Zebercet, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e miras kalan mülk ilişkilerinin, sınıf çatışmalarının, görenek hukuku ile modern hukuk arasındaki gerilimlerin çözülmek yerine, gayri-meşru yöntemlerle ve çoğunlukla hukukun askıya alınarak meselelerin bir yere bağlandığı Türkiye tarihinin gayrimeşru çocuğudur.

Ne var ki, tarihin, hukukun, toplumların, gayri-meşru çocuklara ve dışarılanma alanlarına ihtiyacı vardır. Ki modern dünya için bu insan ve mekânı kabaca, “taşra” ve “taşralı” olarak adlandırabiliriz. Zira, insanların sürgüne gönderileceği, sıkıntının ihraç edileceği, sürgünlüğün sıkıntı üzerinden imal edileceği, hepsinden önemlisi, modern dünyanın kalbinde bir atılma tehdidi olarak alabildiğine uzanan dışarısı... Yalnızca savaş ve kıtlık zamanlarında içerilebilen, iç olabilen dışarısı. Fransız Devrimi, Ekim Devrimi, Kurtuluş Savaşı, İspanya ve günümüzde Ortadoğu, Balkanlar, Afrika ve Latin Amerika’da süren lokal savaşlar,

ya ulusal sınırların ya da metropol dünyanın taşrasında gerçekleşen, modern dünyanın dışarıda bıraktığı özneler tarafından yürütülen iç savaşlar... Nasıl dünyada ve Türkiye’de taşra(lı) dünya nimetlerinin dışında ama dünya dertlerinin göbeğinde ise; Keçecizadelerin gayrimeşru çocuğu Zebercet de, ailenin mülk ilişkilerinin dışında ama angaryalarının göbeğindedir.

Dolayısıyla, filmde zikredilen tarihler bir yandan Modern Türkiye’nin arzularına, diğer yandan da bu arzuların taşra ile çatışmasına işaret eder. Her defasında, taşradan gelip merkezi ele geçiren yeni elitler, ülkeyi daha muhafazakâr, daha popülist, daha sıkıcı bir yer haline getirirler... Ve ülkenin boğazındaki ilmik bizzat taşralılar tarafından hepten sıkılır.

## -II- “Boş Odanız Var mı?”

Taşralaşma meselesine biraz etimolojik olarak yaklaşırsak, ne demek istediğimiz biraz daha anlaşılır olabilir: taşra, Osmanlıca *taşgaru* (çıkarmak) deyiminin bozulmuş halidir, yani *dışarıda bırakmak*, *sürgüne göndermek* gibi anlamları vardır; Osmanlı devlet idaresi bakımından en genel anlamıyla merkezi olmayan, İstanbul’da olmayan yerlere işaret eder.

Bu filmde de çok doğru bir şekilde ele alındığı üzere, taşra kendisini sıkılma, sıkılğanlık, çekingenlik, içe kapanıklık üzerinden tanımlanmış bir dışardalık duygusu üzerinden tanımlar. Taşra, dışarıda kalmışların yoksunluklarının dünyasıdır. Bu bakımdan, taşralılık; yeterince kadın, eğlence, alkol, iş, mutluluğu ellerinde tuttuğu varsayılan kentliler ve kentliliğe karşı yer yer içerleme ve hınç ile bileylenmiş gıpta dolu bakış ve bu bakıştan tevarüs eden arzularla dolu fantastik bir ötekini, kentliyi, imal etmektir.

Filmin en önemli ve başarılı tarafı, toplam 3-4 kez görünen ve toplamda bir dakika civarında ekrana yansıyan Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın’ın kelimenin iki anlamıyla da başrol oynayabilmiş olmasıdır. Burada **Şahika Tekand**’ın oyunculuğu kadar, taşra duygusu, coğrafyası, taşra sıkıntısı ve taşra beklentilerinin tam da böyle kurgulanmış olmasının da önemi büyüktür. Kitabın yazıldığı ya da filmin çekildiği yıllarda, taşralının kent deneyimi hâlâ tadımlıktır. Askere, cezaevine, adliyeye, hastaneye, kerhaneye gitmek ya da bin yılda bir gazino-pavyonda felekten bir gece çalmak. Dolayısıyla, taşralının kent ile karşılaşması ilişkisel ve derinlikli değil, son derece yüzeysel ve imgeseldir. Bu

bakımdan deneyim ve bilgi tarafı ile değil, imgesel fetişizmin güdülediği fanteziler etrafında şekillenir. Yani tıpkı filmde kentli kadının son derece fantastik bir imge olarak, sahneye 3-4 kez gelmesi gibi, bir taşralının kent deneyimi ve kentliyle karşılaşması da 3-4'ü geçmez; ama bu karşılaşmalar tıpkı Zebercet'in önce zihnini sonra bütün hayatını, önce fantastik sonra da gotik ve yıkıcı bir hezeyanla paramparça ettiği gibi, bir ömür sürer.

Yani, taşra için kent ve kentli bir fantezidir ama bu fantezinin ikili bir yönü vardır: Taşralı kente/kentliye fanteziler aracılığıyla bakarken, kendisini de kentlinin gözünden görmeye çalışır, kendisine kentlerin yüksek binalarının tepesinden bakar, bu mesafede kendisini görünür kılmaya, takdim etmeye çalışır.



Dolayısıyla, burada konuşulması ve üzerine düşünülmesi gereken şey, gerçekte orada ne olduğu, şeylerin nasıl görüldüğü, hatta gerçekte olup olmadığı değil, ilk bakışla önce fetişe sonra da fanteziye dönüşen bu imgenin kurucu ve yıkıcı özellikleridir. Örneğin, film boyunca Zebercet'in bıyığı olup olmadığı muamması bizi bırakmaz, aynı şekilde cinsel olarak "iktidar" sahibi olup olmadığı da muğlaktır; dahası filmin sonuna doğru alnında beliren yaranın olup olmadığı da bir başka muammadır. Tüm bunları düşündüğümüzde, belki de aslında Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın'ın gerçek olup olmadığı da muammadır. Zaten filmde biz bu kadını, kendi hayatı içinde değil, Zebercet'in zihninin bize gösterdiği şekliyle görürüz. Ama aslında bunun çok bir önemi yok, *A Bittersweet Life* (Kim Jee-Woon, 2005), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006), *Vesikalı Yarım*'dekine ( L. Ömer Akad, 1968) benzer bir "ilk bakışta aşk" hikâyesi ile karşı karşıyayız.

İlk bakışta olduğu düşünülen ve giderek yıkıcılaşan aşk; her durumda, büyük bir boşluktur. Asla içi doldurulamayacak olan bu yokluk alanı, bir titreşimle çöküp birdenbire ortaya çıkan ama belki de yüzlerce yılda oluşmuş bir obruk gibidir. Türkçe deyimle, "gönül telini titreterek" bu boşluğu görünür kılan, bu



büyük yokluğu hissettiren ve ötekiliğe ilişkin fantastik imgeyi fark ettiren ise *öteki ile sembolik karşılaşmadır* (Lacan, 2013).

Elbette ki edebiyatta, sinemada ve gerçek hayatta, burada bahsettiğimiz ilk bakışta aşkın imkânsızlığının yerleşeceği boşluğu büyüten bağlam ve dolayısıyla sembolizm farklı farklıdır, tek ortak yön büyük bir kontrasta meftun ötekiliktir. Bahsettiğimiz ilk bakışta aşk filmlerindeki örnekler üzerinden devam edersek; *Masumiyet-Kader*'de saf oğlan ile muzır kızın karşılaşması, *Vesikalı Yarım*'de muhafazakâr muhitin kabadayısı ile gece alemlerinin hercaisinin karşılaşması, *A Bittersweet Life*'ta kültürel, mali, estetik sermayeden tümüyle yoksun, dövüş maharetinden başka bir şeyi olmayan yoksul kabadayının, kültürlü-kentli-kibar kadınla karşılaşması, aslında imkânsız öteki ile karşılaşma ve öteki imgesinin giderek yıkıcı bir fetişizme dönüşmesinin örnekleridir.

Öteki ile karşılaşmanın sarsıcılığı ve yıkıcılığı üzerine bu mülâhazanın ardından, daha spesifik bir şekilde, *Anayurt Otel*'nde, bu karşılaşmanın bağlamını ve onu takıntıya dönüştüren, giderek fetişe dönüşen imgelerin sembolizmine geçebiliriz.



