

# sekans

sinema kùltürü dergisi

MAYIS 2023 | Sayı e21



Aftersun / The Whale

İki Şafak Arasında

Westworld / The Girl and the Spider

Le jour se lève / Il Postino

Dosya: David Cronenberg

## **Sekans Sinema Kùltürü Dergisi**

Mayıs 2023, Sayı e21, 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**

Süheyla Tolunay İşlek

suheylatolunay@sekans.org

### **Kapak Düzenleme ve Tasarım**

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Derya Şele

deryasele@sekans.org

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Cem Kayalığıl

cemkayaligil@sekans.org

### **Web Uygulama**

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

### **Kapak Fotoğrafı**

*Stereo* (David Cronenberg, 1969)

### **Katkıda Bulunanlar**

Esra Ballım, Dilek Bayık, Burak Bayülgen, Murat Çağıltay, Çiçek Coşkun, Bahriye Kabadayı Dal,  
Gökhan Erkılıç, Gökhan Gökdoğan, İncihan Hotaman, Erdem İlic, Neslihan İmamoğlu,  
Onur Keşaplı, Sertaç Koyuncu, Dila Naz Madenoğlu, Fırat Osmanoğulları, Can Öktemer,  
Osman Özarıslan, Recep Özdaş, Bulut Reyhanoğlu, Yalçın Savuran, Mine Tezgiden

---

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>

# SEKANS FİLM ELEŞTİRİSİ FİLM ÇÖZÜMLEMESİ YARIŞMASI 2023

**SEKANS SİNEMA GRUBU**, film eleştirisi alanında ürün veren amatör / profesyonel yazarların ürünlerini değerlendirmek ve böylece film eleştirisi üretimini desteklemek ve özendirmek; sinema kültürünün gelişmesine katkı ve bu alanda üretim yapan kişilere ortam sağlamak ve ulusal sinemanın, film eleştirisi alanında üretilen yazılar aracılığıyla daha geniş bir platformda tanınması ve tartışılmasının önünü açmak amacıyla düzenlediği **Sekans Film Eleştirisi ve Film Çözümlemesi Yarışması'nın on ikincisini** gerçekleştirecektir.

Yarışmaya gönderilen yazılar film eleştirisi ve film çözümlemesi olmak üzere iki ayrı kategoride değerlendirilecek, ödül almaya uygun görülen ilk üç yazı her iki kategori için ayrı olarak belirlenecektir.

## KAPSAM VE KOŞULLAR

1. Başvurular elektronik olarak (e-posta yoluyla) yapılacaktır. Yazının tarafımıza ulaştığı bilgisi, başvuru sahibine iletilecektir.
2. Yarışmaya katılacak yazılar **Türkiye yapımı filmler** üzerine olmalıdır.
3. Yazıların daha önce (internet dahil hiçbir ortamda) yayımlanmamış olması gerekmektedir.
4. Her yazar, her iki kategoriye de, kategori başına en fazla iki yazıyla başvurabilir.
5. Çeviri eleştiri veya çözümleme yazılarıyla yarışmaya başvurulamaz.
6. Yazılar *Times New Roman* karakterinde, 12 punto, çift satır aralıklı olmalıdır.
7. Yazılara konu olan filmlerin yapım yılı, türü vb. konusunda bir sınırlama yoktur.
8. Filmin künyesine ait sayılan bilgilerin tamamı yazının girişinde yer almalıdır (Filmin adı, Yılı, Süresi, Yönetmeni, Senaryo Yazarı, Görüntü yönetmeni, Sanat yönetmeni, Müzik, Kurgu, Oyuncular)
9. Yazıların dili Türkçe olmalıdır.
10. Yazarların bir sayfayı aşmayan biyografilerini iletmeleri zorunludur.
11. Katılımcılar açısından amatör / profesyonel ayrımı yoktur.
12. Başvuru, yazıların yazarları tarafından yapılır. Eser sahipliği ve telif hakları konusunda yaşanacak herhangi bir hukuki sorun karşısında başvuru sahibi sorumludur.
13. Yarışmaya katılan tüm yazıların yayın haklarınının **1 Temmuz 2024** tarihine kadar **SEKANS SİNEMA GRUBU'na** ait olduğu, katılımcılar tarafından kabul edilmiş sayılır.
14. Yarışmaya katılan herkes bu kapsam ve koşulları kabul etmiş sayılır ve yerine getirmedikleri takdirde ön elemeyi aşamazlar.

## BAŞVURU YÖNTEMİ

Yarışma başvuruları, başvuru kategorisi belirtilerek (film eleştirisi veya film çözümlemesi) son başvuru tarihi olan **19 Haziran 2023 Pazartesi** gününe kadar [yarisma@sekans.org](mailto:yarisma@sekans.org) adresine yapılır.

## DEĞERLENDİRME SÜRECİ

### Ön Değerlendirme

Yazıların ön elemesini gerçekleştirecek olan Ön Değerlendirme Kurulu, Sekans Grubu yazarlarından oluşmaktadır. Ön değerlendirme kurulu tarafından yazıların değerlendirileceği başvuru kategorisinde değişiklik yapılabilir.

sekans

Film Eleştirisi ve Film Çözümlemesi Yarışması



**Ön değerlendirme kriterleri:**

- Yazının yukarıda yer alan yarışma kapsam ve koşullarını karşılaması
- Yazının bilinen eleştiri ve çözümleme tekniklerine uygunluğu

**Seçici Kurul Değerlendirmesi**

Her iki yarışma kategorisi için ön elemenden geçen en fazla 10'ar yazı Seçici Kurul tarafından değerlendirilecek ve yarışmanın her iki kategorisindeki birinci, ikinci ve üçüncülüğüne değer bulunan yazılar belirlenecektir.

**Seçici Kurul**

- Aydan Özsoy (*Akademisyen*)
- Gamze Hakverdi (*Sinema Yazarı*)
- Fırat Osmanoğulları (*Sinema Yazarı*)
- Didem Özkavukçu (*Sinefil*)
- Esra Ballım (*Sekans- Sinema Yazarı*)

**YARIŞMA ÖDÜLLERİ**

- MUBİ, kategori birincilerine **1 YILLIK**, ikincilerine **3 AYLIK**, üçüncülerine ise **1 AYLIK** üyelik hediye etmektedir.
- Şimdiye kadar kesinleşen sponsor yayınevlerimiz; **AYRINTI YAYINLARI, ÇİZGİ KİTABEVİ, İLETİŞİM YAYINLARI, NOBEL AKADEMİK YAYINCILIK** ve **ÜTOPYA YAYINLARI**'nın sağladığı kitaplardan oluşan karma setler derece alanlara hediye edilecektir.

**SONUÇ DUYURUSU**

Yarışma sonuçları **1 Temmuz 2023 Cumartesi** günü Sekans web sayfasında ve medyada duyurulacaktır. Ödül alan yazılar elektronik dergimiz SEKANS Sinema Kültürü Dergisi'nde yayımlanmak üzere değerlendirilecektir.

**Sekans Sinema Grubu**

<http://www.sekans.org>

Sinemanın yaşamında önemli bir rol oynadığını düşünen, onu bir yaşam biçimi olarak gören bireylerin kurduğu Sekans Sinema Grubu, yanına inandığı değerleri alarak yola çıktı: Sinemanın kitlelerce önemli görülen eğlence yönü, karakteristik açımlarından biri olmakla kalmaz, tüketim toplumunun yaratıcısı ve besleyicilerinden biridir de. Sinema salt bir sanat değil, görsel-işitsel bir dil ve sınırsız bir veri bankasıdır.

Grubumuzun ana uğraşısını eğitim seminerleri oluşturmaktadır. Bunun nedeni, sinemanın varsıllaşamaması konusunda gördüğümüz en büyük engelin eğitim ve bilgi boşluğu olduğuna inanmamızdır.

Yapım, yayıncılık, yayımcılık, arşiv, organizasyon ve kültürel etkinlik konularında gerçekleştirdiğimiz çalışmalarla sinema kültürünün ve sevgisinin gelişip güçlenmesini sağlamak, sinema çalışanlarının ve sinemaseverlerin sosyal ve kültürel gereksinimlerini karşılamak, öncelikli amaçlarımız arasındadır.

**sekans**

**Film Eleştirisi ve Film Çözümlemesi Yarışması**



# İÇİNDEKİLER

## ÖNSÖZ

## ELEŞTİRİ

- İki Şafak Arasında*** 4  
Osman Özarslan

## ÇÖZÜMLEME

- Tiyatro Sahnesinden Beyaz Perdeye *Balina*'nın Yolculuğu** 11  
İncihan Hotaman

## KURAM / YORUM

- Aftersun: Kristal İmge*** 18  
Erdem İlic

## FESTİVAL

- “Farklı” ve “Farkındalıklı” Bir Kısa Film Festivali Deneyimi** 23  
Seda Usubütün

## SÖYLEŞİ

- Bulut Reyhanoğlu ile Yapımcılık ve Finans Kaynakları Üzerine** 32  
Mine Tezgiden

## BELGESEL

- Bahriye Kabadayı Dal ile Belgesel Sinema ve Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler Üzerine Bir Söyleşi** 41  
Süheyla Tolunay İşlek

## DENEME

- The Girl and the Spider*** 64  
Gökhan Gökdoğan
- Aşk Yeniden İcat Etmeli, Besbelli: *Il Postino*** 72  
Yalçın Savuran

## AKIM

- Eril Bakış Açısı, İşçi Sınıfı ve Şiirsel Gerçekçilik: *Son Ümit* Filmi** 79  
Çiçek Coşkun

## BİR FİLM BİR YÖNETMEN

- La Dolce Vita*: Düşler, Tutkular ve Arzunun Kayıp İmgesi...** 84  
Can Öktemer

50 YAŞINDA

- Bir Teknofilin Yazıp Yönettiği Teknofobi Klasığı:** 96  
***Westworld* (1973)**  
Dilek Bayık

100 YAŞINDA

- Sadık Kalp*** 104  
Esra Ballım

DOSYA: DAVID CRONENBERG SİNEMASINA ALTERNATİF BAKIŞLAR

- Stereo*'nun Araştırma Akademisi: Bir Telepati Organı Olarak Yapı** 112  
Neslihan İmamoğlu
- Oldukça "Kötü" Kısa Filmleriyle Cronenberg** 120  
Onur Keşaplı
- Post Endüstriyel *Zeitgeist: Cosmopolis*** 126  
Murat Çağiltay
- Body Horror*, İstismar, Tartışmalı Cinsellik ve *Shivers* (1975)** 135  
Fırat Osmanoğulları
- William Beard *The Brood*'u Nasıl Okur?** 148  
Burak Bayülgen
- Bir Tekno-Korku Film Olan *Videodrome*'da Televizyon Kullanımı** 153  
Dila Madenoğlu
- Vaat Etmiyorum, Veriyorum: *M. Butterfly*** 162  
Recep Özdaş
- David Cronenberg'in Ölümü*** 166  
Sertaç Koyuncu

SİNEMA KİTAPLIĞI

- Işığına Tavşan Olduğum Filmler** 171  
Gökhan Erkilic

# ÖNSÖZ

**Judith Butler** 2012 yılında yaptığı Adorno Ödülü Konuşması'nda şöyle demişti:

**Adorno**, *Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*'da bize 'Yanlış yaşam, doğru yaşanmaz' der, yine de bu onu ahlâk imkânından medet ummamaya sürüklemeyiz. Nitekim şu soruyla baş başa kalıyoruz: Kötü bir hayatta nasıl iyi bir hayat sürülür? **Adorno**, eşitsizlik, sömürü ve silinme biçimleriyle yapılandırılmış daha geniş bir dünya bağlamında, kişinin kendisi için, kendisi olarak iyi bir hayat sürdürmenin bir yolunu bulmasının ne kadar zor olduğunun altını çizmişti.

**Butler**, konuşma boyunca bu soruyu –başka sorular da eklemeyi ihmal etmeyerek- yeniden formüle etmeye çalışır. Türkiye özelinde eşitsizliğin, ayrımcılığın neden olduğu kronikleşmiş sorunlar göz önüne alındığında bu soru daha da çetrefilli bir hal alıyor. Olası çözümler için ise geçmişle hesaplaşmayı ihmal etmeyen çok katmanlı ve yapısal müdahaleler gerekiyor. Fakat her şeyin başında adalet, toplumsal barış ve politik eşitlik geliyor.

Sekans'ın bu sayısı 6 Şubat 2023 depremleri ile Mayıs 2023 seçimleri arasında hazırlandı. Karanlık günlerde depremden etkilenen kardeşlerimizle dayanıştık, vakit buldukça sinemaya sığındık, müşahit-sandık görevlisi olduk ve **Nietzsche**'yi referans aldık:

Gerçek yakıcı, tatsız, zor ve çilelidir. Gerçek; konfor bozar, rahatsız eder. Avutmaz, teselli etmez, geçiştirmez. Gerçek yıkıcıdır. Yıkarak inşa eder. Temelde tek bir taş tanesi bile bırakmaz inşadan önce.

Coşkun inşalara ve dingin okumalara...

## İKİ ŞAFAK ARASINDA

Osman Özarslan

**Yönetmen:** Selman Nacar

**Senaryo:** Selman Nacar

**Görüntü Yönetmeni:** Tudor Panduru

**Kurgu:** Buğra Dedeoğlu, Melik Kuru, Selman Nacar

**Sanat Yönetmeni:** Alceste Tosca Wegner

**Oyuncular:** Mücahit Koçak, Nezaket Erden, Burcu Gölgedar,  
Ünal Silver, Bedir Bedir, Erdem Şenocak

2021 / 91' / Türkiye

*“(bir roman) gerçek karşılıklı ilişkileri inceden inceye anlatırsa,  
bunlar üzerine kurulu göreneksel yanılısamaları kırabilirse,  
burjuva dünyasının iyimserliğini parçalaya(bilir)”*

Engels

*“Yazarın görüşleri ne kadar gizli kalırsa eser için o kadar iyi olur.”*

Engels

Geç 1990’larda **Nuri Bilge Ceylan**, **Semih Kaplanoğlu** gibi isimler sinemanın taşrasını inşa ettiler. Aslında **Erden Kıral**, **Ömer Kavur**, **Atıf Yılmaz** gibi yönetmenler 80’lerin ortasından itibaren bu işe başlamışlardı ama onların girişimi taşra ile köyü temayüz ettiren şeyin ne olduğuna ilişkin koordinatları el yordamıyla ortaya koymakla birlikte, belki de ikisi arasındaki farklar yeterince olgunlaşmadığı için, onların filmlerinde yeterince tezahür ettirilmemişti.

**Nuri Bilge Ceylan**, **Semih Kaplanoğlu** ve sonrasında **Reha Erdem** gibi yönetmenler bugün yeni Türkiye sineması içerisinde taşra dediğimiz şeyi, uzaklık, sıkıntı, arada kalmışlık, *oedipal* kompleksler, muhafazakârlık, iki yüzlülük, iletişimsizlik, absürt gibi pek çok imge ve ilişkisellik aracılığıyla imal ettiler.

Bu inşa süreci aslında, **Yusuf Atılgan** gibi edebiyatçıların yapıtları ile başlamıştı ve gene **Ercan Kesal** gibi sinemacı, edebiyatçıların yapıtlarıyla bu inşa



derinleştirildi, çeşitlendirildi ve katmanlandı. Artık özellikle son iki üç yılda, yeni Türkiye sinemasında ve edebiyatında, taşra bir mekân ve ilişki olarak, taşralı da bir tipoloji olarak, hem edebiyatta, hem sinemada, hem de dizilerde ve belgesellerde kendisine iyiden iyiye yer buldu. 2022/23 festivallerinin ardından, sinemalarda gösterime giren **Emin Alper**'in *Kurak Günler*'i ve **Özcan Alper**'in *Karanlık Gece*'si ile sinemanın taşra macerası, mesafe, absürt, ilişki ve soğukluk gibi temalara ek olarak, faşizm ve linç katmanları ile biraz daha karanlık ve derin hale getirildi ki tam da bu temalardan dolayı, bu iki film de kuyu/obruk metaforunun etrafına örüldü ya da başka türlü söylersek dünyaya taşranın kuyularından ya da dünyadan obruğun dibindeki taşraya bakılmaya çalışıldı.

Öte yandan, bu kanonik taşracılık çalışmaları arasında 2021 yılında gösterime girmiş San Sebastian ve Altın Portakal başta olmak üzere pek çok festivalde jürinin tevecçühüne erişmiş, **Selman Nacar**'ın *İki Şafak Arasında* filmi; yeni Türkiye sinemasının sıkıntı, absürt, çıkışsızlık, kapanma gibi taşraya ilişkin temalarını kullanmakla birlikte, filmin taşraya baktığı yer, kameranın perspektifinin odağındaki mefhum; taşra muhafazakârlığının, açmazlarının, sıkıntısının ve absürdünün KOBİ'lerin açmazları. Dolayısıyla bu iddiası bakımından **Nacar**'ın filmi oldukça müstesna bir yerde duruyor.

Bu istisnanın nedeni kabaca, kendisi de Uşaklı olan senarist/yönetmen **Selman Nacar**'ın Uşak üzerinden, taşra sermayesinin yapı/fail ikiliğini, ailesini, muhafazakârlığını yanlı(ş) görmesi/göstermesi ve bu perspektif yanlılığının hem filmin imgesel/metaforik yapısına hem de senaryonun temel öğelerine ve akışına yansımış olması.

Buradan yola çıkarak, benim *İki Şafak Arasında* filmi ele alış biçimim biraz geleneksel bir rota takip edecek ve filmi önce, imgesel/metaforik düzeyde, sonra da filmin senaryosunun tematik yapısının yerleştiği gerilimler, vicdan-hukuk, aile-şirket, büyük kardeş-küçük kardeş, muhafazakârlık-sekülerlik, kalmak-gitmek vb. gerilimler üzerinden ele almaya çalışacağım.

Dolayısıyla, benim bunları yapmaktan muradım, öncelikle Uşaklı bir senarist/yönetmen tarafından yazılıp yönetilmiş ve gene Uşak'ta çekilmiş bu taşra filmi muadillerine göre istisna kılan şeyin teşebbüs olarak kaldığını, aslında taşra ve muhafazakârlığına yanlı(ş) bir yerden baktığı iddiasından hareketle; onun ele aldığı KOBİ'ler dünyasında, yapı ve fail ikiliğinin hele hele muhafazakâr esnaflıkla kesiştiği noktanın pek de böyle bir şey olmadığını göstermeye çalışmak.



### **Kader Ağlarını Dokurken**

Fabrikanın materyal dünyası ve tipoloji bizi, muhtemelen Özallı ya da Refahlı yıllarda küçük bir tekstil atölyesi sahibi iken, teşviklerden faydalanarak *Anadolu Kapları* olma yönünde hamle yapmış olabilecek bir KOBİ'nin habitusuna çağırır. Film bir tekstil fabrikasında, dokuma makinalarının sesleri ve görüntüleri ile açılır. Pamuklar ipliğe, iplikler kumaşa dönüşmektedir. Bu dokuma faaliyetine bir yandan da, buharı kaynayan dev makinalarda sürdürülen boyama faaliyetleri eşlik eder.

Bu dokuma hikâyesi film ilerledikçe merkezi bir yere oturur ve aslında Arakne imgesi ile soslanmış modern bir Yusuf hikâyesini (özellikle kardeş gerilimleri ve ailevi kıskançlıklar üzerinden) izlediğimiz giderek belirginleşir. Bu Yusuf hikâyesi tıpkı siyerde olduğu gibi, dokuma üzerinden giderek gömleğe doğru büyüyecek, film boyunca bizi bırakmayacak ve yönetmen bunu metaforik olarak kullanacak filmin Yusuf'u olan Kadir, Kenan ilinde bir kuyuya değil, taşranın çıkışsızlığına atılacak, kurban edilmeye çalışılacaktır.

Bu dokuma metaforu ile birlikte bir diğer önemli imge de buharını tahliye etmekte güçlük çeken buharlı boyama makineleridir. Ki filmin ana hikâyesini oluşturacak olan iş kazası bu makinelerden birisinde gerçekleşecek, taşrada içten içe fokurdamakta olan her türlü kazanların istiaresi olarak film boyunca bize eşlik edecek.

Filmde evin küçük oğlu olarak (belki de dışarıda) okutulmuş, KOBİ işletmeyi dünyaya açmaya çalışan ve bir terzinin kızı ile 'seküler' ilişkiler içinde olan Kadir, birinci şafağın kuşluk vaktinde, kaza olmadan hemen önce, sevgilisinin işyerini ziyaret eder ve akşam gerçekleşecek olan aile tanışmasını fısıldaşırlar. Burada kız menstrüasyonun gerçekleştiğinden ve akşama beyaz gömlek giymesini istediğinden ve tanışmanın en kısa zamanda Kadir'in ailesine doğru

genişletilmesinden bahseder. Kadir, müstakbel nişanlısının dkknından ayrılıp ailesinin fabrikasına gider ve uluslararası bir iş görüşmesinde iken kaza gerçekleşir. Aceleyle, kaza geçiren işçiyi arabaya atarlar ve Kadir'in müstakbel nişanlısının menstrüasyon nedeniyle kanamış olmasından gelen rahatlaması, kaza geçiren işçinin kanının gömleğine bulaşması ile karabasana döner.



Müstakbel nişanlının atölyesinde başlayan gömlek muhabbeti, yani nişanlının beyaz gömlek talebi tehlikeye girdiği gibi, Kadir'in gömleğine kan sıçramıştır. Kaza sonrası, hukuki önlemleri konuşmak üzere Kadir, şirket avukatlarının ofisine gider ve orada, aile avukatları Kadir'e kendi gmleklerinden bir tane ödünç verir. Gne mavi bir gömlekle başlayan ve akşama damat olacağı ailenin karşısına beyaz gömlekle çıkma hayali ile başlayan Kadir, kaderin o daha doğmadan dokuduğu taşralılık, muhafazakârlık, KOBİ işletme sahibi olmak, Alevi-Sünni geriliminde taraf olmak gibi ağlar yüzünden -üstelik hayatının kontrolünü giderek ele geçiren bu ağlar gibi- sırtına geçirilen emanet bir siyah gömlek tarafından da giderek yazgısı ele geçirilir.



Sonra yaşanan acıların ortasında, çifte kavrulmuş lokumu üstelik cıvık bir tezgâhtardan alma mecburiyetinde teccsüm eden absürt, biten tonerin temsil ettiği kopukluk, Alevi bir aileye damat olacak olmanın gerilimlerinin temsiliyetinin deyişler ve saz muhabbeti üzerinden tüketilmesi, yoksulların ölüm/kalım anlarında bile tükenmeyen cömertliğinin **Ercan Kesal**'dan "emanet" alınmış imgelerle selamlanması... ölüm ve hikâyenin hermenötik bir şekilde başladığı yerde bitmesi. Ama bir farkla başta pamuk, iplik ve kumaşın imalât aşamaları taşralının ta Athena ile Arakne arasındaki tatsızlıktan kalma kösnül bir kader ağı gibi gösterilir; sonda ise üretilmiş kumaşa nizam veren, onları top haline getiren iki silindirin görüntüsü bizi insanları ve hayatları öğüterek var olabilen bir *satanic mill* imgesinin kara deliğine, belki de Yusuf kuyusuna demeli, davet ederek sona erer.



### **Vicdan, Hukuk, Sermaye**

Filmin imgesel, metaforik mimarisi kabaca bu şekilde özetlenebilir ve buradan içeriğe dair tartışmaya doğru ilerleyebiliriz.

Ben kendi adıma bu mimariyi yeterince sofistike bulmadığımı söyleyebilirim; ama burada imgesel düzlemi vulgerleştiren şey, örneğin Kadir'in ak olacakken bir çırpıda kararan mavi gömleği ya da menstrüasyon kanının yarattığı rahatla(t)manın birdenbire işçi kanı olarak karabasana dönüşmesindeki acelecilik, filmin aynı zamanda senaristi de olan yönetmenin yapı ile fail arasındaki gerilimleri yeterince anlayamamış olması ve kapitalist sistemin neo-liberalizm ile iyice keskinleşmiş çelişkilerini, basit bir hukuk-ahlâk ya da vicdan-ideoloji tartışması etrafında tüketmeyi denemesi.

Bana göre **Selman Nacar**'ın bu yanlışlığı ya da yanlış bakış açısının çok temel bir nedeni var. Sürekli **Arendt** ya da **Engels**'e atıfla kendisini yerleştirmeye çalıştığı, “ideoloji dışı” ya da belki “ideoloji üstü” pozisyon, en azından yazıda epigraf olarak kullandığımız kısımlardan da anlaşılacağı üzere, herhangi bir şekilde, yapının ya da sisteme can veren öznelerin, rollerinin sanat yapıtında gizlenmesi ya da örneğin Kadir'in kara bahtının hukukçu tarafından birden bire sırtına geçirilivermesi gibi bir başka meseleye projekte edilmesi değildir. **Marx** ya da **Engels** açısından söz konusu olan şey, burjuva dünyasının acımasızca eleştirilmesi ama sanat yapıtının parti programına dönüştürülmemesidir ki burada **Marx** ve **Engels** ısrarla **Balzac**'ın burjuva dünyası analizlerine ve tipolojilerine gönderme yaptıklarını görürüz - ki **Balzac**'ta sistem çalışır - insanları ne vicdanları, ne güzellikleri kurtarmaz, her şey paraya ve paranın etrafında döner. Keza **Marx**, **Shakespeare**'i ve **Goethe**'yi de benzer yerlerden okur. Yani mesele, kapitalizmin eleştirisi ya da sanat yapıtında bunun söz konusu edilmesi değildir, söz konusu eleştiri, bunun vulgerizmi ve siyasi programın sanatsallaştırılabilmemesine hareket edilmesidir.

Film ilerledikçe, Kadir bir yandan, ailesini kurtarmaya çalışır. Bunun için, işçinin asli kusurlu olduğuna dair kanıtlar toplamaya, şahitler oluşturmaya, aileye hediye görünömlü rüşvet vermeye çalışır. Ama tüm bunları yapmaya çalışırken, yani kendi ailesini ve işletmesini kurtarmasının bedelinin işçi ailesinin mahvı olacağını fark eder.

Film belirli bir noktada, alkol kullandı/kullanmadı tartışmasına kilitlenir, burası da en az Kadir'in (Sünni bir aileye mensup) ailesi olmadan (Alevi olduğunu anladığımız) sevgilisinin ailesi ile tanışmaya gitmesi ve müstakbel kayınpederi ile bir tür aşıklar atışmasına girmesi kadar manasız bir sekans aslında. Her şey paramparça olmak üzereyken, Kadir'in neden lokum kovaladığını, neden beyaz gömlek ile ilgili tartıştığını, neden **Mahsuni Baba**'dan söyleyelim diyen müstakbel kayın pederine **Aşık Veysel**'in “Kara Toprak”ı ile mukabele ettiğini anlamakta güçlük çekeriz. Meseleyi tartışacağımız yer, vicdansa, taşra evet çoğunlukla vicdansız bir yerdir ama sevgilisine üstelik Alevi olan sevgilisine başında bir takım belâlar olduğunu söyletebilecek, bunu hazmedebilecek kadar bir vicdana sahiptir. Ama yönetmen bize burayı vicdan üzerinden değil, yapının altında ezilen özne perspektifinden gösterir. Ama aynı özne, kendisini silindirleri arasında öğütecek olan yapıya ve onun özneleri olan ağabeyi, babası ve avukatına karşı vicdanı üzerinden savaş verir.



Tüm bu hikâye içerisinde tek doğru nokta, kapitalizmin her şeye rağmen üretimi sürdürme yönünde göstermiş olduğu azimdir. Buna pek çok biçimde şahit olduk. Soma'da, Ermenek'te, 6 Şubat depremlerinde, kamuyu normale çağıran bütün hikâye *show must go on* ya da çarklar dönsün hayat normalleşsin üzerinden tüketildi.

Fakat bu filmin bence bu ideoloji, vicdan, yapı-özne, hukuk vb. gerilimleri arasında en çok kaybolduğu yer, KOBİ'nin ve ailenin sahibi olan babanın, gerektiğinde bir oğlunu sisteme kurban vermekten imtina etmemesi. Kadir'in vicdan, hukuk, üzerinden yürüttüğü tartışma birdenbire evin küçüğü olma tartışmasına döner ve burada artık taşra gerçek anlamıyla dışarılıklı öznelliğin ya da modern olanın harcanabilirliği/kurban edilebilirliği olarak karşımıza çıkar. Bu KOBİ işletmelerde, ailenin küçüğü olmanın çoğunlukla dezavantajlı bir pozisyon olduğu tartışma götürmeyecek kadar doğrudur ama bunun senaryo içerisinde yarattığı üst okumaya baktığımızda, hangi KOBİ, hangi Anadolu Kaplanı ya da hangi TÜSİADçı MÜSİADçı, ailesinin bir ferdinden vazgeçebilmiştir?

Dahası ilerleyen yıllarda daha net bir şekilde anlayacağımız üzere şu içinden geçmekte olduğumuz, 20 küsur yıllık bir anlamda KOBİ'ler iktidarı, her bakımdan bir "yedirmeyiz" iktidarı değil midir?

Soma, Ermenek maden kazaları, Pamukova ve Çorlu tren kazaları, İzmir, Van ve 6 Şubat depremleri başta olmak üzere bütün bireysel ya da toplu sınıf kırımlarında gördük ki, taşranın ya da kentlin muhafazakârları, büyük burjuvaları ve KOBİ'leri tam bir birlik içinde, siyasi iktidarın da katkılarıyla, "yedirmeyiz" pozisyonunu asla terk etmiyorlar. Dolayısıyla, burada söz konusu olan şey, akli evvel bir avukatın vicdanlı bir Yusuf arketipinin sırtına taşranın tezgâhlarında dokunmuş bir kara yazı giydirivermesinden daha fazla bir şey.

# TIYATRO SAHNESİNDEN BEYAZ PERDEYE *BALİNA*'NİN YOLCULUĞU

İncihan Hotaman

MacArthur ödüllü oyun yazarı **Samuel D. Hunter**'ın aynı isimli tiyatro oyunundan uyarlanarak **Darren Aronofsky**'nin yönetmenliğinde beyaz perdeye hazırlanan *Balina* (The Whale, 2022) filminin başrollerinde 90'lı yılların yıldızı **Brendan Fraser** ve *Stranger Things*'deki rolüyle son yıllarda ön plana çıkan **Sadie Sink** yer alıyor. Filmlerinde saplantı, sosyal izolasyon, beden ve kaygı gibi temaları sıklıkla ele alan **Darren Aronofsky** bu filmiyle de yaşadığı travmalarla mücadele etmek için sağlıksız başa çıkma mekanizmaları edinmiş ve bu mekanizmaların sonucu olarak hayatının son günlerini yaşadığını bilen obezite hastası Charlie'yi ve onun yıllardır konuşmadığı kızı Ellie (**Sadie Sink**) ile tekrar görüşerek kendini hayatta en azından bir güzel şey yapmış olduğuna ikna etme çabalarını işliyor. Film, obeziteden alkolizme, kayıp aşklardan parçalanmış ailelere kadar insanları etkileyen birçok gerçek dünya sorununu ele alıyor ve bir başkasının hayatının ve seçimlerinin bireyi nasıl etkilediğinin de altını çiziyor.

*Balina* filmi, çarpıcı ismiyle Ellie'nin yıllar önce *Moby Dick* kitabı hakkında yazmış olduğu kompozisyona atıf yapmanın yanı sıra, aynı zamanda yaklaşık 270 kilo ağırlığında ve kilo sorunu nedeniyle birçok sağlık sorunundan muzdarip olan Charlie'ye parmak gösteriyor. Charlie, ergenlik çağındaki kızından uzaklaşmış, alkolik karısından ayrılmış ve yaşadığı bedensel utanç nedeniyle kamerasını açarak kendini öğrencilerine göstermekten dahi çekinen çevrimiçi bir İngilizce profesörü haline gelmiştir. İnsanlarla tek etkileşimi, eski erkek arkadaşı Alan'ın kız kardeşi, kendisinin de en yakın arkadaşı ve de aynı zamanda bir hemşire olan Liz aracılığı ile gerçekleşmektedir. Bu anlamda, Liz onun için hem dış dünya ile bir bağlantı hem de koruyucu bir bariyer görevi görmektedir.



Charlie'yi ölümünden önce Tanrı'dan af dilemeye ikna etmeye çalışan misyoner genç Thomas da Liz'in koruyucu kişiliğinden payını alır ve Charlie'nin hayatının bu noktaya gelmesinde dinin ve kilisenin de önemli birer rolü olduğunu öğrenir. Charlie'nin hayatının aşkı olarak tasvir ettiği Alan, eşcinselliği ve Charlie ile ilişkisi nedeniyle hem kilise hem de ailesi tarafından reddedildiğinde yaşadığı suçluluk duygusuna katlanamayarak kendi hayatına son vermiştir. Yaşadığı suçluluk duygusu ve reddedilmenin sonucu olarak

Alan ilk başta kendini aç bırakmaya başlamış ve intihar etmeden önce tehlikeli denebilecek bir kiloya düşmüştür. Alan'ın başına gelenlerin bu şekilde tasvir edilmesi, bu olayların kısa bir süre içerisinde değil, belki aylar, belki de yıllar süren zorlu bir yolculuğun parçası olduğunu da seyircilere göstermektedir.

Bu korkunç olaylar dizisi sonrasında, Charlie yaşadığı travmatik olaylarla başa çıkma mekanizması olarak bir aşırı yemek yeme alışkanlığı edinir ve bu duruma içinde bulunduğu depresif durum ve kendi yaşamına karşı duyduğu umursamazlığın da eklenmesi ağırlığının 270 kiloya kadar çıkmasına ve ölümcül bir hal almasına sebep olur. Charlie'nin bu sağlıksız başa çıkma mekanizmasının, Alan'ın kendini tehlikeli derecede aç bırakma deneyiminin tam anlamıyla zıddı

olması da Charlie ve Alan'ın deneyimlerinin bir bağlamda paralel olduğunu da göstermektedir; Alan için yemek yememek yaşadığı travma sonrası başlayan bir alışkanlık iken, Charlie için de aşırı yemek yemek tam anlamıyla aynı şekilde başlamıştır. Filmin ilk kilit anlarında Liz'in Charlie'ye



Liz, Charlie için hem dış dünya ile bir bağlantı hem de koruyucu bir bariyer görevi görmektedir.



tıbbı yardım almazsa günler içerisinde öleceğini söylemesi de seyirciler için durumun ciddiyetini öne çıkararak, Charlie'nin bu durumda ne yapacağı konusunda merak yaratır. Charlie, Liz'in önerilerini kulak arkası ederek, hastaneye gitmeyi reddeder ve bunun yerine



yıllardır görmediği kızı Ellie ile yeniden bir bağ kurmayı dener. Kendisiyle görüşmesi koşuluyla Ellie'ye hem sahip olduğu tüm parayı vermeyi, hem de liseyi bitirebilmesi için ödevlerinde yardımcı olmaya söz verir. Charlie'nin ölüm döşeginde olduğundan ve de bu paranın zaten kendisi için biriktirilmiş olduğundan habersiz olan Ellie bu koşulları kabul eder ve baba kız birlikte vakit geçirmeye başlar. Bu noktada filmi ilginç kılan unsurlardan biri Charlie'nin eylemlerinin Tanrı'dan veya Kilise'den değil de sekiz yaşındayken terk etmiş olduğu kızından af dileyen bir nitelikte olmasıdır.

Kendisini genç bir misyoner olarak tanıtarak Charlie'nin evine gelen ve Charlie'nin olası ölümünün kendi kutsal amacına hizmet etmekte olduğunu düşünen Thomas (**Ty Simpkins**) ise Charlie'nin oburluk ve eşcinsellik günahları için Tanrı'dan af dilemekten başka bir çaresi olmadığını ve kendisinin ona bu konuda yardım etmek için gönderildiğine inanmaktadır. Fakat sadece babasına değil, herkese karşı gaddar ve kindar bir tavır takınan Ellie'nin Thomas'ın itiraflarını ailesine göndermesiyle birlikte, Thomas'ın olay örgüsündeki yeri ciddi bir şekilde değişir. Filmin bu noktasına kadar seyirci Thomas'ın Charlie'ye yardım



Thomas, Charlie'nin oburluk ve eşcinsellik günahları için Tanrı'dan af dilemekten başka bir çaresi olmadığına inanır.

edeceğini düşünürken, Ellie'nin bu ikilinin arasına girmesi Thomas'ı gerçek amacından saptırır. Asıl niyeti, kiliseden bağımsız olarak, kendi ahlaki prensipleri çerçevesinde insanları ruhsal ve dinsel anlamda doğru yola sokmak olan

Thomas, Ellie'nin kışkırtması ile yaptığı itirafta, bu yola ailesinin kilisesinden para çalarak koyulduğunu ve bu nedenle asla eve dönemeyeceğini söyler. Thomas'dan gizli bir şekilde bu itirafı kayda alarak, gencin ailesine gönderen Ellie, ailenin Thomas'a erişerek affedildiğini söylemesine sebep olur. Filmin bu noktasındaki ilginç detay ise Ellie'nin bu kaydı gönderirken ki amacının bilinmiyor olmasıdır. Thomas sevinç içinde bu olayları Charlie'ye anlatırken, Ellie'nin bu hareketinin aslında iyi niyetli olmadığını ima eder, fakat bu Charlie için Ellie'nin Thomas'a yardım ediş şekli ve de en önemlisi, hala içinde iyi kalpli bir insanın yattığının en büyük işaretidir.



*"Yazar sadece kısa bir süreliğine bizi kendi üzücü hikayesinden kurtarmaya çalışıyordu."*

Filmin başlangıcından beri Ellie çevresine ve de özellikle babası Charlie'ye karşı acımasız, sert ve de soğuk bir tavır sergilese de Charlie, çoğu insan gibi Ellie'nin de doğuştan gelen bir empati ve iyilik kapasitesine sahip olduğunu savunur. Ellie'nin *Moby Dick* romanını eleştiren eski okul denemelerinden birini onun saflığının, dürüstlüğünün ve tutkusunun bir göstergesi olarak görmektedir ve film boyunca, öleceğine inandığı her anda bu denemeyi okuyarak kızına duyduğu inancın ve sevginin ne denli güçlü olduğunu gösterir. Ellie'nin Charlie'ye karşı takındığı tutumu **Brendan Fraser** şu şekilde açıklamakta: "Ellie, onu ilk gördüğünde ve onu dışarı çıkardığında [Charlie'ye] eziyet ediyor. (...) Ona biraz işkence ediyor. Kızıyor, hissettiği üzüntüye kızıyor ve on yedi yaşındaki zeki çocuğun davranış şekli bu." Kısacası, erken yaşta yaşamış olduğu terk edilme travması Ellie'nin çevresindeki herkese karşı takındığı sert tutumu bir çeşit koruyucu bir maske olarak kullanmasına sebep olmuştur. Fakat bu maske onu tekrar incinmekten korumanın yanı sıra, Ellie'nin gerçek hislerini dışarıya ifade etmesini de önlemektedir; Ellie'nin

gerçek hisleri ve kişiliği sadece davranışları aracılığı ile anlaşılabilir bir hal almıştır. Bu bağlamda bakıldığında, her ne kadar art niyetle yapmış gibi görünse de Ellie'nin Thomas'ın itirafını iyi bir amaçla ailesine gönderdiği söylenebilir.



Filmin son kareleri seyirciyi Charlie'nin ailesinin son mutlu anı olarak değerlendirdiği o huzurlu sahile götürüyor.

Film, Charlie'nin sonunda Ellie'nin sert mizacıyla oluşturduğu o koruma kalkanının kırarak kendini özgürleştirmesiyle sonlanıyor. Babasının ölmekte olduğunu anlayan Ellie'nin, Charlie'nin son anlarında dinlemek istediği denemeyi yüksek sesle okuması ve bunu yaparken ona yalvarırcasına “*Babacığım*” diye seslenmesi Charlie'nin hem başından beri Ellie'nin karakteri hakkında haklı olduğunu, hem de sonunda Ellie'den dilediği affa kavuştuğunun bir göstergesi olarak algılanabilir. Ölmeden önceki son arzusunu da bu şekilde yerine getiren Charlie, son dakikalarını ve gücünü devasa vücudunu kaldırarak Ellie'nin filmin başında istediği gibi kızına doğru kocaman adımlar atarak değerlendiriyor. Filmin son kareleri, seyirciyi Charlie'nin ailesinin son mutlu anı olarak değerlendirdiği o huzurlu sahile götürüyor ve tam Charlie dalgaların arasından göğe doğru yükselirken film bitiyor.

**Balina** neredeyse tamamen Charlie'nin yaşadığı küçük evde geçiyor; seyircinin evden dışarısını gördüğü tek anlar Charlie'nin pencerede pizzacıyı beklemesi veya geçmişteki mutlu günlerini hatırlamasından ibaret. Uсталıkla salon ve mutfaktan

oluşan kutu gibi odada Charlie'ye eşlik eden kamera, seyircilerde ufak bir klostrofobi yaratmayı başarıyor ve bu şekilde Charlie'nin de bu odada ve kendi hayatında nasıl kapana kısıldığını gözler önüne seriyor. Filmin böylesine ufak bir alanda kısıtlanmış olmasının bir diğer sebebi de senaryonun, filmin senaristi **Samuel D. Hunter**'ın 2012'deki tiyatro oyununu uyarlayarak hazırlanmış olması. Bu anlamda, bazı eleştirmenler filmin teatral yönlerinin fazlasıyla ön planda olduğunu ve de şematik olay örgüsü, alegorik/sözcü karakterler ve diyalog gibi teatral özellik taşıyan öğelerin filme yakışmadığı öne sürüyor. Öte yandan bu teatral öğeler filmi diğer beyaz perde yapımlarından ayırıyor; Charlie'nin yaşadığı kısıtlılığı ön plana çıkararak teatral sahnelemenin yanı sıra, **Hunter**'ın tiyatrodan beyaz perdeye taşıdığı karakterlerinin çelişkileri ve karmaşıklıkları ve de beden ve ruh için yaşamak arasındaki uyumsuzluğun gözler önüne serilmesi de bunların bir parçası.



*Balina* filminin ve aynı isimli tiyatro oyununun senaristi Samuel D. Hunter

**Samuel D. Hunter**'ın kalem ve **Darren Aronofsky**'nin bakış açısıyla seyircilere sunulan *Balina* filmi, pek çok film gibi seyircileri sadece yaşanan travma ve onun kökeni üzerinde düşündürmekten öteye gidiyor ve aslında travma sonrasında olanların da bir o kadar önemli ve hassas olduğunu ortaya koyarak Charlie'nin son derece kişisel ve savunmasız hayatı gözler önüne seriyor. Stresli anlarından sonra yaşadığı yeme krizlerinde, eylemleri ve görünüşü yüzünden yaşadığı derin utanca, Alan'a karşı duyduğu aşktan, Ellie için hissettiği saf sevgi ve umuda kadar her kare Charlie'nin hayatı, tüm hataları, endişeleri ve de hayatının kısa bir süre sonra sonlanacağını bilinci ile birlikte olabildiğince çıplak bir şekilde seyircilere

sunularak bizleri hem karmakarışık fakat bir o kadar da anlaşılabilir bir duygular ağının içinde hem de Charlie'nin de bir anlamda tutsağı olduğu o dört duvar arasına hapsediyor.

### Kaynakça

- Albayrak, Nazlı Esen. "Brendan Fraser'in Başrolünde Olduğu the Whale'dan ilk Fragman Geldi - Haberler." *Fil'm Hafızası*, 9 Kasım 2022. [[bağlantı](#)]
- Chang, Justin. "Review: Does Brendan Fraser Give a Great Performance in 'The Whale'? It's Complicated." *Los Angeles Times*, Los Angeles Times, 8 Aralık 2022. [[bağlantı](#)]
- Goodsell, Luke. "Brendan Fraser Is Tipped for an Oscar, but the Whale Tests the Limits of Unintentional Comedy." *ABC News*, ABC News, 2 Şubat 2023. [[bağlantı](#)]
- Nolfi, Joey. "Brendan Fraser Explains 'The Whale' and Its Emotional Ending Scene." *EW.com*, 21 Aralık 2022. [[bağlantı](#)]
- Palmer, Shone. "The Whale Movie Review: Everything You Need to Know." *San Diego Gay & Lesbian News*, 9 Aralık 2022. [[bağlantı](#)]
- Sayarsoy, Berfin. "The Whale: Bir Mesih Figürü - Editörün Seçimi." *Söylenti Dergi*, 20 Şubat 2023. [[bağlantı](#)]
- Starkey, Adam. "'The Whale' Ending Explained: What Happened to Charlie?" *NME*, 3 Şubat 2023. [[bağlantı](#)]
- Younger, Beth. "'The Whale' Is a Horror Film That Taps into Our Fear of Fatness." *The Conversation*, 28 Ocak 2023. [[bağlantı](#)]

## AFTERSUN: KRİSTAL İMGE

Erdem İlic



Bazı filmler büyülü ve gizemli bir güzelliğe sahiptir. Büyülü ve gizemli olmak, sanki birbirini gerektirir, birbirini güçlendirir, doğurur gibidir. Filmle kurulan bağ çok da kolay dile gelmez, zaten buna gerek de yoktur. Anaakımın çatışmacı üslubuna bağımlı olanlara hitap etmez. Olay örgüleri kurmaya, göstermeye, anlatmaya çalışmadan sürer, yine de bir şekilde çeker kendisine. Kanımca *Aftersun* (Charlotte Wells, 2022) da bu özellikte bir filmidir. Kırılgan ve naif bir kristaldir. **Deleuze**'ün kristali.

Başlangıç planlarından biri ile, genç kız Sophie ile babası Calum'un odalarına yerleştiği planla başlayalım. Yol yorgunu Sophie, kendisini yatağa bırakmış, babası ise telefonda, resepsiyona iki yataklı oda rezervasyonu yapmış olmasına rağmen kendilerine tek yataklı bir oda verildiğini söylemektedir. Hemen sonraki planda babanın diyalogu ile kızının ayakkabılarını çıkarıp üzerini örttüğü plan üst üste biner. Başka bir deyişle birkaç dakika belki de saniye önceki ses ile şimdinin planları aynı anda oynar. Bir tür uykuya dalış gibi. Devamındaki planda herhangi

bir kesme yapılmaz; baba ışıkları söndürür, balkona çıkar, önce Sophie'yi uzaktan kontrol eder, alçılı eli nedeniyle zorlukla çaktığı kibritle sigarasını yakar. Karanlıkta kalmış olan Sophie kadrajdan tamamen çıkar, ancak duyulan nefesi derin bir uykuya daldığını söyler. Sigarasını içen sırtı dönük baba dansa benzer hareketlerle sallanır. Kısa bir bakışla dönüp yine Sophie'yi kontrol ederken, kadraj da karanlıktaki Sophie'ye doğru iner. İşte burası, özellikle telefondaki görüşmenin sesinin bittiği andan itibaren, **Deleuze**'ün sıklıkla vurguladığı "saf optik ve sessel" bir durumdur. Bu duruma geri döneceğiz, ancak bu planda önemli bir nitelik daha var. *Afternoon*, Sophie'nin anıları tarafından kurulur. Oysa bu planda bu hatıranın sahibi uyumaktadır. Filmsel zaman içinde günümüzde geçtiği belli olan kısa planlarda görülen yetişkin Sophie, odadaki ilk gecesinin hatırasına döndüğünde, on bir yaşındaki Sophie'yi böyle görür. Bu nitelik **Tarkovski**'nin *Ayna* filmindeki meşhur yangın sahnelerine, daha doğrusu yangın anısına benzer. Anne odadaki çocuklara yangın olduğunu söyler, çocuklar heyecan ve korkuyla dışarı çıkar; ancak kamera bir süre daha odada kalır, bir şişenin masadan devrilmesini izler, dönüp yangının aynadaki aksine bakar. Bu da **Tarkovski**'nin bir anısıdır ancak kamera anının kimsenin deneyimlemediği bir zaman-mekânda gezinmiştir. Her iki filmin her iki planında da ortak olan, kameranın bir özne statüsü kazanmış olmasıdır. Artık anıda gezinen belleğin gelgitleri değil, anıyı dolaysız zamanı içinde bir anı-imeye dönüştüren sinematografinin saf optik ve sessel imgesidir.

Söz konusu saf optik ve sessel imgelerin **Deleuze**'ün sinema üzerine çalışmasında özel bir önemi vardır. Düşünür, bu imgelerden hem tarihsel bir dönüşüme işaret eder hem de yeni bir kavram ve göstergeler rejimini inşa eder. **Deleuze**'e göre hareket ediyor gibi görünmeyen, hareketin sonradan eklenmediği dolaysız hareket-ime, sinemanın ürettiği ilk imge tipiydi. Hemen ardından montaj sinemasının yükselişi bu imgedeki zamanı dolaylı kılmıştı. Hareket-ingenin çeşitlerinden biri olan algı-ime ve onun oluşturduğu etki karakterlerde duysal motor işlevi harekete geçiriyor, böylece anaakım sinemanın temel işlevlerini kuran eylem imge sinemasının önünü açıyordu (Deleuze, 2014). Ancak bu imge tipi tarihsel bir krize girdi. Karakterler içinde buldukları duruma tepki veremez hale geldiler. Algı-ime eyleme uzanamadı. Bu nedenle karakterler kendilerini saf optik ve sessel durumlar içinde buldu. Duyu motor şemayı takip edemeyen optik imge başka bir imgeyle, hatıra-ime ile bir ilişkiye girdi: "denebilir ki ilişkiye giren gerçek ile hayalidir, fiziksel ile zihinseldir, nesnel ile öznel, tasvir

ile anlatıdır, *aktüel ile virtüeldir...*” (Deleuze, 2021: 62). Burada **Deleuze** için kurucu olan iki gösterge kipi karşımıza çıkar: aktüel imge ve onun virtüel imgesi.<sup>1</sup> İlk aşamada aktüel olan edimseldir, gerçektir, şimdidir; virtüel imge ise yansımadır, hatıradır, geçmiştir. Ancak **Deleuze** bu iki imgenin birbirlerine gönderimde bulduklarını, sürekli birbirlerinin ardından geldiklerini ve ayırt edilemezlik noktasına doğru meylettiklerini vurgular (2021: 62). Ayrıca aktüel ve virtüel imgeler bir sabitleme durumunda değil, birbirinin yerini alıp duran bir devresel dönüşüm içindedir: “aynadaki imge aynada yakalanan aktüel karaktere oranla virtüel, karaktere basit bir virtüellikten başka bir şey bırakmayan ve onu çerçeve dışına iten aynada ise aktüeldir” (2021: 89). Ya da *Aftersun*'da olduğu gibi hatıra- imgeler filmin bütünü oluşturacak bir bakıma yeniden yaşanacak şekilde aktüelleşir.