Filmin açılış sahnesinde, vitraylı iki kanatlı bir kapıdan inşa edilmiş geniş bir giriş görürüz. Kapı alelade görünür/gösterilir, ne herhangi bir ışık oyunuyla ne de bir obje ile vurgulanır. Sonra kapının ardında bir silüet belirir, bu giderek belirginleşen bir kadın silüetidir. Kadın kapıyı açar, içeri girer. Girişteki merdivenleri çıktıkça kadın silüetten surete döner, elinde saplı (muhtemelen deri) siyah bir çanta vardır, üzerinde kurşuni bir yağmurluk/trençkot vardır. Omuzlarına değen ama boynundan göğsüne uzanan dekolteyi erotikleştiren saçlarını savurarak ve boynundaki kolye ile göğüs çatalını daha da vurgulayarak içeri girer, topuklu ayakkabılarıyla kendinden emin bir şekilde yürür. Durur. Karşısındakine istihza ile bakarak konuşmaya başlayınca, kırmızı rujlu dudaklarından “Boş odanız var mı?” sorusu dökülür.

Böylelikle taşra için imgesel düzeyde imal edilmiş olan kentli kadın fantezisi ile karşılaşma sembolik düzlemde gerçekleşmiş olur. Filmin geri kalanında, bu karşılaşmanın titreşimi ile Zebercet'in içindeki obruğun içeri doğru çöküşünü ve bu çöküşün yarattığı cezbe ve hezeyanların Zebercet'i içine doğru çekişini izleriz.

Bu hezeyanların ilk aşaması, sembolik karşılaşmadan geri kalan objelerin kutsallaştırılarak korunmaya alınması ve giderek fetişe dönecek imgelerin, hatıra fragmanlarının tabulaştırılarak dokunulmaz kılınmasıdır.

Bu yüzden, Zebercet öncelikle, kadının kaldığı 1 Numaralı odayı, kendisi için bir mabede dönüştürür, orayı kimseye vermez, odayı içindeki eşyalar ve dağınıklık ile olduğu gibi muhafaza eder. Ama bundan önce filmin içine girdikçe fark ettiğimiz şey, filmin fetiş objeleri ile Zebercet'in kendi zihinsel dünyasında kurguladığı teolojinin arasındaki mesafedir. Başka türlü söylemek gerekirse, kadından kalan eşyaların bir tür kutsallık halesi ile fetişleştirildiği ayan beyan ortadadır ama daha büyük bir teolojik kurgu ile karşı karşıya olduğumuz meselesi, Zebercet'in kapı ile kurmuş olduğu ilişkide kendisini gösterir. Zira birinci sahnede, güzel, estetik ama alelade bir kapı olan giriş kapısı, filmin sonraki sahnelerinde, ışıkla birlikte alabildiğine vurgulanır. Antik dünya fresklerinde ya da Rönesans resimlerindeki Hristiyan azizlerine ya da bizzat Hz. İsa'ya has ışık halelerini andıran bu vurgulanma ile anlarız ki kapı artık mesiyani bir dönüş beklentisinin kapısına dönüşmüştür. Ama bu beklenti gerçekleşmeyince, kapı bir kez daha istediği gibi ve beklediği için açılmayınca, Zebercet'in hezeyanları çılgınlığa dönüşecek, kendisini kendi boşluğunun kurbanı haline getirmek için, bir başka alelade kapıyı ve o kapının kolunu kullanacaktır.

Kutsal ile kurban arasındaki bu mesafe yürünmeden önce, yukarıda da söylediğimiz üzere, fantastik imgeden geri kalanların fetişleştirilmesi ve bu objelerin olduğu yerin mabetleştirilmesi yaşanır. Burada fetiş objesi haline gelen, Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın'dan geriye kalanlara baktığımızda, aslında taşralı bir özne olarak Zebercet'in imgesel dünyasında fantastik olarak imal edilmiş olan kentli kadının özetini görürüz. Elbette kadının elinin değdiği her şey fetişleşir, hatta filmin sonuna doğru, onun hatırasını saklayan, bir zamanlar nefes alıp verdiği otelin tamamı fetişleşir, mabet haline gelir Zebercet için. Ama özellikle kadının elinin, bedeninin değdiği nesnelere, evliyalardan ya da peygamberlerden kalmış kutsal emanetler gibi muhafaza edilmeye başlanır.



Bu objelerden en belirgin olanı, kadının rujlarının filtresine belirgin bir şekilde iz bıraktığı, yarım içilmiş sigara kesleridir. Kentli fantastik kadın imgesinin sigara aracılığı ile imal edilmesi önemlidir. Zira, taşra ve kırsalda kadınlar sigara içmez, sigara içmek erkek ayrıcalığıdır, sigara içen kadınlar ise ya meczuplardır ya da kabul edilebilir düzeyde çılgınlıkları olan erkek fatmalardır.

Kentli kadının, sigara üzerinden seksilik ve kentli *cool*'luk ile eşitlenmesi 50'ler sonrası Hollywood sineması, moda dünyası ve sigara sektörünün uzun yıllar üzerinde çalışarak imal ettikleri bir imgedir (Lucky Strike ve sigara tiryakiliğinin kadınlara götürülmesi için yapılan özel çalışmalar). Avrupa sinemasında ve görsellerinde seksiliği imleyen sigara, Türkiye sinemasında, cinsellikten arındırılmış iyi kalpli güzelin karşıtı olan, sarışın, viskili, sigaralı *femme fatale*'in elinden hiç düşmez.<sup>2</sup> Zaten özellikle 70'li yıllar Yeşilçam filmlerini düşünürsek, güzel kadın tam anlamıyla kentli değildir, biçimsel olarak öyle görünse bile, en azından değerleri itibari ile hâlâ Anadolu saflığına göz kırpmaktadır. Bu bakımdan, 70-80'li yıllar Türkiye taşrası imgeleminde, şehirli kadının fantastik imali elbette Anadolu saflığını taşıyan esas kadın değil, seksiliği ve fattanlığı ile *femme fatale* olan kadın üzerinden gerçekleşecektir.

Fetişleşen diğer iki obje de çay bardağı ve tabağıdır. Tıpkı hiçbir taşralı kadının trençkot/yağmurluk giyemeyeceği gibi, taşrada ve kırsalda çay tabağı kullanımı ve şimdilerde ince belli dediğimiz (filmde de kullanılan) kadın bedenini çağıran bardakların kullanılması son derece yenidir.

---

<sup>2</sup> Bkz. 70-80-90, *Masum, Küstah, Fattan* (Melek Özman, 2010). Filmle ilgili bilgi için bkz. filmmor.org [[bağlantı](#)]. Filmin fragmanı için bkz. [[YouTube bağlantısı](#)].



Öncelikle, bardaklar billur bardak denilen konik bir şekilde dibine doğru incelen daha az hacimli bardaklardır, çay tabağı ise kahvaltıda asla kullanılmayan yalnızca vitrinlerde sergilenen ve ağır/kentli misafirler geldikçe çıkarılan, kullanılan objelerdir.

Aynı durum, kadından geri kalan ve başlarda kadının vücudunun kokusunu da taşıdığını düşündüğümüz havlu için de geçerlidir. Filmin çekildiği yıllarda ve öncesinde, kırsalda her şeyden önce kişisel havlu diye bir şey yoktur, neredeyse evdeki herkes evde birkaç tane bulunan peştamal, nevresim eskilerinden bozularak imal edilmiş ya da kalınca dokunmuş ihtimal beyaz renkli havlular ile kurulanırdı. Şimdi bize normal gelen baskılı, renkli ve kişisel havlu, tatil mekânlarından taşraya yayılmış objelerdir.

Dolayısıyla, özellikle kitabın yazıldığı/yayınlandığı ve hatta çekildiği yıllarda, modernliği, kentliliği ve elbette bireyselliği imleyen, bu bakımdan kadının kapıdan bir tanrıça gibi girişiyle birlikte onun bedenine değen, ondan geri kalan bu objelerin bir taşralının imgeleminde kent ve kentli kadınlar hakkında uzun yıllardır mayalanmakta olan fragmanların, fantastik öteki ile karşılaşmanın ardından, yıkıcı bir fetişizme dönüşmesini abartı saymamalı.

Ama Zebercet için asıl yıkıcı olan şey, kadınla karşılaşması değil, kendisiyle karşılaşması, kendi durumuyla yüzleşmesidir. Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen Kadın'ın ziyarete gittiği Aşağırahmanlı Köyü'nün (belli ki eşraftan) baytarının adamları, kadının havlusunu istemeye gelince, kendi gerçeğiyle en saf biçimde yüz yüze gelir Zebercet.