Burada büyük devreler yerine, ayna örneğinde olduğu gibi, küçük iç devrelerin ne olduğunu sorarsak **Deleuze**'ün kristal-imge adını verdiği kavramla karşılaşırız: “Fakat işte optik imge kendi virtüel imgesiyle birlikte küçük iç devrede kristalleştiğindedir ki optik gösterge de hakiki genetik unsurunu bulur. Bu bize optik göstergelerin ve bunların kompozisyonlarının nedenini veya daha ziyade "kalbini" veren kristal-imgedir. Optik göstergeler artık kristal-imgenin ışıltılarından başka bir şey değildir” (2021: 88). Aktüel ve virtüelin oluşturduğu bu devre zaman konusunda da açıktır. Şimdi aktüel, geçmiş ise virtüel imgedir. Ancak şimdi aynı zamanda gelip geçen, başka bir deyişle olduğu anda geçmiş olandır: “O halde imgenin aynı anda ve aynı zamanda şimdi ve geçmiş, hala şimdide ve zaten geçmiş olması gerekir” (2021: 100). Zaman hep birbirinden ayrılmaz devreler oluşturan aktüel ve virtüel imgelerle akar. Tam da burada kristal-imgenin ışıltıları olan optik göstergeler bu akışı yakalar. Karakterlerini saf optik ve sessel durumlar içinde bırakan bakış, hareket-imge sinemasının montajla hep dolaylı kıldığı zaman-imgenin doğrudan deneyimlenmesini sağlar. Ayrıca **Deleuze** kristal imgenin ayırt edilemezlik devrelerinin aktüel ile virtüel, berrak ile opak, tohum ile ortam olmak üzere üç şekilde birbirini takip ettiğini belirtmiştir.

*Aftersun*'a dönecek olursak; filmsel şimdiki zaman başından itibaren virtüelleşmiş ya da opak haldedir. Aktüel ve berrak hale gelen ise Sophie ve babasının geçmişteki tatilidir. Ancak bütün içsel devreleri ile kristal, şimdi ve

---

<sup>1</sup> Aktüel ve virtüel imge kavramları üzerinden bir başka film analizi için: “İki Şafak Arasında” Sekans Ağustos 2022 | Sayı e19. [\[bağlantı\]](#)



geçmiş içinde kurulmaz daha çok geçmişe bir demir atma, onu yeniden yaşama çağırma söz konusudur. Bu nedenle geçmiş *flashback* tipinde gerçekleşmez. Ayrıca bu nostaljik bir anımsama da değildir. Bu da video ile mümkün olur. Bu bakımdan filmin video imgesi ile başlayıp bitmesi, videonun çekildiği anların sinematografik olarak yeniden oluşturulmuş olması rastlantı değildir. Burada video hatıra imgenin aktüelleşmesi için gerekli başlangıçları, demir atılacak noktaları üretir. Başka bir deyişle videografik imge bir tohum işlevi görür. Videonun buradaki bir diğer özelliği de hem Sophie hem de Calum'un kullandığı, kayıt yaptığı ve izlediği bir araç olmasıdır. Bu durum kişisel imgeyi kolektifleştirecektir.

On bir yaşındaki Sophie için bu tatilin pek de önemi yok gibi görünmektedir. Birlikte geçen zamanı önemseyen daha çok babadır. Sophie kayıtsızdır; konfor, gürültü gibi babanın dert ettiği meseleleri pek umursamaz. Algı imge bir eyleme yol açmaz. Özel bir değeri, ayrıcalığı olmayan bir zaman ve mekândır deneyimlenen. **Deleuze**'ün deyimiyle "herhangi mekândır". Böylece Sophie tam da **Deleuze**'ün eyleme geçemeyen karakterlerde vurguladığı bir durumu deneyimler: görür. Anahtar deliğinden dedikodu yapan genç kızları, kaçamak yaşayan genç erkekleri, havuzda suyun altından gençlerin beden dillerini, tepeye tırmanmış babanın şaşkın bakışını, odadaki çok sıradan anları, birini diğerinden daha önemli kılmadan dolaysız bir zaman biçiminde deneyimler. Saf optik ve sessel durum herhangi mekânlarda kurulacaktır ne de olsa (Deleuze, 2021: 14). Bu durum onu saf bir görene, bir gözlemciye dönüştürür. Yetişkin Sophie içinse durum tersine dönmüştür. Yaşanmış olan bu zaman özel bir değer kazanmıştır. Öyle ki, on bir yaşındaki Sophie'nin göremeyeceği zaman-mekân aralıklarını, babanın tek başına olduğu anları da görmeye başlayacaktır. Uyuyan Sophie ve balkondaki baba şüphesiz bu görüşe bir örnektir. Buna video kayıtlarını izleyen, gece denize giren, odasında ağlayan babanın tek başına olduğu anlar da eklenir: "Durugören veya kâhin kristalde görür; gördüğü de ikiye ayrılma olarak, yarılma olarak zamanın püskürmesidir" (Deleuze, 2021: 103). Belirsiz kılınan, sanki üzerinde durulmak, yaşanmak istenmeyen zaman şimdidir. Patlayıp sönen parti ışıkları arasında Sophie ile babasını bir kere daha görürüz. Belli belirsiz bir imge içerisinde gerçekleşen bu karşılaşmada çok da dile getirilmek, hatırlanmak istenmeyen bir kopuşun yaşandığı bellidir. Yönetmen burada -ikincisini finalde yapacağı- bir 'birleştirmeye' yönelir. Tatilin son gecesinde babanın dansı ile, opak haldeki şimdinin yapılamayan dansı. Ancak bu birleşmenin daha çok geçmişi şimdinin

yerine koyma arzusu taşıdığı bellidir. Saf optik ve sessel göstergeler ile içinde zamanın akışını gördüğümüz kristal-imge tam da bu arzunun karşılığıdır.

Havaalanındaki video-imgesinin, şimdinin ve geçmişin bir araya getirildiği finaldeki sinematografik imge, genç Sophie'yi yolcu eden ve onun ardından bir süre bakan Calum'u yolcu eden ve onun ardından bir süre bakan yetişkin Sophie'yi tek plana bağlayarak poetik bir etki oluşturur. Ne kadar istense de yeniden yaşanması mümkün olmayan, yalnızca kristalden izlenen bu dolaysız zaman, ikinci bir vedaya ihtiyaç duymuştur.

### **Kaynakça**

- Deleuze, G. (2014) *Sinema 1 – Hareket-İmge* (Çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk.  
Deleuze, G. (2021) *Sinema 2 – Zaman-İmge* (Çev. B. Yalım, E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk.

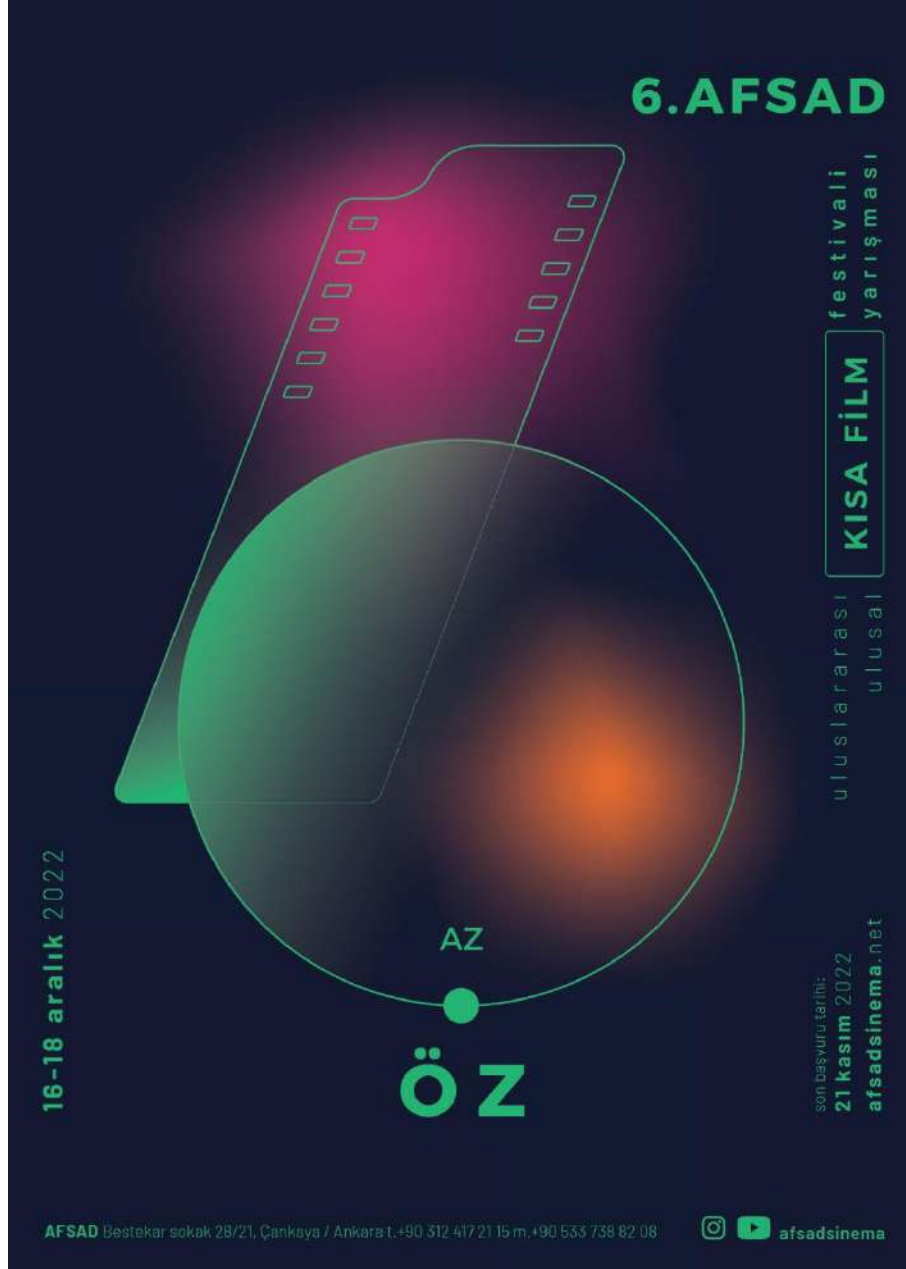
## “FARKLI” VE “FARKINDALIKLI” BİR KISA FİLM FESTİVALİ DENEYİMİ

### Seda Usubütün

16-18 Aralık 2022’de AFSAD Kısa Film Festivallerinin 6’ncısı yapıldı. Festival kapsamında yer alan Ulusal Kısa Film Yarışması’nın çağrısı “Az ve Öz” / “Less is More” olarak belirlenmişti. Yarışmaya başvuru yapan 306 kısa filmin ön seçici kurul tarafından belirlenen 37’si finalist olarak, 9’u da Festival Gösterim seçkisinde izleyici ile buluştu. AFSAD Kısa Film Yarışmalarında kurmaca, belgesel, deneysel ve animasyon dallarında En İyi Film ve Jüri Özel Ödülleri veriliyor. AFSAD kurucu üyeleri arasında yer alan **Merter Oral**, **Fikret Otyam** ve **Tuğrul Çakar** adına özel ödüller veriliyor. 2022 yılındaki yarışmada ayrıca ilk kez iki projeye Film Geliştirme Ödülleri verildi. Uluslararası Kısa Film Gösterimlerinde Oberhausen ve Clermont-Ferrand Kısa Film Festivallerinin 2022 ödüllü filmlerine yer verilen festivalde ayrıca iki özel gösterim (**Mahmut Fazıl Coşkun**’un 2022 tarihli **Crossroads** belgeseli ve **Alice Guy-Blaché**’nin 1898-1907 yılları arasında çektiği sessiz filmleri), iki atölye ve iki panel yer aldı. Festivalde verilen ödüllere ve festival kataloğuna [afsadsinema.net](http://afsadsinema.net) web sayfasından ulaşılabilir [bağlantı]. Yürütücüsü olduğum bu festivalden edindiğim mütevazı deneyim ile ülkemizde düzenlenen kısa film festivalleri üzerine düşüncelerimi bu yazıda sizlerle paylaşmak istiyorum.

Festivallere katılmış olması, resmi olarak duyurulması ve afişli gösterime girmesi ya da televizyonda yayımlanması ölçü alınarak oluşturulan bir veri tabanındaki bilgilere göre 2022 yılında ülkemizde yapılan kısa film sayıları kısa kurmaca dalında 348, kısa belgesel dalında 183, kısa animasyon dalında 56 ve kısa deneysel dalında 46 olarak belirlenmiştir (Çölaşan, 2023). Bu filmlerin izleyici karşısına çıktığı festival sayıları ise her geçen yıl artmaktadır. Dört dalda ödül verilen Kısa Film Yarışmaları 2021 yılında 77 iken 2022 yılında bu sayı 134’e çıkmıştır.

Ülkemizde düzenlenen büyük film festivallerinin (İstanbul, Antalya, Adana, Ankara gibi) 8'inde ulusal, 7'sinde uluslararası kısa film yarışmaları yer almaktadır. AFSAD Kısa Film Festivali'nin de aralarında yer aldığı 10 büyük Kısa Film Festivali'nin ise 6'sında 4 ayrı dalda kısa film yarışmaları yer almakta, bu festivallerdeki yarışmaların 8'i uluslararası nitelik taşımaktadır (Çölaşan, 2023).



Kısa film yarışmalarının yer aldığı festivaller arasında fotoğraf dernekleri tarafından düzenlenen yalnızca iki örnek vardır. İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği İFSAK, 2022 yılında Kısa Film ve Belgesel Yarışmalarının 42'ncisini Kısa Film Festivallerinin 29'uncusunu düzenlerken, Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği AFSAD, kısa film festivali/yarışması serüveninin 6'ncı

yılındadır. Bir fotoğraf derneği neden kısa film festivali/yarışması düzenler? İFSAK başlangıçtan itibaren sinema alanını faaliyetleri arasında tanımlamış olmakla beraber AFSAD için sinemanın, etkinlik alanına girmesi 2000’li yıllarda gerçekleşmiştir. İlk yıllarda kısa film yapım atölyeleri ve kısa film gösterimleriyle sınırlı olan etkinlikler, son altı yılda yönetmen katımlı kısa-uzun metraj film gösterimleri, film okuma seminerleri ve her yıl düzenlenen kısa film festivali/yarışması ile ivme kazanmıştır. Son yıllarda kısa film yarışmalarının sayıca ve çeşitlenerek artması, ülkemiz sinema festivalleri alanının finansal olarak güçlü bir sektör olması göz önünde bulundurulursa sorulması gereken asıl soru, bir fotoğraf derneğinin neden kısa film festivali yaptığı değil, adım attığı bu iddialı sektörde kendi olanakları dâhilinde neleri farklı yapabileceği sorusu olabilir.

Bir kısa film festivali düzenlemek hem zordur hem de *hep yapılageldiği gibi* bir festival yapmak isteniyorsa kolaydır. Sektör kendi profesyonellerini ve araçlarını yaratmıştır. Anahtar teslim festival düzenlemeye aday *start-up* danışmanları, iletişim ağını size açarak kendini jüri üyeliğine davet eden aracılar, sosyal medyada etki alanı inşa etmiş basın tanıtım gönüllüleri, festival organizasyonları alanında uzmanlaşmış teknik danışmanlar, film yarışmaları için oluşturulmuş ücretsiz sanal platformlar... Ben bir festival düzenlemek istiyorum demeniz yeterli olmaktadır kimi profesyonel kimi gönüllü bu desteklerin etrafınızı sarması için. Kendinizi bu çağrılara bırakır, “festival danışmanları” ile yola çıkarsanız hemen hepsi birbirinin aynı olan festivaller furyasına siz de katılabiliyorsunuz. Oysa siz, aynı tornadan çıkmış gibi biri diğeri ardına tüm yıl boyunca dizilen festivaller arasından “iyi uygulamaları” ayırtmak istiyorsanız, yapılmakta olan festivallerin gerçeklikte kimi desteklediği, kimlerin önünü açtığı sorusunu sormanız gerekir. Sektörün parçası olmak ve isim yapmak için çarpınan yan aktörlerin birbirini kayırdığı, birbirine ayrıcalık dağıtılan ilişkiler açısından uzak durulursa ancak kısa film festivallerinin kültür sanat alanında fayda sağlaması gereken iki önemli hedef kitle olan *kısa film yönetmenlerini* ve *kısa film izleyicilerini* öncelikle ve gerçekten destekleyen iyi uygulamaları ayırt etmek olası olacaktır.

Uzun metraj filmlerden farklı olarak ticari ve görkemli bir sektöre sahip olmayan kısa filmlerin ve yönetmen/yapımcılarının desteklenmesi; iyi düşünülmüş, yaratıcı tasarımlar gerektiriyor. Sponsor desteğinin görece daha rahat elde edilebildiği uzun metraj filmler ve büyük festivallere kıyasla kısa filmlerin ve mütevazı festivallerinin yapımdan dağıtıma her aşaması özveri ve yaratıcılığın, yapımcı ve

destekçinin, üretenin ve izleyicinin gidilen yolu birlikte açmasını gerektiriyor. Festivali düzenleyen için “Ben bundan kendim için bir şey kazanmayacağım” kabulü, “yaptığının işe yaraması için farklı bir yolu nasıl bulabilirim” sorusunu besler; kısa film emekçisi için “nasıl bir film yapmak için tüm çabamı seferber etmek istiyorum” sorusu, yanıtta izleyiciyi dâhil ederek, “hangi izleyiciye ve ne söylemek için ulaşmak istiyorum” farkındalığı ile anlam kazanır; festival destekçileri arasında sayabileceğimiz kamu-özel-sivil toplum-büyükelçilikler gibi yapıların festival pratiklerine yapacakları katkılar ise farklı ve iyi uygulamaları ayırt edebildikleri oranda artı değer yaratabilir.

İyi uygulamaların en başında, tamamlanmış filmin ödüllendirilmesinden önce, henüz film yapım öncesi aşamalarda iken fikrin veya senaryonun geliştirilmesi için verilen destekler gelmektedir. Senaryo yarışmaları (Akbank KFF, Antalya FF) film forum (Akbank KFF, Antalya FF), film lab, pitching platformları (Antalya FF, İzmir KFF) proje geliştirme, film geliştirme destekleri (İstanbul FF-Köprüde Buluşmalar, Ankara FF, AFSAD KFF), genç bakışlar, öğrenci filmleri (Akbank KFF, Antakya FF) gibi örnekler uzun zamandır festivallerde yer almakta, kısa film alanında çalışmak isteyen yönetmen ve yapımcı adaylarının yoğun ilgisini çekmektedir. Bu tür desteklere gönüllü katkı veren sektör profesyonellerini de kısa film pratiklerine çekerek, dinamik etkileşimlere ve network oluşturmaya olanak sağlayan çok amaçlı ve verimli bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu olanaklardan yararlanan kısa filmcilerin uluslararası festivallerde ülkemizi temsil etmesine kadar uzanan sağlam bir kariyer başlangıcı sağlamaktadır.



İyi uygulamalar arasında sayılabilecek diğer bir açılım da kısa film kategorilerinin kendine özgü festivalleridir. İlk örnekleri her geçen gün çeşitlenen konularda düzenlenen *belgesel* film festivalleri olmak üzere yakın zamanda,

*animasyon ve deneysel* kategorilerinde de Uluslararası Canlandırma Film Festivali, Maltepe Üniversitesi Çizgi Film Festivali, İstanbul Uluslararası Deneysel Film Festivali, Evrensel Bilim kurgu ve Fantastik Film Festivali gibi örneklere rastlanmaktadır. Kategorilere ek olarak konularda çeşitliliğe giden Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, İzmir Uluslararası Film ve Müzik Festivali, Engelsizler Filmler Festivali, Pembe Hayat KuirFest, Uluslararası Suç ve Ceza Film Festivali, Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali, Foça Uluslararası Arkeoloji ve Kültürel Miras Belgesel Film Günleri, İstanbul Uluslararası Mimarlık ve Kent Filmleri Festivali gibi sayısı her yıl artan ve sürekliliklerini sağladıkları oranda etkili olan, kendi kulvarını belirlemiş film festivalleri de iyi uygulamalar arasında sayılabilir. Kulvarını belirlemek yerine her yıl farklı tema ile festival/yarışma düzenleyen örnekler de vardır (Sabancı Vakfı'nın "Kısa Film Uzun Etki" ismiyle düzenlediği Kısa Film Yarışması). İster farklı kategori ister farklı kulvar isterse de farklı tema olsun bir şekilde sınırları belirlenmiş yarışmalar hem festival düzenleyicilerin odaklanmış ve bütüncül bir programla yol alabilmelerini hem de bu yarışmalara başvuran yapımcı/yönetmenlerin belirgin bir hedef kitleye yönelik ürünler için çabalarını yönlendirebilmelerini sağlamaktadır.

Kısa film yarışmalarında ödüllerin çeşitliliği de iyi uygulamaları ayırtırmak için dikkat çekicidir. Tüm kategorilere ayrı ödül verilmesi, film yapımının farklı öğelerine ödül verilmesi ve para ödülünün varlığı/miktarı gibi özelliklerin her biri nasıl bir teşvik oluşturdukları açısından değişik etkiler bırakabilmektedir. Ülkemizde düzenlenen 10 büyük film festivalinin 9'unda, 10 büyük kısa film festivalinin ise 6'sında para ödülü verilmektedir (Çölaşan, 2023). Para ödülleri 2022 rakamları ile 5.000 TL ile 50.000 TL arasında değişmekte, yüksek rakamlara tüm kategoriler için toplamda tek bir ödül verilen büyük festivaller kapsamındaki kısa film yarışmalarında ulaşılabilir. AB İnsan Hakları Kısa Film Yarışması, para ödülü yerine sponsor aracılığıyla fotoğraf makinası ödülü sunan nadir örneklerdendir. Film yapımının farklı uzmanlıklarına verilen ödüller de bazı yarışmalarda (İzmir KFF'de oyuncu, kurgu, görüntü dallarında verilen ödüller; İstanbul FF Film Geliştirme Ödülleri kapsamında post prodüksiyon, ses dallarında verilen ödüller) ödül sponsorları aracılığıyla dağıtılabilmektedir. Yarışmalarda para ödülünün işlevi her zaman tartışılmalıdır. Film yapımı ciddi finansal destek gerektiren bir pratiktir. En amatör ruhla yapılan kısa filmler söz konusu olduğunda dahi düzgün bir görüntü elde etmek için kullanılacak kamera setinin bugünün

şartlarında en yüksek para ödülü olan 50.000 TL'nin çok üstüne çıktığı ekonomik koşullarda, film yapımının bir yönetmen adayının kendi olanakları ile karşılayamayacağı bir uğraş olduğu anlamına gelmektedir. Para ödülünün varlığı değil de nasıl işe yarar bir şekilde doğru hedefe iletilebileceği, yaratıcı düşüncenin sorusu olmalıdır. Film kategorilerinin ve yapım uzmanlıklarının ayrı ödüllendirilmesi veya film geliştirme desteklerinin bir parçası olması, miktarından bağımsız olarak para ödülerini hedefe yönelik ve işlevsel kılabilir. Diğer yandan, bir kısa film projesinin yapım desteği sağlayabilecek uygun bir sponsorla bir araya getirilmesinin festival etkinlikleri yoluyla olanaklı kılınmasının, telaffuz edilebilecek en yüksek para ödülünden daha değerli olacağının da altını çizmek gerekir.

Bir diğer iyi uygulama başlığı, festivallerin dünya sineması örnekleri ile izleyicilerini buluşturabilmesidir. Festivallerin uluslararası olması, yarışmalarında veya yalnızca gösterimde yabancı filmlerin olması ile gerçekleşebilmektedir. 2022 yılındaki festival etkinliklerinde, yabancı filmler 2.852 kez gösterim veya yarışma hakkı kazanmıştır. Uluslararası yarışmalara katılan yabancı filmlere, uzun veya kısa metraj bir arada olmak üzere 275 ödül verilmiş, sırasıyla İran, İspanya, Fransa, Almanya, ABD, İtalya, Kırgızistan, Rusya en fazla ödülleri alan ülkeler olmuştur (Çölaşan, 2023). FilmFreeway gibi festival başvuru ve değerlendirme platformlarının pratiklerde yaygınlaşması sonucu festivallerin uluslararası yarışmalara yurt dışından başvuru alması oldukça kolaylaşmış, ülkemizde düzenlenen festivallerde yer alan uluslararası kısa film yarışmalarının sayısı da son yıllarda oldukça artmıştır. Kısa film alanında, tasarımlarında uluslararası yarışmalara yer veren festivaller arasında; Adana Altın Koza Film Festivali, Akbank Kısa Film Festivali, Antakya Film Festivali (yalnız canlandırma dalında), Balkan Panaroma Film Festivali, Directed by Women, Uluslararası Distopya Film Festivali, Uluslararası Diyarbakır Kısa Film Festivali, Engelsiz Filmler Festivali, Antakya Film Festivali, Haliç Goldenhorn, Uluslararası İstanbul Nartugan Film Festivali, İpekyolu Film Festivali ve Uluslararası Uşak Kanatlı Denizatı Film Festivali sayılabilir. Yine de yaygın uygulamada bir festivalin uluslararası olması, programlarında yabancı film gösterimlerine yer verileceği anlamına gelmektedir. Büyükelçiliklerin kendi dağıtım programlarında yer alan filmleri festivallerin yararlanması için seferber etmesi bu anlamda önemli bir destek. Bununla birlikte, kısa film alanında tanınan büyük dünya festivallerinden son yılların ödüllü



filmlerine ulaşılabilmesi, bu festivallerle doğrudan iletişime geçilmesi ve ticari amaç gütmeyen gösterimler için hazırlanan dağıtım paketlerinden yararlanılması ile amaca daha uygun içerik sağlanabilmekte, bu tür uluslararası gösterimler sunan az sayıda festival iyi uygulama örnekleri arasında yerini almaktadır.



Festivallerde yer alan gösterim dışı etkinliklerin, kısa film festivali/yarışmasının yer aldığı kulvar veya belirlediği tema ile paralel olmasına özen gösterilmesi, yapılacak panel, söyleşi, atölye, seminer, tartışma forumları ve film tanıtım/dağıtım marketlerinin festivalin bütüncül tasarımına katkı yapmasını sağlamaktadır. Festival etkinliklerinin programlara film gösterimlerine paralel etkinlikler olarak yerleştirilmesi ve festival günleriyle sınırlı tutulması geleneği belki sorgulanabilir ve festival günlerinin öncesine/sonrasına taşan esnek yaklaşımlarla daha iyi uygulamaların önü açılabilir. Doğru zamanda ve doğru temalarla yapılan etkinlikler için sektör profesyonellerinin, akademisyenlerin ve alan uzmanlarının yoğun programları izin verdiği ölçüde festival etkinliklerine gönüllü katkı sunmaya her zaman açık olduklarını gönül rahatlığıyla söyleyebiliriz. Bu cümle festival jürilerinin belirlenmesi için de geçerlidir ve nitelikli jüri üyelerine ulaşılması sanıldığı kadar zor olmadığı gibi hem yarışmanın kalitesini hem de nitelikli filmlerin/yönetmenlerin yarışma başvurularını belirleyen önemli bir etmen olmaktadır.

Sayılan iyi uygulamaların dikkate alınması düzenlenen kısa film festivalleri/yarışmalarının hedef kitlesine en yararlı olacak şekilde ulaşmasını ve kısa film yapımının desteklemesini sağlamaktadır. Festivallerin bu destekleri sunabilmesi için sorulacak son soru ise festival düzenleyenleri kimlerin nasıl desteklediği/destekleyebileceği olmalıdır. Sektörde festival sayısı arttıkça finansal fonlar için mücadele de bir o kadar zorlu hale gelmiştir. Kamu, özel ve sivil toplumun sağladığı fonların dağılımını festivallerin yaşına, prestijine, düzenleyen kuruluşların özelliklerine göre belgeleyen kaynakların azlığı dikkat çekicidir. Bu yazıda 2022 festivallerine ilişkin verilere kaynak sağlayan kapsamlı raporda dahi festival bütçeleri ve fon kaynaklarına hiç değinilmemiştir (Çölaşan, 2023). Bu kapalı kutuyu aralamak üzere 2023 Nisan ayında düzenlenen Screenfest Film Festivali Sempozyumu, sempozyumun konusunu “Film Festivalleri, Fonlar ve Sinema Endüstrisi” olarak belirlemiştir. Ayrıca, festivallerin fonlarla olan ilişkisini görünür kılmak için yapılmış ve yapılacak olan araştırmaların paylaşımı yoluyla bir tartışma ortamı yaratmayı hedeflemiştir. Önümüzdeki yıllarda da bu tartışmaların artarak devam edeceği öngörülebilir. Finansal desteklerin yanı sıra festival düzenleyicilerini destekleyebilecek diğer önemli aktörler de festivalin en başta hedef kitlesini oluşturan film yönetmenleri ve izleyicilerdir. Bu kitlelerin ayrı ayrı ihtiyaç ve beklentilerinin günümüz koşullarında değişen doğası analiz edilmeden yola çıkılmaması önemlidir. Kısa film yönetmenleri kendi filmlerinin festival gösterimlerine gelemiyorlarsa, festival ortamının sunacağı yüz yüze network etkileşimlerine katılamıyorlarsa festival organizasyonunda düşünülmeyen veya düşünülse de karşılanamayan bazı eksiklikler olmalıdır. Benzer şekilde izleyici kitlesinin çok sayıda etkinlik duyuruları arasında kaybolması veya hiç duyuru almaması, salon-seans kısıtları nedeniyle gösterimlere bilet bulamaması, yapım ekipleriyle bir araya gelebileceği ortamların olmaması gibi organizasyonel eksiklikler izleyici kitlesinin bir sonraki festivale sunacağı ilgi ve desteği sınırlandırmaktadır.

Bir festival düzenlemek için hem finansal hem insan kaynaklarına erişimin oldukça zorlu süreçler olduğu düşünülürse, festival düzenleyen dernekler özelinde bir son söz olarak, festival düzenleyenlere en büyük desteğin dernek yönetimi ve dernek üyelerinden gelmesi gerektiğini eklemek gerekiyor. Bankalar, holdingler, belediyeler ve üniversitelerden farklı olarak dernekler gönüllü emek ile fayda üreten yapılardır ve bu amatör ruh ile bir büyük sektör etkinliği olan “film festivali”

düzenlenmesindeki artı değer, etkinliğin katılımcı, özgürlükçü, alternatif, yaratıcı ve “farklı” olabilme potansiyelinde yatar. Bu potansiyelin tüm dernek yapısı tarafından önemsenmesi ile ancak özverili çabalar, paylaşılan anlamlı ürünlere dönüşebilir.



## Kaynaklar

AFSAD Sinema – [[afsadsinema.net](http://afsadsinema.net) (Ana Sayfa)]

AFSAD 6. Kısa Film Festivali – [[afsadsinema.net](http://afsadsinema.net) (Festival Sayfası)]

Çölaşan H. (2023) *2022 Yılı Film Festivalleri Değerlendirmesi* [[kameraarkasi.org](http://kameraarkasi.org)]

Screenfest 3.Film Festivalleri Sempozyumu, 7-9 Nisan 2023 [[screenfest.org](http://screenfest.org)]

# BULUT REYHANOĞLU İLE YAPIMCILIK VE FİNANS KAYNAKLARI ÜZERİNE

Mine Tezgiden



**Bulut Reyhanoglu** 2011 yılında **Caner Alper** ve **Mehmet Binay**'ın *Zenne* filmine dışardan yapım desteği vererek sinema sektörüne girdi. 2015 yılında aynı yönetmenlerin *Çekmeceler* filminde yürütücü yapımcılık yaptı, filmin festival sürecini yönetti. 2018 yılında *Anons* (Mahmut Fazıl Coşkun) filminin yürütücü yapımcılığını, 2020 yapımı *Gelincik* (Orçun Benli) filminin idari yapımcılığını, 2022 yapımı *Bana Karanlığı Anlat* (Gizem Kızıl) filminin ortak yapımcılığını üstlendi. 2022 yılında çağdaş sanatın önemli temsilcilerinden **Seçkin Pirim**, **Gülay Semercioğlu**, **Candaş Şişman** ve **Sinan Logie**'yi yan yana getiren *Crossroads* (Mahmut Fazıl Coşkun) belgeselinin yaratıcı yapımcılığını yaptı. 2017 yılında kısa film izleme platformu olan ShortByShort sitesini kurdu.

**Mine Tezgiden:** *Bulut Bey, merhaba... Öncelikle, zor günlerden geçiyoruz, hepimizin başı sağ olsun. Siz de sanırım dayanışma çalışmalarına sektörden çeşitli bileşenlerle katkı sağladınız, ellerinize sağlık... Bir filmi 'çekebilmek'ten başlayarak, filmin gerektirdiği ekipmanlar, mekanlar, kostüm ve dekorlar, yetkin bir ekip ve herkesin emeğinin karşılığını alabildiği bir ortamda daha iyi koşullarda çekebilmek, sinema alanında üretmeye çalışan birçok insanın hep arzuladığı şey olsa gerek. Bu ortamı yaratmanın nasıl mümkün olabileceğini sizinle uzun uzun konuşmak istiyoruz ama sizin sinema sektörüne başlama hikâyenizi de merak ediyoruz. Tekstil sektöründe uzun bir kariyerin ardından sinemaya canı gönülden dümen kırdığınız görülüyor. İlk adım nasıl atıldı, ardındaki serüveni anlatır mısınız, bu öykü daha önce başlamış olmalı?*

**Bulut Reyhanoğlu:** Depremle başlayalım isterseniz. Bölgede yaşayanlara baş sağlığı ve geçmiş olsun dilerim. Bölgede Çorbada Tuzun Olsun Derneği vasıtasıyla çeşitli yardımlarda bulunuyoruz aynı zamanda sinema sektörü olarak bölgede neler yapılabileceği ile ilgili koordinasyon çalışmasına başladık.

Aslında sinema hep hayatımda vardı ama seyirci olarak. Arkadaşlarım **Zenne** filminin çekimlerine başladığında aslında tekstil hayatım devam ediyor ve hiç sinemaya geçmeyi düşünmüyordum. Çekimlerde onlarla beraber hatta bir küçük rolü oynayarak sürecin içinde oldum. Daha sonra yönetmenlerin ikinci filmi **Çekmeceler** çekilirken sürecin içinde daha fazla yer almaya başladım. Film çekimleri sona ererken artık ben de tekstil hayatımı noktalayıp ekibin içine resmi olarak katılmış oldum. **Çekmeceler**'in festival süreci aslında benim sinemanın içine giriş sürecimi de hızlandırmış oldu. Bu arada çeşitli yapımçılık kursları ve yurt içi, yurt dışı atölyelere katılarak bilgi ve birikim sahibi olmaya başladım.

**MT:** *Yapımcı açısından da her filmin kendi patikaları, ayrı güçlükleri, çözüm stratejileri olmalı. Zenne, Çekmeceler, Anons... Crossroad'a varana kadar, yapımcı gözüyle nasıl deneyimlerdi kısa kısa anlatabilir misiniz? Bir de sinema kariyerinize baktığımızda "dışardan yapım desteği vermek", "yürütücü yapımçılık", "yapımçılık", "yaratıcı yapımçılık" gibi kavramlar ya da unvanlar görüyoruz. Buradaki nüanslardan da bahsedebilir misiniz?*

**BR:** Aslında burada genel olarak bahsetmek gerekirse ben bir filmin yaratıcı yapımcısı olmayı tercih ediyorum. Yapımcı işi başlatır, koordine eder, denetim yapar ve filmin finansmanı için bütçe sağlar, ekibi ve dağıtımcıları ayarlar, festival

programını yapar. Yapımcı filmin başından sonuna dek film çekiminin her aşamasında bulunur. Ben tüm bu film süreçlerinde bu şekilde yer almayı seçtim.

Her filmin aslında deneyimi farklı oldu benim için. **Zenne** sinema dünyasını tanımama, **Çekmeceler** festival öğrenmeme, **Anons** uluslararası festival ve dağıtımını, **Gelincik** fonsuz, parasız film yapmanın zorluklarını, **Bana Karanlığımı Anlat** ilk film deneyiminin nasıl olabileceğini görmeme vesile oldu. **Crossroads** ise belgesel yapmak ve senaryodan, son noktaya kadar bir filmi yaratma deneyimi sağladı.



**MT:** *Yaratıcı yapımcı olmanız sebebiyle sanırım Crossroads sizin için biraz daha farklı bir yerde duruyor. Filmi bu şekilde oluşturmaya çalışmak sizi nasıl etkiledi?*

**BR:** Öncelikle sanat konusunda en büyük desteği ortağım **Vanessa** (Medini Arslan)'dan aldım. Zaten onun kitap projesinden yola çıktık. Bu konuda en önemlisi, benim heyecanıma ortak olacak ve beni anlayacak bir ekip oluşturduğum için yaratım sürecinin her anından keyif aldım. Filmin senaryo kısmında **Mahmut Fazıl** (Coşkun), **Sinan Yusufoglu** ve sanatçılarımız **Gülay Semercioğlu**, **Seçkin Pirim**, **Sinan Logie**, **Candaş Şişman**'la çok vakit geçirdik. Onların yaratım sürecinden hepimiz çok etkilendik. Aynı şekilde filmin kurgusunda günlerce **Adil Yanık**'la ve müzikte **Murat Asil** ile çalışırken her bir kare ve her bir notada ayrı ayrı heyecanlar yaşadık ve etkilendik.

**MT:** *Bir filmin yapım sürecinin içinde olma kararını verirken sizi tetikleyen noktalar genellikle neler oluyor?*

**BR:** Öncelikle anlatılacak hikâyeyi sevmem ve heyecanlanmam gerekiyor. Hikâyenin samimi ve özgün olması.



**MT:** *Sizce ideal yapımcı yönetmen ilişkisi nasıl olmalı, sınırlar nerede başlar? Sizin kırmızı çizgileriniz var mı?*

**BR:** Buna kendi adıma cevap verebilirim. Ben sadece her şekilde uyum sağlayacağım ve hayatına aynı zamanda kendi hayatıma da katabileceğim yönetmenlerle çalışmayı tercih ediyorum. Aslında evlilik kurumuna benzetirim bu ilişkiyi. Sonuçta birlikte bir yolculuğa çıkıyorsunuz ve sizden sonra da var olacak bir film yaratıyorsunuz.

Sanırım zaman takıntılıyım. Program ve takvime uymak konusunda, eski işimden kalan bir alışkanlıkla, aksama olmamalı. Bu da hazırlıklı çalışmayı karşınıza getiriyor. Dolayısıyla seti aksatan her şey benim kırmızı çizgidir.

**MT:** *Sanırım ülkemizin tek kısa film izleme platformu olan ShortByShort, kısa filmi izleyicisine sunmanın ve erişmenin çok da kolay olmadığı koşullarda önemli bir alan yaratmakla kalmıyor, kısa film üretmek isteyenlere çeşitli şekillerde destek de oluyor. ShortByShort nasıl bir fikirden ya da ihtiyaçtan doğdu, süreci ve sunduğu imkanları anlatır mısınız?*

***ShortByShort'a ilişkin planlarınız neler? Kısa filme dönük yeni projeler var mı aklınızda, paylaşmanız mümkün mü?***

**BR:** *Shortbyshort* aslında benim yönetmen arayışından doğan bir platform. Festivalleri gezerken kısa film yapan arkadaşlarla bir araya gelmeye başladık. Karşılaştıkları zorluklar ve o zorluklar karşısında tek beklentileri beğenilmek olan yönetmenlerin, filmlerini yaparken gösterdikleri cesaret bana bu kararı verdirdi. Kendi adıma değil, sinema için ve kısa film yapan sinemacılar için bir şey yapabilmek ve sektöre bir katkı sağlamak adına kuruldu. Bu platformun birçok amacı var: Öncelikle kısa filmlerini çeken yönetmenlerimize maddi kaynak bulacak projeler yaratmak, sokaktaki insanların kısa filmi tanınmasını sağlamak, kısa filmcilerin kendilerini gösterebilecekleri bir platform yaratmak... Aynı zamanda yatırımcıların ve yapımcıların özgürce bu platformda gezerek, yeni yönetmenlerle tanışmalarını sağlamak ve ilgilerini çeken yönetmenleri takip etmelerine aracı olmak.

Maalesef pandemi ile birlikte *Shortbyshort*'da platform olarak fazla bir çalışma yapamadık ama dışarıda *Shortbyshort* adına yapımcı-yönetmen buluşmaları, İKSV Köprüde Buluşmalar'a destekler, çeşitli organizasyonlar yapmaya devam ediyoruz.



**MT:** *Filmlere kaynak bulma konusunu, uzun metraj ve kısa metraj ayrımı yaparak ve bunların ortak ve farklı olduğu yönleri karşılaştırarak konuşmak*



*sanırım bu bölümün okurları için daha doğru bir yaklaşım olacak. Siz nasıl adlandırmanın daha doğru olduğunu düşünüyorsunuz bilmiyorum ama ana akım filmlerin dışında kalan, gişe beklentisinin ön planda olmadığı, bağımsız filmler diyerek sınırlarını daha geniş tutabileceğimiz sinema yapımlarını odağımıza alalım ve uzun metraj yapımları bir tarafa, kısa film yapımlarını bir tarafa koyalım... Filmlerle yapımcıları buluşturmaya çalışan kimi platformları da dahil ederek anlatabilir misiniz, ülkemizde şu anda bağımsız uzun metraj ve kısa metraj filmler yapımcılarını genellikle nasıl buluyor ve yapımcı bu filmlerde nasıl bir rol üstleniyor? Ve elbette yapımcı bulma noktasında tavsiyeleriniz neler olur?*

**BR:** Biz *Shortbyshort* olarak belirli dönemlerde yapımcı yönetmen buluşmaları isimli etkinliğimizde yönetmen ve yapımcıları bir araya getiriyoruz. Burada yönetmenler hikâyelerini yapımcılarla paylaşıyor ve eğer ortak bir yolda hareket etmek için karar alırlarsa birlikte çalışmaya başlıyorlar. Genel olarak yapımcılara hikâyeyi sunarak başlıyor bu yolculuk. Yapımcının üstlendiği rol aranızda gerçekleşen anlaşmaya göre değişiyor. Siz film ile ilgili çalışmaya başladığınızda sanatsal olarak hatta belki senaryoyu yazmaya başlarken yapımcının da o film için çalışmaya başlaması gerekiyor. Filmin konusundan hareketle olabilecek bütçeyi, o bütçe için gereken finans kaynağını, ekipleri, mekânları planlayarak olasılıkları bir araya getirmeli. Yapımcı bulma konusunda maalesef şu tavsiyem var diyemem ama eğer bu konuda zorluk çekiliyorsa yarışmalara katılımı tavsiye ederim.

**MT:** *Kendi filminin yapımcısı olma ve yapım desteklerinden faydalanarak ilerleme seçeneğine nasıl bakıyorsunuz? Daha geniş bir özgürlük alanı sunsa da birçok yapım desteği başvurusunda, özellikle uzun metraj filmler için yapımcı şirket arandığını dolayısıyla şirket kurma zorunluluğu bulunduğunu görüyoruz ki bu da tek başına göz korkutan bir koşul. Ayrıca ulusal ya da uluslararası kuruluşların verdiği yapım destekleri bulunsa da bu fonların da bütçenin tamamını karşılamadığını ya da tek başına yeterli olamayacağını görüyoruz. Dolayısıyla kendi başına ya da kendi yapım şirketinle yürümek giderek zorlaşıyor gibi görünüyor, doğru mu? Yalnız yürümek isteyenlerin nasıl bir yol haritası olmalı? Uzun metraj ve kısa metraj filmler için değerlendirebilerseniz memnun oluruz?*

**BR:** Ben her ikisi için de 'bir yapımcı ile yürümek zorundasınız' olarak bu soruya cevap vereceğim. Dünyada da fonlara başvururken veya yatırımcılarla görüşürken

yapım şirketi ve yapımcınızın başvurması gerekiyor. Eğer yoksa bile siz bir şirket olmak zorundasınız. Ben bu konuda yalnız yürümenin doğru olduğunu düşünmüyorum. Film yapmak ekip işidir. Bu yüzden çalışabileceğiniz düzgün bir yapımcı ve yapım şirketi bulmak zorundasınız.



**MT:** *Yapımcılara filmimizi anlatırken ya da dosya sunarken, nelerin dosyada mutlaka bulunması beklenir, nelere dikkat etmek gerekir?*

**BR:** Bir dosyada olması gereken standartlar vardır. Logline, sinopsis, treatment, yönetmen görüşü, yapımcı görüşü, yönetmen ve yapımcı bioları, geçmiş yaptıkları işlerin linkleri.

Filminizi anlatırken benim için ilk üç cümle önemlidir. Kiminle görüşecek veya dosya sunacaksanız onlar hakkında bilgi sahibi olmak zorundasınız.

**MT:** *Yapımcı ile anlaştığımız durumda, sözleşme imzalama vs. aşamalarında dikkat edilmesi gereken noktalar neler?*

**BR:** Herkesin şartları ve yükümlülükleri, yetki alanları çok doğru yer almalıdır. Açıkça imzaladığınız her sözleşmeye dikkat etmek zorundasınız ve eğer sözleşme okumayı bilmiyorsanız mutlaka bu konuda avukattan destek almak zorundasınız.

**MT:** *Sizin aklınızda ulusal ve uluslararası sinema fonlarıyla ilgili temel bir liste var mı? Uzun ve kısa metraj filmler için ayrıştırarak söylemeniz*

***mümkün mü? Şu anda ulusal fonlar için ilk aklıma gelen Sinema Genel Müdürlüğü, TRT 12 Punto, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Köprüde Buluşmalar... Uluslararası fonlarda da ilk akla gelen Eurimages oluyor.***

**BR:** Bu konuda şu fonlar diyebileceğim bir listem maalesef yok. Araştırma sonucu filminiz ile ilgili çok fazla fon bulma şansınız var. Hikâyeniz, kahramanınız, yönetmen veya yapımcınız, çektiğiniz yer fon bulmanıza yardımcı olacaktır. Her fonun belirli şartları vardır. Mutlaka şartnameleri iyi okumalı, eksiksiz tamamlamalısınız sizden istenenleri. Yurt dışı için çoğu ülkelerin sinema fonları var. Bunlardan da yararlanabilirsiniz. Eurimages Avrupa sinemasının ürünlerinin ortak yapımını, dağıtımını ve gösterimini desteklemek, sinema profesyonelleri arasında iş birliğini teşvik etmek üzere Avrupa Konseyi tarafından 1989'da oluşturulan bir fon. Eurimages film yönetmenlerine bütçelerinin belirli bir yüzdesini karşılayacak oranda parasal destek sağlıyor. Eurimages'dan faydalanmanın diğer bir şartı da Avrupa ülkeleriyle ortaklaşa yapılan bir yapım olması zorunluluğu.

***MT: Bu fonlar dışında sinemaya kaynak ayıran ulusal, uluslararası dernek, vakıf gibi kurumlar ya da genel olarak sanata kaynak ayıran kuruluş ve şirketler de var. Bu tarafta durum nedir, düzenli fon kaynaklarından ve sponsorluk mekânizmalarından da mümkün olduğunca sınıflandırarak ya da isim vererek bahsedebilir misiniz? Uzun ve kısa metraj yapımlar için bugün bu kaynaklara ulaşmak ne kadar olası? Bu tip kaynaklardan faydalanmayı düşünürken nelere dikkat etmek gerekir?***

**BR:** Bir önce verdiğim cevap gibi açıkça sinema ile uğraşıyorsanız sürekli olarak araştırma yapmak ve konu ile ilgili çalışmak zorundasınız. Yaptığınız filmlere göre ulusal ve uluslararası film fonları, festivallerin pitching bölümleri, kurumsal firma ve belediyelerin senaryo yarışmaları, vakıflar gibi filminize fon yaratabileceğiniz bir çok kurum ve kuruluş var.

Bir hikâye anlatmak istiyorsanız o kaynaklara ulaşmak için çalışmak zorundasınız. Her filmin yolculuğu bu konuda aynı değil. Burada tavsiyem fon başvurusunu yaptığınız yeri iyi incelemeniz ve size uygun olup olmadığına karar vermeniz.

***MT: Kısa film yapan, yapmak isteyenlere genel olarak söylemek ya da tavsiye etmek istediğiniz şeyler var mı?***

**BR:** Tavsiye vermek değil ama genel olarak hikâye ve yaratıcılık kısmından hariç çekimlere başlamadan iyi bir ön hazırlık yapmalarını, çok doğru bir bütçe çalışması ve ona uygun finans kaynakları yaratmalarını, iyi ekipler ve oyuncularla çalışmalarını, doğru festival planlaması yapmalarını söyleyebilirim.

**MT:** *Üzerine çalıştığınız projeler mutlaka vardır, biraz bahsetmeniz mümkün mü?*

**BR:** Şu anda üzerinde çalıştığım üç film projesi var. **Mahmut Fazıl Coşkun**'un *Ölüleri Yakma Cemiyeti*, **Gözde Kural**'ın *Güneşe Karşı*, **Tayfur Aydın**'ın *Kirpilerin Savaşı*. Şu an hazırlık aşamasındalar. Aynı zamanda belgeseller yapmaya devam edeceğim.

**MT:** *Sekans söyleşi klasiği olan beğendiğiniz on film sorusunu sormak istiyorum son olarak, favorilerinizi paylaşabilir misiniz?*

**BR:** *Yağmurdan Önce* (Before the Rain, Milcho Manchevski, 1994), *Turist* (Force Majeure, Ruben Östlund, 2014), *Soğuk Savaş* (Zimna Wojna, Pawel Pawlikowski, 2018), *Üç Renk: Mavi* (Trois Couleurs: Bleu, Krzysztof Kieslowski, 1993), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Nuri Bilge Ceylan, 2011), *Anons* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2018), *Ay Işığı* (Moonlight, Barry Jenkins, 2016), *Istakoz* (The Lobster, Yorgos Lanthimos, 2015), *Duvara Karşı* (Gegen die Wand, Fatih Akın, 2004), *Aşk Zamanı* (Fa Yeung Nin Wah, Wong Kar Wai, 2000)

**MT:** *Bu dönemde sorularımıza zaman ayırdığınız için çok çok teşekkür ederiz. ShortByShort'un daha çok kısa filme ev sahipliği yapmasını, daha çok kişiye ulaşmasını ve yapılmasına katkıda bulunduğunuz nice filmi izlemeyi diliyoruz...*

# BAHRİYE KABADAYI DAL İLE BELGESEL SİNEMA VE YÖNETMENLİĞİNİ YAPTIĞI BELGESEL FİMLER ÜZERİNE BİR SÖYLEŞİ

Süheyla Tolunay İşlek



Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema bölümü mezunu **Bahriye Kabadayı Dal** 1997 yılından beri belgesel sinema alanında üretim yapıyor. İlk filmi olan ve bir gramofon ustasını konu alan **Son Eller**'i 1998'de çekti. Film Aydın Doğan Genç İletişimciler Ödülü'nü aldı. **Bahriye**, 1998 yılında hem **Nalan Sakızlı** ve **Enis Rıza Sakızlı**'nın kurucusu olduğu VTR ekibine katılarak hem de Belgesel Sinemacılar Birliği gönüllüsü olarak belgesel sinema alanında çalışmaya başladı. VTR tarafından gerçekleştirilen **Osmanlılardan Günümüze**

*Azınlık Eğitimi ve Kurumları (Rum Okulları), Beni Yürekten Dinleyn (Hasan Âli Yücel), Cumhuriyetin Hayalleri, Ah Gözyaşım Ülke, Halatı Bırakmak, UNESCO Dünya Miras Listesi'ndeki Kültür Varlıklarımız, Ayrılığın Yurdu Hüzün, Balığın Günlüğü, Yeni Bir Yurt Edinmek, Politikada Bir Göçmen, Ben Orhan Burian, Bir Erken Süvari-Suat Yakup Baydur, Türkler: 600-1600 Bin Yılın Yolculuğu, Ülkem ya da Kalbim, Sokakta (Sokakta Yaşayan ve Çalışan Çocuklar), Modanın Türkiye Serüveni, Çöpte Dostoyevski Buldum* adlı belgesel projelerinde yardımcı yönetmen olarak görev aldı. 2007 yılında çektiği ilk uzun metraj belgeseli *Devrimci Gençlik Köprüsü*, Euromed tarafından Fas-Marakeş'te gerçekleştirilen *Meda Films Development*'a kabul edilen tek belgesel film projesi oldu. 41. SİYAD En İyi Belgesel Film Ödülü (2008), 19. Ankara Uluslararası Film Festivali Jüri Özel Ödülü dâhil birçok ödül aldı. EMI etiketiyle DVD olarak satışa sunulan film yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda festivalde gösterilerek binlerce seyirciye ulaştı. 2013 yılından beri **Burak Dal** ile birlikte kurdukları Tarçın Film bünyesinde birçok belgesel film çekti ve halen yeni bir belgesel film üzerine çalışmaya devam ediyor. **Bahriye** ayrıca, Belgesel Sinemacılar Birliği'nin kurucu üyelerinden biri. 1997'den itibaren Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB) tarafından düzenlenen yerel/ ulusal/ uluslararası film festivalleri, konferanslar, gösterimler, eğitimler, atölyeler vb çok çeşitli etkinlik ve organizasyonda aktif olarak görev aldı. BSB belgesel film arşivi sorumluluğunu üstlendi. Belgesel Sinema dergisinde çalıştı. Belgesel Sinema alanında uluslararası film festivallerine ve mesleki atölyelere katılarak deneyimlerini arttırdı. 2007-2009, 2009-2011 ve 2015-2017 dönemlerinde BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (BSB)'nin Yönetim Kurulu üyeliği yaptı. 2009'da BSB adına İstanbul 12. Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali'nin yönetmenliğini üstlendi.

**Süheyla Tolunay İşlek:** *Bahriye'cim, merhaba... Beni kırmayıp Sekans'a zaman ayırdığın için çok teşekkürler. Yaklaşık çeyrek asırdır belgesel çeken bir yönetmensin. Belgesel, tür olarak sosyal sorunları görünür kılarak onlarla mücadeleyle izin veren bir tür. Senin belgesellerin de ülkenin kanayan yaralarına, içinden çıkılmayan kısırdöngülere parmak basan belgeseller... Bütün belgesellerinde ülkedeki kötü gidişata dur demek isteyen insanların hikâyeleri var. En az konuşan katılımcı bile kendine özgü bir direniş içinde ve ülkesini, şehrini, köyünü değiştirip dönüştürmek isteyen insanlar... Sen de mücadele içindeki insanlara kendilerini ifade etmek için*

*bir alan açıyorsun belgesellerinde. Dolayısıyla tarihe tanıklık etmek, belge bırakmanın yanı sıra bir tür direniş işlevi görüyor belgesellerin bana kalırsa... Belgesel yönetmeni ve akademisyen Berke Baş bir söyleşide dünyayı değiştirememeye dair hissedilen hayal kırıklığına karşın belgesel sinemanın direniş çabası içinde olduğunu, hatta birtakım küçük başarılar elde edilebildiğini, belgesel sinemacıların da filmlerine başlarken, filmlerin konusu olan meselelere meşruiyet kazandırmak, tepki doğurmak gibi amaçlarla yola çıktığını belirtiyor.<sup>1</sup> Enis Rıza Sakızlı da bir söyleşisinde her belgeselcinin, hayatta kendisine dert edindiği belli meseleleri olduğunu, belli konuları seçtiğini ve ağırlıklı olarak da o konular üzerinden belgesellerini çektiğini belirtiyor. Örnek olarak da kendisi için çocukluğundan beri tanık olduğu 6-7 Eylül Olayları'nın konu olarak zihnine işlendiğini ekliyor.<sup>2</sup> Sen de bir söyleşinde resmi tarihin bize gerçekleri anlatmadığını, bu ülkenin asıl tarihini okuldan mezun olduktan sonra öğrendiğini ve bu kadar geç kaldığın/bıraktıkları için çok üzüldüğünü belirtiyorsun.<sup>3</sup> Bu bağlamda da belgesel çalışmalarında bir yandan ülkenin doğusuna dair hiç bilinmeyen konuları ele alıyorsun, Hakkârî'de ve Bayburt'ta belgeseller çekiyorsun. Diğer yandan da nesli tükenen Boğaziçi balıkları ve deniz kirliliği üzerine çektiğin iki belgesel ve üç kısa film aracılığıyla kapitalist sisteme eleştiri getiriyorsun. Sözü daha fazla uzatmadan senin için "belgesel" ne ifade ediyor diye sorarak başlayayım söyleşiye. Belgesel sinemacı olmaya nasıl karar verdin? Senin için bir direniş eylemi midir belgesel çekmek ya da kendine mesele edindiğin konular üzerine üretmek midir?*

**Bahriye Kabadayı Dal:** Çalışmalarımıza yer verdiğiniz için ben de teşekkür ediyorum öncelikle hem sana hem Sekans'a. Belgesel benim için ne ifade ediyor sorusundan başlayayım. Biliyorsunuz belgesel sinemanın onlarca, yüzlerce tanımı yapıldı bugüne kadar. Bugünse tanımlar iç içe, sınırlar geçişken, biçim ve içerik ilişkisi farklı boyutlarda sunuluyor ve tartışılıyor. Benim için belgesel, dert edindiğin ya da samimiyetle paylaşmak istediğin bir konuyu, sinematografik bir

---

<sup>1</sup> Vimeo.com, "Karşılaşmalar: Harlan County USA - Barbara Kopple" ([bağlantı](#))

<sup>2</sup> Youtube.com, "Belgesel Sinemacılar Birliği 1001 Belgesel Söyleşileri - Yeni Bir Yurt Edinmek" ([bağlantı](#))

<sup>3</sup> Youtube.com, "Kocaeli Üniversitesi Söyleşisi" ([bağlantı](#))

estetik tasarımı ve olabildiği kadar gerçekliğe bağlı kalmaya çalışarak belgeleme çabası diyebilirim. Belgeselci olmak bilinçli bir hedef değildi açıkçası. Üniversite sınavlarında bölüm tercihlerini dahi hasbelkader yaptığımı söyleyebilirim. Lisede matematik bölümü öğrencisiydim ama özellikle son iki sene, güzel sanatlar fakültesine gidip resim yapma sevdasına düşmüştüm. Çeşitli sebeplerle bu yönde gidemedim. Üniversite sınavında birbirinden alâkasız üç bölüm tercih ettim, üçüncü tercihim olan Marmara İletişim-Radyo TV Sinema bölümünü kazandım. Fakültede esas olarak medya sektörüne yönelik bir eğitim alıyorduk. Ek olarak okulun haber ajansının (MİHA) görüntülü bölümünü kurmuştuk ve orada kısa haber filmleri hazırlıyorduk. Üçüncü sınıf sonlarında doğru MİHA'dan arkadaşlarla, Feriye'de belgeselcilerin ilk buluşmasına katıldık ve sonrası çorap söküğü gibi geldi. Ortak geçmişlere sahip ya da tamamen farklı tarzlarda üretim yapan, çeşitli yaşlardan belgeselci bir topluluğun içinde çok keyifli, eğitici ve motive edici bir süreç başlamıştı. Salı toplantıları, çalışma birimleri, arşiv oluşturma, bülten ve dergi çalışmaları, topluluğu büyütme faaliyetleri, uluslararası bağlantılar kurma, yerel gösterimler, 1001 festivalimiz, konferanslarımız... Bu keyifli atmosfer kısa bir süre sonra yönümü medyadan belgesel sinemaya çevirmeme yol açtı. Belgesel film yapmak, evet, direnmektir. Zaten direnmek ile mesele edindiğin konuyla ilgili üretmeye çalışmak birbirine pek uzak değil sanırım. Öncelikle, daha kolay bir yaşamı seçmediğiniz için direniyorsunuz ki zaten bir kez daldığınızda belgesel dünyasına, orayı terk etmek mümkün olamıyor, bir yaşam biçimi haline geliyor çünkü. Sürekli bir merak, öğrenme isteği, sorgulama, bakış açısını eğitme, öyküler ve insanlarla sarmalanma, bağlantılar, tanıklık etme, kaydetme... Zaman zaman yoğun, bazen rölantide bazen daha yavaş bir akışla içinizde yaşamaya devam ediyor belgeselci varlığınız. Bu dünyadan geçip giderken kendince anlamlı bir iz bırakma derdi sarıyor insanı özetle. Hani Yaşamaya Dair'de olduğu gibi, "... yaşadım diyebilmen için".

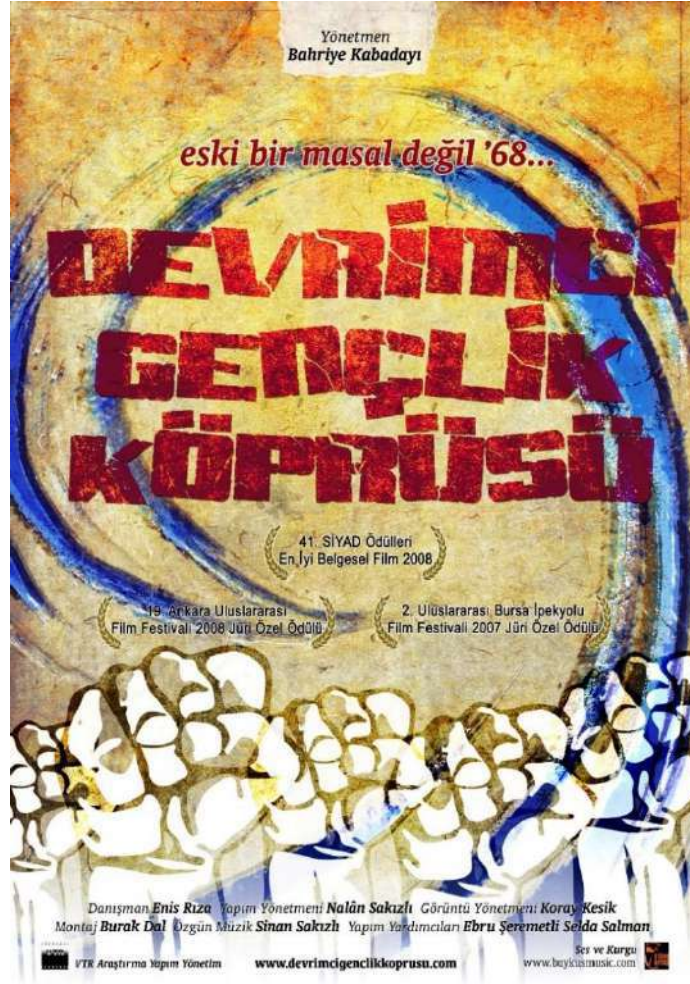
**STİ: İlk belgeselin Devrimci Gençlik Köprüsü: Eski Bir Masal Değil '68 birçok ödül alarak farklı festivallerde gösterildi, çok sayıda izleyiciye ulaştı. Benim de en çok etkilendiğim, defalarca izlediğim ve herkesin izlemesini umut ettiğim bir belgesel. Hatta yakın zamanda da Masis Kürkçügil ile beraber katıldığınız Kıraathane Edebiyat Evi'ndeki söyleşiden<sup>4</sup> önce de gösterimi yapıldı belgeselin. Devrimci Gençlik Köprüsü, bu**

---

<sup>4</sup> Youtube.com, "Kıraathane İstanbul Edebiyat Evi Bellek ve Belgesel sohbeti" ([bağlantı](#))



*topraklarda/coğrafyada yaşayan halkların bir arada, barış ve dayanışma içinde olma umudunu, imkânını anlatan ve bugün çok ihtiyaç duyduğumuz türde bir politik sorumluluk üstlenmiş bir belgesel. Politik sinema Türkiye’de gelenek halini almamış/alamamış olsa da son yıllarda Türkiye’de çekilen birçok belgesel eleştirel ve politik bir tavır ortaya koyuyor. Ancak ne yazık ki kamerasını iktidarın hoş görmediği/rıza göstermediği konulara yönelten belgeselciler türlü türlü yaptırıma uğruyor; gösterimleri engelleniyor, tutuklanıyorlar, filmleri sansüre uğruyor ya da yasaklanıyor. Bir belgesel sinemacı olarak senin de kendini tehdit altında hissettiğin zamanlar oldu mu? Ya da olası tehditler, engellemeler ya da eleştiriler için kendine oto sansür uyguladığını hissettiğin zamanlar oldu mu?*



**BKD:** Kendimi tehdit altında hissettiğim elbette oluyor. Açıkça ya da üstü kapalı şekilde sansür mekanizması hep devrede çünkü. Belgesel filmler ve belgeselciler sakıncalı bireyler haline dönüştürüldü neredeyse, belirttiğin gibi pek çok örneğini yaşıyoruz bunun. Son yıllarda sadece belgeselciler değil pek çok sanatçı da kendini

tehdit altında hissediyor. Ülkemizde bağımsız belgesel üretmenin ne kadar zor olduğu malum. Dolayısıyla tehdit havasının ağırlaştığı dönemlerde, hareket etmek imkânsız hale geliyor, değil ki film üretebilelim. Her şeye rağmen çok değerli çabalar ortaya çıkıyor, tanıdığım tanımadığım belgeselci arkadaşlar her daim kameralarını açık tutmaya çalışıyor. Bizim çalışmalarımızda kendimize oto sansür uygulayacak düzeyde bir sorunla karşılaşmadık. Arkasından dolanarak vs. bir şekilde çözmeyi başarabildik yani bu türden engelleme ve sansürleme girişimlerini.

**STİ:** *1970’de İstanbul’da köprü yapmaya karşı çıkan ve eğer bir köprü yapılacaksa bölgelerin eşitliği ilkesi gereği Hakkâri’ye köprü yapılmalı diyen 68 kuşağı öğrencilerinin idealist bir ruhla inşa ettikleri ve adını “Devrimci Gençlik Köprüsü” verdikleri köprü -şu an yıkılmış olsa da- çok güçlü bir sembol. Senin belgeselin de halkların dostluğuna yönelik bir anlam üzerine yoğunlaşıyor. Bugün hem 68 kuşağının hem de belgeselin kendine dert edindiği meseleler Türkiye’de hala gündemde ve köprünün temsil ettiği değerler bugün daha da önemli bir hale gelmiş durumda. Belgesel şu sözlerle başlıyor: “Geçmişteki deneyimlerden gelecekteki mücadeleleri besleyecek dersler çıkarabilmek ancak yine bir gelecek tasarımı ile mümkün olabilir.” Bu söz kime ait ve biraz açalım mı? Bu belgele başlama hikâyesi nedir? Dünün 68 Kuşağı gençleri sayılan ve bugün de mücadeleyi bırakmamış kişilere nasıl ulaştın?*

**BKD:** Bu söz 68 kuşağından **Masis Kürkçügil**’e ait. Devrimci Gençlik Köprüsü’nün hikâyesini tam da bu amaçla, geleceğe ışık tutacak çok değerli bir deneyim olduğunu düşündüğüm için anlatmak istemiştım ve kendisiyle söyleşimiz sırasında söylediği bu sözlerle filmi başlatmak uygun geldi. Belgeseli yapma fikri, yine filmdeki ana karakterlerden 68’li **Yaşar Yılmaz** sayesinde ortaya çıkmıştı. Daha doğrusu kendisi bir gün ofise gelip bu hikâyeden bahsetmişti. 2004-2005 yıllarıydı. O dönem ben de gençler hakkında belgeseller yapmak istiyordum. Bu hikâye tam da bir genç olarak benim 68 kuşağı gençleriyle, İstanbul’u Hakkâri ile, geçmişi bugünle birbirine bağlayacak bir köprü olacaktı. O nedenle de başından sonuna ilmek ilmek dokuduğumuz çok heyecan verici bir süreç olarak yaşadım **Devrimci Gençlik Köprüsü** belgeselini. İlk **Yaşar Yılmaz**’ın tanıklığını kaydettik, devamında **Masis Kürkçügil**. **Masis, Ragıp Zarakolu** dedi. Ragıp Bey bir başka 68’liden bahsetti derken ana öykünün tanıklıklarla örülü bir şekilde ortaya çıkmış oldu.

**STİ:** *Resmi anlatılarda ve ana akım sinemada Kürtlerin bakış açısına yer vermek sıklıkla görmediğimiz bir yaklaşım. Belgeselin proloğunda İstanbul Boğazi ile Hakkâri'deki Zap Suyu'nun üst üste bindirilen görüntülerini izledikten sonra bir dengbêj'den Zap Suyu hikâyesi dinliyoruz. Nasıl ulaştınız bir dengbêj'e? Bu güzel fikir başından beri hep aklında mıydı?*



**BKD:** Filmle başlarken Hakkâri hakkında çok az şey biliyordum ben de. Aradan 40 yıl geçmiş olmasına rağmen tıpkı köprüyü yapmaya giden 68'liler gibiydim. **Ferit Edgü'nün** *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* romanını okumuştum ilk Atatürk Kitaplığı'nda, o ilk satırları okurkenki duygularımı tarif etmekte zorlanırım, çok etkilenmiştim. Filmin danışmanı **Enis Rıza**, **Muhsin Kızılkaya** ile tanıştıyordu. Onunla görüştük. O da Hakkâri'de bize yardımcı olabilecek iki kişinin adını verdi, biri kendi kardeşi Zübeyr Abi [**Kızılkaya**], diğeri gençlik arkadaşı Cemal Abi [**Sezgin**]. İkiisi çok yardımcı oldular gerçekten tüm yapım boyunca yereldeki bağlantıları kurmak açısından özellikle. Dengbêj de zaten **Muhsin Kızılkaya'nın** en büyük ağabeyi. Zübeyr Abi sayesinde kendisiyle uzun bir söyleşi gerçekleştirdik. Yörenin kendi dilinde, kendisinden önceki dengbêjlerin sayesinde dilden dile, kulaktan kulağa aktarılarak günümüze kadar ulaşmış böyle değerli bir mirası

gözardı etmek imkânsızdı. Ve tabii o kadar farklı, renkli ve şaşırtıcı geliyordu ki anlattıkları, filmin akışına uygun olduğunu düşündüğüm her temada bu söyleşiden faydalandım.

**STİ:** *Dengbêj şöyle diyor: “Mademki bunlar Zap suyu için ta İstanbul’dan kalkıp gelmişler, ben de Zap ile ilgili bir atasözü söyleyeceğim. ‘Zap gürdür çünkü arkası Erziniki’dir.’ Manası şu: Zap suyu gürdür sebebi de Erzikini suyunun karışmasıdır. Yani Erzikini suyu karışmazsa Zap bu kadar gürleşmez. İşte bunun gibi, benim de bütün bunları hatırlamamın sebebi, onların buraya gelmesidir. Eğer onlar gelmeseydi hiçbirini hatırlayamazdım.” Bu güzel sözler bana ‘Birlikten kuvvet doğar, halkların birliğinden kuvvet doğar’ anlamı çağırıştırıyor. Sen ne dersin?*

**BKD:** Erzikini, Zap Suyu’na karışan kollardan biri. Daha çok, bizim kendisini dinlemeye gitmiş olmamızın değerini, ona sorduğumuz sorularla hafızasının derinliklerindeki bilgileri canlandırmasını sağlamış olmamızı kastediyor. Bir belgesel ekibi İstanbul’dan kalkıp gelmiş, Hakkâri’deki bir dengbejin hikâyelerini merak ediyor ve ona 40 yıl önce orada bulunmuş devrimci gençlerin köprüyü nasıl inşa ettiklerini, onlar hakkında neler hatırladığını vs soruyor. Yani aslında müthiş bir sinerji çıkıyor ortaya. Herkesin varlığı birbirini besliyor, belgesel film yapmanın hem gerçek hem gerçeküstü büyüğü zamanlarından biriydi...

**STİ:** *Prologdan sonra 1968 Hareketi ve öğrenci olayları hakkında arşiv görüntüleri geliyor karşımıza. Ardından Türkiye’nin 68 kuşağına dâhil olmuş altı kişiyi masanın başında toplanmış, senin gösterdiğin fotoğraflarda kendilerini arayışlarını izliyoruz. Bu kişilerin arasında bulunan yazar, yayımcı Masis Kürkçügil şöyle diyor: “Bazı bölgelerden, bazı sorunlardan söz etmeye başladık. Bunlardan biri Türkiye’nin yapısal analiziydi ki bu da devrim stratejisine bağlı oluyordu.” Diğer bir 68’li Ragıp Zarakolu ise şöyle söylüyor: “Kürt halkı o zamanlar bilmediğimiz bir halk. Bu konuda ilk sosyolojik araştırmaları İsmail Beşikçi başlatmıştı. O zaman Erzurum Üniversitesi’ndeydi. Bu belgesel bir tür ‘yüzleşme’ içeriyor ülkeye dair.” Bu yüzleşme çabasında Kürt diline yer vermek çok anlamlı. Türkiye’de resmi ideoloji Kürt halkını, Kürt dilini hep görmezden geldi; hatta Kürt, Kürtçe kelimelerini kullanmak uzun bir süre yasak idi. Devrimci Gençlik Köprüsü’nde ise Hakkârililer hikâyelerini, köprüye dair anılarını Kürtçe*

*anlatıyor. Merak ettiğim nokta önceden haberleri var mıydı sizin geleceğinizden? Size sıcak baktılar mı? Ne yapmak istediğinizi nasıl anlattınız? Size nasıl güvendiler? Bu soruyu sorma sebepim –belgeselden öğrendiğimiz kadarıyla- yıllar önce karşılarında Türk devrimci gençlerini gören Kürt halkının çok şaşırmiş ve Devlet korkusu nedeniyle de devrimci gençlerle pek konuşmamış olmasını öğrenmem oldu belgeselden. Peki, 2007 yılında durum nasıldı?*

**BKD:** Filmde kaydettiğim yöre halkından kimse bilmiyordu geleceğimizi. Daha önce de belirttiğim gibi **Zübeyr Kızılkaya** ve **Cemal Sezgin** sayesinde tüm kapılar açıldı önümüzde. Ayrıca daha ilk gidişimizde etrafımızı saran bir öğretmenler grubu olmuştu ve bir kaç genç arkadaş ki en öne çıkanı **İsmet** idi [**Ağacanoğlu**], filmin sonlarındaki Hakkâri’li genç. **Dilan** da orali Abdullah Öğretmen’in kızıydı. Onların mihmandarlığıyla doğru tanıklara ulaşabildik. Yani filmin yapım süresi boyunca 2005-2007 arası Hakkâri’de geçirdiğimiz zamanlarda hep olumlu tepkilerle karşılaştık. Filmin bitiminden hemen sonraki süreçte yörede olumsuzluklar (Hattâ en son çekim zamanı fark etmeye başlamıştık bunu.) yaşanmaya başlandı.



**STİ:** *İstanbul’a ilk köprünün yapılmak istendiği tarihte Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri eğitim, ulaşım, sağlık gibi temel hizmetlerinden mahrum bırakılmış durumda. Hakkâri’de Zap Suyu’nun*

*kıyısında yaşayanlar, suyun öte yanına tel gererek tehlike içinde geçmek zorunda kalıyorlar ve birçok insan ölüyor. Hatta senin de belgeselde yer verdiğin gibi bu konuyla ilgili Bilge Olgaç'ın 1968'de çektiği Öksüz filmi var. Filmde Ali karakteri Zap Suyu'nda telle karşıya geçerken suya düştüğü için bebeğini kaybeden ve kötürüm kalan karısı için çaresizlikle Şemsi Belli'nin "Anayasso" adlı şiirini okuyor. Hem senin belgeselde kullanmayı seçtiğin film, hem de filmde okunan şiir, bir tür "alternatif kolektif bellek" görevi görüyor. Özellikle şiir, Kürt halkının ne kadar yalnızlaştırıldığını ve çaresiz bırakıldığını anlatıyor. Sanırım konu, karakter, arşiv belgesi seçimi dâhil belgeselin içerik ve biçimine dair tüm seçimlerin, resmi tarihin bize hiç anlatmadığı gerçekleri aktarmak için yapılan seçimler?*



**BKD:** O kadar çok dokümana ulaşmıştım ki konuyla ilgili, biraz korkutucu da olmaya başlamıştı. Çünkü hepsi çok değerli, hiç birinden vazgeçemiyordum başlarda. Zamanla her şey yerini buldu. Resmi tarihte resmiyetten başka bir şey yok elbette. Köprü'nün öyküsünü oluşturmaya çalışırken bu kadar renkli malzemeye rastladıkça hem öğreniyor ve şaşıryordum hem de bunları paylaşma/anlatma isteği (kendi kendime verdiğim bir misyonla) artırıyordu. Yeşilçam filmi, propaganda filmleri, dönem haber görüntüleri, arşiv görüntüleri, *Devrim İçin Hareket Tiyatrosu* öyküsü, *Anayasa* şiiri, dengbêjin öyküleri, Ay'a ayak basma... Oldukça çekici yapbozlar gibiydi tüm bu parçalar.

**STİ:** *Belgeseller -özellikle de politik belgeseller- toplumsal bellek oluşumunda çok önemli bir göreve sahip. Sen de bu belgesel için çok sıkı bir arşiv ve sözlü tarih çalışması yapmışsın. Özellikle 68 kuşağı mensupları, Hakkâri halkı, dengbêjlerle olan sohbetlerden oluşan sözlü tarih çalışman, resmi tarih anlatısının egemen gücün meşruiyetini sorguluyor hatta altını oyuyor. Peki, yazılı kaynak olarak hangi kaynaklara başvurdu? Nasıl bir arşiv çalışması yaptın bu belgesel için?*

**BKD:** Dünyada ve Türkiye’de 68 dönemiyle, Doğu Sorunu/ Kürt Sorunu ve Hakkâri’yle ilgili kitaplar, dergiler, gazeteler, ulaşabildiğim ne varsa okuyup notlar aldım. Dergi ve gazeteler tarandı. Bunların bazılarında hem içerik hem de görsel malzeme olarak yararlandım. Neredeyse bir tez çalışması yapıyor gibiydim. Başlangıçta bu kısımda biraz boğulur gibi de oldum çünkü kolay değil tanık olmadığın bir dönemi anlamaya çalışmak. (Tanık olduğunda da zor, o ayrı.) Sonra *Devrimci Gençlik Köprüsü* öyküsü aksına sadık kalarak tüm notları derleyip toparlamaya başladım.

**STİ:** *Belgeselin başında ve sonunda bir masa başında toplanmış 68’lileri hem “gözlemci” hem de “katılımcı” bir üslupla çekmiş kamera. Zira sen de masada onlarla sohbettesin ya da bir yürüyüşte arkalarındasın. Diyebiliriz ki kişisel olan anılar canlandırılarak, politik olana buradan girişi mümkün kılıyor belgesel. Belgesel bittiğinde “kişisel deneyime toplumsal bağlam katmak” gibi bir görevi başarıyla tamamladığın hissi oluştu mu? Bunu yapabileceğini çekimler başlamadan tahmin edebilir miydin?/ Belgesel başta amaçladığının ötesine geçti mi? Belgesel her ne kadar hazırlık yapılsa da senaryosu olmayan ve hep bilinmezlerle dolu bir süreç olduğu için soruyorum.*

**BKD:** Başlangıçta kendi metnimi okuyacağımı ya da filmin içinde görünür olacağımı hiç düşünmüyordum. Zaman içinde olgunlaştı bu fikir. *Devrimci Gençlik Köprüsü*’nü inşa edenler arasında dönemin 68’li genç kadınları yoktu. Çeşitli nedenlerle bu uygun görülmemişti. Bu nedenle de hikâyeyi, yıllar sonra bugünden, genç bir kadın olarak anlatma motivasyonum belirginleşmişti. Aralarında köprü kurmak istediğim olay, zaman ve mekânlar için birleştirici rolü üstlenmiş oldum böylelikle. Aksi takdirde “tanrının sesi”nin anlattığı bir öykü olacaktı.



**STİ:** *Devrimci Gençlik Köprüsü Hakkâri’de çektiğin tek belgesel değil. Hakkâri’nin Gizemli Taşları’ndan devam edersek Devrimci Gençlik Köprüsü’nden gelen bir deneyimle ve bölgeyi de az çok öğrendiğiniz için 2014’te Hakkâri’nin Gizemli Taşları gibi bir belgeseli çekme imkânı doğmuş sanırım. Fakat aslında 2013’te deniz kirliliği belgeseller serisinin ilk filmi olan Boğaziçi Balıkları’nı çekiyorsunuz. Peki, 2014’te neydi seni tekrar Hakkâri’ye geri döndüren? Hakkâri’de 1998 yılında tesadüfen bulunan stellerle/dikilitaşlarla ilgili belgesel yapmaya nasıl karar verdin?*

**BKD:** VTR ekibiyle Van/Çavuştepe höyüğünü yıllardır bekleyen ve bu arada Urartuca’yı öğrenen **Mehmet Kuşman** üzerine bir belgesel yapıyorduk. Bu nedenle Van Müzesi’de bulunan Urartu eserlerini çekmeye gitmiştik. Çekimler sırasında bir ara yarı açık avluda Hakkâri stellerini gördük. Ben de hepsinin siyah-beyaz fotoğraflarını çektim. Çok etkileyiciydiler. O öyle kaldı 4-5 yıl. Sonra merak ettim o stellere ne olduğunu. Çünkü hangi döneme ait olduklarıyla ilgili çalışmalar devam ediyordu. Tam da filmin tanıtım metinlerinde yer verdiğim soruları sorarak **Hakkâri’nin Gizemli Taşları** filmi yaptım. Etrafında hiç bir işaret-iz-bilgi olmadan bulunan 3000 yıllık arkeolojik eserler üzerine nasıl tarih yazıyoruz? Temel soru buydu.



STİ: *Hakkâri'nin Gizemli Taşları Arkeoloji Film Festivalleri'nden dört tane uluslararası ödül aldı.*<sup>5</sup> *Bir söyleşinde bu belgesel için "Hakkâri ve yöresinin geçmişi konusunda biraz merak uyandırmaya yönelik bir çalışma. Geçmişle ilgili neler düşünüyoruz, geçmişle ilgili bilgilerimizi nasıl oluşturuyoruz"*<sup>6</sup> *diyorsun. Örneğin Hakkâri'nin, sadece o bölgenin değil bütün dünyanın en büyük Nasturi kiliselerinin merkezi olduğu bilgisi çok çarpıcı ve ilginçti çünkü bölge oldukça dağlık bir coğrafya. Ne gibi zorluklar yaşadınız bu konuda belgesel çekerken?*



BKD: Daha öncesinde *Devrimci Gençlik Köprüsü'nü* yaptığımız için artık Hakkâri konusunda deneyimliydik. O nedenle filmi çekerken pek bir zorluk yaşamadık açıkçası. Ama bir kaç yıl öncesine göre keyfi kaçmış bir Hakkâri vardı karşımızda. İnsan dokusu değişmeye başlamıştı. Ek olarak filmin Kültür Bakanlığı'na teslimi sürecinde bir engelleme/sansür teşebbüsü olmuştu gayriresmi bir yolla. Onu da çözdük sonra.

<sup>5</sup> İlk olarak İsviçre'nin Nyon kentinde düzenlenen 9. Uluslararası Arkeoloji Filmleri Festivali'nde "En İyi Küçük Bütçeli Arkeoloji Filmi" ödülü alan film, ekim ayında üç yeni ödüle daha kavuştu. Fransa'daki Narbonne Arkeoloji Filmleri Buluşmaları festivalinden Jüri Özel Ödülü, Almanya - Brandenburg'ta gerçekleştirilen CINARCHEA Uluslararası Arkeoloji Filmleri Festivali'nden Büyük Jüri Ödülü ve İtalya'da 26.sı düzenlenen Arkeolojik Film Festivali'nden Mansiyon Ödülü belgeselin ödülleri arasına eklendi.

<sup>6</sup> Arkeologlardanegi.org, "Hakkâri'nin Gizemli Taşları Belgeseli" ([bağlantı](#))

**STİ:** *Belgeselin başında Ferit Edgü'nün Hakkâri'de Bir Mevsim romanından yaptığınız alıntı, filmin sonunda bambaşka bir anlama bürünüyor ve belgeselin gücünü hissediyoruz. "Adın gibi garip bir kentsin Hak/Sende yaşayanlar/ne tanrılar ne insanlar/hiçbir iz bırakmamış gibidirler..." Coğrafi koşulların yıldırıcılığı kadar siyasi engellemeler de bu şiirin gizli özneleri sanki... Neydi sizi bu şiire, bu romana götüren? Bir belgeselcinin edebiyattan beslenmesi hakkında ne düşünüyorsunuz? Hep bir şiir alıntısı var mesela senin belgesellerinde...*

**BKD:** Okumayı, öyküleri, romanları, şiirleri seviyorum. Belgeselci sanatın her alanından beslenir, en azından ben beslenmeye çalışıyorum, keyif de alıyorum bundan. Resimden, heykelden, fotoğraftan, müzikten ve edebiyattan tabii ki. En nihayetinde biz de bir öykü anlatmaya çalışıyoruz gerçeklik kayıtlarıyla. Filmlerimde hep şiir mi var hakikaten? Özellikle yapmadım. Lirizmi ayrıca seviyorum demek ki.



**STİ:** *Bu belgeselde yine bir dengbêj ile röportaj yapıyorsunuz. Dengbêj Abdülkadir Kızılkaya'dan Hakkâri Beyleri, Nasturi kültürünün kalıntıları, Cilo Dağı'ndaki milattan önce çizilmiş kaya resimleri hakkında birçok şey öğreniyoruz. Ayrıca Prof. Dr. Veli Sevin, Yakındoğu arkeoloğu Gül Pulhan, tarihçi İhsan Çölemerikli de hem dikilitaşlar hem de bölge tarihi hakkında hiçbir yerde okuyacağımız bilgiler aktarıyorlar. Bu arada dikilitaşlar tüm*

*dünyada yankı uyandırmış, National Geographic'ten çekim yapmaya 1998'de Hakkâri'ye gelen fotoğrafçılar olmuş. Ancak 2001 yılında Kültür bakanlığı, bölgedeki gerginlikler, çatışmalar, olayları gerekçe göstererek arkeolojik çalışmaları durduruyor. Bölge halkı bu kazıdan çok memnun görünüyordu belgesel boyunca. Kazıların durdurulma kararı hakkındaki duyguları, tepkileri nasıldı? Yine bir yalnız bırakılmışlık hissi var mıydı? Bu steller Hakkâri'ye çok görülmüş ve 2001 yılında Van Müzesi'ne taşınmış bir de. Sen de bir belgeselci olarak bu toprakların gerçek öykülerine ulaştırmak neden bu kadar zor diye hayıflanmışsındır hem belge azlığından hem de kazının devam edemeyişinden?*



**BKD:** Hakkâri, Türkiye-İran-İrak sınırında. Bir sınır kenti. Dolayısıyla hep kontrol altında tutulmaya çalışılmış özel bir alan. Hep askerî bölge. Bu kadar kazılabilmiş olması bile mucize denebilir. Filmin başında yer verdiğimiz “Alman arkeolog **Friedrich Eduard Schulz** 1928'de inceleme yapmak üzere Hakkâri'ye giderken Başkale yakınlarında öldürüldü ve 1997'ye kadar bölgede hiçbir arkeolojik çalışma yapılmadı” bilgisi bu zorluğun altını çiziyordu. Hakkâri stellerini Van Müzesi'nde görmek de bir burukluktu mesela. **Devrimci Gençlik Köprüsü** belgeseli sırasında kaç kere gittik Hakkâri'ye, Van Müzesi'nde gidene kadar haberimiz yoktu bu stellerden. Tabi gündemimiz farklıydı ama bir müze olsaydı mutlaka daha önceden öğrenmiş olurduk varlıklarını. Hayal bu ya; bölgede yarım

kalan tüm kazılar tamamlansa, Hakkâri’de kente uygun modern bir arkeolojik müze kurulsaydı, buradan çıkarılan tüm eserler kendi kentinde ziyarete açılsa ne kadar güzel olur. Bir müzenin neleri değiştirebileceğini *Baksı Müzesi* belgeselini yaparken gördük örneğin.

**STİ:** *Belgeseldeki ana fikrin izleyiciye daha rahat geçmesi için ne gerekiyorsa onları kullanmaya çalıştığınız belli oluyor. Örneğin belgeselin müzikleri “Sözlü kültür aktarımını güncel imkânları kullanarak günümüz dinleyicisine ulaştırmaya çalışıyoruz” diyen Lawje grubuna ait. Nasıl karar verdiniz Lawje ile çalışmaya? Belgeseldeki parça/lar bu belgesel için özel mi bestelendi?*

**BKD:** Hayır, özel beste değil. Yine *Devrimci Gençlik Köprüsü* belgeseli sırasında tanıştığımız yerel bir müzik grubuydu Lawje. Sağ olsunlar izin verdiler yaptıkları kayıtları kullanmamıza. Bir yöreyi yansıtabilmek için oranın gençlerinin icra ettiği geleneksel müzikten daha iyi ne olabilir?

**STİ:** *Hakkâri’den sonra yine Doğu’dan kopmayıp Bayburt’a çeviriyorsun kameranı ve Baksı; Ütopya’dan Gerçeğe (2016) belgeselinde Bayburt’ta, Hüsamettin Koçan’ın kendi köyüne kurduğu bir müzenin öyküsünü anlatıyorsun. Baksı Müzesi, Bayburt’a 45 km uzaklıktaki Bayraktar Köyü’nde Kurulu bir sanat müzesi. Burada akademisyen Hüsamettin Koçan üzerinden bir öznel tarih yazımı var. Fakat belgeseldeki yöre halkı ile yaptığın görüşmeler aracılığıyla öznel ve toplumsal tarih iç içe geçiyor. Senin başka müze belgeselleri için VTR ekibi ile çalışmalar yaptığını biliyorum. Neydi seni Baksı Müzesi’nin hikâyesini anlatmaya yönelten? Bir belgeselci gözüyle bu müzenin önemi nedir senin için?*

**BKD:** Bayburt hem doğu hem Karadeniz aslında. Aile kökenlerim itibarıyla Karadeniz de her zaman için ilgimi çeken bir coğrafya olmuştur. Ailem Gümüşhane/Zigana kökenli. Bayburt da hemen buranın yanı başında bir şehir. (Film çekim sürecinde yan yana olmalarına rağmen birbirlerinden ne kadar farklı iki şehir olduklarını da anlamış oldum bu arada.) Ek olarak Hüsamettin Hoca’yı güzel sanatlara olan ilgimden dolayı üniversite yıllarımdan beri takip ediyordum. Hatta MİHA’ya haber filmleri hazırladığımız dönemde, İstanbul’da modern bir sanat müzesi olmaması konusunda kendisiyle röportaj dahi çekmiştik bir arkadaşımınla (İstanbul Modern kurulmamıştı henüz).



Baksı Müzesi neden önemliydi benim için? Takdire şayan bir emek olduğunu düşünmüştüm ilk duyduğumda. Ve gerçekten “Bir sanatçı, kuş uçmaz kervan geçmez bir dağ köyüne neden bir modern sanat müzesi kurmak ister?” sorusuna belgesel aracılığıyla yanıtlar bulmak ve paylaşmak istedim. Umudu çoğaltmak için yani. Esas işi zaten Hüsamettin Hoca yapmıştı. Biz sadece öyküsünün duyulmasına katkı vermiş olduk.

**STİ: İngiliz belgeselci ve kuramcı Grierson, "Belgesel gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesidir" diyor. Bir belgeselci olarak bir sanat müzesinin kuruluş aşamalarını izleyiciye aktarırken kameran hep kadın emeğine odaklanıyor. Örneğin Hüsamettin Koçan köyündeki birçok kişiye istihdam sağlıyor; işçiler, şoförler, ustalar. Fakat bir kadın bakış açısıyla sen sıklıkla, “bu müze kurulmadan önce çalışma fırsatı olmamış kadınları” mercek altına alıyorsun. Bir belgeselci bakış açısıyla kadın emeğini ön plana çıkartmak gibi bir amacın var mıydı? Belgeseller nesnel anlatılar değil, belgeselciler de “gerçeği nesnel bir şekilde kaydedenler” değil. Belgesel yönetmenin gerçeği yorumlaması hakkında ne düşünüyorsun?**



**BKD:** Bir kadın olmamla doğrudan ilgili tabii. İster istemez pek çok yan konu arasından kadınlarla ilgili detaylar daha çok ilgimi çekiyor. Burada Hüsamettin Hoca'nın kadınları görünür kılma çabasından da bahsetmek gerek. Müzenin vizyonunda bu olmasa çekimlere de yansıyamazdı. Yorum konusuna gelince, elbette belgesel yönetmeni algıladığı gerçekliği yorumlar. Bu kaçınılmaz. Herkesin bir yorumu vardır. Nesnel olamayız. İnançlarımız, politik duruşumuz, hayallerimiz bunların hepsinin etken olduğu bir yorumlamayla hikâyeler anlatırız.

**STİ:** *Hakkâri ve Bayburt'ta çektiğin belgeseller bellek yaratma, toplumsal tarih yazımına destek sağlarken deniz kirliliği ve Boğaz üzerine yaptığın belgeseller ise çevresel sorumluluk hissiyle yapılmış bir tür uyarı niteliğinde. İlk olarak 2013'te Boğaziçi Balıkları; Şehir, Deniz, Balık ve İnsana Dair'i çekiyorsun. Aradan bir süre geçiyor ve 2021'de Denizi Görüyor musun? projesi geliyor. Son olarak da 2022'de de Denizlerin Koruyucuları: Küçük Ölçekli Balıklar'ı izliyoruz. Ben bir seri olarak görüyorum bu üç yapımı. 1970'lerde başlayan yanlış politikalar sonucu giderek artan deniz kirliliğine tanık olup gidişatı belgelemek, uyarıda bulunmak gibi bir amaç var. Nasıl bir süreçte başladı ve devam etti bu seri? Doğal bir akış içinde mi gerçekleşti bu üç belgesel? Yoksa değişim-dönüşümü takip etme amacınız var mıydı? Bu serinin devamı gelecek mi?*

**BKD:** Seri olarak değil ama mutlaka gelecektir. Zira uzmanlık alanlarımız arasına girdi deniz ve balıkçılık. Sorunda bahsettiğin üç yapım bir seri değildi. **Boğaziçi Balıkları**'ndan başlayayım önce. 2011 civarı, yaşadığımız şehirde İstanbul'da insanların ne kadar da denizden kopuk yaşadığı üzerine kafa yoruyordum. Derken **Karekin Deveciyan**'ın *Türkiye'de Balık ve Balıkçılık* kitabına ulaştım. Ve büyülendim. Bu detayda böyle bir kitap, 1915'te kaleme alınmış! Ve yine bir soruyla başladı her şey: "Nereye gitti bu deniz, balıklar, o insanlar?" Sonunda

İstanbul'un ve boğazın 100 yıllık öyküsünü anlatmaya koyulduk. 2020'de ise **Boğaziçi Balıkları**'nı yaptıktan sonra herhangi bir şey değişti mi, İstanbul'un denizi ve balıkları ne durumda diye merak ettik. Ama bu sefer sosyal medyada izlenebilir kısa filmler yapalım dedik Burak'la. Sivil Düşün desteğiyle üç kısa film hazırlayıp paylaşımaya açtık. Projeyi yapmaya başladık, müsilaj sorunu belirdi. Onu da belgelemiş olduk. Tabi şehir ve denizle ilgili sorunlar katlanarak devam ediyor. Bu çalışmalardan sonra WWF Türkiye ile yolumuz kesişti. Küçük balıkçılığın korunması ve ortak balıkçılık yönetimi ana temalı bir kısa çalışma yaptık onlar için. Mordoğan balıkçılarını, başarılı kooperatif modellerini ve maalesef yine hoyratlıkla yok edilen Ege Denizi'ni konu alan bir film hazırladık.



**STİ:** *Boğaziçi Balıkları; Şehir, Deniz, Balık ve İnsana Dair belgeselin Rum ve Ermenilerin bu ülkenin köklü, vazgeçilmez bir parçası olduğunu çok büyük bir incelik ve doğallıkla aktarmaya özen gösteren bir belgesel. Büyükkadalı Yani Boyacopoulos, Yenikapılı Agop Kiremitçioğlu, Kumkapılı Kirkor Hüneryan belgeselin görüşlerine yer verdiği balıkçılardan. Beni en çok etkileyen hikâyelerden biri de Silivri'den Kumkapı'ya göç etmiş Ermeni ailelerinden birine mensup Kirkor Hüneryan'ın anlattığı hikâyeler: Türk, Rum, Ermenilerin komşu olması, evlerin alt tarafının balıktan dönen*

*balıkçıların yemeklerini yediği birer yemekhane olması, annesinin her gün kazanlar dolusu yemek yapması... Fakat ne yazık ki 1959'da Sirkeci-Bakırköy arasındaki Kennedy Caddesi'nin yapılmasıyla Kumkapı Alemdağ mahallesi ve dolayısıyla bir yaşam kültürü son bulmuş. Bill Nichols, "Belgesel bir öykü anlattığında, bu kimin öyküsüdür?" sorusunu sorar. (2017: 26-35) Bu belgesel kimin öyküsüdür diye sorduğumuzda gayrimüslimlerin de öyküsüdür diyebilmek için ne kadar bir süre araştırma yaptınız? Bir de kısıtlı zaman nedeniyle belgesele alamadığınız anılar var mı? Belgeselin kolektif bellekte yer almayan ya da hegemonik anlatı kalıpları içine sıkışan meseleleri gündeme getirmesi amacı olduğunu da söyleyebilir miyiz?*



**BKD:** Filmin rehberi, 1915 yılında İstanbul Balıkhanesi Müdürü olan **Karekin Deveciyan**'ın yazdığı kitaptı. Hem bu kitapta hem geniş çaplı yürüttüğümüz araştırma kapsamında ulaştığımız pek çok yazılı kaynak ve fotoğraf albümünde Rum ve Ermeni balıkçılar vardı. **Ara Güler**'in enfes Kumkapı fotoğrafları örneğin. Problem, bahsedilen bu balıkçıların artık hayatta olmaması, İstanbul'un demografik yapısının değişmesi nedeniyle onlara ulaşamayacak olmamızdı. **Kirkor Hüneryan**'ı gazete haberleri araştırmasıyla bulduk. Agop Amca [**Kiremitçioğlu**] ve **Yani**'ye de [**Boyacopulos**] o dönem lüfer bayramı etkinlikleri yapan ekip aracılığıyla ulaştık. Konumuz açısından önemli anlatıları aldık filme, ham çekimlerde başka anlatıları da var elbette. Filmin alt başlığındaki gibi şehre, denize, insana ve balıklara dair uzun bir öykü anlatarak unutulmuş ya da bilinmeyen bir panorama sunmaya çalıştık.

**STİ:** *Biraz da 2021 yılında çektiğiniz "Denizi Görüyor Musun?" projesi hakkında konuşalım. Avrupa Birliği Sivil Düşün programı kapsamında*



yapılmış sanırım. "Boğaziçi'nin Öyküsü", "İstanbul Mavisi" ve "Denizi Görüyor Musun?" adlı üç kısa filmin bir an önce önlem alınmalı diyen bir söylemi var. Deniz kirliliği üzerine ikinci bir çalışma yapmanızın nedeni deniz kirliliği meselesinin aciliyeti miydi?

BKD: Özel olarak kirlilik nedeniyle başlamamıştık *Denizi Görüyor Musun?*'a. Biyolojik çeşitliliğin kaybolmuş olmasından yola çıkmıştık. Tabii ki bunun da temelinde aşırı yapılaşma, arıtma problemleri ve kirlilik var. Ama çalışmaya başladıktan sonra müsülaj sorunu belirince tam da doğru zamanı tutturduğumuzu fark ettik.