O zamana kadar, öfke nöbetleri geçirdikçe birilerine sert çıkması, varlığı-yokluğu belli olmayan bıyıkları ile oynaması, askere gitmiş olması, Keçecizadelerdenmiş gibi davranması, koltukaltı söküklüklerini bile dikmekten aciz

hizmetçi kadınla uykusunda halvet olması, içki içip meyhaneleri bitirimhaneleri dolaşması, emniyet için fişler tutması, otelde 80'den beridir sürdürdüğü mutemetlik ile müdürlük arasındaki görev... aslında yalnızca bir avuntudur, bir arayıştır. Gerçek bir erkek, gerçek bir Keçecizade, gerçek bir müdür olmadığı gerçeğine onu sürükleyen kadının gelişi ise, bunu pekiştiren de baytarın adamları olmuştur.

Zebercet adamların kırık dökük anlattıklarından, kadının ayakları kırılmış olan baytara geldiğini, bir hafta onun yanında kaldığını ve geçen gün, sabah kalkan motorlu trene yetiştirildiğini ve kadının yanına uğramadan gittiğini anlar. Sonra adamlarla Zebercet arasında kadına ait havlunun geri verilmesi bahsinden başlayan tartışma büyür, adamlar ona önce eziyet etmeye sonra da onu bağlayıp gitmeye karar verirler. Ama bunları yapmazlar, buna bile gerek görmezler, onu bağlamak üzere getirdikleri ipi Zebercet'in yüzüne fırlatıp, "*Seni bağlayan bağlamış zaten!*" deyip çekip giderler.

Zebercet işte bu adamlarla karşılaşmadan sonra kendi bağlarını net bir şekilde görür. Bir yanda, ayağı kırık, yattığı yerden kalkamayan bir adam ve onu ziyarete gelen tanrıça gibi bir kadın; bir yanda da aslında her yere gitme hürriyeti olan ama ne gidebilecek bir yeri, ne çalabilecek bir kapısı, ne yanına varabilecek, bir kadın hatta erkek bir dostu olmayan Zebercet.

### **-III- Sonuç: "Seni Bağlayan Bağlamış Zaten"**

Burada, yani Zebercet'in yüzüne fırlatılan ve sonra da onun kendisini asmak için kullanacağı ipin metaforik bağlamı üzerinden yazının başından itibaren oluşturmaya başladığımız çemberi kapatabiliriz.

Taşra modern dünyanın sürgün yeridir, eğlenceli kentlerin sıkıntıyı, güvenli kentlerin savaşı, üretken kentlerin işsizliği, sevişen kentlerin biteviye cinsel açlığı ihraç ettiği mekânlardır buralar. Kentin dışıdır, taşralı dışarıda kalandır ama onun dışarıda kalması yasal bir zorunluluk değildir, tarihsel ve coğrafi olarak ön belirlenmiştir, kültürel olarak şekillendirilmiş ve bilhassa akrabalık-cemiyet ilişkilerinin çoğu zaman sebepsizce ve görünmez bağlarıyla olduğu yere bağlanmıştır.



Bu dışarılıklı olma, dışarıda bırakılma hali; bu halden tevarüs eden fantastik imgeler ve temsiliyet, elbette kentli öteki ile karşılaşmalarda yıkıcı hezeyanlara dönüşme potansiyeli taşıyacaktır. Nitekim Zebercet için de böyle olmuştur, hep arzuladığı ötekini görmüş, içindeki derin boşluk onu da içine çekerek göçmüş ve kendi gerçekliğinin bu içine düştüğü boşlukta kendi kuyruğunu kovalamaktan başka bir şey olmadığını fark ettikten sonra, suratına fırlatılan ipi o çukurdan çıkarmak için değil, boynuna geçirmek için kullanmıştır.

### **Bibliyografya**

Bora, T. (2018) *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları

Lacan J.(2013) *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer*. İstanbul: Metis Yayınları.

İnalcık H. (2006). “Tanzimat Nedir?” Mehmet Seyitdanlıoğlu, Halil İnalcık (Der.), *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (ss.13-35). Ankara: Phoenix

# GELECEK ŞİMDİ: SOYLENT GREEN VE HER ŞEYİN SONU

Çiçek Coşkun<sup>1</sup>

**Louis Agassiz**<sup>2</sup> 1837’de, memleketi İsviçre’nin dağlarının bir zamanlar Grönland veya Antarktika’dakiler gibi büyük buz tabakalarıyla kaplı olduğunu söylediğinde, insanlık iklim değişikliğinin etkilerinin çoktan farkındaydı (Archer ve Rahmstorf, 2012: 4). Bu farkındalık harekete geçmemizi sağlamamış olacak ki **Agassiz**’den yaklaşık iki yüzyıl sonra, iklim değişikliğinin daha da korkunç etkileri ile yüzleşiyoruz. İŞin kötüsü, bir Şeyler yapmak için çok geç kalmış olabiliriz.

Bu konuda bir Şeyler yapmak için çok geç kalınmış olması ile ilgili pek çok film var. Apokaliptik ya da post-apokaliptik bir evrende geçen bu filmler, başımıza gelebilecekleri düşünmemize neden oluyor. Bu filmler arasında, ilk örneklerden biri olması dolayısıyla farklı bir yerde duran bir film bulunmakta: *Soylent Green*. 1973 yapımı filmin, içinde bulunduğumuz yıl nedeniyle başka bir önemi daha var. Film 2022 yılında geçiyor.

*Soylent Green*, **Harry Harrison**’ın bilim kurgu romanı “*Make Room! Make Room!*” dan (Yer Açın! Yer Açın!) uyarlanan, senaryosunu **Stanley R. Greenberg**’in yazdığı ve **Richard Fleischer**’ın yönettiği bir filmdir. 2022 yılında New York’ta geçen filmde, Şehrin nüfusu 40 milyon kişiye yükselmiştir. İklim değişikliği yüzünden havanın sürekli sıcak olduğu Şehirde, gıda ve suya ulaşmak çok zordur. Sadece zengin olanlar çok iyi korunan konforlu ve klimalı konutlarında gıda ve suya ulaşabilmektedirler.

Filmin açılışında pek çok eski fotoğraf görürüz. Siyah beyaz başlayan fotoğraflar kronolojik bir sırayla dizilmiş gibidir. Nitekim zaman ilerledikçe

---

<sup>1</sup> Başkent Üniversitesi Sosyoloji Bölümü

<sup>2</sup> Buzulları ve iklim değişikliğini incelemiş olan ünlü biyolog ve paleontolog (1807-1873).

fotoğraflar renklenir. Fotoğraflarda çeşitli taşıtlar, makineler, binalar, hava kirliliği, çöpler, trafik sıkışıklıkları, insan kalabalıkları ve maskeli insanlar vardır. Ardından, New York silüetinin önünde filmin adı ve mevcut durum belirir:

Soylent Green.

Yıl: 2022, Yer: New York Şehri, Nüfus: 40 milyon.

Şehirde akşamları sokağa çıkma yasağı vardır. Sadece güvenlik güçleri dışarı çıkabilmektedir. Gıda krizi nedeniyle halka Soylent denilen ve hızlı enerji veren besin maddeleri dağıtılmaktadır. Ana karakter dedektif Thorn (**Charlton Heston**) polis kâtibi (ya da, filmde eski kaynakları okuyabilenlerden kitap diye söz edildiği için, “kitap”) arkadaşı Sol (**Edward G. Robinson**) ile aynı evde yaşamakta ve geceleri devriyeye çıkmaktadır. Soylent şirketinin üst düzey yöneticilerinden olan Simonson’un (**Joseph Cotten**) öldürülmesi Thorn için olayların akışını değiştirir. Cinayeti araştırırken zenginlere evlerinde hizmetçilik ve cariyelik yapan (evin bir “mobilya”sı gibi görülen) Shirl (**Leigh Taylor-Young**) ile tanışır. Gıda yokluğu, aşırı nüfus, sıcak hava dalgaları ve sınıfsal eşitsizliklerin her yerde görüldüğü New York’ta cinayeti araştırmaya devam eden Thorn, onu durdurmaya çalışsalar da Soylent besin maddelerinin içeriğini öğrenir.

Bu metinde filmin iklim değişikliği, nüfus artışı ve sınıfsal eşitsizlikler kavramları üzerinden serbest bir okuması yapılmaya çalışılacaktır.

## İklim Değişikliği

Araştırmalara göre iklim değiştikçe, iklim koşullarının mevcut dağılımının dünya üzerinde yeniden düzenlenmesi; bazı iklimlerin tamamen ortadan kalkması ve geniş bölgelerde yeni iklimlerin ortaya çıkması beklenmektedir. Pek çok türün hayatta kalabilmesi için uygun iklimlerin devamlılığı yeterli değildir. Türler de değişen iklimlere ayak uydurmak zorundadır (Loarie ve diğerleri, 2009: 1052).