STİ: *Denizlerin Koruyucuları: Küçük Ölçekli Balıkçılar (2022) belgeselinde yine konular değişmiyor, aciliyetler ve hasarları bitmiyor. Bu belgesel de "bir an önce yapılması gerekli bir film" gibi bir sorumlulukla mı yapıldı?*

BKD: WWF Türkiye'nin yürütmekte olduğu bir proje kapsamında çektik *Denizlerin Koruyucuları*'nı.

**STİ:** *Bu belgeselde kameran yine balıkçıların yanında ve küçük ölçekte balıkçılık yapanlara aktif bir tanıklık yapıyorsun. Tek fark bu sefer İstanbul yerine İzmir Mordoğan'daki balıkçıların sorunlarına ve sendikalaşma sürecine odaklanıyorsun. Sendikalaşma olgusu belgeselde özellikle vurgulanmasını istediğin bir konu mu?*

**BKD:** Evet. Bunu özellikle belirtmek istedik çünkü örnek bir kooperatif modeli var şu anda Mordoğan'da. Ve bunun başını çeken, filmin de ana karakteri olan balıkçı **Yasedin Çidem** sendikal bir gelenekten geliyor. Örgütlü mücadelenin altını çizmek gerek.



**STİ:** *Denizlerin koruyucuları küçük ölçekli balıkçılarsa, siz de belgeleme aracılığıyla onları koruma altına alıyorsunuz. Berke Baş “Kameranın gücü sadece kaydetmek değil. Hem yanında durduğun insana verdiğin bir destek var hem de karşı tarafa kayıt korkusu veriyor. Bu kayıtlar onların aleyhine kullanılacak belgeler oluyor çünkü.”<sup>7</sup> diyor. Mordoğan'daki sendikalaşmayı başlatan Yasedin Çidem, İzmir Mordoğan'da balıkçılar için bir kooperatif kuruyor. Tek amacı balıkçıların dayanışma içinde emeklerinin karşılığını alması. Ancak karlarından olan aracılar tarafından tehdit edilmiş. Bu konuyu biraz açma şansı var mıdır?*

**BKD:** Evet, aracılardan, komisyoncuların tehditlerine maruz kalmışlar zaman zaman. Özellikle Yasedin Abi. Ama tüm engellemelere rağmen kooperatif bugün gayet düzgün işleyen bir model oluşturmayı başarmış.

**STİ:** *Siz de bu duruma hem tanıklık ediyorsunuz, hem kayıt altına alıyorsunuz, hem balıkçı arkadaşları için çabalayan Yasedin Bey'e destek*

<sup>7</sup> Vimeo.com, “Karşılaşmalar: Harlan County USA - Barbara Kopple” ([bağlantı](#))

*oluyorsunuz hem de onu tehdit edenlere karşı bir bildirimde bulunarak koruma sağlıyorsunuz. Belgesele şu an Puhu TV üzerinden ulaşmak mümkün değil mi?*

**BKD:** Evet.



*STİ: Belgesel sinemanın amacı tarihe not düşmek, tanıklık etmek, mücadelelerin görünür kılınması ve paylaşılması ise Bahriye'nin belgeselleri bunu başarıyor. Nice belgesellere... Söyleşi çağırımı kabul ettiğin için tekrar teşekkürler... Gelecek belgesellerde buluşmak üzere...*

**BKD:** Ben teşekkür ederim.

## THE GIRL AND THE SPIDER

Gökhan Gökdoğan

Bir üçleme olarak düşünölen serinin ikinci filmi olan *The Girl and the Spider* (Das Mädchen und die Spinne, 2021) için, **Zürcher** kardeşlerin ilk profesyonel uzun metraj filmi denilebilir. 2021 Berlin Film Festivali'nin Karşılaşmalar (Encounters) bölümünde En İyi Yönetmen ve FIPRESCI ödöllerini alan film, anlattığı hikâye açısından fazlaca havada kalmışlık hissi yaratsa da, sinema dili ile son yıllardaki en orijinal işlerden biri olarak düşünölebilir. **Ramon Zürcher**'in yönetmenlik koltuğunda yalnız başına oturduğu üçlemenin ilk filmi *The Strange Little Cat* (2013) ise, bir bitirme projesi olarak tasarlanmasına ve düşük bütçeli bir film olmasına rağmen **Zürcher** kardeşlerin *The Girl and The Spider*'da oluşturduğu sinema dilinin eskizi olarak düşünölebilir.

### Manyetik Alan Metodu

Önce kabaca filmin konusundan bahsedecek olursak; iki ev arkadaşından birisinin bize belirtilmeyen bir sebeple taşınmasına şahit oluruz. İki gün süren bu taşınma sırasında, taşıma işi için hizmet alınan insanları, taşınan kızın annesini, eski komşuları, yeni komşuları ve bu bir grup insanın birbirleri ile olan ilişkilerini izleriz. Filmin çoğu iki mekânda geçmektedir ve genellikle kapalı mekânlarda çekilmiş sahneler izleriz. Filmin, izlerken ne olup bittiğini tamamen anlamamıza engel olan bir anlatısı vardır. Zaten filmin derdi, klasik bir anlatı yapısını kullanarak belirgin olay örgüleri üzerinden derdini seyirciye aktarmak değil de, bir ruh halini, bir hissiyatı küçük küçük parçalar halinde inşa etmek gibi durur.

Tam bu noktada küçük bir parantez açıp kuramcı, yazar **Beliz Güçbilmez**'in kendisinin '*manyetik alan metodu*' adını verdiği anlatı yapısı metodundan bahsedeceğim. **Güçbilmez**, anlatıların üzerine kurulduğu bir çekirdeğin

varlığından bahseder. Bu çekirdek bir fikir, bir duygu ya da herhangi bir kavram olabilir. Bu kavramı farklı farklı ölçeklerde hissettirecek anlatı parçalarının, birbirlerine eklenerek anlatının bütünü oluşturduğunu söyler. Yani bir çekirdeğin (kavramın/ duygunun/ düşüncenin vs. her neyse) etrafında manyetik alanla birbirine bağlanmış gibi birleşmiş ve bütün haline gelmiş anlatı parçacıkları düşünün.<sup>1</sup> **Beliz Güçbilmez**, başarılı bulduğumuz çoğu sanat yapıtının anlatıları çözümlendiğinde bu metodun kullanıldığını söyler.

*The Girl and the Spider* için çekirdek nedir sorusuna verilebilecek birçok yanıt vardır. Benim yanıtlım *ilişkilerin geçiciliği* olacaktır. Aslında film boyunca insanlar arasında oluşmakta olan ilişkileri de seyrediyoruz. Bunu da anlatılmak istenen kavramı güçlendirmek için karşıtı da göstererek yapılan bir çeşit ölçeklendirme olarak düşünebiliriz. Hatta ileride de değineceğim filmdeki objelerin karakterizasyonu ile birlikte, çekirdeği daha kapsayıcı bir olgu olan *entropi* olarak düşünmek bile mümkün. Final sahnesinde hizmetçi kızın ağzından dinlediğimiz gemi hikâyesinde, bir yandan her şeyin nasıl gizli bir güç tarafından, geminin gücü tarafından dağılmadan bir arada tutulduğundan bahsedilirken, bir yandan da arkada dağılmakta, bozulmakta olan bazı objeler görürüz; muhtemelen bir süre sonra üzerindeki boyaları akarak birbirine girecek olan ıslanmış bir kâğıt, yere dökülmüş ve yayılmakta olan kırmızı içecek, saksıdaki dağılmış çiçek.



Yönetmen **Ramon Zürcher** bir söyleşisinde bu gelip geçicilik hissinden şu sözlerle bahseder: “Mara, Lisa’ya olan tutkusunu korumak, yalnızca ikisine ait olan bu adada sonsuza kadar yaşamak istiyor. Ama yaşam sabit duran bir ada değil, akıp

<sup>1</sup> Beliz Güçbilmez, Tersine Mühendislik Atölyesi [BelizGucbilmez.com ([bağlantı](http://BelizGucbilmez.com))]

giden bir nehir ve yaşamın melankolisi de buradan geliyor. Hareketlerin, değişimlerin, tesadüfi karşılaşmaların olduğu bir nehir bu.”<sup>2</sup>

Yine Mara bir sahnede çocukken odasında bir örümcek olduğundan ve annesi onu tam atacakken Mara'nın ısrarları üzerine ona dokunmadığından bahseder. Daha sonra bir gün örümceğin gidip sadece ağlarının kaldığını ve bir süre sonra ağlarının da ortadan kaybolduğunu söyler. Mara'nın bu hikâyesi, tıpkı bir ilişkinin bitip ardında izlerini bırakmasına ve sonra bu izlerin de ortadan kaybolmasına benzetilebilir.

Filmde, aynı çekirdek etrafında toparlanabilecek daha birçok küçük sahne varken benim en çarpıcı olarak aklımda kalan, Mara'nın bir kasabada Lisa'yı kaybettiğinde yaşadıklarını anlattığı hikâye oldu. Bu hikâyede Mara bir çeşmenin yakınına oturur, biz sahnede çeşmeyi görmeyiz ama akan suyun sesini duyarız. Mara gözlerini kapatıp Lisa'nın nerede olduğunu düşünürken, etrafını çocukların sardığından ve sanki onlara aitmiş gibi hissettiğinden bahseder ve sonra çocuklar sanki çeşme onları yutmuş gibi birden bire yok olur. Geriye sadece rüzgârda uçuşan su damlaları kalmıştır.



Bu hikâye analiz edildiğinde, bu sefer metafor daha güçlü ve tenseldir. Çocuklarla bütünleşen Mara bir ilişki halinde hisseder, hatta kendisini onlara ait hissedecek kadar güçlü bir duygudur bu. İlişkinin bitişini, yani çocukların ortadan kayboluşunu “*Sanki çeşme onları yutmuş gibi.*” cümlesi ile anlatması, sonrasında rüzgârda uçuşan su damlalarını biten bir ilişkinin izleri olarak düşünmeye ya da hissetmeye iter bizi. Hepimizin bir şekilde illâki duyumsamış olduğu, rüzgârlı bir

---

<sup>2</sup> “Ramon ve Silvan Zürcher ile Örümcek ve Kız Üzerine Söyleşi: ‘Yaşamın Melankolisi’” [Altyazi.net ([bağlantı](#))]

havada, akan bir suyun yakınından geçerken gelen o belli belirsiz ıslanma hissini tanıdıklığı, bu seferki metaforu daha tensel bir boyuta taşır. En sonunda o ıslaklık hissi de geçecektir, biten bir ilişkinin izlerinin silinmesi gibi. Manyetik alan metodu üzerinden düşündüğümüzde, film boyunca böyle küçüklü büyüklü birçok benzer hissin nasıl birbirine eklemlenerek bir bütüne dönüştüğünü görebiliriz.

### Objekt Kullanımı

**Zürcher** kardeşlerin filmdeki objelere yaklaşımı da sinema dillerinin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Objelere yapılan yakın çekimler ve sahnede yer alma süreleri düşünüldüğünde, onları da filmin karakterlerinden bazıları olarak görebiliriz. Hatta film boyunca onların da yolculuklarını izleriz. Mesela Lisa'nın annesinin hamileyken saçlarının dökülmesinden korkup da kendi saçlarından yaptırdığı peruğu, filmin bir bölümünde Lisa'nın kafasında, finalde ise apartmandaki küçük çocuklardan birinde görürüz. Ya da yine hikâyesi ile dramatik anlam yüklenmiş olan tüyler, ilk göründükleri sahneden itibaren sürekli bir yerlerde uçuşurken karşımıza çıkar, hatta final sahnesinde bir köpeğin kafasındadırlar. Filmdeki örümcek sürekli farklı odalarda görülmektedir. Ya da filmin başında gördüğümüz evin planı, zaman zaman üzerine bazı çizimler yapılarak hikâye boyunca ilerler. Nesnelere bu yolculukları yukarıda bahsettiğim gelip geçicilik hissini güçlendirir. Karşımıza her çıktıklarında, geçmiş sahnelerden taşıdıkları dramatik derinlikle birlikte bu hissin görselleştirilmesini sağlarlar.



Objelerin karakterizasyonu anlatıyı güçlendiren bir öge olarak kullanılmıştır. Epizotlar arası gördüğümüz geçiş sahneleri de bu yaklaşıma katkıda bulunur. Her seferinde bir vals müziği eşliğinde, o epizotta görünen objeleri ya da insanları peş peşe izleriz. Bu geçiş sahnelerinde bazen camdan dışarıyı izleyen bir insanı, üzeri çizilen bir tezgahı, ya da yere dökülen bir içeceğin yayılışını görürüz. Sanki aynı kefeye konulmuşlardır. Ayrıca objeler ve insanlar arasında doğrudan bir benzerlik ve metafor ilişkisi kurmak da mümkün. Kalem ile delinen bardaktan akan kırmızı içecek ile Kerstin'in piercing deliğinden akıttığı içecek, zihnimizde benzer imajlar oluşturur. Tıpkı gemide bir arada dağılmadan duran objeler gibi, insanlar da ilişkiler ağı ile birbirlerine bağlıdır ve yine tıpkı entropinin var olan tüm maddeleri bozuma uğratması gibi ilişkiler de zamanla dağılır ya da bağları zayıflar. Bir diğer yandan film boyunca, aslında tüm bu kurulmaya çalışılan ve dağılmaya yüz tutan ilişkilere/bağlara paralel olarak, bir ev yani bir yapı kurulmaya çalışılır. Gardırop kurulur ama sallanmaktadır, çünkü zemin yamuktur. Film boyunca insanların ilişki denemelerindeki başarı ya da başarısızlıklar gibi.

**Zürcher** kardeşlerin objelere yaklaşımlarındaki tutum, ısrarcı bir sinema dili tercihidir. Yönetmenlerin ilk filminde de benzer bir kullanım vardır. Bu anlatım tercihinin, çekirdek olarak belirlediğimiz kavramın aktarılmasını güçlendirdiği kesin. Bir diğer yandan, film boyunca aslında hiçbir karakterin ya da ilişkinin/temasın öne çıkarılması, özellikle farklılaştırılması söz konusu değildir. Anlatı Mara'nın etrafına kurulmuş gibi dursa da, hiçbir karakterin nevi şahsına münhasır bir özelliği olduğunu düşündürmez. Daha çok insanın doğası gereği, ihtiyaç duyduğu bu yalnızlıktan çıkma çabasının tezahürleridir hepsi. Mara olmuş Lisa olmuş fark etmez. Nesnelere ve hayvanları filmin karakterlerine çevirmek, buradaki bireyden genele indirgeyici tavra da paraleldir aslında. Bu da tutarlı bir sinematografiye ve anlatı diline olanak verir. Objeler, hayvanlar ve insanlar benzerlikleri üzerinden vurgulanırlar. Sinematografik tercihler, çekim ölçeği, kamera açısı ve çekim süreleri bakımından, onlara benzer önemi atfedecek şekilde yapılmıştır. Epizotlar arası geçiş sahnelerinde, müzik eşliğinde hoş bir sinema dili yakalanır. Bu geçiş bölümlerinde her varlık aynı öneme sahipmiş gibi değerlendirilip bir ahenk içerisinde sunulurlar. Zaten anlatı/anlatım da bu benzerlikler üzerine kurulmuştur. Burada dikkat çeken sadece objelerle insanlar arasında kurulan benzerlik değildir. Aynı zamanda insanları birbirinden ayıran çok belirgin özellikleri de yoktur. Aynı dürtülere uygun benzer eylemler gerçekleştirirler.



## Sinema Dili

**Zürcher** kardeşlerin, iki filmlik filmografilerine rağmen, ısrarcı ve orijinal bir sinema diline sahip olduklarını söylemek abartı olmaz. Sabit kamera kullanımı, dar bir alan derinliği tercihi, sahnelerin izleyiciyi sürekli kadrajın dışına yönlendiren bir tasarıma sahip olması, objelerin uzun çekim süreleri ve yakın çekim ölçekleri ile gösterilmeleri filmlerinin ortak sinema dili tercihi olarak görülebilir. Bu tercihleri biçim içerik uyumu açısından değerlendirecek olursak, insan ilişkilerindeki belirsizlikler ve tekinsizlik hissi, kadrajdaki ve çerçeve dışındaki belirsizlikle uyum içerisindedir. İnsanların hislerindeki tam dile getirilemeyişi ve iletişimdeki yanlış anlamalardan kaynaklı eksik bilgi böylelikle biçimle desteklenir.



Ayrıca bu tercihler film boyunca dar bir hareket alanı olduğu hissini geçirir seyirciye. Hatta eczanede çalışan kızın görüldüğü sahnelerde bile, iki binadan karşılıklı olarak birbiri ile bakışan kızlar öyle bir ölçeklendirme ile sahnelenir ki, biz iki bina arasındaki mesafe hakkında bile gerçekçi bir izlenime sahip olamayız. Film boyunca hiçbir zaman geniş bir alanda hissetmemize izin verilmez. Hep dar bir alandayızdır ve bu dar alanda bir sürü insan vardır. Dar alan kullanımı ve sıkışıklık hissi de insan ilişkileri ve bu temaslar olmadan yaşamının imkânsızlığı hissine iter bizi. Bu insanlar temas etmek ve bir şekilde köşelerini birbirleri ile çarpıştırmak ya da uyumlanmak zorundadır. Bu da çekirdek olarak gördüğümüz ilişkilerin kurulması ve dağılması için gerekli zemini hazırlar. Hatta bir atom metaforu ile düşünecek olursak, çekirdek etrafında dönen parçacıklar gibi, daracık bir alanda hızla hareket eden bir sürü insan geçer önümüzden.

**Silvan Zürcher**'in bir röportajda şöyle der:

Bizim için film evreni bir yapboz gibiydi. Geniş planlar yerine mekânın tamamını göstermeyen yakın planlar tercih etmemizin sebebi de buydu. Seyirci parçaları birleştirip bütün görüntüye ulaşmaya çalışacak ama bunu bir türlü başaramayacaktı. Olayların geçtiği alanın tamamını hiç göremediğimiz için yer yön duygumuzun bozulduğunu hissediyoruz.<sup>3</sup>

Bir diğer değinmek istediğim konu ise filmin sabit kamera kullanımı ve uzun çekim sürelerine rağmen ritmini hiç kaybetmemesi. Bir iki dakikayı bulan çok sayıda çekim olmasına rağmen, filmi izlerken bunu hiç hissetmeyiz. Aslında bir çekim süresini izleyici nezdinde kabul edilebilir kılan o çekim sırasında izleyicinin dikkatini tetikte tutacak miktarda bilgi akışıdır. Bu filmdeki gibi sabit kamera kullanımı, bilgi akışı için kısıtlayıcı bir faktördür. Buna rağmen filmin bu durumun üstesinden ustalıkla gelmesinde kadraj dışı kullanımın payı büyük. Başarılı ses tasarımı, kadraja girip çıkan canlı nesnelere yarattığı trafik ve karakterlerin çerçeve dışına yönlendirdikleri bakışlar seyirciyi film boyunca kadraj dışını da hayal etmeye iter. Çekim sürelerini kabul edilebilir hale getirmek için gereken bilgi akışını, aslında bu bilginin bir kısmını kadrajın dışında bırakıp seyirciyi ona almaya davet ederek daha etkili bir biçimde sağlamışlar.



Son olarak filmin final sahnesinden bahsederek yazıyı sonlandırmak istiyorum. Çünkü **Zürcher** kardeşlerin metafor kullanımı ile sinemanın görsel gücünü nasıl

---

<sup>3</sup> agy. [Altyazi.net ([bağlantı](#))]

birleştirdiklerine güzel bir örnek olacaktır. Mara ile Lisa dış çekimde ayakta durarak bakışırlar. Aralarındaki mesafe belirli değildir, çünkü ikisini bir arada gördüğümüz bir çekim ya da yakınlıklarını algılamamıza yarayacak bir arka plan yoktur. Aralarından kim oldukları seçilemeyen bir sürü insan geçmektedir. Her insan geçişinde birbirlerini görüşleri bir süreliğine kaybolur. Bu süre zamanla artar ve bir yerden sonra Mara'yı göremeyiz bir daha. Tıpkı film boyunca hayatlarına giren yeni insanlar ve aralarındaki bağın yavaş yavaş kaybolması gibi.

# AŞKI YENİDEN İCAT ETMELİ, BESBELLİ: *IL POSTINO*

Yalçın Savuran

Filozof **Alain Badiou** 19. yüzyılın tutkusunun “ütopyacılık”, 20. Yüzyılın tutkusunun “gerçekçilik” olduğunu söylemiş. 21. yüzyıl ise “gerçeklik ötesi”ni temsil ediyor gibi görünüyor. Öyleyse gerçekliği yeniden tesis etmenin yollarını keşfetmenin, patikalarını yürümenin tam zamanıdır. **Alain Badiou**, dünya gerçek anlamda yeniliklerle dolu, aşk da bu yenilenmenin içinde yer almalı, diyor. “Hakikat Sonrası Çağ” olarak adlandırılan ve gerçekle olan bağın zayıfladığı bir dönemde farklı ‘yok oluş isyanları’ görmekteyiz ve bu umut verici. Sinizmin kaderci söyleminden kurtulup yeniden aydınlanmanın, aklın, bilimin, gerçekliğin, empatinin başat olduğu bir yola girmek şart. **Badiou** aşkın bir tehdit altında olduğunu söylüyor ve 2010’lu yıllarda Paris’teki reklam sloganları dikkatini çekiyor. Meetic adlı bir internet sitesi şöyle sesleniyor: “Aşkı rastlantıya bırakmayın!”, “Aşka düşmeden âşık olunabilir!”, “Acı çekmeden de pekâlâ âşık olabilirsiniz!”. Sloganlar ilginçtir; kişi nasıl aşka düşmeden âşık olabilir? Risklerinden arınmış steril bir aşkın mümkün olduğunu bağırarak aşk koçları bana *bilinçli farkındalık* yaratıyoruz diye beyinleri pasifleştiren akımın bileşenleri gibi geliyor.

**Badiou** “güvenlikli aşk”ı tarif ederken “Tüm risk karşısındakinin üstüne yıkılır. Güvenliğe ve rahatlığa karşı riski ve serüveni yeniden icat etmeli” diyor. Tam da içinden geçtiğimiz süreçte hükmedenler, sözde güvenlikçi politikalar için özgürlüğümüzü çaldığından bu risk ve sterillik-rahatlık meselesi daha da bir anlam kazanıyor. Filozofa göre aşkın iki temel düşmanı vardır: Sigorta sözleşmesi güvenliği ve kısıtlı zevklerin rahatlığı. Oysa aşk bir karşılaşma, bir olay ve iki kişi arasında bir kurma halidir. **Badiou** aşka dair felsefi üç görüşün olduğunu söyler; romantik düşünce, bir yanlısama olduğunu söyleyen düşünce ve bir sözleşme

(meetic) olduğunu söyleyen postmodern düşünce. Oysa ona göre Aşk hiç birine indirgenemeyecek kadar yoğun ve özgün bir hakikat içeriğine sahiptir. Zira kitabında aşkı gerçeklikle teyellendirdiği yerde şunları sorar: “Dünya birden değil de ikiden hareketle sınılandığında nasıl bir yer olur? Dünya benzerlikten değil de farktan hareketle incelendiğinde, gerçekleştirildiğinde ve yaşandığında nasıl bir yer olur?”

Bir anlamda Aşk iki farklı kişinin bir araya gelmesiyle oluşan sonsuz farkın olumlanmasıdır **Badiou**'ya göre. Zira Aşk asla ötekinin alanında kendinden vazgeçmek, kendinden feragat etmek değildir. “Aşk, iki'nin aynı potada erimesi değildir; aksine erimeden, ayrı ayrı varoluşların birbirine yaklaşması ve duygusal bir köprü kurmasıdır. Aşkta, söz konusu olan iki kişinin farklılığı özümseyip yaratıcı kılmayı başarıp başaramamasıdır.” Bundan dolayı gerçek Aşk riski göze alıp acıyı birlikte alt edebilen aşktır. Birinin aşırı bencilliği ya da ötekinin kendinden vazgeçmesi veya kıskançlık gibi vasata indirgenmiş düşünce biçimi, olsa olsa ‘alt düzey’ bir ilişkiyi gösterir. Ve ilginçtir ki tam da bu alt düzey ilişki biçimleri normalmiş gibi televizyon dizilerinde genel izleyiciye sunulur ve olumlanır. **Badiou** için “Aşkın düşmanı bencilliktir, herhangi bir rakip değil. Şöyle de denebilir: Aşkımın en amansız düşmanı, yenmem gereken düşman, öteki değil benim, farka karşı özdeşliği isteyen, farkın prizmasında süzölmüş ve yeniden oluşturulmuş dünyaya karşı kendi dünyasını dayatmak isteyen ben.”

Aşk başka biriyle bir şeyler düşünmenin, yeniden icat etmenin, yeni bir dünya kurmanın, deneyimlemenin sürekliliğidir. Her gün yeniden bir tasarım sürecinin iki kişi tarafından paylaşımıdır. Farklılıklarla aynı yöne doğru bakabilmenin becerisidir. Bundan dolayı da Aşk devrimcidir. Yıkarak ve yeniden yapmak üzere riski göze almaktır. Kriz anlarında Aşk'ın gücü krizleri çözme başarısıyla da kendini gösterir. Kriz sonrası uzlaşma ve yaşamın devam etmesi bu güçle ilgilidir. Gerçek Aşk'ta hiç sorun yaşanmayacağını söylemek aptallık olur. Önemli olan sorunlardan korkmadan iki kişi olarak krizleri çözebilme becerisine sahip olmaktır.

**Badiou**'nun, **Rimbaud**'nun “aşkı yeniden icat etmeli, besbelli” cümlesinden yola çıkarak düşüncelerini dile getirdiği *Aşka Övgü* kitabı güzel önermeler içermekte. Tüm bunların ışığında gerçeklikle kurmacanın iç içe geçtiği **Antonio Skármeta**'nın *Neruda'nın Postacısı* kitabının *Il Postino* (Michael Radford, 1994) olarak sinemaya uyarlanmasıyla oluşan dile bakma ihtiyacı hissettim. **Skármeta**'nın kitabının kurmacası 1969'da başlar ve **Neruda**'nın ölümüne kadar

devam eder. Oysa **Postacı** filmi 1948'de başlar ve altı, yedi yıl sonra postacı Mario'nun ölümü ve **Neruda**'nın tekrar adayı ziyaretiyle biter. **Skármeta**'nın postacısı 17 yaşındadır, filmin postacısı ise 40 gibi. Neyse bunlar kurmacanın içindeki gerçeklik kaydırmaları, ne de olsa bir film. Asıl olan olay örgüsünün ve anlatım dilinin sinematografik olarak bize kattıkları. Filmde Matilde-Pablo, Beatrice-Mario ve Pablo-Mario aşklarının farklı şekillerde tezahürlerini görmekteyiz. Eski Yunanlılar öznelere açısından Aşk'ı tarif ederken o aşkı oluşturan tanrılardan yola çıkarlarmış, Eros, Philos ve Agape gibi. Eros kelimesiyle tanımlanan sevgi, yani iki kişi arasındaki, hayatı doğrulayan ve insan soyunu ebedileştiren sağlıklı bir sevgidir ama Eros'un bir de öteki yüzü vardır ki, unutmamamız gerekir, nefret ve yıkımın kaynağıdır. Philos dostlar arasındaki sevgidir. Eros'un ateşi artık sönmeye yüz tuttuğunda o iki kişiyi hâlâ bir arada tutan şey de Philos'tur, güvenilir dostluktur. Agape ise sevmenin ötesinde tüm boşlukları dolduran bir Aşk'tır. Ona çoğunlukla insanın tanrıya olan aşkı diye atıfta bulunulmuştur ama aslında Agape bir kişiye, bir olaya, bir kavrama, bir fikre yönelmek ve kendinden vazgeçmeden onunla dolu dolu olmaktır. Yunanca Aşk'ı tanımlama çabası içinde olan bu üç olgu pek çok noktada **Badiou**'nun yaklaşımıyla kesişir, çoğalır ve öteye taşınır.

Filmin kahramanı Mario Ruoppolo (**Massimo Troisi**) okuma yazma oranı çok düşük olan bir balıkçı köyünde belki de tek okuma yazma bilen ve babası gibi balıkçı olmamak için hayaller kuran biridir. Hayal kurmak, gerçekliği yadsımadan bugüne ve geleceğe dair düşünmek belki de Mario'nun kaçış alanıdır. Bir gün



kasabaya sürgün olarak **Pablo Neruda (Philippe Noiret)** ve Matilde gelir. Mario da bisikletiyle posta idaresinin hizmetine girerek, onun posta taşıyıcısı olur. Bu Mario açısından müthiş bir karşılaşmadır. İlişkiler daima ya bir karşılaşmayla ya da bir olayla başlar. Karşılaşmalar her iki taraf için de yeni besleyici alanlara açılabilir. Mario açısından yalnızca **Neruda** ile karşılaşmak değil aynı zamanda merakla onun şiirlerine ulaşmak ve onları anlamaya çalışmakla zenginleşir. Metaforun ne olduğunu öğrenir, hatta bir gün ben de şiir yazmak istiyorum ne yapmalıyım diye **Neruda**'ya sorduğunda, **Neruda** ona deniz kıyısında yürümesini tavsiye eder. Ne demektir deniz kıyısında yürümek, deniz kıyısında yürüyerek şiire ulaşmak mümkün mü?

Tüm bunlar bana **Augusto Rodin**'in bir dönem monografisini yazmak üzere onunla birlikte zaman geçiren **Rilke**'yi hatırlattı. Zira rivayete göre **Rilke** bir gün **Rodin**'e şiir yazmak istediğini ama düşüncede kısıtlandığını söyler. **Rodin** de hayvanat bahçesine gidiniz diye bir öneride bulunur. **Rilke** Paris'teki hayvanat bahçesine gider ve bir panter kafesinin önünde onu izleyerek saatlerini geçirir. Sonunda **Rilke**'den o güne dair ilk şiir çıkar.

*Panter*

Gözleri parmaklıkların geçişinden  
Öyle yorgun bakmaya dermansız;  
Sanki binlerce parmaklık demirden,  
Ve arkasında yitik dünya apansız...

Peki, ne yapmıştır **Rilke** o kafesin önünde saatler boyunca? Soru yanlış sorulmuştur, bu süreçte **Rilke**'ye ne olmuştur diye düzeltmek gerekir belki de! **Rilke** boşluk olmuştur, nefes olmuştur, parmaklık olmuştur, panter olmuştur, göz olmuştur. Yoksa o şiir olamazdı, oluşamazdı.

**Neruda**, Mario'ya sahilde yürümesi tavsiyesinde bulunurken onun belki de kayaların arasındaki rüzgâr, denizin köpüğü, uzaktaki ada, çakıl taşları üzerindeki ayak sesi, kekik – geven çiçeklerinin kokusu gibi pek şey olmasını dilemiştir. Çevreyle kurduğumuz ilişkideki farkındalıklarımızdır bizi zenginleştiren ve onun dile gelmesidir. Zamanla Mario'yla **Neruda** arasındaki ilişkiyi Yunanlıların Philos'una benzetmek mümkün, dostluğa ve arkadaşlığa açılan bir aşk ilişkisi gibi. **Neruda**'nın yalnızca kişiliğiyle değil, yazdıklarıyla, şiirleriyle, konuştuklarıyla Mario'yu etkileyen, onun bilincini gıdıklayan varlığı. Peki, neden köyün ya da kasabanın diğer insanları değil de sadece Mario? Zira varoluşunu kadere değil de

başka bir arayışa açılan kapı gibi gören yalnızca o olduğu için. Önce arzu duymak, sonra duyulan arzuya doğru eyleme geçmekle pek çok şeyi başarmak mümkün. Mario'nun hayatındaki en önemli ilk değişiklik, etrafında olan bitenlere karşı duyarlılığını **Neruda** sayesinde harekete geçirmek olur. İkinci ve en önemli değişiklik ise Beatrice (**Maria Grazia Cucinotta**) ile karşılaşmaları.



Bir gün Mario kasabanın meyhanesinde. Langırt masasında ise Beatrice langırt oynamaktadır. Oyuna Mario'yu da davet eder. Aslında bu davet bir olaydır, bir karşılaşmadır, bir kurmadır. Mario o an tutuklu kalır, ruhu Beatrice'e tatlı bir sızıntıyla akar akar. O anda hissettiği vurgunu bağıra bağıra anlatacağı ve onu anlayacak **Neruda**'ya koşar. Âşık oldum, hastalandım ve bu hastalıktan kurtulmak istemiyorum, ona benim için bir şiir yazar mısın? diye **Neruda**'ya sızlanır. Bu sefer Yunanlıların Eros'u devreder. Bu aşkta acı çekmek vardır, arzu duymak vardır, heyecan vardır, coşku vardır, gözü karalık vardır. Nitekim bir gün gelir Beatrice'e **Neruda**'nın karısı Matilde için yazmış olduğu bir şiiri kendi şiiri gibi ezbere okur. Bu şiir "Gülüşün" başlıklı şiirdir:

Al ekmeği benden  
İstersen havayı da;  
Ama gülüşünden mahrum etme beni.

Tüm bu sözler o ana kadar Matilde'ye hiçbir erkek tarafından dile getirilmemiştir. Eros'un alanına Beatrice de dâhil olur. Gerçi ilk oyuna davet eden



zaten o olmuştur ama oyunu ileri bir seviyeye taşıyan da Mario'dur. İki kişi arasında bir kurma hali başlamıştır. Her ne kadar Beatrice'in teyzesi bu duruma karşı olsa da Eros'un önüne kimse geçemez. Nitekim bir gece Beatrice Mario'yu postanede yalnız başına düşünceler içindeyken ziyaret eder. İki ateşli bedenin buluşması gerçekleşir. Nikâh şahitleri **Neruda**'dır. O akşam meyhanede bir kutlama yapılır. Kutlama esnasında **Neruda** yeni evli çiftlere bir söylemde bulunur, bir şiir okur ve kendisine gelen haberi paylaşır. Sürgün hayatı bitmiş ve kendi ülkesine dönme vakti gelmiştir.



Filmin bana göre Mario açısından üçüncü bölümü başlamıştır. Mario bu zaman zarfında **Neruda**'nın yalnızca aşk şiirleri yazan bir şair olmadığını, tüm ezilen halkların sesi olduğunu ve bu yüzden komünist olarak anıldığını da öğrenir. Komünizmin özgürlük ve eşitliğe geçiş için ne kadar önemli olduğunu anlar. Tam da o sıralarda seçimler yapılmaktadır, kendisinin komünist partiye oy vereceğini vurgulayarak söyler. Ama seçimi Hristiyan Demokratlar olarak anılan faşistler kazanır. Faşist temsilcinin bir vaadi de kasabaya su bağlatmaktır. Seçim kazanılır kazanılmaz bağlanacak su bir başka bahara kalır. İşte tüm bunların ışığında bir gün komünistler meydanlarda tüm işçilerle birlikte bir miting düzenlemek üzere buluşurlar. Mario da bu buluşmaya kendisini de işçi sınıfından sayarak bir şiirle katılır. Şiir **Neruda**'ya adanmıştır. Ancak ne yazık ki faşist idarenin müdahalesiyle bir kargaşa çıkar ve bu kargaşa da Mario ölür.



Mario'nun ölümünü yıllar sonra tekrar o kasabayı ziyaret ettiğinde öğrenen **Neruda**'ya Mario'dan kendisine dinletilmek üzere bir kaset kalmıştır. Bu kasette onun ilk olarak önerdiği sahilde gezinen Mario'nun kaydettiği doğaya ve yaşama ait tüm sesler yer almaktadır. Aslında Mario bu sefer Yunanlıların tanrısı Agape'ye dönüşüp her şeyi kapsayan, boşluğuna anlam katan, onu dolduran olmuştur. Meydanları dolduranların sesi bize yansırken kamera önce yakın, sonra uzak planda Mario'nun yürüdüğü sahilde durup bize bakan **Neruda**'ya odaklanır. Arkasında koca bir tepe, önünde engin bir deniz olan **Neruda**, sanki o an için aslında Mario olmuştur. Film Mario'nun bilinçlenme evresindeki üç aşamayla aşkın farklı kurma hallerinden geçerek bize de ışık tutar. Mario açısından tüm bu tasarım süreçlerinde hep iki kişi vardır. Öncesinde **Neruda**, sonra Beatrice, daha sonra ona yaşamın seslerinin kaydında yardımcı olan komünist posta müdürü ve nihayetinde meydanları dolduran binlerce kişinin sesi.

# ERİL BAKIŞ AÇISI, İŞÇİ SINIFI VE ŞİİRSEL GERÇEKÇİLİK: SON ÜMİT FİLMİ

Çiçek Coşkun

Şiirsel gerçekçilik dönemine ait filmlerde görebileceğimiz pek çok ortak özellik bulunmaktadır: karanlık bir atmosfer, umutsuz insanlar, polisiye bir öykü, imkânsız aşklar ve *femme fatale* karakter(ler). **Marcel Carné**'nin 1939 yapımı *Le jour se lève* (Türkçeye iki farklı isimle çevrilmiştir: *Son Ümit* ve *Gün Ağarıyor*) filmi bu ortak özellikleri taşımakla beraber lineer olmayan kurgusuyla farklı bir yerde durmaktadır. Bu metinde filmin serbest bir okuması yapılacaktır. Bu okuma yapılırken, filmdeki eril bakış açısına, işçi sınıfı temsiline ve filmin kurgusuna odaklanılacaktır.

Filmde bir fabrikada çalışan François'nın (**Jean Gabin**) hikâyesini izleriz. Etrafındaki insanlar tarafından sevilen birisi olan François, Valentin'i (**Jules Berry**) öldürür ve kendisini odasına kilitler. Bu süreçte olayların onu cinayete nasıl sürüklediğini hatırlamaya başlar. Olanların nedeni çiçekçi Françoise'dır (**Jacqueline Laurent**). Film, son derece eril bir bakış açısı ile çekilmiştir. Françoise filmin *femme fatale* karakteridir. **Laura Mulvey** (1975) ünlü makalesi '*Visual Pleasure and Narrative Cinema*'da filmlerin eril bir bakış açısıyla çekildiğini ve perdede izlediğimiz hikâyenin de eril bir bakış açısı aktardığını söyler. Bu film de aslında baştan sona bir erkek hikâyesidir ve kadın karakterler hikâyedeki çatışma unsurunu oluşturmak için filmde yer almaktadırlar. Bu cinsiyetçi bakış nedeniyle François karakterinin nasıl biri olduğu hakkında bir fikrimiz olsa bile, Françoise karakterinin nasıl biri olduğu hakkında pek de bir fikrimiz olmaz. Tanışmalarının ardından François ve Françoise görüşmeye başlarlar. Ama Françoise aynı zamanda Valentin ile de görüşmektedir. Bir kabarede gösteri yapan köpek eğitmeni Valentin ise filmde ahlâksız ve dengesiz birisi olarak yansıtılmıştır. François ve Valentin, Françoise ile birlikte olabilmek için çatışmaya başlarlar.

Eril bakış açısı, kadın karakteri hikâyede "mesele" olarak kullanmıştır. Hikâyedeki çatışmayı yaratan masum görünümlü Françoise'dır. Mercure (2010: 113) filmlerde femme fatale karakterlerin son derece güzel ama aynı zamanda aldatıcı olduğunu, güzelliğini kullanarak erkekleri manipüle ettiğini ve onları genellikle yıkıma götürdüğünü belirtir. Femme fatale aynı anda hem iyi hem de kötü görünerek onun tamamen kötü biri olmasını bekleyen izleyiciye de meydan okur. Françoise bu tanımlamaya tam anlamıyla uymaktadır.

Françoise hikâyede iki erkekten birisinin katil, diğerinin ise ölmüş olmasının nedeni olarak, masum görünümlü bir kötülük kaynağı gibi temsil edilmektedir. Kıyafetlerinin çoğunlukla çiçek desenli, beyaz veya açık renkli olması bu temsili daha da arttırmaktadır. Bir çiçekçide çalışır, çiçekler ve beyaz kıyafetler arasında çok masum görünmektedir. Ama aslında hiç de masum değildir ve eril anlatıcıya göre bütün sorunun kaynağı kendisidir. **Mercure** (2010: 113) kara filmlerde genellikle *femme fatale* karakterin öldüğünü, ya da başka bir şekilde cezalandırıldığını söyler. Bu filmde François iki erkeğin mahvolmasına neden olmuştur ve yaşayacağı suçluluk ile cezalandırılacaktır.



Filmde François bir kurban olarak resmedilmiştir. Küçük dünyasında yaşayıp giderken karşısına çıkan kadın yüzünden hayatı mahvolmuştur. Pek çok filmin klişesi olan bu olay örgüsünde, Françoise hikâyenin çatışma noktasını oluşturmaktadır. Kendisine âşık olan François'yu mı yoksa Valentin'i mi seçeceği izleyiciye merak ettirilir. Oysaki eleştirel bir okuma yapıldığında, Françoise'ın böyle bir çatışmayı yaratmadığı görülebilir. Bütün sorun onu sahiplenmek isteyen

iki erkekten kaynaklanır. İkisi de Françoise'ın üzerinde hak iddia ederler ve çatışmaya başlarlar. Françoise'ın kendi hayatını belirleme ve istediğini yaşama hakkının olmasından filmde hiç bahsedilmez. Bu nedenle olayların sorumlusu aslında iki erkek karakter iken, Françoise imiş gibi gösterilir.

Öte yandan, film dönemin işçi sınıfının hayatları hakkında önemli temsiller içermektedir. 1930'lar büyük depresyon yıllarıdır. İş bulmanın çok zor olduğu, pek çok işçinin ve ailelerinin aç kaldığı bir dönemdir. François pazar günleri hariç her gün uzun saatler çalışmaktadır. Françoise ise bir çiçekçide çalışmakta, geceleri uzun saatler yanında yaşadığı ailenin ev işlerini yapmaktadır. İkisi de küçük birer odada yaşarlar, evleri, çok eşyaları, çok kazançları yoktur. Bir boya fabrikasında çalışan François, her gün bütün vücudunu ve yüzünü kapatan özel giysiler giyerek ağır koşullarda çalışmaktadır. Özel giysiler gerektirmesi kullanılan boyanın zehirli olduğunun göstergesidir. Sağlık güvencesinin olmadığı bu çalışma sisteminin onun sağlığını tehdit ettiğini ilerleyen sahnelerde öğreniriz.



Valentin bir sahnede François'ya, işinin sağlığını bozduğunu söyler. Bu nedenle Françoise ile evlenmemelidir. Filmin François'nın odasında geçen bir başka sahnesinde, polisler odaya biber gazı atmaya karar verirler. Aşağıda bekleyen François'nın işçi arkadaşları biber gazı atılacağını duyunca telaşlanırlar. Tıpkı kumlama işinde çalışırken olduğu gibi, biber gazı ciğerlerini yakacak ve onu öksürtecektir. Bu noktada François'nın çalışmak zorunda kaldığı sağlığa zararlı tek işin boya fabrikasındaki işi olmadığını anlarız. Büyük bunalım dönemine dair yapılan bir analizde, pek çok işçinin uzun süre işsiz kaldığı, iş bulabilecek kadar şanslı olanların ise maaş kesintileriyle karşılaştıkları belirtilmiştir (everycrsreport,

2009). Bu bağlamda, çoğu kişinin iş seçme gibi bir lüksü yoktur. François da bunlardan birisidir ve bulabildiği her işte çalışmak zorunda kalmıştır. Valentin işinin sağlığını bozduğunu söylerken haklıdır.

Film, eril bakış açısı ve işçi sınıfı temsilleri açısından şiirsel gerçekçiliğin özelliklerini biraz da klişe bir biçimde yansıtmaktadır. Öte yandan, lineer olmayan kurgusu ve geri dönüş (*flashback*) sahnelerinde üst üste bindirme efektinin kullanılması ile zamanının öncü filmlerinden birisidir. Yönetmen filmin kurgusunda devamlılık içeren eşyaları ve alanları etkili bir biçimde kullanmıştır. Bu unsurlar arasında merdivenler, aynalar ve küçük kişisel eşyalar öne çıkar. **Carné**, apartman merdivenlerini kurguda önemli bir geçiş alanı olarak kullanmıştır. Hem apartmanın içinde olanlara tanıklık ederiz, hem de merdivenleri sahneye göre üst veya alt açıdan görerek görsel bir zevk yaşarız. **Carné** merdivenlerin yanı sıra aynaları da sıklıkla kullanmıştır. Karakterlerin aynaya baktığı çekimler özellikle karakterlerin çelişki yaşadığı sahnelerde, iç dünyalarını yansıtmak için tercih edilmiştir.



Öykünün devamlılığı ve olayların birbirine bağlanması amacıyla küçük kişisel eşyalar filmde birden fazla sahnede karşımıza çıkar. François'nun Françoise'ın odasından aldığı oyuncak ayı, kendi odasında geçen sahnelerde görünmekte ve François sıklıkla oyuncak ayıya bakmaktadır. Françoise'ın François'ya hediye ettiği kolye ucu, Françoise ve Valentin'in ilişkisinin anlaşılmasında etkili bir unsur olarak ilerleyen sahnelerde karşımıza çıkar. Aynı kolye ucu, François'nun odasında, komodinin başköşesinde de görülür.

Son olarak, filmdeki 'kurban' temsiline değinecek olursak François, öyküdeki kurbanmış gibi gösterilse bile, aslında öyle değildir. Her zaman diğer seçeneği seçme şansı varken bunu yapmamıştır. Valentin odasına geldiğinde onu kışkırttığı

için, Valentin'i öldürmüştür. Ama bunu yapmasını gerektirecek bir durum yoktur. Françoise'ın hayatına hiç hakkı olmadığı halde müdahale eden de kendisidir. Bu bağlamda, bir kurban değil, özgür iradesiyle hareket eden ve aslında filmdeki çatışmayı yaratan kişidir. Sonuç olarak ters bir okumayla, eril bakış açısıyla işlenen filmlerde erkek karakterlerin olayların asıl sorumlusu olduğunu belirtebiliriz. Görüldüğü üzere, şiirsel gerçekçilik akımının önemli filmlerinden birisi olan **Son Ümit**, farklı açılardan incelenebilecek bir filmidir.



### Kaynaklar

- Everycrsreport (2009) The Labor market during the great depression and the current recession. [Bağlantı](#) (Erişim tarihi: 20. 04. 2023)
- Mercure, M. (2010) "The Bad Girl Turned Feminist: The Femme Fatale and the Performance of Theory". Undergraduate Review, 6: 113-119
- Mulvey, L. (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16 (3) : 6-18

## LA DOLCE VITA: DÜŞLER, TUTKULAR VE ARZUNUN KAYIP İMGESİ...

Can Öktemer

Avrupa Sanat Sineması geleneği içerisinde **Federico Fellini** hem üslup hem de filmlerinin temaları bakımından modernist bir yönetmen olarak kabul görür. **Fellini**'nin bu kategoride yer almasının ana nedenlerinden biri, filmlerindeki hikâye örgüsünün klasik anlatıdan farklı olmasıdır. Modernist film anlayışında yönetmenler klasik anlatının giriş, gelişme ve sonuç eksenli bir hikâye akışını benimsemez. Bunun tam aksine hikâyede zamansal sıçramalar, boşluklar vardır. Aynı zamanda yönetmenin filmlerinde hikâye bir sonuca bağlanmayabilir, çoğu zaman öykü açık uçlu sonla bitmektedir. Modernist anlatı, hikâyenin kendisinden çok karakterlerle ilgilenir. Bu anlamda **Fellini**'nin filmlerindeki olay örgülerini edebiyattaki bilinç akışı tekniğine benzetenler de vardır. Örneğin **Marilyn Fabe, Joyce, Woolf** gibi yazarların tercih ettiği bilinç akışı tekniğinde olaydan ziyade karakterlerin yaşadığı varoluşsal ya da daha derin buhranların öne çıktığını aktarır (2010: 193).





Modernist üslubun içerisinde ele alınan meselelerde, özellikle karakterin iç dünyasını sorgulayan, psikanalize kurulan bağlar ve varoluşsal krizler öne çıkmaktaydı. Bununla beraber görüntü rejiminde de karakterlerin karmaşık iç dünyalarını yansıtacak kadrajlar, aydınlatma ve montaj teknikleri kullanılmıştır. Avrupa Sanat Sineması geleneği içinde radikal bir değişim gibi görünen bu üslup hiç kuşku yok ki Avrupa'nın modern kültürünün ve siyasi pratiğinin de yansımasını sunar. **Andras Balint Kovacs, Fellini'nin** filmlerini bu anlamda modern kültür tartışmalarının önemli uğrak noktası olarak tarif eder (2010: 333).

Buradan tekrar **Fellini'nin** sinemasına dönecek olursak, yönetmenin külliyatına baktığımız zaman modernizmin, inanç krizinin ve büyük iktisadi kalkınmaların toplumların yapısına ve kültürüne nasıl yansıdığını görebilmek mümkündür. **Federico Fellini'nin** sinemasında sıklıkla tekrar ettiği temaların başında aile, din, ilişkiler, varoluşsal krizler ve arzu vardır. Yönetmenin filmlerinde varoluşsal krizin tam ortasında, nihilist, melankolik ya da hedonist bir dürtüyle hareket edip istikâmetini kaybeden karakterlerle karşılaşırız. İtalyan yönetmenin sinemasında arzunun temsili libidinal olabileceği gibi hedonisttir de. **Fellini**, bu iki temayı hem psikanalitik çözümleme olarak hem de çoğu zaman, karnavalesk bir üslupla ele almıştır. Yönetmen arzuları ve onları dizginleyecek ahlaki, dini sınırları hep karakterlerin önüne çıkarır. Bu noktada taraf tutmaz, arzuları ve yasakları ana çatışma noktası olarak filmin merkezine alır.



Yönetmen hem sinemasal evrenin kıymetli topoğrafyası olan Roma'yı bir arzu nesnesi haline getirmiştir hem de arzularının peşinden giden ve bu yolda çoğu zaman etik değerleri bir kenara bırakan nihilist karakterleri kadrajına taşımıştır. Buna göre, arzunun sinemasal bir ifade aracı olarak en belirginleştiği **Fellini** filmi 1960 yılı yapımı *Tatlı Hayat*'tır (La Dolce Vita). *Tatlı Hayat*, başrolde **Marcello Mastroianni**'nin oynadığı Marcello Rubin adlı TatRoma'da magazin gazeteciliği yapan bir karakter üzerinden, İtalya'nın aristokrasisini, eğlence hayatını, tüketim pratiklerini ve insan ilişkilerini ele alır. Marcello Rubin, bir taraftan gazetecilik yapmakta diğer taraftan da ana tutkusu olan edebiyatla ilgilenmekte ve iyi bir yazar olma hayalleri kurmaktadır. Lakin Rubin, filmin akışı içerisinde yazarlık idealinden uzaklaşıp şatafatlı hayatların cazibesine takılır. Diğer taraftan da nişanlısı Emma'yla sorunlu bir ilişki içerisindedir; ilişkileri sorunludur çünkü evlilik, Marcello'yu bulunduğu eğlenceli ortamdan çıkaracak, tek düze bir yaşamın içerisine hapsedecektir. Yaşam tektir, her şey bir defa olup bitmektedir; şayet "monoton" bir yaşamın içerisine girilip her şey aynılaşırsa arzularımız ve ideallerimiz nereye kaybolacaktır? Marcello'nun *Tatlı Hayat*'taki temel çatışması da budur. Bir tarafta hedonist arzunun doymak bilmeyen çağrısı diğer tarafta tekdüze bir hayat ama edebiyata adanmış bir ideal vardır. **Fellini**, film boyunca tüm bu bitmeyecekmiş gibi duran şatafatlı hayatların ortasında hedefi aşan arzuların, etik ve ahlaki sınırların, hayatla kurulamayan bağların dökümünü yapar.

### **Tanrı'nın Terk Ettiği Kent Roma**

*Tatlı Hayat*, helikopterle taşınan dev bir İsa heykeli görüntüsüyle başlar. Bu sahne film boyunca karşımıza çıkacak bitmek bilmeyen eğlence sahneleri hakkında önemli bir referans noktası taşımaktadır. Roma, hem tarihsel olarak hem de Katoliklerin ruhani lideri Papa'nın da yaşadığı Vatikan'ı içerisinde barındırdığından kutsal bir kenttir. Dolayısıyla Roma, bir anlamda Hristiyan ahlâkını ve yaşayışını temsil etmektedir. Bununla beraber Roma, barındırdığı tüm tarihsel ve kültürel zenginliği sebebiyle turistik ziyaretlerin de önemli kentlerinden biridir. *Tatlı Hayat* filmi de cinsellik, haz, eğlence gibi temaları iddialı bir şekilde aktarması ve kenti neredeyse bir arzu nesnesi haline getirmesi sebebiyle tüm dünyanın gözünü Roma'ya çevrilmesine neden olur. **Peter Bondanella** ise filmin beynelmilel başarısından sonra Roma'ya dünyanın farklı yerlerinden turist

geldiğini aktarır. Bununla beraber, filmin hedonist arzuyu bu denli görünür kılması hem sağ ideolojinin hem de kilisenin filmi hedef tahtasına oturtmasına neden olmuştur. (Bondanella, 2002: 66). Özellikle filmi izleyen muhafazakârlar, filmin pornografik öğeler taşıdığını, İtalyan kültürüyle hiçbir alakası olmadığını belirterek yasaklanmasını bile istemişlerdir (Bondanella, 2002: 67).



Bu noktadan tekrar filme dönecek olursak; filmin başındaki görkemli İsa heykeli sahnesi modern inanç sistemi, hedonist arzular ve tahayyülleri bağlamına dair çok farklı okuma alanları açar. Arzunun denetimi ve sınırlandırması dinin önemli buyruklarından biridir. Filmde gördüğümüz genel panoramada ise dinin kamusal alanda kaybolması, hedonist arzunun artık denetimsiz bir hale geldiğine dair bir göndermede bulunur. Artık kapitalizmin önemli buyruklarından tüketim, eğlence ve sıradan hazlar insan hayatının merkezindedir. Peki, *Tatlı Hayat* filmindeki karakterler tam olarak neyi arzulamaktadırlar? Filmde başta Marcello karakteri olmak üzere film boyunca karşımıza libidinal ve hedonist arzuların peşinde koşan karakterler göze çarpmaktadır. Marcello'nun flörtöz, gördüğü her kadınla bir şekilde yakın temas kurmak istemesi ya da magazin muhabirliğinden faydalanıp dansçı kızları gazetede resimlerini bastırma bahanesiyle kandırma girişimleri, nişanlısı haricinde bir metresi olması onun baskın arzularından birinin libidinal olduğunu göstermektedir. Bununla beraber, Marcello'nun yazarlık yapması ve edebiyatla uğraşması da onun sıradan bir çapkın olmadığını göstermektedir, bu noktaya daha sonra tekrar geleceğiz.

**Fellini**, Marcello karakteri üzerinden ve film boyunca üst sınıftan hatta aristokrasiden karakterleri karşımıza çıkarmasının en önemli amaçlarından birisi İtalya'nın o tarihlerde geçirdiği büyük iktisadi ve ekonomik kalkınmadır (Bondanella, 2002: 66). Ülkenin ekonomik olarak büyük bir atılım göstermesi, Roma'yı şık bir ambalaj haline büründürüp tüm hedonist arzuların doyuma ulaşabileceği bir kent imgesine dönüştürür. Dolayısıyla kent, sadece tüketim odaklı gündelik arzuların tatminini sağlayan bir topoğrafyadır. Filmin içerisinde yer alan şatafatlı gece kulüpleri, lüks arabalar, motorlar, evler, şatolar ya da görkemli partiler de bu vaziyeti doğrular niteliktedir.

Film boyunca karşımıza çıkan karnavalesk Roma imgesi, arzunun açık bir temsilini içerir. **Fellini**'nin ışık tuttuğu bu manzara bir anlamda açık bir eleştiri de içerir. En nihayetinde, Marcello başta olmak üzere filmin farklı uğrak yerlerindeki eğlenceler, şatafatlar, zenginlikler bir yozluğa hatta sahteliğe de işaret etmektedir. Karakterlerin sahteliği, onları trajikomik de kılmaktadır. Bu noktada nihilizm ve hedonist arzu arasında bir bağ da kurabiliriz sanırım. **Bülent Diken**, nihilizmi acıyı kabul edememe ve acısız bir yaşam arayışı olarak kabul eder (2009: 13). Özellikle modernite ve Tanrı'nın sembolik ölümü, iki farkı nihilizm modeli ortaya çıkarmıştır. **Bülent Diken**'in ifadesiyle:

Moderniteyle, yani 'Tanrı'nın ölümü'yle birlikte, başlangıçta dinsel olan nihilizm, biri 'radikal' diğeri 'edilgin' nihilizm olmak üzere ikiye ayrılır. Radikal nihilizm bu dünyanın olumsuzlanmasını mantıksal uç noktasına, gerçek dünyanın yok edilmesine götürerek aşkınlıkta ısrar eder; edilgin nihilizm ise gerçek dünyadan hoşnuttur fakat 'kötücül' niteliklerini, yani tutkuları ve değerleri istemez. (2009: 13)

**Bülent Diken**'in ifadesinden yola çıkarak *Tatlı Hayat*'taki karakterlerin tutumunun edilgin nihilist olduğunu söyleyebiliriz. II. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında, Avrupa'nın tam göbeğinde insanlık tarihinin en büyük barbarlıklarından birinin yaşandığı bir dönemde, filmdeki karakterler dünyaya ve birbirilerine puslu bir camın ardından bakıyorlar gibidir. Hayata baktıkları kadraj puslu ve sislidir, yaşamla hakiki bir bağları yoktur. Gündelik zevklerle zamanı geçirmektedirler. Film boyunca parti yapıp eğlenen karakterler dünyanın acı gerçeklerinden en basitinden yakın zamanda yaşanan II. Dünya Savaşı'nın etkileriyle, yoksullukla ilgilenmek istemezler, tam aksine hedonist arzunun peşine düşmüşlerdir. Bu doğrultuda, onlar için *kendileri değil dünya kötüdür*, zaman kısadır; bunlarla uğraşmak yerine eğlenmek en yüce değer olabilir.



**Marguerite R. Waller**, filmin isminin *Tatlı Hayat* olmasının bir ironi taşıdığını belirtir. Bu isim aslında negatif bir durumu simgeler ve bunun nedeni de 1950’li yıllarda İtalya toplumunda insan ilişkilerindeki yozlaşmadır (2002: 107). İktisadi büyüme, toplumsal refah ve kapitalizmin özündeki tüketim haz arasındaki doğrusal ilişki *Tatlı Hayat* filmindeki atmosferi daha iyi bir şekilde anlayabilmemize sağlayabilir.

Buradan tekrar filmin açılış sahnesine dönecek olursak, İsa heykelinin helikopterle taşınması bir anlamda Tanrı’nın artık var olmadığı, bizi terk ettiği ya da artık ona ihtiyaç duymadığımız bir dünyayı simgelediği söylenebilir (Bondanella, 2002: 80). Şayet eğer Tanrı artık yoksa arzularımızın bitmeyen ve doymak bilmeyen isteklerini hiçbir sınırlama olmadan yapabilecek miyiz? **Fellini**’nin şatafatlı partileri, lüks hayatları, arabalar, motosikletler ve insanların birbirleriyle olan ilişkileri hedonist arzunun asla doymayacak olan dürtüsünü simgeler bir anlamda. **Ulus Baker**, **Spinoza**’nın bakış açısında insanın dürtülerinin ve arzularının sınırsız ve sonsuz olduğunu dile getirip şu tarifi yapar:

İstem diye bir şey yoktur, irade diye bir şey yoktur; genel olarak özgürlük diye bir şey yoktur, biz otomatlarız aslında. Çünkü bizim herhangi bir şeyi arzulamamız ya da istememiz aslında evrensel durumumuzdur, evrensel ve sonsuzca mahkûm olduğumuz bir haldir. Dolayısıyla genel olarak irade gerçekten bir soyutlama **Spinoza**’nın gözünde. Çünkü bir arzu her zaman bir şeye yöneliktir, her zaman bir şey istersiniz. (2015: 167)

**Slavoj Žižek** ise günümüzde zevk alma ve arzularımızın, süper egonun buyruğuyla bir tür emre dönüştüğünü aktarır (2014: 68). Artık sadece dürtülerimizin peşinde koşmuyoruz, aynı zamanda zevk almaya yönelik birer emir alıyoruz. Lakin günümüzde arzularımızın serbestliği başka bir yasak haline dönüşür. Günümüzde bu durum da daha garip bir hal almıştır. **Žižek**, “Tanrı öldü, ama farkında değil: Lacan Bobok’la oynarsa” isimli makalesinde inanç meselesini

*Karamozov Kardeşler*'in meşhur önermesi "Tanrı yoksa her şey serbest" cümlesini **Lacancı** bir okumayla tersine çevirir ve "Tanrı yoksa her şey yasaktır" der. **Žižek**, bilinçdışımızın istem dışı yasakçı bir inançla hareket ettiğini ve dürtüleri bastıran, engelleyen, zevki kısıtlayan bir mekanizma haline geldiğini iddia eder: Daha az alkol alın, kahve için gibi. Yasakla beraber arzularımızın hareket noktası ya da dürtülerimiz ise buyrukla işler haldedir artık (Žižek, 2015: 139). Modern yaşam ve iktisadi kalkınma bir taraftan arzularımızın doyumu için tüketmemizi, daha çok para harcamamızı buyururken diğer taraftan süper-ego da bu dürtüleri neredeyse muhafazakâr bir bakışla kısıtlamaya, yasaklar koymaya çalışır. Filmin ana istikametinden azıcık şaşarak, aşırı yorum tehlikesiyle baş başa kalarak Marcello'nun etrafındaki bireylerin onun böyle bir hayat tarzının sağlığına zarar vereceği endişesiyle ondan sigara, alkol ve partili hayatını azaltmasını hatta bunları tümünden bırakması gerektiğine dair öğütlerde bulunacağını tahmin etmek zor olmasa gerek.

Filmde özellikle Marcello karakterinin arzusunun istikametinin **Žižek**'in yukarıda tarifini yaptığı süper-ego buyruklu libidinal bir arzu olduğu söylenebilir. Özellikle Amerikalı aktris Sylvia rolünde **Anita Ekberg**'in görüldüğü sahnelerde de bu vaziyet öne çıkar. **Ekberg**'in varlığının bizzat arzuyu temsil ettiği söylenebilir; Marcello bütün bir gece onunla birlikte olabilmek için onun peşinden koşar. Marcello ve Sylvia, Fontana di Trevi çeşmesi içerisinde romantik bir şekilde öpüşecekken bir anda sabah olur ve sular aniden kesilir. Marcello'nun arzusu da yarıda kalır. Bu sahne bir anlamda Marcello'nun arzusunun asla tam olarak doyuma ulaşamayacağını simgelemektedir.



Marcello'nun paradoksu ya da arzularının sınırı ise nişanlısı ve babasının gölgesi olmaktadır. Marcello'nun basit bir yaşamı arzulayan Emma'yla nişanlı olması, onun arzularının sınırına dair bir engel teşkil etmektedir. Emma nasıl kontrollü ve sınırları belirli bir hayatı arzuluyorsa, Marcello ise bunun tam tersini, dürtülerin doyumsuz nesnesini aramaktadır. Dolayısıyla, Marcello doyuma ulaştıramadığı libidinal ve hedonist arzuları sebebiyle, Emma'yla her daim kavga halinde olmaktadır. Bu doğrultuda Emma ve Marcello'nun ilişkisinin yukarıda **Žižek**'in tarif ettiği sınıra tekabül ettiği söylenebilir. Arzuların sınırına dair kısıtlama sağlık, düzenli ilişki ve basit yaşamla sınırlanma ihtimali Marcello için bir kâbusa dönüşmüştür. Bu noktada, Marcello'nun babasının varlığı da onun olası geleceğine dair bir ayna görevi görür. Taşradan Roma'ya Marcello'yu ziyarete gelen baba, tıpkı Marcello gibi libidinal arzusunun peşinde koşan bir karakterdir. Evlilik hayatı ve taşradaki tekdüze yaşam aksine Roma'nın arzuları görünür kılan topoğrafyası babayı da bir anlamda yoldan çıkarır. Marcello'nun içinde bulunduğu şatafatlı hayatla beraber, babanın eksik kalmış arzusu Roma'da tamamlanır. Lakin babası bir gece kulübünde tanıştığı kadınla beraber olmayı planlarken aniden rahatsızlanır ve evine dönmeye karar verir. Büyük şehir onu yoldan çıkarmıştır. Marcello'nun babası filmde, özgürlüğünü ve arzularını kaybetmiş bir figürü temsil eder. Marcello, babasına bakınca Emma'yla evlenip aynı hayal kırıklıklarını ve sıkıntıyı yaşayacağını düşünür bir anlamda. Emma nasıl masumiyeti ve doğruyu temsil ediyorsa Marcello da bencil, içe dönük ne istediği tam olarak belli olmayan bir arzunun peşinde koşan bir nihilisti temsil eder. Filmin sonlarına doğru Emma



ve Marcello arasında yaşanan tartışma bu durumu biraz daha açmaktadır. Emma, Marcello'ya "Seni ilgilendiren tek şey kadınlar!" diye çıkışır, Marcello ise "Tüm hayatımı seni severek geçiremem... İdealin olan şeylerin zavallılığı! Beni sefil bir hayata sürüklüyorsun. Mutfaktan yatak odasından başka şey konuşmuyorsun. Böyle yaşayan bir erkeğin işi bitmiş demektir." şeklinde yanıt verir. Emma ve Marcello arasında yaşanan bu diyalog Marcello'nun hayattaki istikametinde hedonist arzuların daha baskın geldiğini açıkça ortaya koyar.

Bununla beraber Emma, film boyunca karşımıza çıkan en gerçekçi ve en sahte olmayan karakterlerden biridir. Entellektüeller, oyuncular, aristokratlar, tüm o şatafatın içinde bir sahteliği temsil etmektedir. Emma ise her şeye rağmen, masumiyetini koruyabilmiş bir karakter olarak yoluna devam eder. Onu, diğerlerinden ayıran özellik ise Marcello'ya duyduğu koşulsuz sevgidir. Marcello ve diğer karakterlerin aşk tarifi libidinal arzunun hükmü içerisinde, doyumsuz bir duygu iken Emma, **Spinoza'nın yüce** olarak tarif ettiği koşulsuz sevgiyi temsil eder. **Ulus Baker, Spinoza'da** sevginin asıl kıymetinin koşulsuz, şartsız ve doğrudan olabilmesi üzerinden ele almaktadır. **Baker'e göre Spinoza'da** sevgi bir koşula dayalıysa karşı taraf bu sevgiye yanıt vermek durumunda değildir. Tam aksine burada bir gurur söz konusu olabilir, lâkin birisini koşulsuz, şartsız seviyorsanız işte orada yüce olan bir şey vardır ve sevgiye karşılık verilebilir (2015: 96). Dolayısıyla tüm o sahteliğin içerisinde, Emma'nın temsil ettiği hakiki vaziyet de Marcello'ya duyduğu koşulsuz aşktır.

### **Arzunun İstikameti ve Kaybolan İdealler**

Peki, Marcello hangi noktada kaybolmuştur? Edebiyattan uzaklaşıp, hiç bitmeyecekmiş gibi duran bir partinin içinde sıkışıp kaldığında mı ideallerine elveda demiştir?

Filmin bir noktasından sonra yazarlık hayallerini kenara itip, kendisini eğlencenin sonsuz gürültüsüne teslim eden Marcello'nun hâletiruhiyesini anlayabilmek için bu noktada, psikanalistlerin arzu ve dürtü arasında yaptıkları ince ayrımı açıklamakta fayda olabilir. **Jacques-Alain Miller'e** göre arzuda esas olan, doyum sağlayacak şeyin veya nesnenin bulunmasıdır (Miller'den aktaran Koçak, 2017: 90). Yazara göre dürtüde ise maddesel bir arayış söz konusu değildir; dürtünün asıl istediği tatmindir (Miller'den aktaran Koçak, 2017: 90). Bu tariften



hareket ederek Marcello da idealleri ve dürtüsünün cisimleşmemiş tatmin arayışı arasında, bir ayırım yapmak durumunda kalır. Yazar arkadaşı Steiner'in evinde toplandıkları sahnede bu ikilem biraz daha netleşir. Marcello, Steiner'a yazarlık idealine dair "Zamanımı boşa harcıyorum, asla başaramayacağım. Eskiden hayallerim vardı. Belki de her şeyi kaybediyorum, her şeyi unutuyorum" der. Marcello'nu farkına vardığı "hiçlik" duygusu bir noktada akla **Yusuf Atılgan**'ın Bay C.'sini getirebilir. **Orhan Koçak**, *Tehlikeli Dönüşler* kitabında incelediği *Aylak Adam* romanında, Bay C.'nin pes edip öykülerini tamamlayamayacağını anladığında, karakterin kendi "hiçliğini" keşfettiği an olarak tarif eder (2017: 92). Burada idealar da arzu da boşluğa düşmüştür, geriye kendini kandıracak hayali fanteziler kalmıştır: "Boşluğun ucunda, çevresinde, ama içinde değil. Bu yüzden arzu da hep kendini kandırmak, fantezilerle, senaryolarla kışkırtıp, destelemek zorundadır" (Koçak, 2017: 92). Öykü yazmayı yarıda bırakan Bay C.'nin yazgıyla, Marcello'nun yazgısı aynı hat üzerinde düşünülebilir bu noktada. Marcello'nun asıl tutkusu olan yazarlığı bırakma noktasına gelmesindeki en büyük pay kendi hiçliğinin farkına mı varmasıdır yoksa doyumsuz dürtülerin baskınlığı mıdır? Marcello'nun yazdığı metinlerin nitelikli (Etrafındakilerin Marcello'nun metinlerini övmesinden onun nitelikli işler çıkardığını anlayabiliyoruz) olmasına



rağmen, kalemini bırakmaya hazırdır. Edebiyata dair ideali ya da arzusu, doyuma ulaşsa bile, boşluğun belki de hiçliğin yerini alamayacaktır. **Fellini**'nin karakteri nihilist bir perspektifle ele almasını da bu şekilde yorumlayabiliriz sanki. Sanatsal ya da hayata dair idealler ancak dünyayla sıkı bir bağ kurulduğunda bir anlam taşır. Marcello'nun hayata bakışında ise boşluk vardır, idealler o boşluğu dolduramayacak gibi görünmektedir. Steiner'e söylediği cümleler de bu noktada anlamlıdır. Steiner ise Marcello'nun tam tersi bir karakterdir. Sanatsal ideali başarıyla gerçekleştirmiş iyi ve saygın bir yazardır. Görkemli partilerde yüzeysel bir arzu peşinde koşmak yerine kendisini asıl doyuma ulaştıracağı şeyin farkındır: "İnsan tutkularından, duygulardan uzak yaşayıp kendini bir sanat eserindeki uyuma vermeli" der Marcello'ya. Steiner'in işaret ettiği vaziyet dünyevilikten ziyade daha kutsal ve anlamlı olanın ne olacağına dair projeksiyondur. Lakin Marcello'nun arzusunun istikameti başka yöndür artık, libinal hazlar ve dürtünün doyumsuz arayışı Marcello'nun hiçliğinin başlangıcıdır bir anlamda.



**Fellini** elbette burada muhafazakâr bir tutum sergilemiyor, bunun tam aksine ideal ve yüce olanın, arzusunun kaybının suretini çiziyor. Marcello'nun film boyunca takındığı ifadesiz yüz ifadesi bir tek salaş bir lokanta işleten Paolo'yla karşılaştığı anda değişir. Paolo'nun masum ve ilahi güzelliği, Marcello'ya masumiyeti ve bozulmamışlığı hatırlatır. Marcello, Paolo'ya baktığında ilahi bir güzelliğe bakarmışçasına heyecanlanır, mutlu olur. Karakter burada, içine düştüğü boşluğu

dolduracak veya kaybettiği asıl arzusunun ideasını, yeniden kazandıracak bir dürtüyü yeniden hatırlar. Lakin yukarıda da belirttiğimiz gibi modern dünyada hazlar ve tutkular neredeyse bir buyruk gibi işler. Marcello'nun da arzusunun istikameti o yöndedir artık. Arzusunun yüce olanın imgesini kaybetmiştir artık. İtalyan yönetmen **Pier Paolo Pasolini**, filmi masumiyetin kaybı ve günahlar üzerinden tarif etmektedir. (Bondanella, 2002: 70). Bu yorumdan hareketle, Marcello'nun filmin sonunda ideal olanı tamamen yitirmesi kendisini çağıran ilahi güzelliği duymaması bu yüzden sanırım.

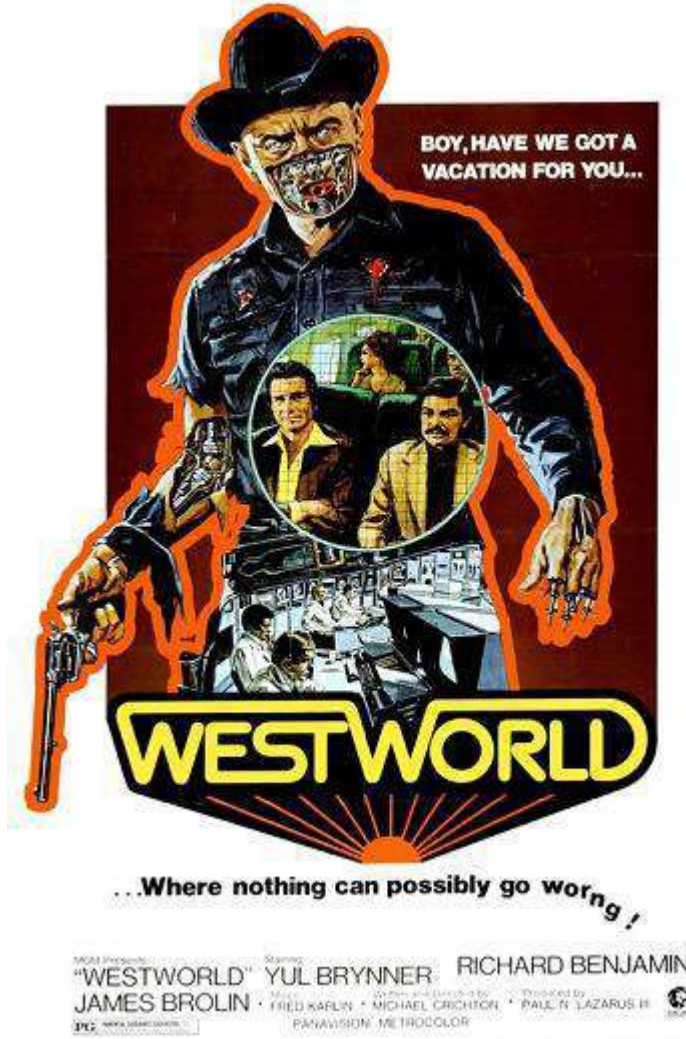
### Kaynakça

- Baker, U. (2015) Sanat ve Arzu. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bondanella, P. (2002) The Films of Federico Fellini La dolce vita: The Art Film Spectacular. Cambridge University Press.
- Burke, F. & Waller R. M. (2002) Federico Fellini: Contemporary Perspectives (Toronto Italian Studies). University of Toronto Press.
- Diken, B. (2011) Nihilizm. Çev: Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fabe, M. (2010) "Avrupa Sanat Filmi: Federico Fellini'nin '8 ½' Filmi", Auteur Kuram ve Sanat Sineması içinde. Der. Ali Karadoğan. İstanbul: De Ki Yayınları.
- Koçak, O. (2017) "Arzunun O Belirsiz Nesnesi", *Tehlikeli Düşler* içinde. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kovacs, A. B. (2010) 1962'nin Anahtar Filmi: Fellini'nin "8 ½" Filmi. (Yılmaz, E. çev) De Ki Yayınları.
- Žižek, S. (2014) Günümüz İdeolojisinden Kesitler. Çev. Erkan Ünal. İstanbul: Encore.
- Žižek, S. (2015) "Tanrı Öldü, ama farkında değil: Lacan Bobok'la oynarsa". Çev: Oğuz Tecimen. İstanbul: Birikim 314-315.

50 YAŞINDA

## BİR TEKNOFİLİN YAZIP YÖNETTİĞİ TEKNOFOBİ KLASİĞİ: *WESTWORLD* (1973)

Dilek Bayık



Genç ve başarılı bilim kurgu yazarı **Michael Crichton** 1973 yılında *Westworld*'ü çekmek için yönetmen koltuğuna oturdu. Bilim kurgu-western-korku türünde fütüristik bir filme imza attı. Delos tema parkında geçen bu modern korku masalı, temelindeki fikirler, getirdiği yenilikler ve kurduğu dünya

ile sonrasında pek çok film ve diziye ilham kaynağı oldu. Sinema seyircisi **Crichton** ile ilk kez, henüz yirmili yaşlarındayken, aynı adlı kitabından uyarlanan *The Andromeda Strain* (1971) filmiyle tanışmıştı. *Westworld*'den sonra da **Crichton**'ın sinema ile ilişkisi 2008'de 66 yaşında hayata veda edene kadar devam etti. Adı hem *Jurassic Park*'ta (1993) olduğu gibi kitaplarının film uyarlamalarında, hem de yapımcı, senarist ve yönetmen olarak başarılı yapımlarında sıkça görüldü.

Delos tema parkı, günlüğü 1000 dolara, içindeki "insanlar" ile birlikte Roma, Orta Çağ ve Vahşi Batı dünyalarından birinde, her arzularını gerçekleştirebilecekleri bir yaşam deneyimi vaat ediyor ziyaretçilerine. Bu üç dünya, ilgili tarihsel dönemin şehirlerine değil, daha çok bu dönemleri anlatan filmlerin dekorlarına benziyor. Sakinleri/aktörleri gerçek insanlardan neredeyse ayırt edilemeyecek özelliklere sahip kanlı canlı robotlar. Hollywood'un Düş Fabrikası olarak anıldığını da hatırlayacak olursak, ziyaretçilerin deneyimlerini "gerçek" olarak tanımlamaları daha anlamlı geliyor: Düşlerin gerçek olabilmesi için Düş Fabrikası'nın gerçekliğinde yaşanması gerekiyor.

Ancak Delos'un ziyaretçileri, karanlık bir sinema salonunda oturan, başkalarının düşlerinin pasif seyircileri değil. Monoton hayatlarını bir süreliğine geride bırakıp, bu dünyaların içine bizzat dalıp, kalıplardan sıyrılıp, arzularını gerçekleştiriyorlar. Yaşadıkları hazza ufak da olsa bir gölge düşürmeyecek şekilde, robotların "insan" olduklarına ve yaşadıklarının "gerçek" olduğuna iknalar. Diledikleri mevkiye gelebiliyor, arzu ettikleri her kadın/erkek ile birlikte olabiliyor, istedikleri suçu işleyebiliyor, insan öldürmenin zevkine varabiliyorlar... Süpergonun kapısından içeri giremediği, id için tasarlanmış bir tema parkı burası. **Crichton**'ın filminde ortaya attığı etkileyici sorulardan biri şu; insanı insan yapan karanlık arzuları mıdır? Olayların gidişatına bakılırsa bu soruya verdiği cevap "evet". Robotlar zaman içinde, itaat etmemeye, yasakları delmeye, şiddet göstermeye ve öldürmeye başlıyorlar. Tüm bunlar artan arızalar olarak nitelendirilse de, aslında hizmet verdikleri insanlarda görülen davranışlar. Delos'un olmazsa olmazı, en temel özelliği, robotların tıpatıp insana benzemeleri. Tam da bu hedefe uyacak şekilde robotlar gittikçe karanlık arzulara bürünüp insana yaklaşıyorlar.

**Michael Crichton**, filmin pek çok kişi tarafından teknolojinin tehlikelerine karşı bir uyarı gibi görülmesinden yakınıyor. Örneğin park sahiplerinin finansal

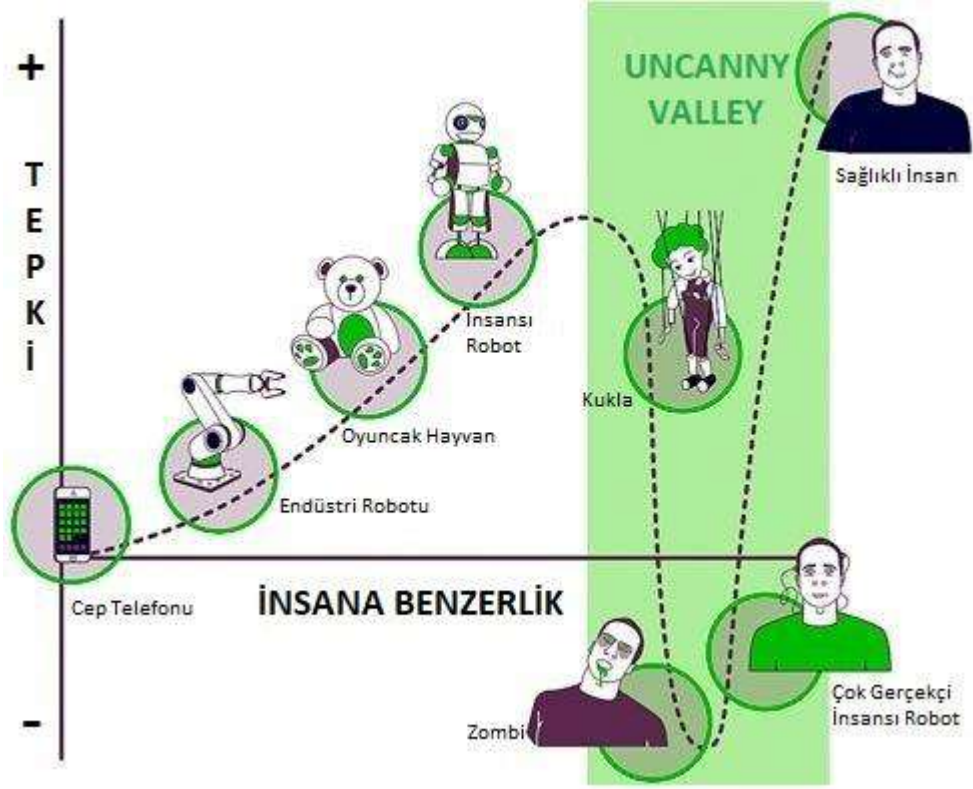
açgözlülüklerine dair eleştirinin gözden kaçtığını söylüyor. Bir şeylerin ters gittiğinden şüphelendiklerinde bile cüzdanları kabarık ziyaretçilerini riske atmaktan çekinmediklerine, parkı kapatmadıklarına dikkat çekiyor. Bu örneğin dışında da, film mekânının böylesi bir tema parkı olması bile başlı başına kapitalist düzen eleştirisi işlevi görüyor. Parkın robotları modern dünya köleleri, proletaryayı temsil ediyorlar. Ziyaretçiler de her gün karşılaşılabileceğimiz sıradan kişiler; borsacılar, avukatlar, muhasebeciler... 1-2 haftalık tatille kendilerini uyuşturup rutinlerine geri dönecekler. Delos, sonsuza kadar kalınabilecek bir ütopya değil, kendine yetecek üretim modeline sahip olmayan bir dünya, bir tatil köyü.

Yönetmenin hedefi teknolojiye karşı bir uyarı yapmak olmasa da filmini teknofobi üstüne inşa ettiği su götürmez. *Westworld*'ün, **Masahiro Mori**'nin 1970'te "Tekinsiz Vadi" (Uncanny Valley) makalesini<sup>1</sup> yayınlamasından birkaç sene sonra çekilmiş olması tesadüf değil. Robotik profesörü **Mori**, makalesinde *abjection* olarak bilinen garip hissi bir grafikte açıklıyor. İnsanların, insan temsilleri karşısında, sempatiden tedirginliğe uzanan tepkilerindeki değişimler, bu grafik üzerinde yer alıyor. Bir animasyon karakteri ya da robotun, insan olmadığı net bir şekilde belli olmak koşuluyla, insana benzerliği arttıkça sempati görme ve kabul görme seviyesi artıyor. Ancak bu benzerlik iyice artıp, gerçek insana (bana) benzemeye başladığında, sempati yerini tedirginliğe bırakıyor. Kabul görme seviyesi aniden düşüşe geçiyor. Verilen bu tepki, grafikte vadi şeklinde görüldüğünden, bu davranış grafiği tekinsiz vadi olarak anılıyor.

1970'lerden bugüne, özellikle **Jasia Reichardt**'ın 1978'de yayınladığı *Robots: Fact, Fiction, and Prediction* adlı kitabından sonra, sinemacılar ve sosyal bilimciler bu kavramdan çok faydalandı. Tekinsiz vadi insanın "öteki" ile ilişkisini anlayıp aktarmak için önemli bir kaynak haline geldi. Buradaki "öteki" kavramı bana benzeyen ama ben olmayandır. Örneğin robot ya da zombi olabileceği gibi, farklı ırkta, farklı cinsiyette, farklı cinsel tercihte, farklı milliyette, farklı sosyal sınıfta, farklı gelir düzeyinde, farklı dinde, vb. farklı bir varoluş da "öteki" olarak düşünülebilir. Dolayısıyla, filmlerde gördüğümüz robotlar diğer tüm olası "öteki"lerin bir temsili olarak okunabilir, yorumlanabilir.

---

<sup>1</sup> Orijinali Japonca olan Masahiro Mori'nin "Uncanny Valley" makalesinin İngilizce çevirisi için: [IEEE Spectrum ([bağlantı](#))]



1973'te *Westworld*'de, tekinsiz vadinin erken ve başarılı örneklerini görüyoruz: Neredeyse insan olduğuna inanılan ama yüzünde mimikler olmayan robot, büyük bir tedirginlik ve gerginlik hissi yaratır. Ameliyat masasında yatan bir insana baktığımızı düşünürken, yüzünün hafifçe kaldırılıp arkasından kablolar çıktığını gördüğümüzde yaşadığımız dehşet, herhangi bir saldırı sahnesinde yaşayacağımızdan fazladır.



Filmin hikâyesinin güçlü fikirlere dayandırılması, 1973'te direkt olarak anlatılmaya niyet edilenlerin dışında da, günümüzden bakıldığında farklı

okumalara ve yeniden yorumlamalara imkân sağlıyor. Örneğin filmin feminist bir okumasında, seks robotlarının fuhuş ve insan kaçakçılığının gerektirdiği nesneleştirme ve insanlıktan çıkarma için bir metafor işlevi gördükleri belirtiliyor.<sup>2</sup>

Günümüzden farklı olarak 70'lerin başında bilim kurguların oyuncu kadrosunda yıldızlara rastlamak olağan değildi. Geneline baktığımızda **Westworld**'ün de güçlü yanlarından biri oyuncu kadrosu ve oyunculuk değil. Ancak, kariyerinin sonlarına gelmiş ve kabul ettiği rollerde artık çok seçici davranmayan **Yul Brynner**, filmin şanslarından biri. Siyah şapkalı robot-kovboy Gunslinger rolünde, film boyunca birkaç cümlelik repliği dışında konuşmuyor. Çıkardığı muhteşem oyunculuk, mimikleriyle ve bakışlarındaki ürkütücü cansızlıkla hayat verdiği robot, seyirciyi tekinsiz vadinin derinlerine sürükliyor. **Arnold Schwarzenegger**'in de ileride belirteceği üzere, **The Terminator** (1984) film serisinde cyborg T-800'ün esin kaynağı Gunslinger'dır. Peki, böylesi bir oyunculuk, seyirciyi karşısındakinin insan olmadığına ikna etmek için yeterli mi? Bir zamanlar Siyam Kralı olarak seyredilen oyuncu, vurulduğunda kan kaybederek ölen bir kovboyu canlandırmakta! Onun bir robot olduğuna inanabilir mi? Aslında sinemanın büyüsü bu ve seyirci film ile sağlam bir ilişki kurabildiği sürece ikna olacaktır. Ama **Crichton**, edebiyatın anlatmak konusundaki gücünün, sinemada göstermek ile karşılanabileceğini düşünmüş olmalı. Robotun dünyayı nasıl algıladığını göstermeye ve bu şekilde seyircinin kafasındaki son şüpheyi de silmeye karar vermiş. **Westworld**, sahnelerinde CGI (*computer generated imagery*) teknolojisini kullanan ilk uzun metrajlı filmidir.

Bugün, görüntüyü bilgisayarımıza ya da telefonumuza bir dokunuşla kaydetmek, değişiklikler yapmak çok doğal geliyor. Üzerinde düşünme gereği bile duymuyoruz. Ancak sinema filmlerinin peliküle imajlar olarak kaydedildiği 1973 yılında, sıradan insanın etrafında bilgisayarlar yoktu, dijital fotoğraf makinasının icadına bile birkaç yıl vardı. CGI teknoloji geliştirilmişti ama hayatın içinde ya da Hollywood filmlerinde değildi. NASA, Mars'ta çektiği fotoğrafları Dünya'ya aktarmak için kullanmıştı. Bilgisayar tabanlı görüntü işleme çok daha karmaşık ve kapsamlı bir konu ama 1973 yılının seyircisine, CGI teknolojisinden bahsetmeye, zihninde bir şeyler canlandırmaya çalışayım:

---

<sup>2</sup> Kozlovic, Anton Karl. *Technophobic Themes in Pre-1990 Computer Films*, Science as Culture, Eylül 2003.



Her rengin sayısal karşılığını yazan bir tablomuz olsun: Bu bizim sihirli anahtarımız olacak. Bir görüntüyü, her biri tek bir renk ile gösterilen olabildiğince küçük karelere ayıralım. Her karedeki rengin sayısal karşılığını bir yere yazdığımızda görüntüyü kaydetmiş oluruz. Daha sonra, farklı bir mecrada bu sayıların renk karşılıkları sırayla boyandığında, kaydedilmiş olan görüntü yeniden üretilebilir. Işınlama gibi harika bir şey değil mi! Bu sayede sadece canlılar değil, teknolojik ürünler, robotlar da görebilirler. Gerçi bu biraz ürkütücü sanırım.

**Michael Crichton**, aşağı yukarı böyle düşünmüş olmalı. Filmde uygulanan da basitçe bu yöntemdi. Robotun bakış açısından (*point of view*) çekilen sahneler CGI olarak kaydedildi. Seyirci bu sahnelerde **Yul Brynner** ya da kameramanın değil robotun gözleriyle dünyaya baktı. Bu gözlerin gördükleri kesinlikle doğal değildi, tekinsizdi. Filmin görsel efektlerini yaratan **John Whitney Jr.**'in söylediği gibi çalışmaları, uyguladıklarından daha fazla ihtimal barındırıyordu ve henüz



hayal bile edemeyecekleri de ileride ortaya çıkacaktı. 1973'te **Westworld**'de, bilim kurgu sinemasında dijital görsel efektlerle yaratılacak dünyaların kapılarını açan bir çalışma yapılmıştı.

Parlak fikirlere ve vizyona sahip, çok başarılı bir yazar olan **Crichton**, **Westworld**'de ilk sinema filmini çeken tecrübesiz bir yönetmendi. Filmin konusu, ardındaki fikirler, türlerin birleştirilmesi, anlatıyı destekleyecek teknolojik yenilikleri kullanmak gibi pek çok özelliği, **Westworld**'ün çekildiği zaman başarıya ulaşmasını ve kült bir film olarak günümüze taşınmasını sağladı. Ancak düşük bütçesi ve **Crichton**'un yönetmenlik konusundaki deneyimsizliğinin etkileriyle, filmin zayıf yönleri de var. **Westworld** 1,2 milyon dolarlık bir bütçeye sahip. Son teknoloji kullanan ve üç görkemli dönem filmi dekoruna ihtiyaç duyan bir film için düşük bir bütçe. Bunun etkileri, filmde olumsuz olarak hissediliyor. Örneğin Vahşi Batı dışında diğer iki dünyayı filmde çok göremiyoruz. Gördüğümüz sınırlı sahnelerde ise, dekorlar ve yaratılan mekânlar bu dünyaları hakkıyla temsil edemiyor. Filmin diğer bir sorunu da başrol dışındaki oyunculukların yetersizliği, bir tema parkını çekip çevirdiğine inanmamız gereken oyuncuların sayı ve çeşitliliğinin çok az oluşu. Yine de imkânsızlıklar karşısında bulunan çözümlerle, inandırıcı ve başarılı bir film ortaya çıkarılmış olması takdire şayan. Detaylı ve görkemli sahneler çekilemese de dönem filmlerinin klişelerini kullanarak her bir dünyanın hissini izleyiciye geçirmek; senaryo yazarı bulunamadığı için filmin başına reklam filmi ekleyip bunu bir reklam yazarına yazdırmak; CGI teknolojisi için konunun uzmanına ödenmesi gereken rakamın bütçenin yaklaşamayacağı boyutlarda olduğu anlaşılınca, uzmanın oğlu ile çalışmaya karar vermek bunlardan bazıları. Sonuca baktığımızda; film ne zayıf taraflarının etkisiyle çözümlenip dağılıyor, ne de sadece keyifli bir macera filmi izleme peşinde olan seyirciyi güçlü fikrinin ağırlığıyla korkutup uzaklaştırıyor.

**Westworld**'ün başarısının ardından 1976 yılında devam filmi **Futureworld** çekildi. Sonrasında 1980'de bu evrende geçen bir dizi **Beyond Westworld** ekranlarda yer aldı. Ancak bu yapımlar kayda değer başarılar elde edemediler. **Westworld**'ün başlattıklarını devam ettiren, film ile direkt ilgi kuran ya da içinden bazı öğeleri alan farklı bilim kurgu yapımları oldu. 1984'te ilk filmi vizyona giren **Terminator** film serisi, **Westworld**'den hem fikirsel hem görsel anlamda çok şey miras aldı. **Westworld**'den 2016'da televizyona aynı adla

uyarlanan dizi de eleştirmeler ve seyircilerin beğenisini kazandı. Doğrudan bağlantılı bu iki yapım dışında pek çok bilim kurgu filminde dijital efekt kullanımlarının yanı sıra **Westworld**'ün diğer izlerini de görmek mümkün.



Tam 50 yıl önce çekilmiş olmasına rağmen, sinema tarihindeki yerinin yanı sıra, hala değerli bir sinema ürünü **Westworld**. Bilim kurgu, korku ve western tutkunlarına, sinema tarihine ve teknolojiye meraklı olanlara ya da sadece 1,5 saat boyunca hoş bir film izlemek isteyenlere gönül rahatlığıyla önerebilirim.

## SADIK KALP

Esra Ballım

“Gerçek olmayanı anlatmadaki en gerçek araç sinemadır.”

Jean Epstein

İzlenimci sinemanın önemli temsilcilerinden biri olan **Jean Epstein**'in (1897 - 1953) *Sadık Kalp* (Cœur Fidèle, 1923) filmi yüz yaşında. **Louis Delluc**'la çok yakın iş birliği içinde çalışan ve son derece önemli estetik kuramlar üreten **Epstein**'in bu filmi çağdaşlarından oldukça farklı bir yerde duruyor. Polonya doğumlu **Epstein**, tıp doktoru olarak mezun olmasına karşın, önce **Lumiere Kardeşler**, ardından da **Delluc**'le çalışmasından sonra sinemaya daha yoğun bir ilgi duyar. Sinema alanında ilk ürününü 1921 yılında kuramsal yazılarını ve eleştirilerini topladığı *Günaydın Sinema* (Bonjour Cinéma) adlı kitap ile veren yönetmen, belgesel olan ilk filmi *Pasteur* (1922) ile ticari film şirketlerinden teklif alacak kadar başarı kazanır. 1923'te onu Fransız avangard sinemasının ön saflarına yerleştirecek **Honoré de Balzac** uyarlaması *Sadık Kalp* filmi yapar. Kocası tarafından eziyet edilen bir kadının anlatıldığı filmi diğerlerinden ayıran özellik, **René Clair**'in de belirttiği gibi filmin bir bakıma “entelektüel gözler” için düzenlenmiş olmasıdır.

Daha ilk görüntülerden itibaren kendine özgü bir sinemayı belli eden filmde, objektif her yana dönmekte, her eşyanın ve her kişinin çevresinde dolanmakta, anlatımsal görüntüyü ve görüş açısının saptadığı şaşırtıcı durumu aramaktadır. Sovyet sinemasının etkisi altında **Epstein**, doğrudan doğruya basit ve yoksul ortamlarda yaşayan kişileri kendine konu olarak seçmiş ve bunu bilinçli bir kurgu ve gerçekçi bir gözle perdeye yansıtmıştır.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Sinema Akımları*, Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran. Med-Campus Proje Yayınları, 1997, s. 94

Epstein'in avangard sinemacılar arasında yer almasını sağlayan diğer filmleri: *Üç Yüzlü Ayna* (La Glace à Trois Faces, 1927) ve *Usherlar'ın Çöküşü*'dür (La Chute de la Maison Usher, 1928). Simgencilik gelişimini etkileyen 1928 yapımı *Usherlar'ın Çöküşü*'nün ardından yönetmen sesli sinema dönemine girerek *Les Berceaux* (1931), *L'or des mers* (1933), *Chanson d'Armor* (1934), *Cœur de gueux* (1936), *Les Bâtisseurs* (1938), *La Relève* (1938), *Artères de France* (1939) ve son olarak *Les feux de la mer* (1948) filmlerini çeker. Epstein filmleriyle olduğu kadar sinema okullarında verdiği dersler ve yayımlanan kitaplarıyla da etkili bir isimdir. Akımlara meraklı izleyicinin bildiği filmlerden ziyade, çağdaşı olan birçok sinema kuramcısı gibi günümüzde daha çok yazılarıyla bilinir. Onun verdiği eserler arasında *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926) ve *Le Cinéma du diable* (1947) ve *Esprit de Cinéma*'yı (1955) sayabiliriz.



İzlenimci sinemanın bir örneği olan *Sadık Kalp* filmine geçmeden önce empresyonist sinemanın özellikleri hakkında bazı noktalara değinmek gerekiyor. Sinemanın modern bir sanat olduğunu kanıtlama çabası empresyonist hareketin itici gücüdür. Empresyonizm kendinden önceki gelecekçilik (fütürizm) akımının yapay, insanı es geçen ruhuna da karşı çıkar. Geçmiş ve gelecek arasında kendine yaşam alanı bulamayan insanın ruhsal dünyasını resmeder. Karşı duruş; insanın iç dünyasına, duygusal yaşamına dönerek sağlanır. İç dünyalar, anlık algılamaların görselleştirilmesi ve simgesel anlatımla yansıtılır. Akılda kalan anların, çağrışımların tetiklediği anların, bellekten kopup gelen tanıklıkların, rahatsız edici olayların ve bilinç dışı baskılardan kurtulan anların görsel kullanımı, dönemin baskın sinemasal ruhunu belirler.

İzlenimcilik akımı filmlerinde öyküler tematik ve konu olarak aşk üçgenleri, kapalı dünyalar ve yalnız insanlar üzerine kuruludur. Ruh hâlinin ve doğanın lirik resimselliğini biçimsel açıdan yansıtmak amacıyla sinemanın görsel ve kurgusal potansiyeli devreye sokulur. İzlenimcilik akımına ait karakteristik özellikleri önem sırası gözetmeksizin şu şekilde sıralamak mümkündür:

- İzlenimler (İç dünyadan yansımalar)
- Uyanan duyguların aktarımı
- Duyguların dışavurumu
- Psikolojik çözümlenmeler
- İç çatışmalar
- Doğa ve ruh ilişkisi
- Mekân ve ruh ilişkisi
- Objelerin temsili anlamı
- Ritmik kurgu ile bilinç akışı hızına vurgu
- Öznel görüşü taşıyan devinimli kamera
- Algı durumunu gösteren netlik bozumu
- Gölgelemlerin kullanımı
- Resimsellik
- Kurguda bindirme tekniği
- Hızlı kayıt / Ağır oynatım (*Slow-motion*)
- Gösterimlerde kontrpuan müzik / ses kullanımı<sup>2</sup>

Her yönetmen bu genel özellikleri kullanarak kendi yaratıcılık tercihlerine ağırlık verir. Örnek olarak, **Jean Epstein** bakış açılarının değiştirilmesiyle elde edilen farklı izlenimleri ve duyguları yansıtmada doğa görüntülerini kullanır. 1920'li yıllarda yazdığı yazılar ve yaptığı filmlerle izlenimcilik akımını başlatan **Delluc**'ün dışında, **Germaine Dulac**, **Abel Gance**, **Marcel L'Herbier**, **Jean Epstein** ve **Jean Renoir** gibi sanatçılar, Fransız Empresyonizmi olarak nitelenen bu akım içinde yer alan filmler yapmışlardır. Öne çıkan filmler şunlardır:

*La fête espagnole* (Germaine Dulac, 1919)

*Fièvre* (Louis Delluc, 1921)

*Cœur fidele* (Jean Epstein, 1923)

*La Roue* (Abel Gance, 1923)

*L'inhumaine* (Marcel L'Herbier, 1924)

*La Petite Marchande d'allumettes* (Jean Renoir, 1928)

---

<sup>2</sup> Sinema Akımları Ders Notları, Gökhan Erkilic

Filmde Marsilya Limanı ve Manosque kentinin dışında yaşayan, anne ve babası tarafından terk edilen Marie'nin öyküsü anlatılır. Rochonlar'ın yetiştirdiği ama işlerin çoğunluğunu üstüne yıktıkları Marie'nin zor bir hayatı vardır. Ailenin barında çalışır Marie. Petit Paul adında başıboş biriyle evlendirip başlarından atmak istedikleri Marie ise dok işçisi Jean'a âşıktır ve onunla geçireceği hayatın düşünüyü kurmaktadır.