Filmin ilk sahnesinde bu durumla karşılaşırız. Televizyonda, yüksek enerji veren sebze krakeri, mucizevi yeni gıda Soylent Green anlatılmaktadır. Sunucunun söylediğine göre bu hap okyanuslardan toplanan yüksek enerjili planktondan yapılmaktadır. Sunucu salının “Soylent Green günü” olduğunu söyler. Diğer günler farklı sebzelerden üretilen farklı soylentler halka



dağıtılmaktadır. Soylent, dünyanın büyük kısmına gıda sağlayan bir şirkettir. Thorn dolaptan çıkardığı bozuk margarini bir krakerin üzerine sürerek yemeye başlar ve Sol'e de ikram eder. Sol *"Benim zamanımda yiyecek yiyecekti. Bilim sihirbazları suyu zehirlemeden, toprağı kirletmeden, bitkisel ve hayvansal hayatı neredeyse yok etmeden önce."* der. *"Benim zamanımda gerçek et bulabilirdin. Yumurta vardı. Gerçek tereyağı. Dükkânlarda taze marul."* İçinde bulunulan dünyanın, filme göre 2022 yılının yani, kısa bir özetidir bu sözler. Thorn bıkkın bir edayla *"Biliyorum Sol, daha önce söylemiştin."* der. Sol devam eder *"Böyle bir iklimde nasıl yaşanır? Sürekli sıcak hava dalgası. Sera etkisi. Her şey yanıyor."* Elektrik sürekli gidip gelmektedir. Pedal çevirerek enerji üretir ve aküleri şarj ederler. Konuşmanın devamından Soylent Green yemeyi ikisinin de sevdiğini anlarız. Hatta Sol acıktığı için erkenden bitirmiştir.



Thorn dairesinden dışarı çıkar. Her yerde insanlar vardır. Geceleri sokağa çıkma yasağı olduğu için, evsiz insanlar binaların içlerinde, apartman boşluklarında yatmaktadır. Thorn bu kalabalıkların üzerinden atlayarak geçer. İlerleyen sahnelerde göreceğimiz gibi, New York'ta kalan son yeşil alanın üzeri kapatılmış ve alan koruma altına alınmıştır. Hava çok sıcaktır ve evinde klima olanlar dışında herkes sürekli terlemektedir.

Filmde iklim değişikliği nedeniyle havanın sürekli sıcak olması etkili bir biçimde gösterilmiştir. New York şehri sokakları sarı-gri renklerde ve her yer toz içindedir. Thorn sürekli boynuna bağladığı fularla gezmekte ve sık sık bu fularla terini silmektedir. Simonson'un dairesine girdiğinde klimanın çok hoşuna gitmesi ve uzun uzun klimanın önünde durması da serin havaya ne kadar ihtiyaç olduğunu göstergesidir.

İklim değişikliğinin ve kalabalık nüfusun etkileri bozuk yiyecekler ve sıcak hava dalgasıyla sınırlı değildir elbette. Su, ulaşılmaması çok zor bir ihtiyaç haline gelmiştir. Halka karne ile dağıtılan su, çok idareli kullanılmakta, çoğu zaman banyo yapmaya yetmemektedir. Sadece zenginler yeterli suya ve gıdaya ulaşabilmektedir. Shirl, yalnız kalmaktan korktuğu için Thorn'un yanında kalmasını istediğinde onu ikna etmek için *“Duş alabilirsin, suyu istediğin kadar açık bırakırsın.”* der. Thorn su olmadığı için o kadar uzun süredir duş almamıştır ki hemen ikna olur.

Gıda maddelerinin satıldığı marketler, yağmalanma ihtimaline karşı kalın tel örgülerle korunmaktadır. Temel gıda maddelerinin büyük çoğunluğu bulunamaz hale gelmiştir. Thorn, Simonson'un dairesinden sebze ve et alarak eve getirdiğinde çok sevinen Sol, sevinçten ağlar. Sonra da *“Biz bu hale nasıl geldik?”* diye sorar. *“Kimse umursamıyor, kimse çabalamıyor. Benim gibi.”*

### Nüfus Artışı

Filmin en başında New York şehrinin nüfusunun 40 milyon kişi olduğu yazılarak, bunun filmde temel bir problem olarak ele alınacağının sinyali verilir. Thorn'un gece evinden dışarı çıktığı sahnede, apartman boşluğuna ve merdivenlere üst üste yığılmış insanlar ve Thorn'un hiç umursamadan onların üstünden atlayarak geçmesi, bu durumun uzun zamandır devam etmekte olduğunun göstergesidir.

Dışarıyı gördüğümüz sahnede Donovan (**Roy Jensen**) eski bir arabanın üzerinde oturan Gilbert'e (**Stephen Young**) yaklaşır. Her yer park edilmiş arabalar ve onların etrafında oturan insanlarla doludur. Arabanın içine girerler, arabanın arka koltuğunda da birileri oturmaktadır. Donovan Gilbert'e bir levye verir ve Simonson'u öldürmesini ister.

Gilbert elindeki levye ile aradaki büyük bir hendeği ve yüksek bir duvarı aşarak korunaklı bir siteye girer. Zenginlerin oturduğu belli olan sitede, tek başına olan Simonson'un dairesine girer. Gilbert onu gönderenlerin Simonson'a artık güvenmediklerini ve onun bir tehlike olduğunu iletir. Simonson şaşırmaz ve hatta onlara hak verir. Kaderine razı olmuştur. Gilbert elindeki levye ile onu öldürür. Filmin devamında Simonson'un soylent gıdalarının içeriği nedeniyle suçluluk duyduğunu ve pişman olduğunu öğreniriz. Diğerleri bu nedenle onun ortadan kalkmasını istemişlerdir.

Bu cinayet davasına Thorn bakar. Bina görevlisi Charles (**Leonard Stone**) ve koruma Tab (**Chuck Connors**) ile görüşür. Alarmlar ve tarayıcılar birkaç gün öncesinden bozulmuştur. İkisi de başka bir şey bilmediklerini söyler. Ama ona göre bütün teknolojik aletler sürekli bozulmaktadır. Thorn, Shirl'un de ifadesini alır. Bu esnada evdeki klimadan, musluktan akan sudan, sabundan, rahat mobilyalardan ne kadar etkilendiğini görürüz. Su ve sabunla yüzünü yıkar; evdeki kendine göre değerli ve işine yarayacak eşyaları ve yiyecekleri hiç çekinmeden yanına alır. Olayı gelen ekibe cinayet olarak bildirir. Simonson'un cesedinin çöp öğütücüsüne gönderilmesini söyler. Nüfus o kadar artmıştır ki, hayatını kaybeden kişilerin cesetleri cenaze töreni bile yapılmadan çöp öğütücülerine gönderilmektedir.

Thorn, Shirl'den Simonson'un son zamanlarında değişik olduğunu, bazen ağladığını ve kiliseye gittiğini öğrenir. Simonson'un gittiği kiliseye giderek rahiple görüşmek ister. Kilise inanılmaz kalabalıktır ve kalacak yeri olmayan insanlara yer sağlamak asıl işleri olmuştur. Rahip de çok fazla insan olduğunu, asıl görevinin onlara kalacak yer ayarlamak haline geldiğini söyler. Rahip paralize olmuş gibidir. Thorn, Simonson'un ona ne söylediğini öğrenmek ister. Rahip "Size söyleyemem, bu beni mahvediyor." der. Thorn ne olduğunu sorduğunda rahip "Gerçek." der. "Tüm gerçek."



**Paul Ehrlich** ünlü *Nüfus Patlaması (The Population Bomb)* kitabında, dünyada aşırı nüfus artışı nedeniyle çevresel felaketler yaşanacağını yazar (1988 [kitabın ilk baskısı 1968 yılında yapılmıştır]). Kitabın "Problem" başlıklı ilk bölümünün alt başlıkları sırasıyla "Çok Fazla İnsan" (*Too many people*), "Çok Az Yiyecek" (*Too little food*) ve "Ölmekte Olan Bir Gezegen" (*A dying planet*) şeklindedir. Filmin

tümü de bu alt başlıkların işlenişi gibidir. Pek çok sahnede kalabalık nüfus ve yetersiz kaynakların yarattığı zorluk karşımıza çıkar. Sol'un karne ile su almaya gittiği sahnelerde ya da Soylent Green'in halka dağıtıldığı sahnelerde ortaya çıkan izdiham bizlere bu durumu gösterir.

Bu konudaki en etkileyici sahnelerden birisi Thorn'un çevik kuvvet olarak görevlendirildiği Soylent Green dağıtım alanında geçen sahnedir. Thorn'un amiri Hatcher (**Brock Peters**), Donovan istediği için cinayetin üstünü kapatmak ister. Thorn bunu reddedince, uzaklaştırılmak için çevik kuvvet olarak görevlendirilir ve salı günü Soylent Green dağıtım alanına gönderilir. Buradaki kalabalık, insanların Soylent Green almak için giriştikleri mücadele, kenarlarda ucuza satılan soylent kırıntıları, sıcak hava ve Soylent Green erken tükendiği için yaşanan izdiham çok fazla insan, çok az yiyecek ve ölmekte olan bir gezegenin görüntüleri gibidir.



### **Sınıfsal Eşitsizlikler**

Film iklim krizi ve nüfus artışının yanında, kapitalizmin girdiği krizi de aktarmaktadır. İnsanların emek harcıyarak artı değer yaratması ve işgücünün yeniden üretimi, içinde bulunulan durumda son bulmuştur. Büyük çoğunluk, hayatta kalma savaşı vermektedir.

Soylent Şirketi emek değer teorisinde ilginç bir bükülme sunmaktadır. Burada, işçilere sıradan mallar üretmeleri veya ortak hizmetler sunmaları için ödeme yapılmaz. Nüfusun büyük çoğunluğu, insanların hayatta kalması için kullanılan Soylent krakerlerinin satın alınması için kullanılan kamu refahının parçası olarak görülür (Lipschutz, 2006: 576). Bu bağlamda artı değer, Soylent Green'in

piyasadaki fiyatı ile ölümden sonra bedeni krakere dönüştürmek için gereken emeğin maliyeti arasındaki farktır (Lipschutz, 2006: 576).

Bu sistemde nüfusun büyük çoğunluğu hayatta kalma savaşı verirken, kaynakları elinde bulunduran ve Soylent şirketini kontrol eden küçük bir grup (ki anladığımız kadarıyla hepsi beyaz ve erkektir) son derece rahat bir hayat yaşamaktadır. Yaşanan sınıfsal eşitsizlikler filmin pek çok sahnesinde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Gilbert'ın Simonson'un evine girmeye çalıştığı sahnede, zenginlerin evlerinin etrafında hendekler olduğunu, alarmlar ve kameralarla kale gibi korunduklarını görürüz. Evlerin içi de son derece geniş ve rahat döşenmiştir. Thorn'un soruşturma amacıyla gittiği evlerde beğendiği şeyleri, özellikle yiyecek maddelerini almakta bir sakınca görmemesi; zengin birinin evine giderse evdeki eşyalara, klimaya, yiyeceklere hayranlıkla bakması ve rahatça eşyaları karıştırması da ahlaki bir çöküntü içinde olmasının yanında, bütün bunlardan çok uzun zamandır uzak olduğunun göstergeleridir.

Kadınlar da bu eşitsiz yapıda birer “eşya” gibi görülmektedir. Shirl ve onun gibi pek çok kadın zenginlere hizmet etmektedirler. Bu genç kadınlar kiracılar ya da ev sahipleriyle onlar istediği müddetçe birlikte yaşamaktadırlar. Bazıları şahsi anlaşma yapmakta, bazıları ise zengin rezidansların hizmeti olarak, evin mobilyası gibi, kiracıya sunulmaktadır. Herhangi bir hakları ya da gidebilecekleri bir yer yoktur. Beyaz ve erkek zenginler, bu eşitsiz sistemin kendi yararlarına olacak şekilde devam etmesi için ellerinden geleni yapmaktadırlar.



Sistemin devamlılığı için her şeyin yapıldığını Thorn ve Shirl arasında geçen bir sahnede net bir şekilde görürüz. Shirl, Thorn'a “Buradan gidelim” der. Thorn, başka şehirlerin de aynı durumda olduğunu söyler. Shirl kırsal alana

gidebileceklerini söyler. Thorn “İmkânsız. Oradaki çiftlikleri kale gibi koruyorlar.” der. Yaklaşmaları bile mümkün değildir. Toprağın kıymetli olduğunu ve korunduğunu söyler. Çöp öğütücüler de çok iyi korunmaktadır. Yanına yaklaşmak mümkün değildir. Shirl “Yani gidebileceğimiz hiçbir yer yok.” der. Dünyada gidilebilecek ya da rahat yaşanacak bir yer kalmamıştır.

### Eve Gitmek ya da Her Şeyin Yok Oluşu

Metaforik bir şekilde her şeyin ve de filmin sonu, Sol’un Simonson davasını araştırmak için arşive gitmesiyle başlar. Arşiv çok sayıda kitaptan oluşan ve yalnızca yetkili personelin girişine izin verilen bir yerdir. Arşivde eski metinleri ve kitapları okuyabilen yaşlı görevliler çalışmaktadır. Sol burada Soylen’in insan bedenlerinden yapıldığını öğrenir ve şok olur. Arşivdekilerin bu konuda kanıt ihtiyacı vardır. Sol yaşadığı çöküntünün etkisiyle, gerçeği evde bulacağını söyleyerek oradan ayrılır.



Sonraki sahnede Sol’ü büyük beyaz ve klimalı bir binaya girerken görürüz. Girişte bir onay formu imzalar. Ona en sevdiği rengi ve müziği sorarlar. “Turuncu” der. Hafif klasik müzik sevmektedir. Onu beyazlar giyinmiş iki görevlinin olduğu büyük bir odaya alıp yatağa yatırır ve bir içecek içirirler. Bu esnada Thorn eve döner ve Sol’ün “Eve gidiyorum” notunu görür. Koşarak Sol’ün bulunduğu yere gider. Polis olduğu için içeri girebilir. O anda, Sol’ün ev dediği yerin, ölmek isteyen insanların gittiği ve son arzularının yerine getirilerek ölmelerinin sağlandığı bir ötanazi tesisi olduğunu anlarız. Sol’e içirilen şey bir tür zehirdir.

Thorn Sol'ün bulunduğu bölmeye gider. Yanına giremez ama onunla konuşabilir. Tam o anda, Sol'ün bulunduğu bölmenin duvarlarında bir tür projeksiyon gösterisi başlar. Çiçekler, özgürce gezen hayvanlar, denizler ve ormanlar vardır görüntülerde. Thorn'un adeta nutku tutulur, bir süre konuşamaz.

Sol'e seslendiğinde Sol geldiği için ona teşekkür eder ve çok uzun yaşadığını söyler. Sonra da duvardaki görüntüleri kastederek, "*Sana söylemiştim.*" der. Thorn "*Hiç bilmiyordum Sol.*" der. Dünyanın eski halini duvardaki görüntülerden izleyerek, Sol'ün birazdan gerçekleşecek ölümü üzerinden, yitip giden dünyaya yas tutarlar.



Sol, Soylent Green hakkında öğrendiği gerçeği Thorn'a söyler. Ona "*Arşiv'e git, onlar her şeyi biliyor ama kanıta ihtiyaçları var.*" der. Thorn dehşete düşer. Tesisten çıkarılan cesetlerin konulduğu çöp arabalarından birine gizlice binerek çöp öğütme tesisine girer. Orada şahit olduğu acı gerçeğin ne olduğunu izleyiciler olarak biz de nihayet öğreniriz. Ölen insanlar çöp öğütme tesisinde öğütülerek soylent besin maddelerine dönüştürülmektedirler. Soylent insanlardan yapılmaktadır.

Thorn tesiste görevliler tarafından fark edilir. Kaçmayı başarır. Gerçeği öğrendiğini fark edince onu ortadan kaldırmak için peşine takılırlar. Hatcher'ı arar. Görevli onu bağlamaya çalışırken, önce Shirl'ü arar.<sup>3</sup> Shirl eve gelen yeni kiracının onu beğendiğini söyler. Thorn Shirl'e orada kalmasını söyler. Shirl Thorn'a onunla yaşamak istediğini söylediğinde, Thorn "*Sadece yaşa.*" der. Önemli olan hayatta kalmaktır.

---

<sup>3</sup> Filmin 2022 yılında teknolojik gelişmelerin nasıl olabileceğine dair bir kurgusu yoktur. Telefonlar, saatler, televizyonlar gibi araçların hepsi 1970'li yıllarda olduğu şekliyle gösterilmektedir.

Hatcher ile konuşabildiğinde yardım ister. Thorn'u vururlar ama bir kiliseye kaçmayı başarır. Kilise o kadar kalabalıktır ve insanlar o kadar üst üste uyumaktadır ki, peşinden giden Tab (rezidansın korumasıdır ama aslında Soylent şirketi için çalışmaktadır) Thorn'u hemen bulamaz. Aralarında geçen boğuşma sonrası, Thorn Tab'ı öldürür. Kendisi de yaralıdır. Görevliler ve Hatcher gelir. Hatcher'a "*Kanıtım var. Soylent Green insanlardan yapılıyor.*" der; "*Herkesi uyardığımız lazım.*" Hatcher'dan arşive gitmesini ister. Onların her şeyi bildiğini söyler. "*Onları durdurmamız lazım. Yoksa bizi hayvanlar gibi çoğaltıp, bizden Soylent üretecekler!*" diye bağırır. Son sahnede sedye ile götürülen Thorn'un havaya kalkmış kanlı elini görürüz. Hatcher'ın arşive gidip gerçeğin öğrenilmesini sağlayıp sağlamayacağını ise bilemeyiz.