**Rochon Barı:** Marie, kirli masanın üstünü silerken aklı ve duyguları başka yerlerde. Mekânda sıkışık kalmışlığını bakışlarından, isteksiz el hareketlerinden anlarız. Duvarda farklı zamanlardan kalma duvar yazıları görürüz. Bunların içinden "for ever" aşkın temsili olarak belirgin şekilde öne çıkar. Marie pencereden bakarken biz, onun gözünden öznel kamera ile iç dünyasını ve uzaklara kaçıp gitme isteğini yansıtan limandan manzaralar izleriz. Marie rıhtımdaki adamın (Jean) yanında olmak ister.



**Rıhtım:** Denizdeki ışık kırılmaları ve hareketlilik Marie ve Jean'ın huzursuz, kaygılı ruh hâllerinin doğaya yansımasıdır. Araya giren deniz ve ada görüntüsünden Jean'ın buralardan uzaklaşma, alıp başını gitme isteği anlamını çıkarırız.



**Rochon Barı:** Jean, bara Marie'nin ailesiyle tanışmaya gelir. Petit Paul ve çetesi de oradadır. Karakterlerin yakın plan yüz ifadeleri ve sıkılan yumruklarla Jean'a verdikleri gözdağı, ortamdaki gerginliğin bize yansımasıdır.

**Rıhtım ve köy yolu:** Jean rıhtımdaki buluşma yerlerinde Marie’yi bekler. Üçlü bindirme tekniğinin ilk örneklerinden birini görürüz. Deniz, Marie’nin yüzü ve rıhtımda onu bekleyen Jean’ın eli birlikte kullanılır. Jean’ın arzusunun doğaya yansımaları olarak nitelendirebileceğimiz bu sahnenin ardından Jean, denizde baktığı her yerde onun yüzünü görür. Deniz ne kadar enginse Jean’ın aşkı da o denli büyüktür. Marie’nin saçlarını yosunlardan alan yüzü dalgaların arasında kaybolurken bir an onu kaybettiğini düşünür Jean. Bu sahne silinirken ardından Petit Paul’un önde, Marie’nin isteksiz ve zorla ondan epeyce uzakta yürümesini Marie’nin kalbinin soğukluğuna doğanın ıssızlığının eşlik etmesi, doğa ve ruh hâli birlikteliği olarak okuyabiliriz. Paralel sahnede Jean, rıhtımda beklerken uzaktan gelen her kadın onun için Marie’dir. Kalp simgesi içinde Jean’ın yüzü ile kapanan sahne, Jean’ın dünyasına hâkim olan şeyin “aşk” olduğunu vurgular.



**Lunapark’ta:** Petit Paul ve Marie lunaparkta dönme dolaba binerler. Dönme dolapta oturan Marie’nin zaman ve mekân içindeki amaçsızlığını ve kayboluşunu hissederiz. Marie’nin zihninden geçenlere uygun çekim hızı kurgusu dikkat çekicidir. Marie’nin bakışları lunaparkın dışına odaklıdır. Uçan sandalyede oturan Marie, Petit Paul’un sırnaşık davranışlarına rağmen kendi dünyasında yaşar. Öznel kamera ile Marie’nin bakışından uçucu izlenimler verilir.



**Jean, Marie ve Petit Paul köyde:** Jean’ın köy yolunda yürümesi, ağaç altında oturup dibek döven köylüyle konuşması ve köye giriş sahnesi, izlenimci ekole ait



karakteristiklerden resimselliğin karşılığıdır. Jean, Marie ve Petit Paul'ü köyde bulur. Jean ve Paul arasında bir arbede yaşanır. Marie'nin konuşması, Paul'un öfkesi ve Jean'ın kıskançlık duygusu gözlerindeki ifadeler yoluyla dışa vurulur. Paul ve Jean'ın kavgasında rüzgâr ve tozun kullanılması doğa olaylarının atmosfer kullanımındaki destekleyici rolüne işaret eder. Jean kavga sonrası duvar dibinden kaçarken yıkık duvar görüntüsünün ortasından geçer. Resimsellik yine devrededir. Marie, ikisinin kavgasından sonra duvar dibinde depresif şekilde yığılmış oturur. Ruhsal durumuna fon oluşturan duvar, onun kaçırsızlığını vurgular.



**Jean Marie'yi takipte:** Jean, Paul ile ettikleri kavga sonrasında bir yıl hapis yatar. Hapisten çıkınca yine Marie'nin peşine düşer. Marie, kucığında hasta bebeğiyle sefalet içindedir. Jean, onu izler. Bebeğine maddi yardım için Marie'nin evine sık sık gelir. Kötü niyetli komşu kadınlar kapı ağzında konuşurlarken dedikodu ve kötü niyeti temsilen kukla cadı görüntüsü araya girer. Petit Paul eve gelir. İçki masasında hırçın, sinirli şekilde ellerini masaya vurur ve bebeğe alınan ilacı da döker.

**Jean barda:** Jean, barda Paul'a ispiyonculuk yapan kadına içini dökerken Marie'nin yüzü Jean'ın zihninde görüntü bozumuna uğrar. Jean'ın esrik, deli divane ruhunu yansıtan görüntülerden onun dünyasında hâlâ sadece Marie'nin olduğunu anlarız. Jean'ın ellerinin gölgesi ispiyoncu kadının yüzüne ve başının üstüne yansır. Jean kendini koruma dürtüsüyle kadından uzak durmaya çalışır ve kadını ezme niyetini açığa vurur. Yaşananları duvara vuran gölgelerin yardımıyla daha iyi görürüz.



**Petit Paul'un sonu:** Petit Paul, şişeler ve kumar makineleriyle ahbablığını iletir. İspiyoncu kadın, Paul'a görüntü bozumu ile sarhoş modunda görünür. Notalarını ekranda gördüğümüz döneminin ünlü parçalarının *Nuits de Chine* (F. L. Benech) ve *La Violetera* (J. Padilla) nağmeleri Paul'u geçmişin güzel günlerine götürür. Zihninden geçenler: Mutluluğun, Paul için atlıkarınca günlerinde kalmış olması çocukluğuna duyduğu özleme bir göndermedir. Kaybedilmiş yaşamın



itirafı, kaybedilmiş sahte mutluluk. Paul bu arada ispiyoncu kadının Marie ve Paul için sarf ettiği kıskırtıcı sözlerden etkilenir ve onları basmaya gider. Tabancasıyla Paul'ü vurmak isterken yaşanan karmaşada silah yere düşer. Marie'nin komşusu tabancayı alıp Paul'a ateş eder. Paul'un kanlı başı bebeğin yanı başına düşer. Bebeğin beşiğinin sıçramalı kurguyla giderek uzaklaşan görüntüsü geçmişten kopuşu, şimdikiyi hatırlatır.

**Son söz:** Atlıklarınca, zamanın sorgulanması için iyi bir yerdir. Bu kez atlıkarıncada Marie ve Jean vardır. Jean'ın kendinde olmadığını, Marie'nin esrimesinin eşiğinde olduğunu görürüz. *"Aşk sana her şeyi unutturabilir."* cümlesinin eşliğinde ekranda güllerin üstüne Marie ve Jean'ın yan yana mutlu yüzlerinin bindirmesini görürüz. Bu resmi gül-vajina eşleşmesi olarak okuyabiliriz. Ardından Marie ve Jean'ın yüzünün üstüne bindirilen *"for ever"* yazısı bar sahnesinde yer alan duvar yazısına gönderme yapar.



### Cinéma Pur örneği olarak Sadık Kalp

Yönetmen filmde anlatım aracı olarak görüntüyü kullanır. Jestler, mimikler, beden dili, yüzlerin yakın plan kullanımı bedenden gelen abartılı hâlleri devre dışı bırakır. Günümüzde izlediğimiz filmlere göre jest ve mimikler bize abartılı gelmiş olsa da döneminin izleyicisi bu teatral söylemi normal karşılar. **Dullac'a** göre **Epstein'in** derdi: Cinéma Pur yani Saf Sinema'dır. Anlatısını sinemasal enstrümanlarla kurmayı dert edinmiş bir filmidir **Sadık Kalp**.

Filmin ara yazı kullanma tarzı anlatıma açıklık getirme konusunda faydalı olmakla birlikte, çağdaşı filmlerle kıyaslandığında oldukça ekonomik bir karaktere

sahiptir. Açık olan, **Epstein**'ın seyircisini görüntünün diline bilinçli olarak yönlendirdiğidir.

Filmin ne anlattığından çok daha önemli olan “konunun nasıl anlatıldığı, filmin nasıl kurulduğudur.” Döneminin romantik ruhunu yansıtan filmde sembolik anlatıma yoğun olarak başvurur **Epstein**. Filmde çoklu görüş noktaları ve görüş açılarının kullanılması izlenimciliğin ruhuna yakışan öznel algılama olanaklarını gözler önüne serdiği gibi, sinemasal olanaklar üzerine bir farkındalığı da ortaya koyar. Aynı olayı iki farklı kişinin gözünden gösterir. Sahnelerde dönemin kurgu stili olan punto açılma ve kapanmaya bolca rastlarız. Avangard karakteri nedeniyle, düşünür ve bilim adamlarından oluşan bir izleyici kitleye Sorbonne Üniversitesi'nde gösterilmiş olan *Cœur Fidèle* yıllar geçse de izlenirliğini sürdüreceği gibi görünüyor.

# STEREO'NUN ARAŞTIRMA AKADEMİSİ: BİR TELEPATİ ORGANI OLARAK YAPI

Neslihan İmamoğlu

David Cronenberg'in 1969 yapımı *Stereo* filmi brütalist bir yapının uzak plan çekimiyle başlayarak verdiği ipucunu, duyduğumuz ilk cümlede tamamlayarak mimarlığın filmde güçlü bir yer kaplayacağını herhangi bir gizeme yer bırakmadan açık eder. "Şimdi deneysel mekân kavramına dair bazı içgörülere sahip olduğumuza göre, son derece eşsiz bir grup bireyin deneysel mekân süreklilikleri arasındaki etkileşimi değerlendirebiliriz."<sup>1</sup>

Bir filmde bina gösterilsin veya gösterilmesin her bir görüntünün kadrajıyla, ölçeğiyle ve ışığıyla farklı bir mekân tanımladığını söyleyen Juhani Pallasmaa'ya göre mimari görüntüler içermeyen hemen hemen hiçbir film yoktur.<sup>2</sup> Her ne kadar bu iki disiplin birbiriyle sıkı bir ilişki içinde olsa da mimarlık ve sinema arakesitinde gezinirken çoğu zaman sembolik kullanımların, temel analogilerin etrafında dolaşıyoruz. Hele bir de bu film bir yapıyı doğrudan bir karakter olarak ele alıyorsa. *Stereo* ile de bu türden bir yolculuğa çıkmak mümkün. Bu yolculuğun bu yazıya aktarılan izlenim güzergâhı mimari öğelerin izinden gidiyor. İnsan bedeni ve zihninin mekân ve mekânın kurucu öğeleriyle ilişkisini kurcalıyor. Yapının elemanlarını ve hatta boşluklarını bedenin bir parçası olarak okumayı deneyecek bir başka yazının öncülü olarak önce yapının elemanlarına bakıyor: açılmayan şeffaf kapılar, loş merdivenler, uçsuz bucaksız koridorlar, brüt beton duvarlar...

---

<sup>1</sup> *Stereo*'daki dış ses: "Now have we have some insight into the concept of experiential space, we may consider interaction among the experiential space continua of a highly unique group of individuals."

<sup>2</sup> Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, s: 20.

## İlk Durak

“Yer ve olay, mekân ve zihin birbirinin dışında değildir.”<sup>3</sup>

Helikopter iner ve içinden pelerinli bir adam çıkar. Adam bahçedeki heykeli inceledikten sonra merdivenlere doğru yürür. Dış sesler aracılığıyla binanın Dr. Luther Stringfellow'un telepati üzerine çalışmalar yaptığı “Kanada Erotik Araştırma Akademisi” olduğunu ve bir grup telepatın bu binada deneylere tabi tutulduğunu öğreniriz.

Brüt duvarları, beton basamakları aşan denek, camlarla kaplı bir cephede kilitli kapılarla karşılaşır. Bu güçlü tezat ve yapıyla ilk temas, başarısız bir “içeri girme” denemesidir. Deneyin pelerinli adam içeri girdikten sonra başlayacağını düşünsek de lineer bir zaman kurgusuna sahip olmayan film ilerledikçe ilk sahneler de kendisini yeniden ve yeniden inşa edecektir. İç ve dış mekân, beden ile zihin analogisi gibi okunabilecekken, bizi yerleştirdiği gözlemci pozisyonundan baktığımızda kendimizi tıpkı diğerleri gibi yapıya hapsedilmiş bir denek olarak buluruz. İç mekânı ilk defa gördüğümüz sahnede yapıya dışarıdan değil içeriden bakarız. Karakter dışarıdayken biz çoktan içerideyizdir.



**Pallasmaa**'ya göre mimari imge ve mekânın artikülasyonu herhangi bir filmin temel dramatik ve koreografik ritmini oluşturur. Yazar, *The Image of Architecture* kitabında usta sinemacıların mimarlıkla en güçlü karşılaşma biçimlerinden

<sup>3</sup> A.g.e. s: 22. Çevrilerek alıntılanan cümle: “Place and event, space and mind, are not outside of each other. Mutually defining each other, they fuse unavoidably into a singular experience; the mind is in the world, and the world exist through the mind.”

örnekler verir. Peyzajda bir ev imgesi, bir yapının cephesinin maskevari görünüşü, kapı ve pencerelerin iki dünya arasında araçlar ve kadraj araçları olarak kullanımı, evcilliği ve özel alanı yansıtan şömine, masanın odaklama ve ritüelleştirme gücü, yatağın kişiselliği...<sup>4</sup>

Pelerinli adam, başka kapıları da dener. Yapıya nereden ve nasıl girdiğini bilmesek de basamakları inerken görürüz karakteri. Burada dış dünyadan laboratuvar ortamına geçiş için bir aracı olması gereken kapının işlevini gerçekleştirdiğine tanık olmuyor oluşumuz tesadüf değil. Bir zihinden diğerine geçişte duyuların işlevinin arka planda bırakılacağı telepati sürecine dair de çok şey söyler bize bu kapı sahnesi. **Pallasmaa** mimari bir öge olmanın ötesinde çok güçlü mimari imgesi olan merdivenlerin sinematik dramaturjideki merkezi rolünden, merdivenin bir yapının omurgası olarak görülebileceğinden bahseder.<sup>5</sup> Binaya giriş kapıları kapalıdır ve zihne giriş de çok kolay olmayacaktır. Öncelikle aşağı inilmesi gerekir. Tam burada farklı bir okuma yapmak mümkün. Yapıyı bir karakter olarak ele aldığımız zaman veya ilerleyen örneklerde göreceğimiz gibi yeni duyular için yeni bir organ olarak anlamaya çalıştığımızda karakterin yapının dışında kalışının kapıların kilitli oluşundan değil, bedenini yapının bedeninden ayıran eldiveninden henüz kurtulmamış oluşundan kaynaklandığını da söyleyebiliriz.

## İçeride

“Zihin dünyadadır ve dünya düşünceler aracılığıyla oluşur.”<sup>6</sup>



Artık herkes içeride. Beyaz önlüklü doktor ile siyah pelerinli adam; brüt beton duvarlar,

<sup>4</sup> A.g.e. s: 32

<sup>5</sup> A.g.y.

<sup>6</sup> A.g.e. s: 22. Çevrilerek alıntılanan cümle: “Place and event, space and mind, are not outside of each other. Mutually defining each other, they fuse unavoidably into a singular experience; the mind is in the world, and the world exist through the mind.”

aşşap kaplamalar ve steril bir ışıkla aydınlanan modern bir koridorda yürüyor. Doktorun adamı davet ettiği oda, gördüğümüz bir diğer kapı iç dünyaya açılıyor. Bir önceki sahnedeki fonksiyonelliğın aksine burada işlevsel öğelerle değil zihinsel imgelerle karşılaşılıyor. Tam da bu noktada dış ses *Geşalt*'tan bahsediyor:

Deneyin araştırmacısına kısmi bir telepatik bağımlılık duymasını sağlamak parapsikolojik ve deneysel geşaltın karşı konulamaz bir parçasıdır. Bu bağımlılığı kontrol edilebilir seviyede tutmanın yolu bu deneysel geşaltın organik parçası olarak görülmelidir.<sup>7</sup>

Geşalt kuramının en kritik vurgusu, herhangi bir uyaran çevresinin bir bütün olarak ele alınması gerektiği çünkü o bütünsel konfigürasyonun, içinde barındırdığı parçaların bütün içindeki işlev ve anlamını oluşturduğudur.<sup>8</sup>

Filmde dış ses görüntülerle birleşerek doğrusal bir anlatı kurmasa da şüphesiz bilinçli bir eşleştirme çabası var; brüt, modern bir yapı içinde farklı çağlardan kişisel nesnelere dolu odaya girdiğimizde dış sesin *Geşalt*'tan bahsetmesi tesadüf değil. Bu anlamda, mekân, ekranda bir bir beliren nesnelere, denek ve tüm bunlara bakan bizleri geşaltın organik parçaları olarak düşünmek mümkün. Zihindeyiz. Hep birlikte bir bütünün parçalarıyız: denekler, görünen ve görünmeyen araştırmacılar, yapı, kamera ve biz.

### Tanışma Noktaları

Filmde pelerinli adam ve onun aracılığıyla izleyicinin her bir denek ile ilk karşılaştığı mekân farklı. Her bir bireyin farklı bir mekânda ortaya çıkması ve farklı sosyal bir araya gelişleri de tesadüf olmamalı.

Bireyin çevresini algılama ve çevresine tepki vermesinin benzersiz biçiminin kendi deneyimsel mekân sürekliliğinin bir işlevi olduğunu anlıyoruz. Nesne olayları bireyin deneyimsel mekân sürekliliğine girdiğinde o mekânın organik ayrılmaz parçası haline gelirler. O mekânın yaratıcı doğasına uygun olarak niteliksel olarak değiştirilirler. (...) iki telepatin deneyimsel zaman mekân sürekliliği birleşebilir.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Stereo*, dış ses.

<sup>8</sup> Esra Mungan, *Geşalt Kuramı: İnsana Dair Başka Bir Bilim Mümkün mü?* Metis Yayınları, 2023, sf: 66

<sup>9</sup> *Stereo* dış ses.



Denekler farklı mekânlarda, farklı ilişki biçimleri üzerinden etkileşime geçerken izleyicinin zaman mekân sürekliliği de sinema aracılığıyla telepatlarla birleşiyor. Deney ortamının baskıcı, bilinmez atmosferi izleyici için de zorlayıcı bir deneyime dönüşüyor. Koridorlar, atriumlar, köprüler karakterlerin diyaloga girdiği, onları birbirine “bağlayan” mekânlar iken örneğin laboratuvar, amfi, kafeterya, toplantı odası gibi mekânlar daha ileri düzeyde bir aktarımın gerçekleştiği, karakterleri “birleştiren” yerler olarak karşımıza çıkıyor. Bireylerin telepatik etkileşimlerinin yoğunluğu iletişime geçtikleri mekânlar üzerinden okunabiliyor. Yapı brüt duvarları, camları, aydınlatması, mobilyaları veya dolaşım kurgusuyla bize karakterlerin telepatik etkileşimi üzerine belki de akışta bize en çok ipucu veren öge oluyor. Farklı kotlardan baktıkları zaman mı aktarım daha yoğun olacaktır yoksa bir köprüde karşılaştıkları zaman mı? Telepatik deneyimi farklı bir kimlik kurgulayarak bir anlamda *hackleyen* karakteri masalarla dolu bir sınıfta görmemiz bu doğrultuda yapının adeta beden bir parçası gibi okunabileceği yönünde ipucu veriyor. **Cronenberg**'in arabaları organlaştırdığı *Crash* (1996) veya *Cosmopolis* (2012) filmlerine baktığımız zaman bunun pek de olasılık dışı olmadığını görmek mümkün. Birbirlerine camların ardından, farklı kotlardan bakan karakterlerin yapıyla kurdukları teması takip ettiğimizde yapının doluluk ve boşluklarıyla bir “telepati organı” olduğu söylenebilir mi?





### Özelden Genele, Bireyden Kümeye

“8 deneğin paylaştığı müşterek deneyimsel mekânın doğası nedir?”<sup>10</sup>

Deneklerle tek tek karşılaşmamızın ardından onları bu sefer farklı mekânlarda farklı ilişki biçimleri içinde görüyoruz. **Pallasmaa**’nın da bahsettiği gibi masa birleştirici bir öge olarak telepatların iletişim kurduğu, birbirini ikna ettiği, seviştiği, birleştirici ve ritüelleştirici bir rolde konumlanıyor. Karakterleri yapı ile yalnız kaldıkları anlar dışında özel bir mekânda görmüyoruz. Yatakları yok; yerde, rastgele mekânlarda uyuyorlar.

İlk sahneden itibaren takip ettiğimiz pelerinli adamı telepati süreci ilerledikçe başlangıçta içine giremediği yapının her bir köşesini dolaşırken görüyoruz; yere oturuyor, duvara yaslanıyor, tırabzana dokunuyor, çevresine bakıyor, yapıyı adınımlıyor... En güçlü telepat olduğunu anladığımız deneğin yapıyla en çok temas eden karakter oluşu bize hem telepati sürecinde hem de yönetmenin niyetinde yapıya **Pallasmaa**’nın bahsettiği analogilerden çok daha fazla rol düştüğünü gösteriyor. **Cronenberg**’in Andrews Binası’nı özellikle henüz boşken kullanmayı tercih etmesinde<sup>11</sup> de farklı bir amaç yatıyor olmalı.

---

<sup>10</sup> **Stereo**, dış ses.

<sup>11</sup> Filmmaker magazine ([bağlantı](#))



### Tekrar Dışarıda

Pelerinli adamın dışarıdan içeriye attığı bakış, filmin sonunda yapının dev cam cephesinden dışarı bakan kadın aracılığıyla bize hatırlatılıyor. Bu sefer kadın içeriden dışarıya bakarken biz dışarıdan yapıya bakıyoruz. Kamera ile birlikte biz deneklerden daha önce yapıdan kurtuluyoruz. Bu sahne bize artık filmin sonuna geldiğimizi söylüyor.



### Bedenler ve Zihinler Arasında Bir Organ Olarak Yapı

**Cronenberg** bu ilk uzun metrajlı filminde neden mekânın sembolik gücüne bu denli ihtiyaç duyan bir hikâyeye tercih etti? Kurgu bir mekân olan “Kanada Erotik Araştırma Akademisi” için neden gerçekten de bir eğitim yapısı olan Andrews Binası tercih edildi? Toronto Üniversitesi Scarborough kampüsünde konumlanan ve adını tasarımcısı **John Andrews**’tan alan yapının Kanada’nın en önemli brütalist mimarlık örneklerinden biri olmasının bu filmle nasıl bir ilişkisi var? Film için

soğuk ve çarpıcı<sup>12</sup> bir mekân yaratmak mıydı amaç yoksa binaya “seksi”<sup>13</sup> bir rol atfetmek mi istendi? Brütalizm ve şeffaflık bu film aracılığıyla nasıl okunabilir? **Byung-Chul Han**’ın kötücül “şeffaf toplum” kavramı ile telepati ve brütalizm birlikte okunabilir mi? **Stereo**’yu “sıradışı” bir film olarak nitelendiren, filmdeki mekân kullanımından bahsederken brüt beton, cam panel, tavan ışıkları gibi modernist mimari ifadeleri boşluk hissi üzerinden okuyan ve brütalist mekân kullanımıyla “soğuk”, “engelleyici” bir *aura* yaratıldığından söz eden **William Beard**’in<sup>14</sup> veya bu okumayı eleştirerek filmdeki seks araştırmasını **Lacan** ve **Foucault** ışığında ele alarak brüt yapıyı seks ile ilişkisi üzerinden inceleyen **Komar**’ın yazılarında yapının bir telepati organı oluşuna dair izler bulunabilir mi? Karakterlerin yolculuğunu, mimari elemanlarla etkileşimleri ölçüsünde anlamlandırmaya çalışarak yola çıkan yazı, bu yaklaşımın bir anlamda eşyalarla dolu odaya atılan ilk bakış gibi zihinsel imgeleri art arda yığan ve onları çeşitli çıkarımlarla eşleştiren eksik bir okuma olduğunu fark ederek **Stereo**’da mimarinin bir telepati organı olarak inceleneceği başka bir yazının tohumlarını atmayı dener. **Stereo**, yönetmenin en sevilen ve beğenilen filmleri arasında sayılmasa da, mimarlık ve sinema arakesitinde çalışanların aklına gelen ilk çalışmalar arasında olmasa da özellikle mimarlık ile ilişkisi bağlamında birçok okumaya kapı açacak bir güce sahip görünüyor.

## Kaynakça

- Beard W. (2006) *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*. University of Toronto Press
- Mungan, E. (2023). *Geşalt Kuramı: İnsana Dair Başka Bir Bilim Mümkün mü?* İstanbul: Metis Yayınları.
- Pallasmaa J. (2007). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto Publishing.

---

<sup>12</sup> “Named for its designer, John Andrews, the building’s brutalist architecture provides a stark, cold setting for the film, in which an unseen Dr. Luther Stringfellow conducts sexual experiments, which allow his test subjects to reach new levels of consciousness.” [Cronenbergmuseum.tiff.net ([bağlantı](#))], son erişim: 11.04.2023]

<sup>13</sup> S. Komar, “Sex, lies and architecture: Brutalism and the search for sexual truth in David Cronenberg’s Stereo”

<sup>14</sup> Beard, W., *Stereo* (1969), “Erotic research”, “The bare slabs of concrete and sheets of glass, the panels of overhead lights, the severe angles, the general sense of emptiness in a context of powerful modernist architectural gestures, all cast a cold and forbidding aura around the proceedings.”

# OLDUKÇA “KÖTÜ” KISA FİMLERİYLE CRONENBERG

Onur Keşaplı

Sevgili okur, haklı olarak, başlıkta yer alan “kötü” sözcüğünün tırnak içinde olmasından ötürü, sevgisiz yazarın burada kendince zekâ parıltısı gösterme gayretiyle filmlerin hiç de kötü olmadığını belirtmeye çalıştığını düşünebilir. Ne de olsa başlığın devamında dünyaca ünlü, nevi şahsına münhasır kült yönetmen **David Cronenberg**'in soyadı yer alıyor. Fakat yazar, söz konusu filmlerin yalnızca kötü değil, epey kötü olduklarını düşündüğü için sözcüğü vurgulama gayesinde, hepsi bu.

Yazma eylemi, konu kötü şeyler olunca kışkırtıcı olabilmekte ancak kötü hal bir hayal kırıklığı yarattıysa yazma şevki ufka karışabiliyor. **Cronenberg**'i bir hayli seven ve kısa filmlerini izlemeye heyecanla koyulan kişinin karşı karşıya kaldığı vasatlık bu yazıyı arzusuz ve işlevsiz bir hale getirdi. Hâlbuki **Cronenberg**'in kısılarına bakıp, sanatçının filmografisinin izlerini, sinematografisinin vazgeçilmez motiflerini bulmak, onu *auteur* yapan ayrıntıları açığa çıkarmak şüphesiz yazılası ve okunası bir izlek olurdu; olmadı. Gerçi tüm bu farkındalığı göz ardı edip, ciddi bir edayla **Cronenberg** kısılarında psikanalize, hazcılığa, groteske, teknofobiye pekâlâ odaklanabilir, pek çok Batılı filozoftan alıntılarla samimiyetsiz fakat ciddiye alınabilir bir metin ortaya konulabilirdi. Bunun yerine dürüst olup, iki başlık altında, apaçık ortadaki yavanlığın sebeplerini aramaya çalışmak isabetli olabilir.

Başlıklar, sevgili **Süheyla Tolunay**'ın özverili ve yardımsever asistiyle gelen filmlerin kronolojik kümelenmesine göre gelişecek;

## Cronenberg, Cronenberg olmadan evvel

Pek çok yönetmen gibi mesleğinin ilk yaratılarını kısa metrajda veren **Cronenberg**, 1966 yılında çektiği *Transfer*'de bir psikiyatrist ve danışanının karlarla kaplı pastoral bir dış mekânda diyalog transferlerine odaklanıyor. Absürt mizansenlerle toy bir gerçeküstüçülük peşindeki film, kamera kullanımında – bilhassa çevrinme hareketlerinde – göz ardı edilemeyecek beceriksizlikleriyle yönetmenin sinemayı henüz yalnızca *anlatı* aracı olarak gördüğünü ve bunda da yetkinleşmemişliği gözler önüne seriyor.

1967'de *From the Drain* ile öğrenci filmlerine devam eden **Cronenberg**, bir akıl hastanesinin küvetine oturarak diyalog haline soktuğu iki hasta ile özgün (!) olma çabasına girerken bir kez daha sinematografik açıdan hiçbir derdi olmayan, skeçvari bir kısa filme imza atıyor. Filmin gelecekte geçme iddiası, *stop motion* özel efektleri ile tür olarak güldürü hedefini gülünçleştirirken **Cronenberg**'in “umut vadeden” unvanını o yıllarda nasıl alabildiğini – Kanada'nın o dönem içinde bulunduğu sanatsal yokluk halini buram buram hissettirerek – sorguluyor.



*Transfer* (1966)



*From the Drain* (1967)

Umut vadeden yönetmen genci **Cronenberg**'in mezuniyet sonrası televizyona geçiş yapması skeçvari **üslubunu** perçinlerken Program X'e 1972'de çektiği *Secret Weapons* bölümünde yapım desteğine kavuşunca olgunlaşabileceğini kanıtlıyor. Yakın geleceğin fütüristik Amerikan İç Savaşı'nda gizli bir silahı geliştiren ve hem iktidar hem de isyancılarla pazarlığa girişen bir karakterin odağındaki yapıt, bir TV işi olmasına karşın **Cronenberg**'in film olmayı başaran ilk kısa metrajı. Minimalist bürokratik mekân tercihleri, karmaşık fabrikalar ve laboratuvarlarda bilimkurgu ve macera türlerine yol almak isteyen *Secret Weapons*; oyunculuk, kurgu ritmi ve özellikle kamera kullanımındaki onulmaz sıradanlık ve hantallıkla bir hayli kötü yıllanmış zor bir seyirlik.



*Secret Weapons* (1972)

1975'te *Peep Show* için çektiği *The Lie Chair* bölümüyle naftalin kokulu bir *sitcom*'a imza atarak Cronenberg hayranlarını şaşkına uğratacağı aşikâr Cronenberg'in, 1976'da *Teleplay* için yönettiği *The Italian Machine* ile en azından kendi hudutlarına döndüğü söylenebilir. *The Lie Chair*'da görüntü yönetimi, ışık tercihleri ve anlatı olarak Cronenberg'in izine rastlanmazken en azından *The Italian Machine*, *Secret Weapons*'ı andıran bir bilimkurgu, şüphe ve macera filmi olmaya aday. Teknolojiye yönelik saplantılı bağımlılık hali ise Cronenberg'in Cronenberg olmadan evvelki kısılarının içindeki en Cronenberg anı olmalı.



*The Lie Chair* (1975)

### Cronenberg, Cronenberg olduktan sonra

*Videodrome*, *Sinek*, *Crash*, *eXistenZ* derken Cronenberg'in dünya sinema tarihinde yerini almış oluşu, bundan böyle kısa filme nasıl yaklaşacağını da merak ettiriyor. Evvelki tutumlar, bayağı, skeçvari sinematografisizlik sürececek mi? Yoksa "kötü"lük son mu bulacak?

2000 yapımı **Camera** bu noktada ayrı bir parantezi hak edecek kadar özgün bir yapıt. Yalnızca **Cronenberg**'in kısa filmleri arasından sıyrılmanın ötesinde yönetmenin tüm filmografisi düşünüldüğünde de özerk bir konumda. **Leslie Carlson**'ın canlandığı bir oyuncu eskisinin oyunculuk, sinema, kamera üzerine kavramsal çıkarımlarda bulunduğu, eskide kalmanın aşılması güç melankolisi ile harmanlanıyor **Camera**. Buna paralel olarak bir grup çocuğun buldukları bir Panavision kamera ile "oyuncu"nun hüznünü, önce kamera arkasında ardındansa arınık bir *track in* ile sinematik bir oyuna dönüştürmeleri **Camera**'yı katmanlı bir kesite dönüştürüyor.



*Camera* (2000)

Ardından **Cronenberg**'i, dünyanın öne çıkan yönetmenlerinin sinema üzerine kısa filmlerle dâhil oldukları 2007 yapımı **Chacun son cinéma**'da görüyoruz. Somut olarak görüyoruz zira **At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World** adlı tek mekân, tek ölçek, tek çekimlik kisasında **Cronenberg** hem kamera arkasında hem de önünde. Filmin süresinden uzun olup sürprizini de içeren adında yer aldığı üzere bir intihar kesitine yer veren film, medyanın "canlı yayın" fetişizminin iğdişine odaklanıyor. Sonunda hiç de cesur davranamaması bir yana, bir medya eleştirisi olarak öncü olmak bir yana epey geride kalan film, özensiz ve gayriciddi haliyle topyekûn hayal kırıklığı olan bir projenin açık ara zayıf halkalarından olmaktan kurtulamıyor.



*At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World*  
(2007)

Rotterdam Film Festivali'nin siparişi olarak 2013'te çekilen *The Nest*'te bir kez daha bir doktor ve hastasının diyaloguna odaklanan **Cronenberg**, porno estetiğın o dönemki vazgeçilmezlerinden “pov” tercihiyle aynı anda doktor, kamera ve izleyici halini alıyor. Tek çekimden oluşan filmde hastanın iç organlarında meydana gelen deformasyon sonucunda göğsünde ortaya çıkan böcek yuvasının ameliyatla alınıp alınmaması üzerine bir konuşma söz konusu. Kadın hastanın çıplaklığı ve ısrarla üst açıyla kadrajlanması, **Cronenberg**'in bir noktadan sonra sinir bozmaya aday sükûneti ile birleşince *The Nest* her an grotesklik olabilir endişesini ve beraberinde gerilimini canlı tutuyor. Ne var ki ortada yine son derece özensiz, istismara açık bir mizansen var.

Sanatçının her ölümlü gibi yaşlanması üzerine eklenen Covid-19 salgını, **Cronenberg**'in – şimdilik – son kısına, kızı **Caitlin Cronenberg** ile birlikte yönettiği 2021 yapımı *The Death of David Cronenberg*'e dönüşüyor. Patlayan gün ışıklı çekimlerde yine bir tek mekânda, tavan arasında, geçen filmimsi, yataktaki ölüsüyle baş başa kalmış yönetmenin tepkilerini ölçüyor. Gerçeküstücü bir arzuyu çağrıştıracak şekilde “ölüsevici” filmimsi, süresini aşır üzerine düşünülüğünde pek çok kavramı tetikleyecek bir nokta atışı hüviyetinde; tabii yine, bir kez daha, epey kötü ve banal bir sinematografiyle...



*The Death of David Cronenberg* (2021)

### **Peki, şimdi ne demeli?**

Yazarın, **Cronenberg**'in kısa filmlerinde kolayca kaçılarak tercih ettiği “ünlü-ünsüz” kümelenmesinde dikkati çeken şey, yönetmenin ün sonrası çektiği kısa metrajlarının da ün öncesindekiler kadar “kötü” oluşu. Bu durum, ün öncükilerin



toyluk, öğrencilik, amatörlükle nitelendirilmesinin önüne geçerek başka “şeyler”e işaret ediyor olabilir. Bu manasız varsayımı destekleyen bir başka olgu ise **Cronenberg**’in ilk uzun metrajı olan, 1969 yapımı *Stereo*.

*Stereo*, gözleri bozacak kötülükteki *Transfer*’den üç, *From The Drain*’dense yalnızca iki yıl sonra çekilmiş olmasına rağmen, son derece olgun ve yenilikçi bir anlatıyı, biçimciliği hem yapım tasarımında hem de sinematografide işleyen bir film. **Cronenberg**’in – şimdilik – son uzun metrajı *Müstakbel Suçlar* (Crimes of the Future, 2022) ile içerik bağlamında bağlara sahip *Stereo*’nun brütalist mimariyle harmanı ise yönetmenin daha sonra sıklıkla yinelenen gelecek tasvirlerini, gerilimini, bedene müdahaleleri, psikanalize kapı aralayan gelgitleri nispeten kısa süresinde içeriyor. Öyle ki *Stereo*’yu kotarabilmiş bir sanatçının tam altı yıl sonra *The Lie Chair* gibi sapsarı bir başarısızlığa nasıl imza atabildiği merak konusu. Daha da ilginç ise **Cronenberg**’in reklam filmlerinin de kısa filmlerinden daha albenili, daha bir Cronenbergvari oluşu. İnanmayanlar Nike reklamına göz gezdirebilirler.

**Cronenberg**’in kısaltarını “kötü” kılan hal, kendi bütünlüklerindeki zaaf ve dönemin – öncesiyle beraber – kısa filmlerinin çok daha iyi olmalarının ötesinde **Cronenberg**’in aynı yıllarda çektiği uzun metrajlarından da hayli zayıf olmaları. Böylesi bir alenilikte, **Cronenberg**’in kısa filme bir sanat formu olarak nasıl yaklaştığı sorusu önem arz ediyor. Gereksiz ve faydasız varsayımları sürdürürsek **Cronenberg**’in kısa filmlerindeki “kötü” halin, **Cronenberg**’in pek de umursadığı bir vaziyet olmadığı ve yönetmenin kısa filmlere salaş, özgür ve kendini pek de ciddiye almayan videolar olarak yaklaştığını pekâlâ söyleyebiliriz. Oturduğumuz yerden varsayımsal ahkâm kesmenin dayanılmaz hafifliğiyle formüllerin, *pitching*lerin, “pr”cılığın, kısacası piyasanın yutmaya başladığı kısa film sahasını düşündükçe **David Cronenberg**’in oldukça kötü kısa filmlere imza atmasının sanatın özerkliği bağlamında pek iyi olduğunu belirtmek umut verici olacaktır.

## POST-ENDÜSTRİYEL ZEITGEIST: COSMOPOLIS

Murat Çağiltay



David Cronenberg genellikle *beden dehşeti* alt türüyle anılır ama sinemasının pek bahsedilmeyen bir başka özelliği de edebiyatla ilişkisidir. Julia Ducournau, Alex Garland, David Lynch, John Carpenter, Paul Verhoeven, William Friedkin, Ridley Scott gibi yönetmenlerle akrabalıklar ihtiva eden filmografisi boyunca Stephen King, James Graham Ballard, William S. Burroughs, David Henry Hwang, Christopher Hampton, Bari Wood, Patrick McGrath, Bruce Wagner, John Wagner, George Langelaan gibi yazarların eserlerini filme uyarladı. Romanı *Consumed* ile edebiyat da üretti; ayrıca *Spider*'da Samuel Beckett imgeleri kullandı ya da *Naked Lunch*'ta Kafka'dan söz edilir... Don DeLillo'dan uyarladığı ve birçok yıldız oyuncuya roller verdiği *Cosmopolis*'te (2012) ise seyirciyi çağımızla yüzleştiriyor.

DeLillo ve Ballard; Cronenberg'in sinemaya uyarladığı, tarzları çok benzeyen yazarlar. Bilim kurgusal kara gerilim, biraz transgresif biraz avangart eserlerinde

çağımız ve geleceğe dair eleştiriler arz ederken teknolojinin “radyoaktif”, fetiş imgelerini anlatırlar. **Cronenberg**'in **Ballard**'tan uyarladığı **Crash** örneğin, araba kazalarına ilgi duyan, deforme otomobiller ve çarpışma heyecanından cinsel zevk alan insanlar hakkındadır ki öncülü de trafik kazası fotoğraflarını pop sanata dönüştüren **Andy Warhol**'dur. Medya, teknoloji, global ekonomi, soğuk savaş, psikolojik arızalar, tüketim toplumu, sorunlu ilişkiler, kent yaşamı, modern insan, çağdaş sanat, terör, alt kültürler, cinsel fanteziler ve benzeri konularla ilgilenen **DeLillo**'nun dünyası **Cronenberg** sinemasına çok uygun. **Bruce Bawer**'ın uyuşturulmuş, delirmiş, insanlıktan çıkmış Amerikan hayatını bilgisayar kabloları, klimalar, televizyon üniteleri, süpermarketler, kredi kartları ve sentetik kumaşlarla işlediğini tespit ettiği **DeLillo**, eskiden Ogilvy & Mather'ın reklam yazarıydı; yani modern kapitalizmi yakından tanıyor. Reklamcılık kökenli bir diğer romancı **Frédéric Beigbeder**'nin de kaleme aldığı tatminsizlik, yapaylık, lüks tüketim ve ruhsal bunalımları yüzeysel bırakmayıp derinlere inerek, ölçeğini genişleterek, çağımız bağlamında çözümleyerek edebiyata döküyor **DeLillo**.



### **Metropolitan Bir Odise**

“Evrensel kent” ya da “dünya şehri” demek kozmopolis; farklı milletlerden, kültürlerden, mesleklerden insanların zengin bir çeşitlilikle beraber yaşadığı dinamik, kozmopolit kentlere deniyor; New York, Berlin, Paris, Londra, Bangkok, Toronto veya İstanbul gibi. Film Manhattan'da geçiyor ama **Cronenberg** filmleri

genellikle, nerede geçerlerse geçsinler, mümkün mertebe Kanada'da çekilirler; **Cosmopolis**'in de birçok sahnesi Toronto'da çekilmiş. 28 yaşındaki milyarder Eric Packer'ın bir gününü anlatır ve çoğunlukla da limuzinde geçer film. Roman; Eric'in kırk sekiz odalı evinde, uyuyamamış, canı sıkkın halde dolaşmasıyla başlar; film ise limuzini beklemesiyle. Berbere gideceklerini söyler güvenlik şefine fakat saçları mükemmel durumdadır. ABD başkanının şehre gelmesi ve anarşist eylemler trafiği felç ettiği için berberi ofis ya da limuzine getirmeleri önerilir ama Eric uzaktaki belli bir yere gitmekte ısrarcıdır. Filmin sonlarına doğru vardığı dükkân, babasının onu çocukken götürdüğü berberdir. Annesini beş yaşındayken, babasını da genç yaşta kaybetmiştir; berber dükkânı ona çocukluğunun sevgi dolu günlerini hatırlatır ve bir çeşit amca figürüdür yaşlı berber. Tıraştan ziyade, iyi hissedebilmek için oradadır. Berberin buzdolabında beklemiş patlıcanı yer, esnaf sohbeti dinler. **Citizen Kane** filminde, ölmeden önce "Rosebud" diyen bir zenginin öyküsünü anlatır **Orson Welles**. Finalde öğreniriz ki Rosebud çocukken karlı havalarda kaydığı kızıağın adıdır, çocukluğunu özlemiştir Kane. **Citizen Kane**'den yetmiş yıl sonra çekilen **Cosmopolis**'te de Eric artık çok daha karmaşık bir kapitalizmin zirvesindedir ve çocukluğunun berber koltuğuna dönmek istemiş; samimiyetin, doğallığın, huzurun, nostaljinin peşinde yolculuğa çıkmıştır. Çağımızın temsilidir Eric Packer.



**Cosmopolis** bir yolculuk filmi ancak alıştığımız yol filmlerinden, **Jack Kerouac** tarzı anlatılardan veya turistik maceralardan değil. Limuzinin pencereleri Eric'in

dünyayı izlediği televizyon ekranları gibi, yol arkadaşları da o tekerlekli sarayın misafirleri. Yol filmlerinin manzaralı, aydınlık, geniş ferah çekimlerinin aksine, türün unsurlarını dar alana sıkıştırıp karartıyor **Cosmopolis**. Görüntü yönetmeni **Peter Suschitzky**, bildiğimiz **Cronenberg** sinematografisinden uzaklaşmıyor. Manhattan'ın doğusundan batısına yapılan yolculuk, mesafeden ziyade trafikten ötürü uzun sürüyor. **Into the Wild**, **Thelma ve Louise**, **The Secret Life of Walter Mitty**, **The Motorcycle Diaries** ya da **In July**'dan hatırlayacağımız yol filmlerinin romantik, maceraperest karakterlerinden çok farklı bir protagonist Eric Packer; bilim kurgusal, derin karanlık ve delirmiş bir kral.



Romanın ithaf edildiği **Paul Auster**'in yanı sıra, **DeLillo**'nun sevdiği yazarlardan **James Joyce**'la da yakınlıkları var **Cosmopolis**'in. **Ulysses**'te 1904'ün Dublin'inde geçen tek bir günü 844 sayfa boyunca anlatır **Joyce**; şehirde gezintiler, arkadaş sohbetleri ve bilinç akışlarıyla ilerler. Çağdaş edebiyatın kişisel öyküleri tarihsel anlatıyla perspektiflendirme eğilimine örnektir **Cosmopolis**. Sinemada ise, **Leos Carax**'ın **Holy Motors**'unda da Paris'te limuzinle dolaşp farklı kimliklere bürünen Oscar'ın bir gününü izleriz. **Cosmopolis**'in sinematografik ve imgesel kardeşidir **Holy Motors**.



*Cosmopolis* günümüzü isabetli öngördü. Teknoloji ve finans piyasalarının yarattığı, **Elon Musk** gibi CEO'ların dünya starlarına dönüşeceğini de, “servet karşıtı filmler” modasını da önceden yakaladı. (*Videodrome*'u da sanal gerçeklik teması henüz popüler değilken çekmişti **Cronenberg**.) **Ruben Östlund**'ın üç filmi *Force Majeure*, *The Square* ve *Triangle Of Sadness* burjuvaziyi hicveder mesela; *Parasite* ve *The Menu* gibi gerilimler ya da *Succession* ve *White Lotus* dizileri de öyle. **Cronenberg**'in oğlu **Brandon**'ın çektiği *Infinity Pool*'da ise korkunç suçlar işleyerek sadistçe, canice, azgınca eğlenip sonra klonlarını idama gönderen zenginlerin grotesk tatili anlatılır.

**Zbigniew Herbert**'in “bir fare para birimine dönüştü” dizesiyle, paranın yapaylığına işaret ederek açılır *Cosmopolis*. Limuzinin misafirlerinden, iş hayatını bırakmayı düşünen Michael'a “Ağzına bir sakız atıp çiğnememeyi dene bakalım; senin yeteneklerine en uygun alan teknoloji ile sermayeyi birleştirmek” diyen Eric'e, Herbert'in dizesini hatırlatır, anarşistlerin fare fırlatma eylemleri. İkili beraber fareli ekonominin haber başlıklarını hayal ederler: “Avroya karşı değer kazanan fare”, “Rus faresinde devalüasyon”, “beyaz fareler”, “hamile fareler”, “İngiltere fareye geçer”, “Amerika bir doları bir fareye eşitler”, “fare ölümlerini stoklamak küresel sağlık tehdidine dönüşür”... Kripto para borsalarından çok önce yazılmıştı roman; dijital devrimi çabuk yakalayan **Cronenberg**, NFT piyasasında kısa film de sattı.



Yuan'ın agresif yükselişini öngöremeyip yüz milyonlarca dolar kaybeden Eric'in hali, Çin karşısında zor durumda kalan Batı sermayesini simgeler. Döviz kuru hareketliliğini sakinleştirmek isteyen IMF başkanının bıçaklanışını izleriz. Ekonomi bakanının konuşurken duraklamasına yüklenen anlamlar sarsmıştır piyasayı. Kontrol takıntılıdır Eric; kalıpları, oranları, indeksleri sürekli analiz ettirir, bilgi sistemlerini güvenlik testlerine sokar ve vücuduna her gün tıbbi tarama yaptırır. Yağ oranını düşük tutuyor, tenindeki en küçük bir ize bile tahammül edemiyordur. Doktor ona prostatının asimetrik olduğunu söyler; sağlığa hiçbir etkisi yoktur asimetrik prostatın, önemsizdir, fakat yine de Eric'i huylandırır. Eskiden yanında çalışan, Tayland bahtını takip ederken tükenen, deliren, hayatı mahvolan Richard *“Yuan'ı hesaplarken düzgün şemalar çizdin, mantıklı fikirler yürüttün ama orantısızlıkların, yamuklukların önemini unuttun; hayatın boyunca hep dengeyi, kusursuzluğu gözettin fakat Yuan'ı iç kırılmalarıyla, bozukluklarıyla, yanlış örüntülerle incelemeliydin; aradığın cevap prostatındaydı”* der ona.

## 21. Asrın Türbülansı

Limuzinin misafirlerinden Vija, kapitalizmde yıkımın, iflasların gerekliliğinden, geleceğin böyle inşa edileceğinden bahseder ve karşı çıkanları gericilikle suçlar; **Ayn Rand**'tan ilham alınmış bir karakterdir. Kendisini yakan Budistleri orijinal bulmaz, çünkü daha önce yapılmış, şaşırtıcılık etkisi azalmış bir eylem türüdür. Alevler içinde yanarken kımıldamamak gibi, neredeyse mucizevi bir olay bile

ilginçliğini kaybetmiştir modern insan için. ABD başkanına suikast ihtimalini duyunca “*Halen başkanları vuruyorlar mı?*” diye sorar Eric. Başkan öldürmek de sürpriz değildir artık. (**Şinzo Abe** suikastı örneğin, çok büyük bir etki yaratmadı.)