### Sonuç

"Soylent Green izleyiciye olası bir gelecekte kaybedebileceklerini, başına gelebilecek felaketleri anlatarak yaşadığı zamanda yapmakta olduklarınınin (aşırı üreme ve tüketim, çevrenin bozulması, vb.) gelecekte nelere yol açacağını, düşündürmeye çalışıyor." (Sol ve Sol, 2021: 419). Bir anlamda, gerçek olmamasını umduğumuz altıncı yok oluşun (daha önce beş tane kitlesel yok oluş yaşandı) (Kolbert, 2016), bir asteroidin Dünyaya çarpması gibi bir nedenle değil de insan eliyle meydana getirilmesinin nasıl şekillenebileceğini aktarma çabası diyebiliriz film için.

İçinde bulunduğumuz 2022 yılında ise, iklim değişikliğinin etkileri bütünüyle hissediliyor. Sıcak geçen kış mevsimleri, dünyanın her tarafında çıkan orman yangınları, sel baskınları, çeşitli türlerin yok oluşu, suyun azalması, gıda krizi derken, sona yaklaşmış olmamayı umuyoruz. Filmin elbette ki, insan etinin besin maddesi olarak kullanılması gibi aşırı, gerçekdışı ve korkunç bir kurgusu var. Günümüz dünyasında ise doğayı ve hayvanları alabildiğine sömürüyoruz. Bir kısmımız bu konuda bilinçli ve elinden geleni yapıyor olsa da hala gidilecek çok yolumuz var.



## Kaynaklar

- Archer, D., Rahmstorf, S. (2012) *The Climate Crisis: An Introductory Guide to Climate Change*. Cambridge: Cambridge University Press
- Ehrlich, P. (1988) *The Population Bomb*. New York: Ballantine Books
- Kolbert, E. (2016) *Altıncı Yok Oluş*. İstanbul: Okuyan Us Yayınları
- Lipschutz, R. D. (2006) *Soylent Green ... is ... PEOPLE!': Labour, Bodies and Capital in the Global Political Economy*. *Millennium: Journal of International Studies*. 34 (2): 573-576
- Loarie, S. R., Duffy, P. B., Hamilton, H., Asner, G. P., Field, C.B., Ackerly, D. (2009) *The velocity of climate change*, *Nature*, 462 (24/31): 1052-1057
- Sol, E. O.; Sol, A. (2021) *Soylent Green: Kara Bir Film, Kapkara Bir Gelecek*. *SineFilozofi Dergisi*. Özel Sayı 6 (11): 410-426

# FİLMİN APAÇIKLIĞI

## Abbas Kiyarüstemi

Jean-Luc Nancy

Çev: Tacettin Ertuğrul

Küre Yayınları

2020 / 109 sf.



Fransız filozof **Jean-Luc Nancy**, *Filmin Apaçıklığı*'nda İranlı yönetmen **Abbas Kiyarüstemi**'nin sineması aracılığıyla bir düşünce yolculuğuna çıkıyor. Bu yolculukta “Bakış”, “Saygı”, “Gerçek”, “Gebelik”, “İlave Sanat”, “Yuvarlanan Şey” gibi çeşitli alt başlıklar altında yönetmenin filmografisini boydan boya kateden ortak motiflerin izini sürüyor ve saptamalarına örnek oluşturan sahneler üzerinden filmlerin anlatı çözümlmelerine girişiyor.

“Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi”, “Hayat Devam Ediyor”, “Filmlerden Kareler” ve “Abbas Kiyarüstemi ile Jean-Luc Nancy Arasındaki Söyleşi” adlı dört bölümden ibaret olan kitap, deneme tarzında yazılmış iki metin, bir söyleşi ve **Kiyarüstemi**'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* (Where Is The Friend's Home? / Khane-ye Doust Kodjast?, 1987), *Yakın Plan* (Close-Up, 1990), *Ve Hayat Devam Ediyor* (Life, And Nothing More / Zendeği Va Digar Hich, 1992), *Zeytinlikler Altında* (Through The Olive Trees / Zire Darakhatan Zeyton, 1994), *Kirazın Tadı* (Taste of Cherry, 1997) ve *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* (The Wind Will Carry Us, 1999) adlı filmlerinden karelerden oluşuyor.

**Kiyarüstemi**'nin 1990'daki büyük İran depremini konu alan, 1992'de çektiği *Ve Hayat Devam Ediyor* filmi, kitapta diğer filmlerinden daha geniş yer tutuyor. İran'ın kuzeyinde meydana gelen ve elli bin kişinin hayatını yitirdiği depremden sonra geriye kalanların yaşama çabalarını anlatan filmin merkezindeki imgeye bayağı kafa yoruyor **Nancy**. Filmde gözüne takılan, ilgisini çeken imgeler üzerine yönetmenle keyifli bir sohbet gerçekleştiriyor. İran'da her evde bulunan, mutlu köylüyü simgeleyen bir resmi odağına alarak genişliyor sohbet. Filmde evin duvarındaki çatlak, bir resmin ortasından geçiyor. Geleneksel olan bu resimde bir bardak ve bir testi bulunan masanın yakınında elinde tütün çubuğuyla bir adam oturmakta. Çatlak olan bu imge, yönetmene göre filmi en iyi yansıtan unsur. **Nancy** bu filmi kendisine hareketli bir soruşturmaya imkân tanıdığı için tercih ediyor. Film boyunca dikkatinizin dağılmasına izin vermeyen, sürekli sorular sorabileceğiniz bir malzeme var karşınızda diyor açıkça. Söyleşide İran minyatürü, portre, peyzaj, fotoğraf, resim ve imge üzerine birtakım değerlendirmeler de yer alıyor.

Öte yandan **Kiyarüstemi** sinemasının dinamiklerini **Jean-Luc Nancy**'ye verdiği cevaplardan öğreniyoruz:

Şimdiye kadar sinemanın kesin bir tanımını bulabilmiş değilim. Sinemanın görevinin hikâye anlatmak olduğu söylenecek olursa, bana öyle geliyor ki roman çok daha iyi yapıyor bunu. Radyo oyunları, televizyon dizileri de. Beni daha talepkâr kılan ve yedinci sanat olarak tanımlanan başka bir sinemayı düşünüyorum. Bu sinemada, müzik, hikâye, düş, şiir var. Fakat tüm bunları içermekle birlikte sinemanın yine de minör bir sanat olarak kaldığını düşünüyorum. (s. 99)

Bir dünyadan diğerine, imge devamlılık ve devamsızlık arz eder, böylece film hareket ve kesintiler sunar (çünkü **Kiyarüstemi**'nin durak ya da aralık, senkop ya da bilinmeyen içermeyen tek bir filmi yoktur, hiç değilse göremediğimiz, bulamadığımız bir şey ya da birisi vardır daima). (s. 34)

Sinemasında muğlaklık ve gizemin vazgeçilmezliğinden bahseden **Kiyarüstemi**, anlatı sinemasına da katlanamadığını ifade ediyor. Ona göre yeni sinema, seyircinin filme daha çok müdahil olup eksikleri, boşlukları doldurabildiği bir yapı. **Godard** da onu desteklercesine perdenin üstündekinin zaten ölü olduğunu, ona yaşamı seyircinin bakışının üfleyeceğini söyler. Yine **Kiyarüstemi**'ye göre yönetmen kusursuz bir film yapma derdine düşmek yerine,

seyirciye de bir alan bırakmalıdır. Herkesin aynılaştığı bir sinemanın zenginlik getirmeyeceği çok açıktır ona göre. Farklılıklar yaratmaya çalışan bir sinema düşünce ve tepkilerde çeşitliliği sağlayacaktır. Dünyayı ve dünyanın hakikatini göz önüne alan sinematografik bir bakışın apaçıklığı ve kesinliği. **Nancy için Kiyarüstemi** sinemasının ifade ettiği cümle tam da budur işte.

“Hayat Devam Ediyor” bölümünden ilgimi çeken cümleler ise şöyle:

Adalet, her şeyden önce nazarı itibara almaktır. Kızı ölen bir kadına çocuk şöyle der: “Tanrı çocuklarını öldürmeyi sevmez.” Kadın: “Öyleyse kim öldürdü?” Çocuk: “Yer sarsıntısı.” Ve çocuk İbrahim ve İshak’ın öyküsünü, tüm kitaplı gelenekler için sembolik olan, meydana gelen ve adaletsizliği tümüyle kesip atan adalet hakkındaki bu hikâyeyi anlatacaktır. (s. 59)

Yer sarsıntısı demek, çıplak gerçek demektir. Çocuklarını seven ve koruyan Tanrı’nın belki de var olmadığını ya da gerçeğin içinde yapacak bir işi olmadığını söylemektir. Bu, Tanrı’ya inanç karşısında uygun mesafeyi almaktır. Yaşam imgesi hayali olanı uzağa koyar. (s. 59)

**Jean-Luc Nancy**, kendisini ziyadesiyle Batılı biri olarak tanımlarken olaylara, filmlere, resimlere bakışını sorularıyla bize hissettiriyor. Yazar ve yönetmen arasındaki bakış açılarının farklılığı kitaba zenginlik katıyor. Diğer açıdan kitabın içerik kurgusu daha okur dostu olabilirdi. **Nancy**’nin **Kiyarüstemi** filmleriyle yaptığı bu zihinsel yolculuk kitapta daha sıralı ve bütünlüklü bir şekilde sunulabilseydi belki okur kendini anlatıma daha kolay kaptırabilir, anlatılmak istenen kavramlarla daha rahat bağ kurabilirdi diye düşünüyorum. Ben de bir okur olarak, **Nancy**’nin gözünden **Kiyarüstemi**’yi tanımak ve anlamak isteyenlere yol gösterici olsun diye yazımı sade kılmaya çalıştım.

**Nancy**, 2016 yılında kaybettiğimiz İranlı usta yönetmen **Abbas Kiyarüstemi**’nin filmlerine, bilgisi ve araştırmaları çerçevesinde yaklaşıyor. Yönetmenin filmlerinden yakaladığı ipuçlarıyla belli bir yere kadar geliyor. Sonrasını ise biz sinemaseverlere bırakıyor. Keyifli okumalar dileriz.

**Esra Ballım**

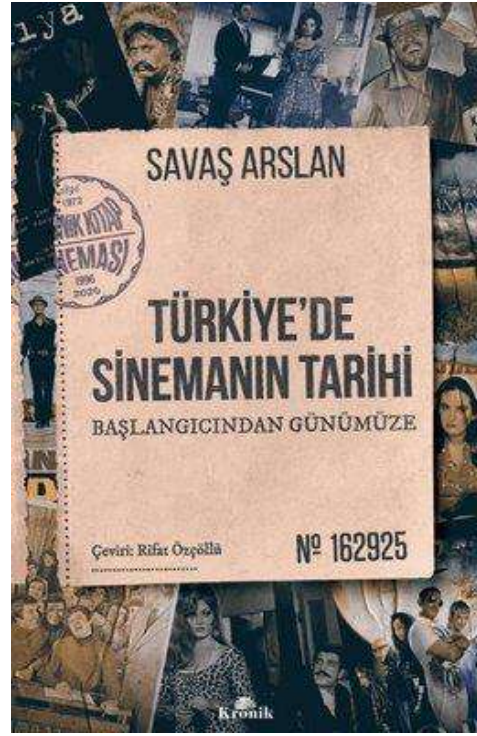
# TÜRKİYE'DE SİNEMANIN TARİHİ Başlangıcından Günümüze

Savaş Arslan

Çeviren: Rifat Özçöllü

Kronik Kitap

2022 / 512 sf.



Ele aldığımız kitap, yedi ana bölüm ve sonsöz mahiyetinde bir sekizinci bölümle sinemamızı, tarihini, neden sonuç ilişkileri içinde, detaylı örneklerle inceliyor. Hakikaten, “her türlü kültürel ürünü ve bunların tüketimini standartlaştırmaya çalışan kültür endüstrisinin kuralları ve mekanizmaları tarafından biçimlendirilen” (Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*) sinemanın ülkemizdeki durumunu inceleme adına en doğru yaklaşımı sergilemiş yazar.

Kitap, aslında **Savaş Arslan**'ın Ohio State University - ABD'de savunduğu doktora tezinden geliştirilen bir eser. İlk hali konuyu 1990'a kadar getirirken, Oxford University Press tarafından İngilizce basılan *Cinema in Turkey: A New Critical History* adlı, bu tezin genişletilmiş hali olan kitap (2011), konuyu 2008 sonuna değin taşıyor. Elimizdeki kitap ise bu kitabın, tarihin günümüze kadar ilerletildiği ve toparlayıcı ve uzunca bir sonsöz eklenmiş çevirisi. Kitabın değerini bir kat daha artırırsa Türk sinema tarihini dönemlerine ayırarak incelerken Yeşilçam'ın ilk dönemini es geçmemesi. Bu, sinema tarihimiz üzerine yazılan pek çok kitapta atlanılan ve eksik kalan bir durum. Belki ancak **Giovanni Scognamillo**, **Agâh Özgüç** ya da **Nijat Özön** gibi evvelki kuşağın yazarlarının üzerinde durduğu bu dönem yeni yazarlarca, ya bilinmediğinden ya da

önemsenmediğinden, sürekli atlanmaktaydı. Oysa Yeşilçam'ı çözmeksizin, yani 50'ler olmaksızın Türk sinemasını çözmek mümkün değil.

Aslında kitaba yazdığı önsözde geçen bir kısımda **Arslan** tüm kitabı son derece net özetlemekte. Bu nedenle yazıma o kısmı alıntılanarak başlamak istiyorum:

Bu kitap ise, Türkiye'de başından sonuna sinemanın tarihine bakma teşebbüsüdür. Bu maksatla, sinema da dahil kültürel biçimlerin değişik zaman ve yerlerde nasıl karşılıklı alışverişler içine girdiği, başkalaştığı ve sonu gelmez bir şekilde değişiklikler geçirdiği inceleniyor. Bu inceleme, sadece kültürel yapılara ilişkin olmanın ötesinde, müzmin bir şekilde arada kalmış ve sürekli hareket halinde olan Türkiye'nin bizatihi varlığıyla da ilgilidir.

İlk bölüm olan “Giriş”, aslında kitabın anlatmak istediği meseleyi ortaya koyan, hani kız istemelerde sadede gelinceye değin süren girizgâh gibi özet ve konuyu çok net örneklerle açan, belgeleyen bir bölüm özelliği taşıyor. Bu kısımda, uluslararası ya da dünya sinema tarihçilerinin ülkeler açısından, özellikle Türkiye açısından yaptıkları sınıflandırmanın sakatlığından, kısırlığından bahsediliyor ve belki de bilinçli bir şekilde sinemamızın oralarda birkaç figür üzerinden ele alınma yanlısına düştüğü vurgulanıyor. İlginç olan, bu isimlerden kimilerinin başka ülke sinemalarının da yönetmeni olmaları. Sinemamızın neredeyse başlangıcından bu yana yabancılarla zaman zaman kurulan işbirliklerinin bile bu durumu değiştirmemiş olduğunu görüyorsunuz. Bunu da belirtmekle birlikte yazar, Türkiye sinemasının ve bizimki gibi sinemaların dışarıda nasıl görüldüğünü, nasıl sınıflandırıldığını ve bu durumu kırmak için neler gerektiğini de detaylı bir şekilde ele alıyor. Bölümün alt başlıklarına inildiğinde aynı soruna içeriden nasıl bakıldığı ve bunun aşılması için de neler gerektiği detaylandırılıyor ve hakiki ulusal ve yerli sinemanın ne olduğu sorusuna cevap aranıyor. Özellikle “Yeşilçam Neydi?” alt başlıklı kısım ve bölümün geri kalanı, oldukça açıklayıcı bir şekilde Yeşilçam'ın oluşum şartlarını ve gelişimini, bu dönemde yaşananların sonuçlarını son derece güzel özetlemekte.

İkinci bölüm (“Yeşilçam Öncesi: 1940'ların Sonuna Dek Türkiye'de Sinema”) ile, “Giriş” bölümünün sonunda özet geçilen sinemamızın oluşum tarihine giriliyor artık. **Arslan**, ilkin sinema yazarlarımız arasında zaman zaman polemik halini alan dönemleştirme sorununa eğiliyor. Sinemamızın sinema haline gelmesi için en başat gereklerden olan salonlar yokken ilk gösterimlerin yapıldığı

birahane ve kahvehaneler hakkındaki kısım, dönemi tüm özelliklerini ortaya sererek detaylandırıyor. Ardından açılan ilk sinema salonlarıyla, bu işe heveslilerin zamanla artmasının öyküsü anlatılırken bir yandan da ilk Türk filminin hangisi olarak belirlenmesi gerektiği sorunsalına da değiniyor. Hakikaten, *Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı* (Fuat Uzkınay, 1914) kadar **Manaki Kardeşler**'in çektiği filmler de Osmanlı'ydı. O halde onların ilk filmlerimiz sayılması gerekir mi, gerekmez mi? Peki ilk Türk filmlerinin ordu eliyle yaptırılmış olması bir tezat teşkil etmekte midir? Ya da sinemanın yönlenişine nasıl katkısı olmuştur? Cumhuriyetin de ilginç bir şekilde, bir sinema sektörü oluşmasına katkı sağlama konusunda ilgisizliği vardır. Yeşilçam'a kadar çok az üretim yapabilir Türk sineması ve sürekli yabancı sinemaların etkisi altındadır. **Arslan** bunu ve daha pek çok detayı anlatırken kurulan ilk film stüdyolarımız ve dönemin önemli filmleri hakkında bilgi vermeyi de ihmal etmiyor.