Hissizleşme ve sıradanlaşma hali defalarca vurgulanır film boyunca; acı hissini yok eden bir uyuşturucu kullanır gençler. Eric bir şeyler hissedebilmeye açtır, gün içinde iki kadınla sevişir, karısına da yanaşır ama yüz bulamaz, elektro şok tabancasıyla vurulmak ister, anarşist saldırılardan hoşlanır, güvenlik şefini sebepsizce öldürür, Richard ona ateş edince mutlu olur ve durup dururken kendi avucunda delik açar... **Cronenberg**'in asal çatışmalarından zihin-beden düalitesi





*Cosmopolis*'te böyle karşılık bulur; içine düştüğü manevi boşluk Eric'i öz yıkıma sürükler. İflas, acı ve tehlike hoşuna gider, "Özgürleşiyor gibi hissediyorum" der *Fight Club* benzeri bir aydınlanmayla. Karısı Elise de dünyanın gürültüsünden kaçmaktadır; kitapçı bodrumlarında, tiyatro fuayelerinde vakit geçirir, şiir yazar, göçmen taksicilerle yoksul ülkeler hakkında konuşur, kocasının mavi göz rengini o gün fark eder... Beraberliklerini Didi'nin Avrupa kraliyet evliliklerine benzettiği Eric ile Elise, tipik bir **DeLillo** çiftidir. Örneğin *Players* romanındaki entelektüel, bunalımda, Manhattanlı, borsa-finans sektöründe, cinsel deneyimlere savrulan, şiddete, teröre, kaosa tanıklık eden ve birinin yolculuğa çıktığı çift Lyle ile Pammy gibi.

Eric'in doğallık, içtenlik, samimiyet araması berberden ibaret değil. Film soyut ekspresyonizmle, **Jackson Pollock** tarzında bir jenerikle açılır ve minimalist soyut ekspresyonist ressam **Mark Rothko** tarzında biter. Rothko Şapeli'ni satın almak ister Eric; tıpkı öz yıkımı gibi, aşırı harcamaları da tatminsizliğinin neticesidir. Hangarında bekleyen bir savaş uçağı ve evinin çatısına helikopter pisti kurdurma niyeti vardır. **Rothko** haricinde, filmde adı geçen bir başka minimalist de **Erik Satie**'dir. İçinde **Satie** dinlenen, yavaşlatılmış bir asansör kullanıyordur evinde Eric. Diğer asansörde ise Müslüman rapçi Brother Fez'in sufizm temalı şarkıları çalmaktadır. (Kurmaca bir karakter Brother Fez, filmdeki "Mecca" şarkısı **K'naan** mahlası, Somalili bir müzisyene ait.) Eric'in minimalizme, sufizme, ekspresyonizme ilgisi onun manevi arayışlarıyla örtüşür.



Teknofobi ve teknofetişizm dikkat çeker **Cronenberg** bilim kurgularında. *Videodrome*, *eXistenZ*, *Crash*, *The Fly*, *Scanners*, *Rabid*, *Crimes of the Future* gibi birçok filminde mevcuttur bu temalar. (Önümüzdeki ay çekimlerine başlayacağı yeni projesi *The Shrouds*'ta da göreceğiz.) Diğer filmleri de psikanaliz sevenler için çok zengin bir maden yatağıdır: *A Dangerous Method*, *Dead Ringers*, *Naked Lunch*, *Spider*, *M. Butterfly*... Modernite sanayi devrimiyle

yükselmiş olsa da tohumları Aydınlanma ve Fransız devrimlerinde atıldı. **Nietzsche**'nin “tanrı öldü” aforizması pozitivist, materyalist, teknolojik bir modern çağa dair kaygılar taşır ki peşinden iki dünya savaşı çıktı. İnsanlığa üstün beceriler kazandırırken beraberinde türlü marazlar, yan etkiler de getirdi sanayi toplumu. Enformasyonu dijitalleştiren ve siberpunk’a, transhümanizme yakınsayan post-endüstriyel çağda ise işler daha da karmaşıklaştı. (Eric’e “*Sen bilgiyi alıp onu muazzam ve korkunç bir şeye dönüştürüyorsun*” der Elise.) **Cronenberg** sineması buradan beslenir; bütün o delirmiş karakterler, canavarımsı organizmalar, riskli teknolojiler, kent dokuları, şiddet sahneleri, gerçeklik kaybı, soğuk ilişkiler, alt kültürler, karanlık çekimler, atmosferik mekânlar, fetiş imajlar ile çağımızın “zeitgeist”ini ekrana yansıtır. **Cronenberg**’i plastik makyaj, stilize efekt ve sürükleyici gerilimle tarif edenler **Cosmopolis**’i onun atipik, farklı işlerinden sayıyor ancak **Cronenberg** konularını bir hap gibi sıkıştırıyor aslında. Çoğu seyirci için kafa karıştırıcı, teatral diyaloglarla dolu, zor bir anlatı olup “anlaşılammış başyapıt” örneklerinden birine dönüştü zamanla **Cosmopolis**. Meselesini ise Didi tek bir replikle özetliyor: “Hayat fazla çağdaşlaştı.”



# BODY HORROR, İSTİSMAR, TARTIŞMALI CİNSELLİK VE *SHIVERS* (1975)

Fırat Osmanoğulları

Kanadalı yönetmen **David Cronenberg**, yönetmenlik kariyerinin özellikle ilk dönemlerinde bulaşıcı hastalıklar, sıra dışı etkiler yaratan parazitler, enfekte olmuş, dönüşmüş ya da deformasyona uğramış, bunların sonucunda da kontrolden çıkmış bedenler, mutant uzuvlar, transplantasyon ve amputasyon gibi temaları filmlerinde sıkça ele almıştır<sup>1</sup>. Onun bu temalara olan yoğun ilgisi, korku sineması içerisinde gelişen yeni bir alt türün öncü yönetmeni olarak anılmasına yol açar. Korku sinemasının, doğrudan bedeni merkezine alan bu alt türü body horror olarak adlandırılmıştır.

*Body horror* terimi, korku eleştirmenleri tarafından, ilk olarak 1970'lerde ortaya çıkan, bir şekilde sahiplerinin bilinçli kontrolünden çıkmış bedenlerin grafik ve bazen klinik temsillerini sunan bir tür korku filmi/korku sinemasının bir alt türünü tanımlamak için kullanılmıştır. Bir anlamda, *body horror* nihai yabancılaşmayı -kişinin kendi bedenine yabancılaşmasını- tanımlar; ancak bu durum, genellikle bu yabancılaşmadan doğabilecek yeni kimliklerin olasılığına duyulan hayranlıkla birleştirilir (Hutchings, 2008: 41). Terimi 1983 yılında ilk defa kullanan **Philip Brophy**, ünlü makalesi "Horrrality"de 1970'lerde ortaya çıkan korku filmleri ile daha öncesini birbirinden ayırmak için modern/geleneksel ayırımına başvurur. Ona göre modern korku sinemasının geleneksel olana göre farklılıkları -anlatma ya da ima etme yerine- doğrudan göstermeyi tercih etmesi, fotografik imajlar yerine gerçekçi imajlara başvurması, geleneksel aile yapısını yıkıma uğratması ve bedeni bir korku nesnesi haline getirmesidir (Brophy, 1986: 2). Dolayısıyla **Brophy**'nin modern korku sineması olarak belirttiği dönemde, kutsanan aile yapısının ve onun ahlaki değerlerinin yadsınmasıyla, vahşet ve şiddet

---

<sup>1</sup> Bu temalara, farklı türlerde filmler yaptığı kariyerinin sonraki dönemlerinde de sık sık dönüş yapar.

içeren kanlı sahnelerin artışına, bu sahnelerin gerçekçi icrasına, değişen, dönüşen, hastalıklı, anormal, deforme ve tiksindirici beden sunumlarına tanık olmamız şaşırtıcı olmayacaktır. Bunu doğrular bir biçimde **Cherry** (2009: 6), *body horror* alt türünü, genellikle mutasyon, hastalık veya anormal ve fetişist davranışlar içeren bir bedenin iğrençliğini ve yarattığı tiksintiyi ele alan filmler olarak tanımlar. **Prohászková** (2012: 134) ise, *viseral<sup>2</sup> korku* ifadesini kullanır; ona göre bu alt tür; kanlı, vahşi ve canavarca edimleri tasvir ediş biçimi ile korkunun diğer alt türleri arasında en rahatsızlık verici ve şok edici olanıdır. *Viseral korku* genel olarak cinayet sahnelerinin ve vücut bütünlüğüne yönelik her türden tehdit ve saldırının en iğrenç ve sapkın biçimlerini ortaya koyması üzerinden şekillenir. **Prohászková** *viseral korku* ifadesini, birçok ortak noktası bulunmasına karşın, *body horror* alt türünün karşıladığından farklı bir anlama gelecek şekilde kullanır. *Body horror*; dönüşüme ve değişime uğrayan, deforme veya hastalıklı bir bedenin çoğu zaman tiksindirici dış görünüşü, bedenin değişiminin beraberinde getirdiği kimliksel ve psikolojik değişimler üzerine odaklanan filmler için kullanılırken *viseral korku*; daha çok bedenin vahşi saldırılara maruz kaldığı, kanlı cinayetlerin yaşandığı, çoğu zaman vücut bütünlüğünün bozulduğu, beden dışına çıkan iç organların cüretkâr biçimde sergilendiği *gore* imajların yoğun olarak kullanıldığı filmlere karşılık geliyor görünmektedir. Kariyeri boyunca her ne kadar birçok farklı türde film yapmış olsa da **David Cronenberg**, ilk dönem filmlerinin neredeyse tamamında ve sonrasında gelen birçok filminde enfekte olmuş, deforme, mutasyona uğramış bedenler, bu beden sahiplerinin yaşadığı davranışsal ve psikolojik dönüşümler ve nihayetinde bedenleri üzerindeki kontrollerini yitirmesi gibi meseleleri konu edinmesiyle *body horror* alt türünün kurucu yönetmenlerinden birisi olmuştur. **Brophy**'nin de belirttiği gibi (1986: 8) **Cronenberg**, cinsel ilişki sırasında kendisini vücuttan vücuda aktaran ve vahşi bir seks salgınına neden olan, yapay olarak yaratılmış bir seks paraziti [ *Ürpertiler* (Shivers, 1975)], bir plastik cerrahi deneyinden kaynaklı kanserli bir mutant uzvun bedende büyümesini [ *Kuduz* (Rabid, 1977)], hastalarının sorunlarının vücutları aracılığıyla fizikselleştirilmesini destekleyen özel bir psikiyatrin yöntemiyle, tedavi gören psikolojik olarak dengesiz bir anne tarafından doğurulan mutant yavruları [ *Hastanede Dehşet* (The Brood, 1979)] ve parapsikoloji yoluyla insan zihninin kendi bedeni ve diğer bedenler

---

<sup>2</sup> İç organlarla ilgili

üzerinde sahip olduğu müthiş fiziksel gücü [*Tarayıcılar* (Scanners, 1981)] konu alan filmleriyle neredeyse tamamen bu alanda (*body horror*) çalışan bir yönetmen olarak kendisini kabul ettirmiştir<sup>3</sup>.

**Cronenberg**'in 1975 tarihli ilk uzun metraj filmi *Shivers*, Montreal'in hemen dışındaki izole bir adada yer alan, şehrin gürültüsünden uzak, güzel manzaralı, konforlu, modern donanımlı, çeşitli rekreasyon alanlarının bulunduğu, ihtiyaç duyulacak her şeyin el altında olduğu Starliner konutlarının bir reklam videosu ile açılır. Tüm olay aslında, Starliner konutlarının medikal kliniğinde üretilen bir parazitin giderek tüm bina sakinlerini enfekte edip onları, kim olduğu fark etmeksizin, karşılaştıkları her kişiye kontrolsüz ve histerik bir cinsel arzu duyan bir zombi ordusuna dönüştürmesi olarak ifade edilebilir. Filmin henüz başlarında, binadaki bir odada Dr. Hobbes, genç bir kadın olan Anabelle'e saldırır ve onu öldürür. Doktor kadının cesedine yaptığı cerrahi operasyonla bedeninin içerisine yakıcı bir sıvı döker ve ardından da kendi boğazını keserek intihar eder. Bu sekans oldukça kanlı, *gore* bir nitelik taşır. Ancak filmi *body horror* alt türünün öncülerinden biri yapan unsurlar, filmde bolca yer alan böylesi kanlı sahnelerden çok (zaten yoğun kanlı sahneler içeren filmler korku sinemasının bir alt türü olarak *gore* ismiyle anılıyordu ve bu alt türde, örneğin **Herschell Gordon Lewis** gibi efsane bir yönetmen, filmleriyle 1960'lardan itibaren ortalığı kana buluyordu) laboratuvar ortamında üretilmiş bir parazitin bedende yarattığı modifikasyonlar üzerinden şekillenir. Starliner konutlarında yaşanan bu olayın ardından, binadaki medikal klinikte organ nakli için bir alternatif bulma çabaları sırasında bir parazitin üretildiğini öğreniriz. Kliniğin diğer ortağı Rollo ve Hobbes insan organının görevini devralabilecek yararlı, çürüyen organın yerini alabilecek iyi huylu bir parazit geliştirme konusunda çalışmalar yaparak Organ Nakli Derneği'nden finansal destek alabilmeyi amaçlamışlardır. Ancak Hobbes, Rollo'dan habersiz bir şekilde afrodisyak ve zührevi hastalıktan oluşan bir karışım üretmiş ve parazit yoluyla bunu tüm insanlara bulaştırmayı hedeflemiştir. Bununla birlikte Anabelle'i çalışmaları sırasında kobay olarak kullanmıştır. Bu durum ortaya çıktığında, Hobbes'un, bedeninde paraziti ürettiği Anabelle'i ve -bir ihtimal parazitin bulaşmış olduğu- kendi bedenini yok ederek parazitin yayılımını önlemeye çalıştığı anlaşılır; Hobbes'un işlediği cinayet ve intiharı anlam kazanır.

---

<sup>3</sup> **Brophy** bu makaleyi 1983'te yazdığında, **David Cronenberg** henüz tür dışındaki filmlerini yapmamıştı.

**Pete Boss**'a göre sinema, modern tıbbı ve ilgili alanlara yönelik popüler tutumların oluşturduğu hatırı sayılır bir dizi imgeyi sergiler. Cerrahi, ölümcül hastalık, organ nakilleri gibi konular ve biyomedikal araştırmalar, potansiyel olarak rahatsız ve tedirgin edici meseleler olmalarından kaynaklı, düzenli olarak ve hevesle istismar edilen konulardır ve bu sebeple de *gore* imajlar üretmekte verimli olabilecekleri gibi tüm olay örgüsü için dahi malzeme sağlayabilirler (1986: 14). **Boss**'un ifadeleri üzerinden *Shivers*'ı ele aldığımızda, organ nakli için bir alternatif bulma amacıyla laboratuvar koşullarında üretilen bir parazitin ve bu parazit dolayısıyla enfekte olan bedenlerin davranışlarının, filmin tüm olay örgüsünü belirlediğini söylemek yanlış olmaz. Anabelle, Hobbes tarafından öldürülmüş olsa da parazit, Anabelle'in büyük olasılıkla onun kendisinde yarattığı kontrolsüz ve şursuz bir cinsel arzunun sonucu olarak başkalarıyla cinsel ilişki yaşamış olması sebebiyle, yayılmaya devam eder. Anabelle'in paraziti cinsel yolla aktardığı kişilerden birisi yaşlı bir adam olan Brad, diğeri ise Nicholas'tır. Brad sitenin doktoru Roger'a muayene olduğu sırada, bedeninin içinde şişlikler bulunduğunu ve onların hareket ettiğini söyler. Ancak parazitin bedende yarattığı etkiler, büyük oranda diğeri bir ana konak olan Nicholas üzerinden takip edilir. Nicholas ilk başlarda kasılma nöbetleri geçirir, kan kusar. Nihayet evinin balkonundan aşağı paraziti kusarak dışarı atar. Parazit insan bedeni dışında da canlılığını sürdürebilmektedir; sürünerek ilerler ve başka başka bedenlere de nüfuz ederek kendine ara konaklar bulmaya çalışır. Bu arada Nicholas paraziti kusmuş olsa da onu bedeninden tamamıyla atamamıştır. Bedenindeki şişlikler, bu şişliklerin beden içerisindeki hareketi net bir biçimde görülür. Bedeni içerisinde, kontrol edemediği başka bir canlılık formu oluşmuştur. Parazit beden içerisinde sürekli çoğalmakta ve içeriden dışarıya doğru (Filmin, diğeri bir gösterim adının *They Came From Within*, yani *İçeriden Geldiler* olması, parazitin beden içerisinde çoğalmasına ve ilksel hareketin bedenden dışarıya doğru oluşuna dair ipucu vermektedir.) hareket etmektedir. Dolayısıyla parazit, ergin ve larva halinin tümünü beden içerisinde geçirir. *Body horror* kavrayışı bağlamında, hastalıklı bedenin bu görünümü, şüphesiz tiksinti vericidir. Nicholas, yavaş yavaş bedeni üzerindeki kontrolünü yitirmekte ve ona yabancılaşmaktadır. Kişinin kendi bedenine olan yabancılaşması da *body horror* alt türünün esas temalarından birisidir.

Filmin *body horror* niteliğinin, parazitin bedene giriş ve bedenden çıkış imajlarıyla da ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Burada iki çarpıcı imajdan söz etmek

mümkündür. Bunların ilki, Nicholas'ın yatakta yatarken hastalığın mahvettiği bedeninde çoğalan parazitleri kustuğu imajdır. Burada **Cronenberg**, oldukça detaylı, uzun ve yakın plan bir görüntüye başvurarak seyirciyi adeta şok eder. Oldukça rahatsız edici bir görüntüdür bu. Parazitin görüntüsünün tiksindiriciliği bir yana bedenini; kendisine tamamen yabancı ve işleyişini mahveden canlı bir organizmayı ağız yoluyla, acı çekerek dışarıya atması da son derece tiksindiricidir.



Nicholas'ın kustuğu parazit (bedenden çıkış)

En az Nicholas'ın paraziti kustuğu sahne kadar rahatsız edici ve tiksinti verici olan ikinci imaj ise, parazitin bedene girdiği anın gösterildiği bir sahnedir. Sitenin diğer bir sakini olan, korku sinema tarihinin en bilindik *scream queen*'lerinden **Barbara Steele**'in canlandığı Betts karakteri su dolu bir küvette uzanmış, şampanyası eşliğinde banyo yaparken, küvetin giderinden gelen parazit, vajinal yolla Betts'in bedenine girer ve küveti kanlar içerisinde bırakır. Her ne kadar yönetmen parazitin bedene giriş anının doğrudan imajını sunmasa da, gider deliğinden giren parazitin yavaşça hedefine doğru sürünerek ilerleyişi, bedene vajinal yoldan nüfuz edişi, bu sırada Betts'in küvetteki çırpınışları, çığlıkları ve kana bulanmış küvet imajlarının aşama aşama ortaya koyulmasının, seyircinin, yaşayacağı olası bir bedensel özdeşlik durumunda, tahammül sınırlarını oldukça zorlamaya yönelik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

*Body horror* unsurları laboratuvar koşullarında üretilmiş, insan bedeninde çoğalabilen, buna karşılık beden dışında da kendi başına canlılığını sürdürebilen



Parazit hedefe doğru ilerlerken (bedene giriş)

bir parazit, parazitin nüfuz ettiği ve terk ettiği bedenler, beden içerisindeki hareketleri, bedeni hasta edışı, bedenin, sahibinin kontrolünden çıkışı ve sahibinin ona yabancılaşması üzerinden gördüğümüz filmin bu anlarına kadar, yine de enfekte olmanın sonucunda nasıl bir zihinsel ve davranışsal dönüşüm yaşanacağı konusu henüz belirsizdir. Parazitin enfekte olan bedenlerde yarattığı dürtüsel, davranışsal ve zihinsel dönüşümlerle birlikte *body horror* türünün kapsamı da genişleyecektir. Filmin bundan sonrası -beden istismarı haricinde- seyircinin çeşitli yargı ve duygularını istismar eden, bunun yanında hastalıklı ve tartışmaya açık bir cinsellik tasviri sunan sıra dışı bir hal alacaktır.

İstismar sözcüğü pejoratif bir anlam taşımaktadır. TDK sözlüğünde yer aldığı şekliyle, 'iyi niyeti kötüye kullanma' ya da 'sömürme' anlamına gelmektedir. Ama tür sineması söz konusu olduğunda, özellikle de bir duygu ya da seyircinin filme verdiği/vermesi beklenen tepki ile adlandırılan tür filmlerinde sözcük nötr bir anlam kazanır. Çünkü tür filmlerinin temel amacı, seyircinin duygularını ve tepkilerini istismar etmektir<sup>4</sup> ve seyirci de filmin en başından buna gönüllü olur. Anlamı nötrleyen seyircinin gönüllü oluşudur. Bir korku filmi seyircisinin, bir

---

<sup>4</sup> Bununla birlikte, 'istismar sineması' (*exploitation cinema*) olarak adlandırılan, sadece seyircinin istismar edilmesiyle kalmayıp karakterlerin, olayların ve daha birçok filmik unsurun istismar edildiği, korku sinemasının kapsamını da aşan bir sinemadan söz edilebilir. Fakat istismar sineması, başlı başına ayrı bir kavramsal tartışma konusu olduğundan, yazının amaç ve kapsamının çok dışına çıkmamak adına bu tartışmaya yer vermemeyi tercih ediyorum.



koru filminden kendisini korkutmasını, tiksindirmesini ve bu duygulara tepki vererek kendisine çığlıklar attırmasını beklemesi olasıdır. Hatta filmde alacağı estetik haz ile bu duygu ve tepkilerin yoğunluğu arasında doğrudan bir ilişkili olduğunu söylemek de yanlış olmaz.

Korku filmleri seyircinin gündelik, ailevi, inançsal ya da teknolojik gelişmeler ile ilgili korkularını tetikleyebilir, güvenli alanlarını sarsabilir ve irkilme, çığlık atma gibi tepkiler verilmesini sağlayabilir; melodram filmleri hüznün gibi duygular yaratıp ağlatabilir; pornografi cinsel arzuları harekete geçirip bedensel uyarım sağlayabilir. Bunların hepsi aslında birer istismar meselesidir. **Linda Williams** bu türleri (pornografi, korku ve melodram) ‘beden janrları’<sup>5</sup> olarak ifade eder (1991: 3). **Williams** bu türlerde, hem karakter için hem de seyirci için kendinden geçmiş bir aşırılık halinin (*ecstatic excess*) söz konusu olduğunu belirtir. Pornografide cinsel tatmin ve orgazm, korkuda şiddet ve dehşet, melodramda ise ağlama ve aşırı üzüntünün yanında kontrol dışı sarsılmaların ve kasılmaların meydana gelebileceğini, işitsel olarak ise pornografide zevk, korkuda korku çığlıklarının, melodramda ise ıstırap hıçkırıklarının duyulabileceğini belirtir (1991: 4). Bu noktada şunu söylemekte fayda var; seyirci bir korku filmi seyretmeden önce korkmayı, irkilmeyi, tiksinmeyi ve çığlık atmayı baştan kabul eder, tıpkı pornografide cinsel uyarılmayı, melodramda ise üzülüp ağlamayı baştan kabul ettiği gibi. Ancak bedensel tepkilerini kontrol edemez; bu tepkileri ne zaman ve ne yoğunlukta vereceği üzerinde denetimi yoktur. Bu, çoğu zaman perdede/ekranda gördüğü beden tepkileri, karakterin başına gelenler ve yaşanan aksiyon ile doğru orantılıdır. Dahası, yine **Williams**’ın (1991: 4-5) da belirttiği gibi, bu türlerin başarısı, seyircinin verdiği bedensel tepkinin ölçüsü ile doğru orantılıdır. Bu başarının sinematografik bir başarı olup olmadığı tartışmaya açık olsa da (söz gelimi en iyi korku filminin en çok korkutan korku filmi olduğunu söylemek fazla iddialıdır) ticari anlamda, yine korku filmi özelinde söylersek, en çok korkutan filmin ticari başarısının da yüksek olacağını söylemek kabul edilebilir bir önerme olacaktır. İşte, istismar meselesi, bir kilit nokta olarak, korkutma ve ticari başarının doğru orantılı olduğu bu denklem içerisinde yer alır.

---

<sup>5</sup> İfade, **Williams**’ın makalesinde *body genres* olarak geçiyor. Ancak, akla bir çeşit beden sınıflandırmasını getirmemesi adına ifadenin ‘beden türleri’ değil de ‘beden janrları’ olarak çevrilmesi daha uygun olacaktır.

*Shivers*, ilk bakışta kontrolsüz ve serbest cinselliği orta sınıf ahlakı ile ilişkilendirerek onu yozlaşmış bir pozisyona yerleştiriyor izlenimi verebilir. Örneğin **Caldwell** (2002), **Martin Scorsese**'nin *Shivers*'i izledikten sonra, filmin orta sınıfa yönelik bir saldırı olduğu yönünde bir görüş belirttiğini söylerken, **Lipsett** (2018), filmin Montreal'daki İngiliz özentisi bir grup orta sınıf muhafazakârın enfekte olmalarının ardından bastırılmış cinsel arzularını keşfetmeleri üzerinden bu sınıfa yönelik ahlaki bir öfkenin ürünü olabileceğini iddia eder. Yine *Shivers* kadını saldırgan bir cinsellik ile ilişkilendiriyor da görünebilir. Söz gelimi, **Noël Carroll** (1990: 196), **Cronenberg**'in *Shivers* ve *Kuduz* gibi filmlerinde kadın cinselliğinin saldırgan ve frengili bir tasvirinin olduğunu iddia eder. Bu yorumların genel olarak sorunlu olduğunu söyleyebiliriz. İlk olarak; korku sinemasının temel meselesinin istismar olduğunu ve insanlarda korku hissi uyandırmayı hedeflediğini göz önünde bulundurursak, burada da insanın en güvenli hissettiği, huzurlu ve güvenli ortamları (ev, site hayatı, yatak odası), mahrem ilişki ve alanları (yatak odası ve cinsellik) birer korku nesnesi haline dönüştürdüğünü ve seyircinin güvenlik, huzur, mahremiyet ve cinsel arzu gibi duygularını istismar ettiği yönünde nesnel bir yorumda da bulunulabilir. Ayrıca, istismarın insanların maddi tıbbi ve bilime yönelik tedavi, iyileşme ya da hayatlarının kolaylaşması vs. yönündeki beklentilerine yönelik olduğunu söylemek de mümkündür. Kısacası, sınıflar ve cinsiyetler üstü bir istismar durumunun varlığından söz edilebilir.

İkinci olarak; bu yargı ve duygulardan başka istismar edilen ve çokça söylendiği gibi **Cronenberg**'i de *body horror* alt türünün öncüsü konumuna getiren asıl ilgisi, filmin esas korku nesnesi ise bedendir. Üstelik istismar konusu beden sadece kadın bedeni değil, cinsel kimlik gözetmeksizin bedendir. **Livingston** (1993: 518), *Kuduz* filminde virüsün taşıyıcısı kurbanların, 'cinsiyet gözetmeksizin' virüsü bulaştıracak başka kurbanlar aradığını belirtir. Bunu rahatlıkla *Shivers* için de söyleyebiliriz. *Shivers*'ta parazit cinsiyet seçmemekle birlikte; cinsel yönelimi tümüyle yok edip, bir yönüyle panseksüel bir salgına yol açar. Betts, enfekte olmasının ardından, karşılaştığı ilk kişi olan arkadaşı, Nicholas'ın eşi Janine'i baştan çıkarmaya çalışıp onunla sevişmek ister. Bina sorumlusunun bir odaya kısıtılıp tuzağa düşürdüğü binaya yeni taşınan çift, odada bulunan enfekte olmuş kadınlar ve erkekler, her ikisine birden aynı anda tecavüz girişiminde bulunurlar. Bu türden sahneler filmde bolca mevcuttur. Bu noktada bu salgını yalıtılmış,

güvenlikli sitelerde yaşayan yeni bir kentli insan tipinin ahlakına yönelik bir eleştiri olarak düşünmek ve özgür cinselliğin yadırganıp, muhafazakâr, tek eşli ve heteroseksüel bir cinsellik anlayışının olumlanması olarak düşünmek sorunlu olacaktır. Çünkü ortada 'insanın doğal durumunu bozan', hastalıklı (*parazitizm*), deyim yerindeyse hem *egoyu* hem de *süper egoyu* devre dışı bırakıp doğrudan onu *id*'in 'esiri' konumuna düşüren, fakat bununla da kalmayıp ilkel benliğe, haz mekanizmasına, dolayısıyla bizzat *id*'in kendisine yönelik marazi bir müdahalede bulunan ve de kontrol edilemeyen cinsel arzuyu tetikleyen bir *epidemi* durumu söz konusudur. Nitekim bu *epidemi* giderek daha tehlikeli alanlara ulaşır ve salgının boyutu panseksüellik ile sınırlı kalmaz, ensest ve pedofili de işin içine dâhil olur. Örneğin, bir oda servis elemanı, asansördeki bir anneye ve reşit olmayan kızına saldırarak onları enfekte eder. Asansörün kapısının açılmasıyla birlikte servis elemanı, anne ve karşılaştıkları kapı görevlisine saldırırlar. Bu saldırı sırasında reşit olmayan kızın, direnci kırılmış kapı görevlisinin dudaklarını histerik bir arzuyla öptüğü an ise ağır çekimle detay planda gösterilir. Bunun yanı sıra, zombilerin saldırısından kaçmaya çalışan Roger, girdiği bir evde baba ve kucağında oturan kızını görür. Baba ve kız öpüşürler; baba, Roger'a kızının ne kadar iyi seviştiğini anlatır.

Filmde kontrolden çıkan, başka amaçlar için üretilmiş bir parazit, bunun yayılımı ve parazitin nüfuz ettiği zombileşen bedenlerin davranışlarıdır. Parazit *invaziftir*; yani bedendeki canlı ve sağlıklı dokuları istila eden, istilacı bir organizmadır. Sitenin sakinleri, bu virüsü kendilerine gönüllü olarak bulaştırmazlar; kontrol edilemezlik ve kısa ve hızlı sürede birçok insana bulaşma gibi patolojik belirtiler virüse özgüdür. Panseksüel olmakla kalmayıp pedofili ve ensesti de kapsayan bir cinsel arzunun kontrol edilemez oluşu ise bulaşın bir sonucudur. Dolayısıyla panseksüel, pedofilik ve ensest bir yönelimi tüm bastırma mekanizmalarının devre dışı kalıp, *id*'in serbestliği ile ortaya çıkan bir olgu olarak açıklamak büyük ölçüde sorunludur. Bu yaklaşım, tüm insanların -ya da filmin bu yönüyle eleştirdiği düşünülen modern site insanının- bastırılmadığı takdirde panseksüel, pedofilik ve ensest bir yönelime sahip olduğunu kabul etmek olacaktır ki böylesi bir genellemenin, herhangi bir psikanalitik yaklaşım için geçerli olduğunu da zannetmiyorum.

*Shivers*'ın sonuna doğru gelindiğinde, enfekte olmayan tek kişi olan Roger, zombileşmiş Starliner sakinlerinden kaçarken kapalı yüzme havuzunda sıkışıp

kalır. Bir anda bütün zombiler havuza doluşurlar ve Roger, havuzun içerisinde yüzlerce kişilik şuursuz bir zombi orjisinin ortasında kalır. Nihayet Roger da enfekte olmaktan daha fazla kaçamaz ve zombi ordusuna katılır.



Bu ikonik sekansın ardından gelen son sahnede, binanın garajının kapısı açılır ve enfekte olup zombileşen tüm Starliner sakinleri, araçlarıyla paraziti dış dünyaya yaymak üzere yola çıkarlar. Bu görüntünün üzerine, şehrin çeşitli bölgelerinde histerik cinsel saldırı haberlerinin geldiğine dair bir radyo anonsu düşer ve film biter. Özellikle parazitin enfekte olmuş kişide yarattığı kontrolden çıkan cinsel arzunun zirve yaptığını gördüğümüz bu son, bazılarınca tüm dünyanın, cinsel özgürlüğün hüküm sürdüğü bir yer olacağına dair mutlu bir son olarak görülmüş, filmin de cinsel özgürlüğü tahsis edici ve bu yönüyle de yararlı bir parazitin yayılımı şeklinde de yorumlanabileceği iddia edilmiştir. Filme dair böylesi bir yorum geliştirmiş olan **Stommel**, *Shivers*'ta parazitin yayıcılarını canavarca bir dişilikle (*monstrous-feminine*) özdeşleştirir. Ancak parazitin yayılımının, herhangi bir zombi filminden farklı olarak, iyimser olduğunu söyler. Ona göre, parazitin bulaştığı zombileşen bedenler film boyunca eğlencenin tadını çıkarırken, henüz enfekte olmamış kişiler sürekli bir şikâyet, tartışma ve mücadele halindedirler. Bu sebeple canavarlaşan dişiliğin özgürleştirici bir güç haline geldiğini savunur ve canavarların filmdeki asıl kahramanlar olduğunu ya da insanların dönüşümüne ve gelişimine katkı sunan bir katalizör görevi gördüklerini iddia eder (Stommel, 2007). Bu yoruma en az iki açıdan karşı çıkılabilir. İlk olarak, her ne kadar parazitin

kaynağı dişil olsa da (Anabelle), parazit Anabelle'in bedenine, onu denek olarak kullanan bir erkek, Dr. Hobbes tarafından yerleştirilmiştir ve parazit yayılma sürecinde bulaşacağı bedenin cinsiyetini gözetmez. Aynı zamanda parazit, bireyi ayırt edebilme yetisinden yoksun kılarak, karşısındakinin cinsiyetini, yaşını ya da kan bağıını önemsizleştirir. Dolayısıyla dişil canavarlık değil, salt canavarlık söz konusudur. İkinci olarak; bireyi cinsel arzusunun peşinden şuursuzca giden bir zombiye dönüştüren parazit, zombileşen bireyin temel ihtiyacını da böylelikle teke indirir: cinsellik. Doymak bilmeyen, ayırt edicilikten yoksun bir cinsel arzu ise bir özgürlük değil, tam aksine esarettir; marazi bir durumdur. Dolayısıyla paraziti cinsel özgürlüğü tahsis eden afrodisyak bir tetikleyici olarak görmek yanlış olacaktır. Kaldı ki parazitin yol açtığı ensest ve pedofili, etik-politik bir konumlanma noktasından dillendirilen cinsel özgürlük idealinde karşılık bulamaz; sapkın olarak addedilir. Tabi **Cronenberg**, aksi yönde bir bakış açısına yerleşip, idealize edilmiş bir cinsel özgürlüğü sapkınlıkla eşdeğer görüyorsa ve parazitin yol açtığı tüm ilişki biçimlerini aynı kategoriye sokuyorsa o zaman başka... Ancak filmin böyle bir konumlanma noktasının bulunduğu dair bir yargıda bulunabilecek belirgin, ikna edici bir kanıt bulunmadığından, böylesi bir yorum temelsiz bir niyet okumadan öteye geçemeyen, ziyadesiyle spekülatif, aynı zamanda da yönetmene ve filme haksızlık eden bir şekle bürünecektir.

**Illger**, **Shivers**'in esas meselesinin muğlaklığı ile ilgili olarak bazı sorular üretir: Film, modern yaşamın boşluğuna dair bir alegori midir? Arzuyu düzenleyen/denetleyen geleneksel fikirlere yönelik güçlü bir saldırı mıdır? Komünal yaşam taleplerinin ve türlü hippy düşlerinin alaycı bir tasviri midir? Ataerkil düzeni baltalayabilecek bir güç olarak, heteronormatif olmayan bir cinsiyet anlayışının öne sürülmesi midir? Yoksa 1960'ların burjuva cinsel devrim anlayışının, aslında meta odaklı ve rekabetçi bir toplumun saldırgan ve histerik mantığını yeniden ürettiğine dair bir eleştiri midir? **Illger**'e göre, **Cronenberg**'in filmi bu sorulara herhangi bir yanıt vermemizin önüne geçer. Çünkü **Shivers** grotesk bir anlayışa uygun bir biçimde aklı, ahlakı, politik yargıyı ve muhakemeyi içinden güçlükle çıkabilecekleri bir karanlığa sürüklemektedir. **Cronenberg**'in erken dönem filmleri, seyirciyi tam da bu türden bir karanlığa çekmeyi amaçlamaktadır (Illger, 2014: 96). Dolayısıyla film, insana ait temel unsurların, insana özgü olmayan dışarıdan müdahaleler ile devre dışı kalması sonucu oluşan bir salgın ve bunun yarattığı korku üzerine yoğunlaşır. Bu yönüyle de insan

merkezci olmayan bir yöne doğru evrilir. Bu yoruma uygun düşecek bir biçimde **MacMillan**, filmin, orta sınıfın güvenlik algısının altını oymaktan daha fazlasını üstlendiğini, sınıf farklılıklarını ve sınıf çatışmasını aşan bir hastalık durumunu ve ilgili korkuları incelediğini belirtir. Bu sebeple de film, insanın doğasından çok evrenin doğasına dair soru işaretleri uyandırır (MacMillan, 1981: 15). Bu iki bakış açısından da hareketle, paraziti, yol açtığı olayları ve karakterleri birer temsil olarak kabul edip, alegorik yaklaşımlar üzerinden **Shivers**'ı ele almak yerine, şok edici imaj ve olaylarıyla seyircinin çeşitli yargı ve duygularını istismar ederek<sup>6</sup> onu karanlık bir tarafa çeken ve bunu yaparken de insan merkezci birçok sorunun yanıtını bilinçli olarak muğlak bırakıp insanın iradesini aşan, sıra dışı bir hastalık durumunu tasvir eden bir film olarak değerlendirmek daha doğru görünüyor.

Özetlersek; **Shivers**'ın, ilk olarak, söz gelimi **Luis Bunuel**'in burjuvaziye yönelik açık bir saldırı niteliğindeki **Mahvedici Melek** (El Angel Exterminador / The Exterminating Angel, 1962) filmindeki gibi alegorik bir değerlendirmeye imkân veren, orta sınıf ahlaki eleştirisi üzerinden kurulan bir yapısının olduğunu düşünmüyorum. İkinci olarak, filmde kadının saldırgan bir cinsellik ile ilişkilendirildiğine dair yeterli kanıtımızın bulunmadığı kanaatindeyim. Üçüncü olarak, filmin bastırılmış cinsel arzuları açığa çıkaran yararlı bir parazit fikri üzerinden, özgürleştirici bir vurgusunun; ya da tam tersi, cinsel özgürlük odaklı bakış açılarına yönelik muhafazakâr bir konumlanma noktasının bulunmadığını; parazitin, filmik karakterlerin ya da olayların birlikte ya da ayrı ayrı bu tutumların taşıyıcısı temsiller olmadığını iddia ediyorum. Bu sebeplerden ötürü de filmin *body horror* alt türüne dâhil (zaten tür meselesinde, çok büyük oranda bir mutabakat söz konusu), provokatif bir zombi filmi olarak (daha fazlası değil; ama diğer yandan ilk üç iddiada dile getirilenlerin de ötesine geçecek şekilde) değerlendirilmesinin doğru olacağına inanıyorum. **Shivers** bir zombi filmidir; laboratuvar koşullarında üretilmiş bir parazit bir epidemiyeye yol açarak, bulaştığı herkesi, diğer zombi filmleri örneklerinde olduğu gibi taze insan etine dayanılmaz bir iştah duyan zombilere olmasa da, doymak bilmez bir cinsel iştaha sahip, şuursuz zombilere dönüştürür. Provokatiftir; beden, cinsellik, ahlak, mantıklı düşünme, güvenlik gibi olguları istismar eder ve insani durumun devre dışı kalmasıyla meydana gelen hastalıklı bir durumun yarattığı korku üzerine

---

<sup>6</sup> Şok edici olma ve istismar meselesinde, şüphesiz bunları içeren imajları yaratırken güdülmesi muhtemel ticari kaygıları da göz önünde bulundurmak da gerekiyor.

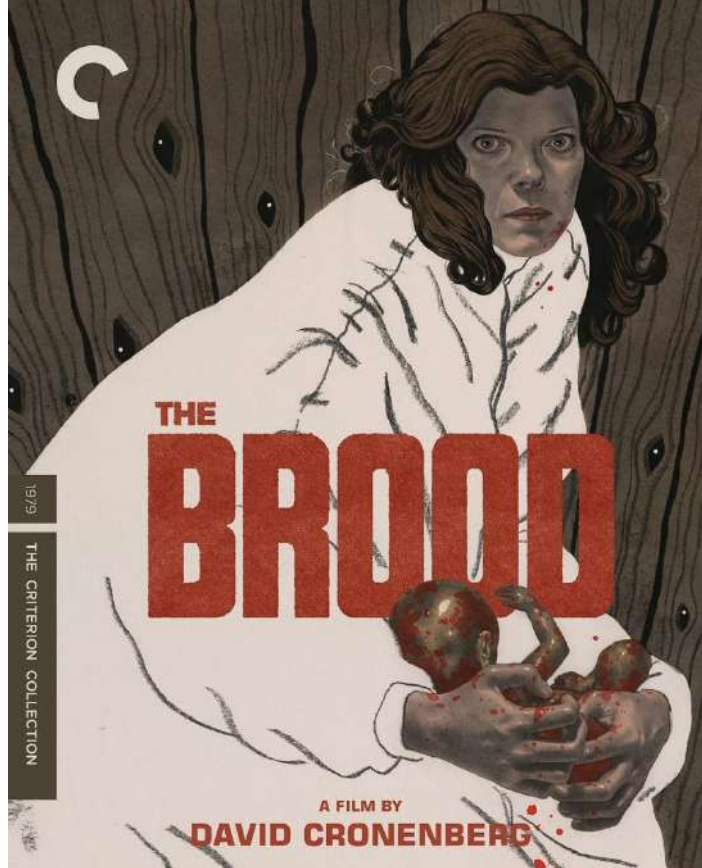
odaklanır. Ancak istismar ettiği olgular üzerinden bir temsil mekanizması oluşturmaz; korku duygusu üretmenin yanında, amacın bizatihi kendisi bu olguları istismar edip seyircinin tahammül sınırlarını zorlamaktır (**Illger**'in, daha önce değinilen grotesk karanlık yorumunun da bu anlayış ile büyük ölçüde örtüştüğü kanaatindeyim.). Bunu da *body horror* formuna uygun olacak şekilde, çoğunlukla imada bulunmayıp imkânlar dâhilinde 'göstermeyi' tercih ederek yapar. Alegorik ve temsil mekanizmaları üzerinden ilerleyen yorumlar ise, öyle ya da böyle, spekülâtif olmaya mahkum kalacaktır.

### Kaynakça

- Boss, P. (1986). Vile Bodies and Bad Medicine, *Screen*, 27 (1), pp.14-26.
- Brophy, P. (1986). Horrality - The Textuality of Contemporary Horror Films, *Screen*, 27 (1), pp. 2-13.
- Caldwell, T. (2002). Shivers [\[bağlantı\]](#) (Erişim Tarihi: 25.03.2023)]
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York, London: Routledge.
- Cherry, B. (2009). *Horror*. London and New York: Routledge.
- Hutchings, P. (2008). *Historical Dictionary of Horror Cinema*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- Illger, D. (2014). Grotesque Desire: The Early Horror Films of David Cronenberg and the Limits of Morality, *Transitions and Dissolving Boundaries in the Fantastic* (Ed. C. Lötscher vd.), Lit Verlag.
- Lipsett, J. (2018). Home Grown Horror: The Violent, Sexual Delights of Cronenberg's Shivers [\[bağlantı\]](#) (Erişim Tarihi: 25.03.2023)]
- Livingston, I. (1993). The Traffic In Leaches: David Cronenberg's *Rabid* and the Semiotics of Parasitism. *American Imago*, 50(4), pp. 515-533.
- MacMillan, R. (1981). ...Makes Your Flesh Creep!, *Cinema Canada*, pp. 11-15.
- Prohászková, V. (2012). The Genre of Horror, *American International Journal of Contemporary Research*, 2 (4), pp. 132-142.
- Stommel, J. (2007). "Pity Poor Flesh" Terrible Bodies in the Films of Carpenter, Cronenberg, and Romero [\[bağlantı\]](#) (Erişim Tarihi: 21.03.2023)]
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess, *Film Quarterly*, 44 (4), pp. 2-13.

WILLIAM BEARD *THE BROOD*'U NASIL OKUR?

Burak Bayülgen



Bu yazı **William Beard**'in **Cronenberg** sineması üzerine yazdığı “*The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*” eserinin “The Brood” başlıklı bölümünün derlenmesidir. **Beard** eserinde **Cronenberg**'in filmlerini tek tek ele alırken öncelikle filmin yapımından bahsedip filmin içeriğine değinir. Ardından derin bir psikanalitik okuma yapar. **Cronenberg**'in vazgeçilmezlerinden olan *çılgın bilim adamının* filmi nasıl şekillendirdiği ve bastırılmışı nasıl dışa vurduğu üzerine yapılan analizlerin ardından filmin görsel dokusunun, içeriği ile nasıl örtüştüğü tartışılır. **Beard**'in **Cronenberg** sinemasını ele alışındaki en önemli unsur filmlerin oluşturduğu dildir. **Cronenberg** babasının hastalığının irade dışı



yayılmasını takıntı haline getirmiştir. Beden sıvılarının iç/dış sistemiyle tiksinti ve haz arasında gidip gelen yapısı da **Cronenberg** filmlerinin ana eksenini oluşturmuştur. **Beard** de bu eksenin psikanaliz üzerinden değerlendirip sanatçı ile canavar arasındaki ilişkiyi yorumlamaya çalışmıştır.

*The Brood*'u önceki filmlerden ayıran unsurlar, filmin bütçesi ve iyi bilinen oyuncularıyla sınırlı değildir. Film öznellik adına farklı bir yerde durmaktadır. Öznellikten kasıt ise bir beden ve ona bağlı duygu durumunun yarattığı öfkenin çevreye -aile gibi- yansıtılmasıdır. Bu defa filmde teknolojinin yarattığı çalkantılara değil, duygulanımların bedenle olan etkileşimine tanık oluruz. Burada ikilik ile karşı karşıya kalmaktayız: (1) Yok etme arzusu (2) insan öznelliği. Bu öznellik libidinal bağlamda değil, bedenin ürettiği öfke bağlamında bir öznelliktir. *Shivers* ve *Rabid*'de gördüğümüz şekliyle libidinal bir zemin yoktur. Buradaki zemin yok edici bir öfkedir. Nola'nın mutasyonu onun öfkesinin üretimi olan agresif ve tiksindirici bir kadın bedenini gündeme getirmektedir. Kadın bedenine atfedilen iğrençlik ise güç ve korku ile ifade edilmektedir.

*The Brood*'da aile ilişkileri oldukça karışıktır ve bu karışıklık *itiraflar* ve *verilen ifadeler* şeklinde kendini göstermektedir. Örneğin Nola annesinin onu küçükken dövdüğünden şikâyet etmektedir. Babasını ise vurdumduymazlığından ötürü suçlamaktadır. İlk bakışta haklı olmasına rağmen kızı Candice'e yaptıklarından dolayı sorunun kendinden kaynaklanıp kaynaklanmadığından şüphelenir. İlk etapta Nola ile Frank'in ayrılmalarının nedeni Nola'dır. Frank'in bakış açısına girdiğimizde ise Nola'nın agresif ve vahşet eğilimli biri olduğu anlaşılır. Yine de Nola'nın çektiği ıstırapın Frank tarafından kale alınmadığı şeklinde bir *anti-tez* de karşı karşıya kalır. Dolayısıyla "aile ilişkileri oldukça karışıktır" derken tam da bunu kastetmekteyiz.



Filmin açılış sekansı *psiko-somatik* hastaların aile ve çocuklarla olan ilişkisini yorumlamaktadır. Hasta yetişkin bir erkek olmasına rağmen çocukluk döneminden kalma bir travma yaşamaktadır. Aynı şey Nola için de geçerlidir. Nola annesinden ötürü, Candice de annesi Nola'dan ötürü bir travma yaşamaktadır. Candice filmde oldukça savunmasız biri olarak karşımıza çıkar. Annesinin öfkesinin ürünü olan yaratıkların vahşetiyle ancak sessizlik içinde yüzleşebilmektedir. Yaratıklar tek boyutlu bir duygunun ürünüdür. Öfke dindiğinde yaratıkların etkileri azalır ama öfke alevlendiğinde yaratıklar yeniden doğar. Filmdeki yaratıkların da çocuk olmaları bu açıdan tesadüf değildir. Çocuk imgesi şiirsel bir kargaşa yaratmaktadır. Şiddet gören çocuğun da tıpkı annesi gibi gelecekte kendi çocuğuna şiddet uygulayacağı öngörülmektedir. Bu nedenle yaratıklar Candice ile aynı kıyafete bürünmüşlerdir. Candice de bir kurbandır.



Film ısrarla erkekleri zayıf olarak betimler. Kötü baba şiddet uygulayan bir baba değil, evladının şiddet görmesine engel olmayan bir babadır. Yine de **Cronenberg** hem iyi huylu hem de güçlü bir babanın var olamayacağını vurgular. Babanın gücü *ataerkil* sistemde çocuğun üzerinde hâkimiyet kurmasından, zayıflığı ise şiddete itiraz edememesinden kaynaklanır. **Cronenberg** açıkça erkeği suçlamamaktadır çünkü yeri geldiğinde erkeğin karşısına babalık görevini üstleneceği bir durum mutlaka çıkacaktır. Örneğin, Frank Candice'in veli toplantılarına geç kalan ilgisiz bir babadır ama Candice'i Nola'nın elinden kurtaracak olan da yine kendisidir. Hatta finalde arabayı sürerken "hadi eve gidelim" diyen yine Frank olacaktır.