Nihayet üçüncü bölüm olan “Erken Yeşilçam: 1950’lerde Yeşilçam’ın Gelişi” ile **Arslan**, sinema yazınıımızda genelde eksik bırakılan döneme giriyor ve dönemin bütün detaylarını ortaya koyuyor. İkinci Dünya Savaşı ile yabancı filmlerin ülkeye girişinin azalması, Arap ülkelerinden, özellikle de Mısır’dan gelenlerin önünü açmıştı ve bu durum bizim sinemamızın ileride alacağı şekli de bir düzeyde belirlemişti. Mısır filmlerinin bu popülerleşmesinin sinemamıza olumsuz etkisi olmuştur belki, ama 50’lerin tiyatrocuların etkisinden sıyrılmış Yeşilçam’ı oldukça orijinal yapıtlar da üretmekteydi. Yeşilçam’ın bu Mısır filmlerini özümsemesi nasıl oldu? Önce filmlerdeki şarkıları Türkçeleştirdik ve dublaja ekledik, sonra da oradaki konuları aldık. Burada yaratılan alışkanlık sinemamızı arabeske kadar götürecekti. Elbette bu durumun başlıca nedenlerinden biri, değişen hükümetle birlikte 50’lerde başka politikaların gelmesiydi. Bunun sonucunda köyden kente göçle birlikte yolların ve elektrifikasyonun yayılmasıyla sinema salonlarının her tarafa dağılması ve burada oluşan seyircinin sinemayı yönlendirmeye başlamasının da katkısı vardı. **Arslan**, bu durumun piyasayı ve film yapım koşullarını nasıl dönüştürüp şekillendirdiğini detaylandırıyor bölümün ilerleyen sayfalarında. O dönemdeki film eleştirisine değinmeyi de ihmal etmiyor bu arada.

“Yüksek Yeşilçam 1: Endüstri ve Dublaj” başlıklı bölümde Yeşilçam’ın 1960’lar ve 1970’lerde yerli piyasada hâkim konuma yükselmesini ele alıyor **Arslan**. Nitekim, 60’lar sert müdahaleler getiren bir askeri darbeye gelmiştir. Bu askeri

yönetimin ortaya koyduğu Anayasa, yolunda ilerlemekte olan Yeşilçam'ın önüne başka, beklemediği bir yol açmıştır. Bu durum Yeşilçam'ın olanaklarını da kökünden değiştirmiştir. Keza önceki darbeye göre daha sağ bir yapısı olan 1971 darbesi de yine Yeşilçam'ın yeni yeni alıştığı düzeni bozmuştur. Sonraki 1980 darbesi de öyle. 60'larda bahsettiğim göç dalgası neticesindeki kentleşme ve modernleşme, sinemayı ailenin ana eğlencesi haline getirince sinemamız konu ve kalite açısından hem çeşitlenir, hem de film sayısı açısından pik yapar bu dönemde. Ama 70'lerin sonuna doğru artan terör ortamı aileleri sinemadan çeker ve onların yerini erkek seyirci alır, bu da başka bir sinemanın doğuşu demektir. Yüksek Yeşilçam dönemi, ödemelerin bonolarla yapıldığı, sistemin giderek bölge işletmecilerinin hâkimiyeti altına girdiği kendine özgü bir dönemdir. Bunların arasında **Arslan**, bölge işletmeleri ve ayak sistemini de detaylandırarak günümüzün majör dağıtımçılarına, sinema zinciri sahibi şirketlere alışkın seyircisini yabancı olduğu bir dünyayla tanıştırıyor. Yine dönemin filmlerini türleri açısından, vurucu örneklerle inceliyor.

“Yüksek Yeşilçam 2: Türler ve Filmler” önceki bölümde kısaca değinilen türleri, neden sonuç ilişkileriyle birlikte örneklendiriyor. Yüksek Yeşilçam döneminde sinemamızın gidişatını halktan gelen talep belirlemekteydi ve “sinemacılar yapım, dağıtım ve tüketim aşamalarında ve istikrarsız koşullara etkili ve yaratıcı çözümler getirirken rağbet gören türlere karşılıklar ürettiyordu.” (s. 202) **Arslan** bu bölümde sinemamızın türler bakımından incelenmesini “Türleştirme”, “Yeşilçam'ın Özentisi”, “Milliyetçilik Sömürgeleşme ve Üçüncü Dünya”, “Kolonyal Benlikler”, “Postkolonyal Ötekiler”, “Yeşilçam ve Özenti”, “Melodram” ve “Tür” gibi altbaşlıklar altında, yerinde örneklerle derinleştiriyor. Sinemamızı betimlerken İngilizlerin Punch'ı ve bizim Karagöz'ümüz üzerinden harika misaller veren **Arslan**, Yüksek Yeşilçam'a ait anlatısını “Yeşilçam bizi harekete geçiren filmlere dairdir; benlikten ötekine doğru bir seyir, sonra yine yenilenmiş benliğe dönüş ve yine başka bir ötekiye yolculuk...” diyerek nokt alıyor. (s. 310)

Altıncı bölüm (“Geç Yeşilçam: 80'lerde Erime”) son darbenin ardından gelen baskıcı rejimin politik ve müstehcen olanı kısıtlamasıyla oluşan kopuş, televizyonun her eve girişi ve terör ortamı nedeniyle sokaktan eve çekilen seyirci nedeniyle bir çıkmaza giren Yeşilçam'ı anlatıyor. Durum böyle olunca Hollywood yapımları tüm piyasayı ele geçirecek ortamı, Yeşilçam da çareyi çoğunlukla videoya yönelmekte bulur. Seks filmleri yasaklanınca, çıplaklığı görece örtük bir



şekilde veren kadın temalı filmler artar. Küçük şehirlerdeki sinemalar giderek kapanırken metropollerdekileri ayakta tutan, büyük ölçekli Hollywood yapımlarıdır. Ancak 90'ların başında hem nitelikli hem de popüler filmler üreten genç yönetmenlerin sinemaya girmesiyle genç seyirci sinemaya gelecek ve bu sorun bir ölçüde çözülecektir.

Son bölüm olan “Yeşilçam’ın Ölüm Ardı Anıları: Yeşilçam Sonrası ve Türkiye’nin Yeni Sineması”nda, ülke sinemaları arasındaki sınırlar giderek kalkarken buna bizim sinemacıların yaklaşımı anlatılarak, mesele derinlemesine inceleniyor. “Ulusal” ile “ulusaşırı” kavramları tartışılıyor. Bu ortamda ortaya çıkan auteur yönetmenler bağlamında bu dönemde ve geç Yeşilçam dönemindeki yönetmenlerin filmlerinin başarı ve başarısızlığı karşılaştırılıyor, neden sonuç ilişkisi içinde değerlendiriliyor. Bu uzunca bölüm Yeni Türkiye sineması üzerinden sinemamızın hikâyesini günümüze kadar getiriyor.

Kitabın sonuna eklenen ve tüm kitabın uzunca bir özdeğerlendirmesinin yapıldığı “Sonsöz – Türkiye’de Sinemanın Yeni Halleri” kısmında sinemamızın en son geldiği dönem grafik ve tablolarla da desteklenerek irdelenirken, kitap boyunca kullanılan tabirlerin gerekçeleri hakkında da açıklamalarda bulunuluyor ve kitaba dair kafada kalabilecek tüm sorunlara açıklık getiriliyor.

**Savaş Arslan**’ın ve onun gibi akademisyenlerin daha çok üretmesine gerçekten de ihtiyaç var. **Engin Ayça**’nın yine bu sayı için yaptığımız söyleşisinde belirttiği gibi, sinemanın önünü, yeni teoriler üretecek, içinde bulunulan çıkmazları neden-sonuç ilişkisi açısından değerlendirerek bunlara çözümler üretecek akademisyenler, sinema yazarları açabilir.

**İlker Mutlu**