**Beard** suçu kadının doğurgan bedenine atmaktadır. Bu yorum bizi kadının gücü bölümüne getirmektedir. Kadın yaratıkları oraya çıkaran canavar-vari bir annedir. **Robin Wood** bunu kadının erkeksiliğinin bastırılışı olarak yorumlamaktadır. Eğer

zayıf olan erkekse, suçlu olan kadındır. **Barbara Creed** de bu durumun anne soyuyla (*matrilinear*) alakalı bir yıkım olduğunu öne sürmekte ve kadının doğurganlık ve üretkenlik gibi özellikleriyle canavarımsı olduğunu vurgulamaktadır. Filmde Mike baba tarafından istismara, Nola da anne tarafından istismara uğramıştır. İstismara uğramak ise kadınsı bir öznellik taşımaktadır. Fakat yıkıcı bir cinsellik sadece kadına değil, erkeğe de yansıtılmıştır. Bastırılan sadece kadının gücü değil, tüm *güçlerin* bastırılışındadır. **Cronenberg**'e cazip gelen de sağlıklı bir bedendir. Cinsiyeti önemli değildir. Bir şema çıkaracak olursak:

- (1) Arzu kadınındır. Kadındır.
- (2) Arzunun sonsuzluğu yıkıma neden olur.
- (3) Arzu-olarak-kadın yıkıcı ve canavarsıdır.

**Cronenberg** bu noktada Nola'nın arzusunun yıkıcı olduğunu söylemektedir ama kimin bilinç-dışı yıkıcı değildir ki? Nola'nın yaratıkların yaptığından haberi bile yoktur ve bu sebeple Nola'yı suçlamak da pek mantıklı değildir. Vahşetin sorumlusu tam da bu ikilikten doğan şeydir. Nola bir anne olarak sorumlu olmasa da bir canavar olarak yaptığı her şeyden sorumludur. O halde ikiliği şöyle maddeleyelim:

- (1) Canavarın insanlaşması,
- (2) Arzu ve canavarlık...

Nola'nın insandan canavara geçişi filmde oldukça sanatsal betimlenmiştir. Kadın artık bir özne değil, bir canavardır. Tam da bu noktada filmde Nola'nın çıplak bedeni ve rahmi ortaya çıkar. O artık kadınsı ve duyarlı bir varlık değil, tıpkı hücreleri bölen ve irade dışı yayılan bir kanser gibi mücadele edilmesi gereken bir varlıktır. Ama doğum esnasındaki tiksindirici görüntü **Julia Kristeva**'nın tabiriyle sevimli bir hale de bürünebilmektedir. **Cronenberg**'e göre ise temiz bir beden aslında güçsüz bir bedendir. Doğurgan ve üretken bir tiksindiricilik ise güçtür.



Filmde üç adet kadın cinayeti görmekteyiz. Bu cinayetler libidinal bir söylem barındırmazlar. Kadınların zayıflığı, acı vermeleri ve acı çekmeleri sadistik bir erkek dikizciliğine bağlanır. Kadının kendi bedeni üzerinde söz sahibi olamaması erotikleştirilir... Nola'nın ölümü adeta Frank tarafından cesaretlendirilir.

**Cronenberg** genelde *çılgın bilim adamını (mad scientist)* hastalıkların görünmeyen nedeni olarak göstermektedir. *The Brood*'da ise Raglan'ın arzusunun üretilmesi üzerinde *ataerkil* bir rolü bulunmaktadır. Raglan, baba rolünü üstlenmesinden dolayı arzuların saklanmaması ve salıverilmesi gerektiğini vurgular. Onu hem bir doktor hem de bir baba figürü olarak görürüz. **Cronenberg** filmlerinde hem vahşeti doğuran hem de kendini gizleyen bastırılmış bir erkek bulunmaktadır. *The Brood*'daki *çılgın bilim adamı* ise son derece aktiftir. “*Ya duygunu tamamen bastıracağını ya da bırakacağını gidecek.*”... Ama tamamen bir bastırma mümkün değildir. İnsan duygularına ancak bir miktar direnebilir. Bu da kişiyi yetersiz kılar. Raglan da bunu motive eden bir karakterdir.

**Cronenberg** bu filmi melodrama benzetmektedir. Arzuların getirileri, acı çekme ve çektirme gibi kavramlar tam da melodram ve pembe dizilere benzetilir. Filmin teknik dokusu ise organik, iç karartıcı ve soluktur. En aydınlık olan yer aslında en karanlık olan yerdir. Mutlu sona giderken kullandığı teknik bile mutlu bir sona gidilemeyeceğine vurgu yapmaktadır.

## BİR TEKNO-KORKU FİLMİ OLAN *VIDEODROME*'DA TELEVİZYON KULLANIMI

Dila Madenoğlu

Sinemada her türün ve alt türün kendine has özellikleri ve amaçları vardır. Örneğin western filmlerinde kovboylar, Kızılderililer, silahlar ana unsurlardan bazılarıdır ve bu türdeki filmler genellikle kahramanlık ve mücadele üzerine kuruludur. Öte yandan kara film türündeki filmlerde *femme fatale*, dedektif, karanlık şehirler ana unsurlar olarak görülebilir ve filmlerin ilerleyişi genellikle soruşturma, ihanet ve cinayet etrafında şekillenir. Bazı filmlerde iki farklı tür bir araya gelebilmektedir. Örneğin *Yıldız Savaşları* (Star Wars, George Lucas, 1977) bilim kurgu ve western türlerinin birleşimidir. Benzer şekilde *Bıçak Sırtı* (Blade Runner, Ridley Scott, 1982) bilim kurgu ve kara film türlerinin bir birleşimidir. Bazı türler izleyiciye belirli duyguları hissettirmeyi amaçlar. Komedi türündeki filmler izleyiciyi güldürmeyi, dram türündeki filmler izleyiciyi üzmeyi ya da korku türündeki filmler izleyiciyi korkutmayı amaçlar. "Kökleri 18. yüzyılın Gotik edebiyatına dayanan korku türüne ilişkin bir tartışma, öncelikle iğrenç, canavarca, bastırılmış olanın geri dönüşü veya tekinsiz gibi tematik tür yapımcılarına odaklanabilir." İnsanların korkması için pek çok farklı neden vardır. Bazı insanlar görünmeyen yaratıklardan, bazıları katillerden ve delilerden, bazıları mitolojik yaratıklardan, bazıları uzaylılardan, hayvanlardan, virüslerden korkar (Hantke, 2004, s. vii). "Korku filmlerinden önce, yazılı ya da sözlü korku anlatıları, nesilden nesile aktarılan masallar vardı. Babil'in *Gılgamış Destanı* (yaklaşık M.Ö. 2000) ve Homeros'un *Odyssea*'sı (yaklaşık M.Ö. 800), insanı canavarlarla ve ölümsüzlerle karşı karşıya getirir." (Duchaney, 2015: 13). Korku türündeki filmler, geçmişte yukarıda bahsedilen korku hikâyelerinden faydalanmış ve bunları görsel ve ses efektleriyle somutlaştırarak geliştirmiştir. "Korku filmlerinin hepsini birbirine bağlayan ayırt edici/özgün/karakteristik bir ikonografi yoktur. Korku filmleri belirli bir tarihsel ya da coğrafi ortamla sınırlı değildirler. Bir korku filmi herhangi

bir yerde (herhangi bir şehir, ülke, gezegen), herhangi bir tarihsel dönemde (geçmiş, şimdiki zaman, gelecek) geçebilir" (Hutchings, 2004: 6).

Korku filmleri izleyiciye ulaşmak için çeşitli yöntemler kullanır. Korku unsurları kültürden kültüre göre değişse de her kültürün filmlerinde seyircinin korkuyu hissetmesi için kendine has *kötülük* içerikleri olduğunu söylemek mümkündür. Bu unsurlar kültürel, dini ya da toplumsal olgulardan beslenebilir. Kötü ruhlar, cinler, avcılar, cadılar, canavarlar, vampirler, kurt adamlar, ele geçirilmiş insanlar ya da perili nesnelere bunlara örnek olarak verilebilir. "Tek tek bakıldığında filmler kötülüğü kendi anlatıları ve görsel estetikleri içinde netleştirebilir ve hatta tanımlayabilir. Ancak genel olarak Hollywood'un kötülük olarak tanımladığı net bir kalıp yoktur. Bir filmde kötü olan başka bir filmde kötü olmayabilir." (Bather, 2006: 5). Kötülük kavramı kültürler arasında değişir ancak bir kültürdeki kötülük unsuru filmler aracılığıyla farklı kültürler arasında yayılabilir.

Kötülük, hem sinemada hem de sosyal dünyada tanımlanamaz, ancak gösteri olarak tezahür etmesiyle büyük ölçüde tanınabilir hale gelir. Kitlese ölüm ve yıkıma neden olan çok büyük bir şiddet eylemine tanık olabiliriz ve bunu kötülük olarak adlandırırız çünkü bu eylem insan kapasitesinin başka türlü açıklayamayacağı kadar büyüktür. Bu nedenle 'kötülük' kelimesini belirli olaylara iliştiiririz çünkü başka hiçbir etiket yeterli görünmez. Kötülüğü, hem sinemasal hem de toplumsal biçimleriyle görsel temsilin ötesinde anlamının yolları zor. (Bather, 2006: 3)

"Kötülük bugünlerde tartışmasız pek çok insanın zihninde yer edinmiş durumda ve yüksek teknoloji çağında bize ifşa edilmesinin birincil aracı olabilecek şeyle yüzleşiyor: hareketli görüntü." (Norden, 2007, s.xi). Teknolojinin gelişmesi, insanların hayatının bir parçası haline gelmesine izin verdi ve önceden tahmin edilen sonuç gerçekleşti: Teknoloji, korku filmlerinin kötücül bir unsuruna dönüştü. "Korku filmi, farkındalık eksikliğimiz aracılığıyla dehşeti yeniden keşfederek, modern dünyadaki güvenlik duygumuzu kötüye kullanmanın bir yolu olarak teknolojinin aracılık ettiği toplumsal ilerlemeyi korkunç bir fikir olarak sunar [...] korku filmleri teknolojik olarak gelişmiş bir dünyada güvenlik duygumuzu manipüle eder." (Duchaney, 2015: 5) Bilgisayarlardan televizyonlara, cep telefonlarından kameralara kadar pek çok teknolojik ürün, korku filmlerinde lanetli nesnelere veya kötülüğü ileten nesnelere kullanılmıştır. Tekno-korku filmlerinde teknoloji, insan gücünün bir uzantısı olarak değil, kendi başına şeytani bir güç olarak faaliyet göstermiştir (Jackson, 2013: 50).

*The Twonky* (Arch Oboler, 1953), *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), *TerrorVision* (Ted Nicolaou, 1986), *Night Vision* (Michael Krueger, 1987), *The Video Dead* (Robert Scott, 1987), *Shredder Orpheus* (Robert McGinley, 1990), *The Ring* (Gore Verbinski, 2002) gibi korku filmlerinde, teknolojik ürünler - özellikle televizyon - kötülük unsuru olarak görülürler. Bu filmlerde kötülük ya teknolojik araçlarda gizlidir ya da insanları birbirine bağlamak için teknolojiyi kullanır. Dolayısıyla teknoloji korkulacak bir şey gibi görünse de teknofobi ile aynı şey değildir; çünkü bu durumda insanlar teknolojinin kendisinden değil, teknolojinin içine hapsolmuş ve/veya onu kullanan kötülükten korkarlar.

Tüm *mekân bağlayıcı* teknolojiler gibi televizyon da maddesel olan ve olmayan, uzaklık ve yakınlık, görme ve dokunma kavramlarına meydan okur. Televizyon hem elektronik sinyaller için bir kanal, hem bir odadaki bir mobilya parçası hem de başka bir yerde görüntülenen bir pencere, hem bir meta hem de metalara bakmanın bir yoludur. Bu nedenle, yazının, konuşmanın ve imgelerin belirli bir biçimi ya da aracılığı olarak anlaşılan TV'nin, modernitenin temel sorunsalına ilişkin çeşitli felsefi metinlerde temel bir mecaz haline gelmesi mantıklıdır. (McCarthy, 2001: 93)

### **Şeytan Kumandayı Aldı: Tekno-Korku Filmlerinde Televizyon Kullanımı**

Sinemada her türün hem görsel hem de anlatısal olarak kendine has özellikleri vardır. Türün özelliklerine göre farklı örnekler üretilebilmektedir. Örneğin *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980) ve *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) korku türüne örnek olarak gösterilebilir, ancak her filmin farklı stili vardır. Bir korku türündeki farklı tarzlar ve yaklaşımlar, korku nesnesinin değişimine bağlı olarak alt türler oluşturur. Korku türünün belirleyici özelliği, kötülüğün sunumu ve insanların bu kötülükle mücadele etme yollarıdır (Freeland, 2004'ten aktaran Stull, 2008: 18). Korku türünde aksiyon korku, vücut korku, komedi korku, gotik korku, psikolojik korku, bilim-kurgu korku/tekno-korku, kıyamet korku, slasher ve zombi filmleri gibi çeşitli alt türler bulunmaktadır (Stull, 2008: 8-24).

Her alt tür, izleyiciye ulaşabilmek için kötülüğü farklı şekillerde yansıtmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte makineler korku türünde kötülük unsuru haline gelmiş, böylece tekno-korku türü ortaya çıkmıştır. Tekno-korku alt türü,

bilimkurgu ve korkunun birleşmesi olarak değerlendirilmektedir (Magistrale, 2005: xiv). Bilim kurgu, teknolojik operasyonların genellikle insan müdahalesi olmadan, insani değerlere ve refaha düşman bir şekilde otonom olarak ilerlediğini gösterir (Dinello, 2005: 273), ki aslında tekno-korku çoğunlukla buna dayanır. Zaman ilerledikçe yeni teknolojik makinelerin üretimi, tekno-korku filmlerindeki kötücül unsurları değiştirebilir hale getirmiştir. 1950'lerden 1980'lerin ortalarına kadar tekno-korku filmlerinde kötülük unsuru olarak çoğunlukla televizyon kullanılmış, bunun yanında radyo ve bazen de telefonlar yer almıştır. 1990'lar ve 2000'lerde televizyonun yerini internet, bilgisayarlar ve VCR'ler almıştır.

Tekno-korku filmlerinde insan ve teknoloji/makine arasındaki ayrım, nihai olarak korunur. Bu tür filmlerde insan olma ve insan merkezli dünyayı kurtarma arzusu ağır basar. Ayrıca kontrolü kaybetme ve insanlık dışı bir dünyanın gelişine tanık olma korkuları da belirgindir (Jackson, 2013: 32). "Tekno-korku, ister günümüzde ister gelecekte olsun, distopik bir toplum görüşü inşa eder. Ölüm, hem sembolik hem de gerçek anlamda, teknolojik ilerlemenin nihai sonucu olarak her yerde mevcuttur." (Balmain, 2008: 187).

Korku türü kapsamında üretilen çeşitli melez türler arasında, tartışmasız en çok başlık toplayan melez tür, tekno-korku türüdür. Tekno-korku, bilimin her zaman çözmeye çalıştığı devasa sorunların önemini gösterme eğiliminde olmuştur. Bilimsel bilgimiz ve makinelerimiz ne kadar sofistike hale gelirse onlar üzerindeki kontrolümüzü kaybetme potansiyelimiz de o kadar artar. Örneğin 1950'lerde üretilen tekno-korku filmlerinin çoğunda, teknolojik ilerlemenin uygarlığın ilerlemesine yardımcı olacağı düşünülür, ancak bu teknoloji kaçınılmaz olarak bir lanete dönüşür. Tekno-korku filminin Batı medeniyeti ve Japonya'ya özgü olduğunu belirtmek önemlidir. Bu alt tür Hindistan, İran, Çin, Endonezya, Mısır gibi ülkelerde mevcut değildir. Tekno-korku filmi, meydana gelen ve gelmeye devam eden teknolojik ilerlemelerle dönüşen gelişmiş dünyanın belirli kaygılarını yansıtır. Böylece tekno-korku sineması, Batı'nın maddi ve bilimsel ilerlemesinin karanlık yönlerini vurgular. (Magistrale, 2005: 82)

Tekno-korku filmleri, insanoğlunun (henüz) nasıl başa çıkacağını bilemediği teknolojik makinelere odaklanır. Ayrıca çoğunlukla tekno-korku filmlerindeki kötü makineler, kendi dönemlerinde popüler olarak kullanılan makinelerdir. Günümüzde, kötücül unsur olarak telgrafa odaklanan bir tekno-korku filminin izleyici üzerinde kötücül unsur olarak internete odaklanmak kadar büyük bir etki yaratmayacağını varsaymak mümkündür. Televizyonun günümüzde en yaygın



olarak kullanılan teknolojik cihazlardan biri olduğunu kabul etmek kaçınılmazdır. Televizyon insanların evlerine girmeye başladığından beri tekno-korku filmleri de televizyona odaklanmaya başlar. (McCarthy, 2001: 101).

*David Cronenberg*'in korku filmleri bedeni; beden kırılganlığını, dönüşümlerini ve diğer yaşam formlarıyla olan tuhaf birleşimlerini sürreal bir biçimde irdeler. (Creed, 2007: 130). *Cronenberg*'in *Videodrome*'unda kötü ruhlar ya da canavarlar yoktur; ancak Videodrome adı verilen VHS, kişinin beynini ele geçirmeye başlar ve halüsinasyon görmesine neden olur. Filmin ana karakteri Max Renn (**James Woods**), şiddet ve seks içeren programlar yayınlayan Civic TV'nin sahibidir. Bir gün Max'in asistanı Videodrome adında bir şey yayınlayan korsan bir sinyal keşfeder. İzlediklerinde bir kadına tecavüz eden ve işkence eden insanlar görürler. İlk başta bunun sadece rol olduğunu düşünürler ve onlarla iletişime geçmek isterler, sonra gerçeklik duygusunu kaybederler. Filmde, gerçek ve sanal arasında bocalanır; insan ve teknoloji, VCR ve televizyon arasındaki ilişki sorgulanır.



Filmdeki 'televizyon ekranının insan gözünün retinası haline geldiği' ifadesi, televizyonun insanoğlunun bir parçası haline geldiğini, dolayısıyla bir bağımlılığa işaret ettiğini gösterir. Filmde sert cam ekran şişkinleşir ve içinden hiçbir şey çıkmamasına rağmen Max televizyondaki dudak görüntüsünü öper. Televizyon adeta Max ile etkileşime girmiş gibidir. İzleyici için ise televizyon biçim değiştirerek gerçekliğin sorgulanmasına neden olur.

*Videodrome*'da Cronenberg, bedenin ete kemiğe bürünmüş bir tür VCR'a ve pornografik görüntülerin deposuna dönüştüğü halüsinojenik bir dünya yaratır. Tekinsiz bir tersine dönüşle televizyon seti canlı, etli bir karmaşaya dönüşür. Aşırı derecede rahatsız edici olan Videodrome, ana karakteri Max Renn'i (James Woods) bir televizyon ekranındaki kocaman bir çift dudakla erotik bir ilişki içinde tasvir ederken, midesinde silahını sakladığı gizli bir kese/vajina geliştirir. Yeni Et/New Flesh, insan ve makinenin postmodern bir birleşimini temsil eder. (Creed, 2007: 131)

*Videodrome*'da insan benliğinin teknoloji tarafından ya da sanal olarak emilmesi hem korku hem de zevk unsuru olarak tasvir edilir. Tekno-korku filmlerinde insanlık teknolojiden kesin bir şekilde ayırt edilmez (Jackson, 2013: 32). Filmde biçim değiştiren tek teknolojik aygıt televizyon değildir, VHS de sanki nefes alıyormuş gibi hareket eder. Filmdeki şiddet ve cinsellik, televizyonun ve VHS'nin bu hareketleriyle ilişkilendirilebilir. Ekranda bir kadının dudakları görünürken ekranın kıvrılması ya da bir kadının göğüslerini hatırlatan VHS'nin kıpırdaması teknolojiyi cinsellikle ilişkilendirir. Nitekim inorganik cihazların tıpkı cinsel ilişkide olduğu gibi insan bedeniyle birleşmesi de bu ilişkiyi destekler.



VHS ve televizyonlar 1980'lerde çok popülerdi ve film bu cihazları metafor olarak kullanır. VHS'nin işlevini yerine getirebilmesi için bir başka teknolojik araca - televizyona - ihtiyacı vardır. Dahası her ikisinin de işlevini yerine getirebilmesi için bir izleyicinin olması gerekir. Filmde seks ve şiddet gösteren VHS bağımlılığı, insan ve teknoloji arasındaki sadist ve mazoşist ilişkiye işaret eder. *Videodrome*,

bakışı da derinlemesine inceler (Badley, 1995: 126). Başka bir deyişle, canavar olarak addedilen teknolojiler aynı zamanda seks teknolojileri olarak da düşünülebilir (Halberstam, 2000: 88). Filmde insanların gördüğü halüsinasyonlar, bağımlılığın sonuçları olarak değerlendirilebilir. Rahatsız edici bir tekno-sürrealist film olarak kabul edilen *Videodrome*'da Cronenberg televizyonu, insan beynini tam anlamıyla enfekte eden, medya teknoloji üzerinden ve grotesk bir füzyon yoluyla organik bedeni dönüştüren ve sonunda onu yok eden bir bilgi virüsü olarak hayal eder (Dinello, 2005: 153). Filmde televizyon görüntüleri o kadar yaygın ve nüfuz edicidir ki, gerçeklikten ayırt edilemezler ve gerçekliğin yerini almaya başlamıştır (Beard, 2006: 131). Film, zaman geçtikçe televizyonun insan beyniyle nasıl yer değiştirdiğine odaklanmaktadır: "Kuzey Amerika'nın zihni için savaş video arenasında, Videodrome'da yapılacaktır. Televizyon ekranı zihin gözünün retinasıdır; bu nedenle televizyon ekranı beynin fiziksel yapısının bir parçasıdır. Bu nedenle televizyon ekranında görünen her şey onu izleyenler için ham deneyim olarak ortaya çıkar; bu nedenle televizyon gerçekliktir ve gerçeklik televizyondan daha azdır."<sup>1</sup>



Filmde de anlaşıldığı üzere gerçeklik ile gerçekliğin temsili yer değiştirmiştir. Videodrome, insanlara halüsinasyon gördürmek, dolayısıyla zihinlerinin kontrolünü ele geçirmek için yaratılmıştır. Bu amaç, insanın televizyona bağımlı hale gelmesi, televizyonun onun için temel ihtiyaç haline gelmesi ve gerçekliği

---

<sup>1</sup> timecode: 00.35.25

unutup sanal olanla meşgul olmasına gönderme yapmaktadır. **William Beard** de medyayı; müdahaleci ve kimliği tehdit eden bir güç olarak tematize eder, aşırı bilgi yüklemesinin mümkün kıldığı dönüşümler ve yarattığı tehditlerden bahseder.

Tekno-korku filmleri 1950'lerin ortalarından 1990'lara kadar çoğunlukla televizyon ve VCR'lere odaklanmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte bu türün yeni odak noktası internet ve akıllı telefonlar olmuştur. Zamanla bugünün tekno-korku aletlerinin modasının geçeceğini ve yerlerini yeni aletlere bırakacağını öngörmek mümkün. Tüm tekno-korku filmlerinde ortak olan nokta, teknolojinin güçlü varlığıyla tehlikeli olabileceği ve insanların zihnine zarar verebileceğidir. Birçok filmde kötülük ve televizyon arasındaki bağlantı bir metafor olarak gösterilir. Çok fazla zaman geçirirseniz zarar görürsünüz, görülmemesi gereken şeyleri izlerseniz zarar görürsünüz, yayınlara çok fazla maruz kalırsanız zarar görürsünüz. Filmlerde insanlar fiziksel olarak incinse de, gerçekte sanal ile gerçeği çok fazla birleştirmek insanların zihinsel olarak incinmesine neden olabilir. Tüm filmlerde görüldüğü gibi, teknolojiye aşina olmayan insanlar, gençler, çocuklar, *nerd*'ler, *loser*'lar, meraklı insanlar veya sapkın insanlar eninde sonunda zarar görür. Bunların hepsi Amerikan yapımı filmler olduğu için, sistemde zayıf olan ya da bir şeye bağımlı olan herkesin incinmeyi ya da ölmeyi hak ettiğini anlatmanın bir yoludur bu. Bu, "ya çözümün ya da sorunun bir parçasısın" demenin sinemasal bir yoludur.

Sonuç olarak **Videodrome** kötülüğü açığa çıkaran ya da kötü ruhun dünyaya girmesine izin veren bir film değil. Bağımlılığın nasıl kötücül bir şey dönüşebileceği ve insanların gerçek ile sanal arasında kaybolması tehlikesi üzerine bir film. **Videodrome**'da TV, kötülüğün boyut değiştirmesi için bir araç olarak değil, bir araç olarak kötülüğün kendisi olarak tasvir ediliyor. Filmin ana fikri ise televizyon gibi teknolojik bir cihazın, onunla nasıl başa çıkılacağı bilinmediği sürece, kişinin zihnini kontrol edebilecek kadar güçlü olduğudur.

## Kaynakça

- Badley, L. (1995). *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport: Greenwood Press.
- Balmain, C. (2008). *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Bather, N. (2006), "There is evil there that does not sleep...": The Construction of Evil in American Popular Cinema from 1989 to 2002, The University of Waikato: Doctor of Philosophy Thesis.
- Beard, W. (2006). *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*, Toronto: University of Toronto Press
- Creed, B. (2007). "The Untamed Eye and the Dark Side of Surrealism: Hitchcock, Lynch and Cronenberg" in G. Harper, R. Stone (Eds), *The Unsilvered Screen: Surrealism on Film*, London: Wallflower Press, pp. 115-133.
- Dinello, D. (2005). *Technophobia! Science Fiction Visions of Posthuman Technology*, Austin: University of Texas Press.
- Duchaney, B. (2015). *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, North Carolina: McFarland and Company Inc.
- Halberstam, J. (2000). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, London: Duke University Press.
- Hantke, S. (2004). *Horror Film: Creating and Marketing Fear*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Hutchings, P. (2013). *The Horror Film*, New York: Routledge.
- Jackson, K. (2013). *Technology, Monstrosity and Reproduction in Twenty-first Century Horror*, New York: Palgrave Macmillan.
- Magistrale, T. (2005). *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*, New York: Peter Lang Publishing.
- McCarthy, A. (2001). "From Screen to Site: Television's Material Culture, and It's Place", *October Magazine*, pp.93-111.
- Norden, M. F. (2007). *The Changing Face of Evil in Film and Television*, Amsterdam: Rodopi.
- Stull, G. (2008). *It's a Man's World: Representations of Gender and Competing Ideologies in Shaun of the Dead*, Auburn University: Thesis of Master of Arts.

VAAT ETMİYORUM, VERİYORUM: *M. BUTTERFLY*

Recep Özdaş



“Ne zaman kaldırıma sümküren birisini görsem aklıma hep babamın söyledikleri geliyor, Doğu Doğu’dur, Batı Batı’dır. Umarım hiç bir araya gelmezler.”

*M. Butterfly* hikâyesini filmde geçen bu cümleyle özetlemek iyi olurdu. Ama mümkün değil. Çünkü iyi kötünün başladığı yerdir. Film de bu yüzden Batı’nın başladığı yer ile Doğu’nun başladığı yer arasında tükürük gibi, sümük gibi salınıyor. Bu salınma halini ta 93 yılında, çoğumuz hala *akışkan* kelimesini kullana kullana adeta dondurup, üstüne de *queeri* yiyip bitirmemişken kuran, **Cronenberg** sinemasının da sümüğü, tükürüğü *M. Butterfly* olabilir.

Gerçi **Cronenberg** her filmde hep bir oraya buraya salınan ya.

Yine de **Kristeva**’nın *abject*’indeki sümük, tükürük, sperm ve sidiğin bastırılı bastırılı geri gelişi... Ve göçmenlerden kurtulmak isteyen beyaz Batı’nın toplumsal bedeninden atmak istediği ama tam da o bedende üreyen, türeyen geri gelen her şey...



Bunların hepsi **M. Butterfly** hikâyesinin arkasında sakın bir müzik beden gibi sanki. Ki Fransız diplomat René Gallimard'a Çinli opera sanatçısı Song Liling tam da bunu dedi; *Olay müzikte, hikâyede değil.*

Doğulu bir sevmeye biçimi olarak bedenini de müzik gibi kullanan Song Liling kadimin de bedenleşmiş hali olarak her hareketinde aşkı ve o yüce bilinmez anlamı arıyor. Batılıların daha çok şey bildiği yalanını içselleştiren Doğulu bakışın beyazların beyaz maskesini indirerek gördüğü anlamları da her an yeniden kuruyor Song Liling.



René Gallimard'a çay koyarken, "Sana şu an çay koymamın bile bir anlamı var" demesi bundan... Trans devrimci bedeninde sarı saçlı bir Çinli oğlan çocuğu doğurmayı da vaat ediyor Liling. Yok yok, vaat etmiyor, veriyor da.

Her şeyi Rene için kendim icat ettim diyorum. Aşkı da, kavgayı da, kadın varoluşu da, sarı saçlı mavi gözlü Çinli çocuğu da. Bir Ajda şarkısı adeta:

İçime attım ne varsa

Anlamaya çalıştım herkesi

**Aşkı da sevdim kavgayı da**

Anlatamadım ki

**Hiç korkmadım çelişkiden**

**Onaylanmayan ilişkiden**

Ne çoğaldım övgüden

Ne azaldım yergiden

**Hiç korkmadım yasaklardan**

**Korunmadım tuzaklardan**

Kalktım güvenli kucaklardan

**Hep denedim bilerek göstermedim**

Kendimi sakladım görmeyi bilenlere

**Vitrinime değil iklimime gelenlere**

Deliyim aslında Allah'ına kadar deliyim

**Kalbimi vereceğim aslımı görenlere**





“Erkek olduğumu biliyor muydun?” diye soruyor geysa Song Liling master René Gallimard’a. “Hayır, hiç sormadın ki” diyor sonra. Hakikaten ne gerek var ki erkek misin kadın mısın diye sormaya?

*Bir erkeğin yarattığı bir kadını sevdim* diyerek erkek hapisanesinde bir kadını oynuyor artık René Gallimard da.

Temsil etmiyor, oynuyor. Vaat etmiyor, veriyor.



Keşke zamir politikasından öteye gidemeyen THEY-THEM liberal *gayler* de artık anlasa; *Safe space* diye diye neredeyse kurduğumuz *gentrification* bedenler sizin zamirleriniz değil, her an yeniden ürettiğimiz toplumsal yüklemelerdir ancak ve aslında.



## DAVID CRONENBERG'İN ÖLÜMÜ

Sertaç Koyuncu

**David Cronenberg**'in International Movie Database web sayfasındaki mini biyografisi onun iki lakabını vurgulayarak başlıyor: “Zührevi Korkunun Kralı” ve “Kan Baronu.” Burada bahsi geçen “korku” aslen korku sinemasını işaret etse de söz konusu **Cronenberg** olduğunda korku türü yalnızca film sanatıyla sınırlı düşünülmemeli. Söz gelimi **Cronenberg** 2014 yılında ilk romanını kaleme alarak korku türünün yalnızca sinemayı değil, pek çok sanat biçimini ve medyayı da kapsadığını destekledi. “Zührevi korku” ise Cronenberg'in kurucusu olduğu “beden korkusu” türünün bir alt türü olarak düşünülebilir. Namıdiğer Kan Baronu kariyeri boyunca durmadan zenginleştirdiği zührevi hastalıklar imgelemiyse izleyicilerin adeta içine işleyen unutulmaz sahnelerle imza attı: *Ürpertiler* filmindeki (Shivers, 1975) bulaştığı insanları cinselliğe aç bedenlere dönüştüren parazitten, *Kuduz*'daki (Rabid, 1977) birlikte olduğu erkekleri zombiye dönüştüren Rose'a, *eXistenZ* (1999) oynayanların sanal gerçekliğe bağlanabilmeleri için bedenlerine soktukları joysticklerden, *Müstakbel Suçlar*'ın (Crimes of the Future, 2022) distopik geleceğinde cerrahlığın artık bir çeşit cinsel ilişki olduğunu deklare eden Timlin'e bu liste uzayıp gider. Öte yandan “korku kralı,” “kan baronu” gibi popüler lakapları bir yana, şunu da not etmek gerekir ki korku türünün önemli yönetmenlerinden olan **Cronenberg** prestijli film festivallerinden ödüller aldı, önemli sinema dergileri tarafından gelmiş geçmiş en usta yönetmenlerden biri sayıldı.

Yönetmen 2021 yılında Covid-19 salgını döneminde *David Cronenberg'in Ölümü* adlı bir kısa film çekti. Büyük ihtimalle o dönem hepimizin hissettiği ölüm korkusu **Cronenberg**'i de es geçmedi. Projenin ortaya çıkış öyküsü ilginç. Filmde kullanılan prostetik ceset aslında Black Spot FX şirketi tarafından **Cronenberg**'in rol aldığı *Slasher* (2021) dizisi için imal edilmiş. **Cronenberg**'in isteği üzerine

Toronto'daki evlerine kargolanan prostetik, yönetmenin kızı **Caitlin**'in çocukluk odasına yerleştirilmiş. **David** ve kızı **Caitlin** filmin ortak yönetmenleri. Filmin bu matem evinde çekilmiş olması Cronenberg için önem arz ediyor, zira eşi de bu evde vefat etmiş. Film bir dakika uzunluğunda ve altı plandan oluşuyor. İlk planda kilise apsisini andıran beyaz duvarlı, alçak üçgen tavanlı bir odanın merkezinde çift kişilik bir yatak görülüyor. **David Cronenberg** bornozuyla odaya giriyor ve yatakta hareketsiz yatan, üstüne beyaz bir yorgan örtülmüş kişiye bakıyor. Üçüncü ve dördüncü planlarda yatakta yatanın **Cronenberg**'in cesedi olduğunu görüyoruz: ağzı yarı açık, kaşları çatık. Kendi ölüsüne bakan **Cronenberg**'in ikinci planda görülen yakın plan yüz ifadesi, cesediyle karşılaşan birine göre neredeyse kayıtsız. Beşinci plan **Cronenberg**'in kendi cesedini yanağından ve alnından öpmesi, ona sarılması ve yatağın üzerine çıkıp ona yanaşmasını; son plan ise diri **Cronenberg**'in kendi yüzünü ölü **Cronenberg**'in yüzüne yaslayıp gözlerini kapamasını, neredeyse ölüsüne benzer bir yüz ifadesiyle onunla empati kurmasını, bir olmasını gösteriyor.



Öykü oldukça sade. Ancak bu durum filmin ürperticiliğinden bir şey götürmüyor. Korku felsefesi üzerine yazan **Noël Carroll** tıpkı **Cronenberg** gibi korku türünü pek çok sanat biçimini ve medyayı kateden bir tür olarak ele alıyor

ve türün merkezine canavarı yerleştiriyor. Ona göre korku türünü heyecan verici ve çekici kılan tam da bu canavar. Çünkü herhangi bir varlığı canavar olarak tanımlıyorsak eğer, bunun sebebi **Carroll**'a göre onun gündelik gerçeklikte alışık olduğumuz şemaları ihlal etmesi ya da bir araya gelemeyecek kategorilerin bir çeşit kaynaşmasını sunması. **David Cronenberg'in Ölümü** filmindeki canavarın kim ya da ne olduğunu cevaplamadan önce korku öykülerinde rastlanılan olay örgülerine de kısaca değinelim: **Carroll** korku türündeki tüm öykülerde rastlanan dört temel devinim ayırt ediyor: i) ilk saldırı, ii) keşif, iii) teyit, iv) yüzleşme. Yazar ardından bir korku öyküsünün bu devinimlerden her birine sahip olabileceği ve bunları farklı sıralarda kullanabileceği gibi, bunlardan yalnızca biriyle de yetinebileceğinin örneklerini veriyor. Örneğin **Stephen King**'in "Raft" öyküsü yalnızca ilk saldırı hakkındayken, **H. G. Wells**'in "Karıncalar İmparatorluğu" öyküsü yalnızca teyit devinimini, **H. P. Lovecraft**'in "Pickman'ın Modeli" öyküsü yalnızca keşif devinimini içeriyor. Bu açıdan **David Cronenberg'in Ölümü** filminin de tek bir devinimden, yalnızca yüzleşmeden oluşan bir kısa korku filmi olduğu iddia edilebilir. Korku öykülerindeki yüzleşme devinimi genellikle insanlığın canavarı ile karşı karşıya geldiği bir doruk noktası. Yenilmez görülen canavar bu devinimde insanlığın son bir şansla onun açığını yakalamasıyla bozguna uğrattılıyor, defediliyor ya da kontrol altına alınıyor.

**Cronenberg**'in genel filmografisinin aksine bu filmde spesifik bir canavar yok. **Sinek**'in (The Fly, 1986) iğrenç Brundlefly'ına, **Hastanede Dehşet**'in (The Brood, 1979) tüyler ürpertici tümör çocuklarına, **Tarayıcılar**'ın (Scanners, 1981) kurbanlarının kafalarını infilak ettiren telepatlarına benzer bir canavar içermiyor bu kısa film. O zaman yüzleşilen ne? **Carroll** bazı korku öykülerinin açık canavarları olmadığını; canavarsı varlıklara değil; gizemli, endişe verici, olağan dışı olaylara odaklandığını fark etmişti. Bu uğursuz-olay öykülerinin özel bir teorisi olması gerektiğini de vurgulamıştı. Beklenen teori **Cynthia Freeland**'den geldi; böylece **Noël Carroll**'un Art-Horror teorisine (1990) Art-Dread eklemesi yapılmış oldu (2004). **Freeland**'e göre bu tür korku öykülerinin hissettirdiği başat duygu "korku" değil fakat, **Edmund Burke**'ün "yüce" duygusu ile benzerlikleri olan bir tür "huşu" hissiyatı. Örnek olarak **Blair Cadısı**'nın (The Blair Witch Project, 1999) ürkünç ormanı, **Altıncı His**'in (The Sixth Sense, 1999) endişe veren karakterleri, **İşaretler**'in (The Signs, 2002) kıyametvari evhamları verilebilir. Görüldüğü gibi bu tür korku öyküleri canavarsı varlıklara değil, huşu uyandıran olaylara sahip. **David**

**Cronenberg'in Ölümü** de huşu hissiyatıyla çevrili bir yüzleşmeye odaklanıyor. Filmin enerjisi aslen olağan dışı ve psikolojik olarak rahatsız edici bir olaya, insanın kendi cesediyle karşı karşıya gelmesine harcanıyor. Bu olaydaki bir başka rahatsız edici nokta ise elbette **Cronenberg'in** kendi cesediyle karşılaştığındaki endişe verici soğukkanlılığı. Yönetmenin kendi cesedine dokunuşunda, ona sarılmasında, onu öpüşünde; ve tüm bu sahneleri kızına yönettiğinde, kaydettirmesinde ahlaki alışkanlıkları askıya alan huşu uyandırıcı bir his var. Film hakkında verdiği röportajda önceki filmlerinde kameraya aldığı tüm o ölüm sahnelerinin nihayet kendi payına düşen tarafı ile yüzleştiğini ifade ediyor **Cronenberg**. O halde **Freeland**'in huşu hissiyatı uyandıran öykülerin özellikleri arasında vurguladığı gibi, **David Cronenberg'in Ölümü**'nün de bir tür kozmik adalet üzerine spekülasyon yaptığı söylenebilir. Bu türdeki diğer öyküler gibi, **Cronenberg'in** kısa filmi de hayatın ne kadar da anlamsız ve gelişigüzel olabileceğine ilişkin hissedilen korkunun bir tezahürü. Film evrensel, içe işlemiş, derin, engin bir kötülüğün var olabileceğini içten içe hissettiriyor.

Tabii **Cronenberg'in** tüm filmleri gibi bu film de başka pek çok açıdan yorumlanabilir. En başta **Cronenberg'in Slasher** dizisindeki cesedini içermesi açısından, “katil kim?” ya da “kim hayatta kalacak?” soruları üzerinden ilerleyen dizinin sürprizini bozması başlı başına ironik. Öte yandan **Cronenberg'in** postmodern eğilimleri açısından bu film kendi prostetik maketini eve getiren bir korku filmi yönetmeninin o maket ile kurduğu duygusal ilişki açısından okunabilir. Yani film daha matrak ve mizahi okumalara da son derece açık. Örneğin kısa filmde cesedin üzerine beyaz bir yorgan örtülmesi maketin yalnızca yüz kısmının imal edilmiş olmasından kaynaklanıyor. Yine de not düşmek gerekir ki ne kadar ironik bir okuma yapılırsa yapılsın, yönetmenin kendi cesedinin maketini merkeze alan tüm o kamera açılarının her daim tüyler ürpertici bir tarafı da var. Bu filmin **Cronenberg'in** kurucularından olduğu “beden korkusu” türü için ne ifade ettiği de başka bir tartışma konusu. Ayrıca **Freud**'un “tekinsiz” kavramı üzerinden bir *doppelgänger* yorumu da oldukça lezzetli olabilir. Son olarak cesediyle kurduğu ilişki açısından **Cronenberg'in** ölüm ve aşk arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğu da zengin bir tartışma doğurabilir... Belki de en önemli nokta en sona kaldı: filmin ne başında ne sonunda jenerik var çünkü bu kısa filmin her bir karesi NFT (non-fungible tokens) olarak açık artırmaya çıkarıldı. Videonun tüm kareleri özel bir şifreleme sistemi sayesinde sahiplerini buldu. NFT satın alımcıları bu film

karelerinin gerçek sahipleri. Dolayısıyla bu kareler geleceğe dönük birer yatırım olarak görülebilir, zira ileriki yıllarda değer kazanacakları aşikar. Özellikle de **Cronenberg** vefat ettiğinde *David Cronenberg'in Ölümü* kısa filmine ait karelerin yeni açık artırmalara, el değiştirmelere, spekülasyonlara mahal vereceğini tahmin etmek zor değil. Kapatırken **Cronenberg**'in oğlu **Brandon**'ın filmografisine yeni köşe taşları ekleyerek babasının yolundan ilerlediğini de belirtelim: kısa filmler ve müzik videoları ile başladığı kariyerinde ilk uzun metrajı *Antiviral* (2012) ile dikkatleri üzerine çekti; ardından *Possessor* (2020) ve *Infinity Pool* (2023) filmlerini çekerek sinema filmlerine iyice yönelmiş oldu. Elbette **David Cronenberg**'in ilham verdiği yüzlerce başka sinemacı/tasarımcı/sanatçı var. **Darren Aronofsky**, **György Pálfi**, **Julia Ducournau** bunlardan yalnızca birkaçı. Şüphe yok ki sinemada, başka sanat formlarında ve medyalarda **Cronenberg**'in yankılarını görmeye devam edeceğiz.

### Kaynakça

- “David Cronenberg mini bio” (2023, Mayıs 4) International Movie Database [IMDb ([bağlantı](#))].
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. New York: Routledge.
- Cronenberg, D. (2014). *Consumed: a novel*. New York: Scribner.
- Freeland, C. (2004). “Horror and Art-Dread”. *The Horror Film*, (Ed.) Stephen Prince, London: Rutgers University Press, 189-205.
- Koyuncu, S. (2018). “Cronenberg ve body-horror: Long live the new flesh!” *Alacakaranlık dergisi*, 13, 34-37. İstanbul: Velespit Yayınları.
- Luke, W. (2021). “David Cronenberg on mortality and kissing a silicone corpse in his first short, NFT film” [SuperRare.com ([bağlantı](#))].

# IŞIĞINA TAVŞAN OLDUĞUM FİLMLER

**Murathan Mungan**

**Metis Yayınları**

**2022 / 258 sf.**



Okuma anında aldığım notları olduğu haliyle bıraktığım bir yazı oldu bu. O anın reaksiyonunu, sezgisini ve duyusunu korumak kaygısı devreye girdi. Sonradan eklemeler yaptım mı, evet, gerekli olduğunu düşündüğüm yerlerde, küçük dokunuşlar ayarında. İtalikler kitaptan alıntılar, yanı başlarındaki parantezdekiler de onların bende yarattığı karşılıklar. Kitaptaki yazı başlıklarının sırasını korudum, altları çizili olarak akıyorlar. Bir de sıkıntılar var, kekremsi hatalar, onların da eksik, fazla veya yanlış olma durumuna göre ya üzerine ya da altına çizik attım.

## **Makinist Odasından Süzülen Işık**

Kitabın ön söz işlevi gören yazısı **Mungan**'ın ışığına tavşan olduğu filmlerle kurduğu temasın, onların dünyasına nasıl yürüdüğünün, seyir ve yazma eylemleri evriminin kısa bir anlatısı: *Bir sinema tutkunu olmak kişiyi iyi bir seyirci yapmaya yetmez elbette, seyircilik de zamanla öğrenilen, geliştirilen, aydınlatıcı bilgi*

*kaynaklarıyla güçlendirilen bir süreç gerektirir. Kişiyi pasif seyirci konumundan çıkarıp aktifizleyici haline getiren bir tür okur-yazarlık hali kazanma sürecidir bu.*

*Bir zamanlar üzerinden atlayıp geçtiğimiz nice ayrıntı şimdi birer kasis yaratarak yeniden durup düşünmemizi sağlayabilir. (Bu kasisler bana da hep patikaları tercih ettiğimizde ve algımızın gün doğumu ve batımında fark edilebilirmiş gibi gelir.)*

Perdeden ekrana dönüşen bir izleme deneyimi, eğlenceden tutkuya uzanan tercihler ve sürecin adım adım, film film kurduğu birikim.

**Kullanılmış Biletler** kitabına göndermeler yapar **Mungan**: *Tek tek filmler üzerine yazılan alışlageldik film eleştirisi tarzındaki yazılar der. (Eleştirinin ne olduğu konusunda farklı düşünüyoruz sanki, sanki diyorum, çünkü şu alışlageldik sözcüğü bir uzlaşma köprüsü kuracak gibi duruyor. Yani eleştiri olmadığını bildiğimiz halde bizim onları, onların bizi eleştiri diye kandırdığı yazılar.)*

*Bir olgu üzerinden diğer filmlerle ilişki kurarak genel bir çerçeve yaratan, filmleri bir bağlam çevresinde bir araya getiren, eleştiriden çok deneme tadında yazılar yazmak istediğimden söz ederim... O zamanlar adını koyamamış olsam da film okumasına giden yolu bana bu tür yazıların (deneme) açtığından, ...ilk seyir anında gözden kaçanları düşünürken yakalamanın tadına ilk o yazılar sayesinde vardığımı, gördüklerimizin ancak düşündükçe görülür olmaya başladığını okuma/yazma yoluyla öğrendiğimi anlatırım. (Mungan bu kitabıyla amacına bir adım daha yaklaştığı inancında olduğunu söylüyor ki bariz biçimde açık. Bizim saptamamız bazı yazılarda deneme tadından ödün vermeden hedefin aşıldığı yönünde. Değini / deneme kalibresindeki yazılardan kalıcı / arşivlik yazılara doğru alınan yol, katedilen mesafe zihnimize fena halde iyi geldi.)*

**Kullanılmış Biletler**'de olduğu gibi bunda da doğrudan bir filmin kendisini incelemenin yanı sıra, içerdiği olgular, sorunlar nedeniyle söz söylemeye kışkırttığı alanlar üzerine de düşünmeyi sürdüren yazıları bir araya topladım.

### **Gerçeğe Açılan Üç Kapı**

*Kişilerin herhangi bir olayı, bir durumu görme biçimleri, algılama, alımlama ve bunu değerlendirme farkları her zaman ilgimi çeken bir konu olmuştur. Aynı biçimde hatırlama ve unutma farkları da... (Alımlama dendiğinde bir duruyorum. Nedir bu alımlama? Daha kişisel olana, anladığı kadarına, olmayana görmeye*



başlamaya ve giderek ben dedim oldulara uzanan, modernizmi görmeden postmodernizme teslim olunan, yapıtla olan bağın giderek koptuğu... Yoruldum!)

*Çok tekrarlanan yalan gerçeğin yerine geçiyor.* (Tüm zamanların doğrusuna sözüm yok. Buna yakın zaman kipinde eklemlenen bir şey var, en çok bağırp tepinenin, küfürbaz mahlûkatın söylediği gerçek oluyor, geçmeyelim dedim.)

**Mungan** filmler üzerine tematik alanlar, anahtar sözcükler ve kavramlar üzerinden gidiyor. Bunların içinden metne yedirilmiş olanlarını yakalayıp sıraladım, okurun dikkatine ilgi oltaları atmak keyifli geldi.

**Blow-Up...** Bir anlatıyı onu kuşatan çerperleriyle ele almanın, bir analizi nasıl zengin kılabileceğinin örneği. Görsel doku, zamanın ruhu, imitasyon tasarım, mimin sanrısız katkısı, paralel arzu akışları, göstermenin dürtüsel karakteri, arzu nesnesinin yalnızlığı, aşırı yoruma davet, fotoğraf ile akar görüntünün paradoksal tuzakları, görselin ayartıcı karakteri, anlatının bulanık ve kuşkucu kıldığı belirsizlik. Yeniden izleme dürtüsü, evet!

**The Conversation...** Profesyonel deformasyonun açtığı kapılar, anlatı/söylem çözümlemesi. Sıkıntılar: Bergman, Heaven's Gate, Apocalipyse Now.

**Rashomon...** Karakter analizi ve dramaturji, mekân kullanımı, insanın değişken doğası, yerel ikonografi. Araya dikkat çeken bir İran sineması ve bir de **Erksan** girer. İlki örneklerle destek bulmadığı için karşı söylemlere karşı dayanıksız duruyorken, ikincisi yönetmenin çokbilmişlikte ısrarlı tercihlerinin kendi topuğuna kurşun sıkmaya eş olduğunun ilanı tadında çok yerinde bir saptama.

### **Başka Dünyaların Filmleri**

Herkesin görme ve kavrama aşamalarının farklı rotalar izlemesi üzerinde durur. Ezber formların ve kalıp tekrarların görme biçimlerini betonlaştırdığı saptaması, giderek daha sıklıkla karşı karşıya kaldığımız bir gerçeğin altını çiziyor. Kuşaklar arasındaki temel fark tutku derinliğinden kaynaklanıyor olsa gerek. **Poetika** diyor **Mungan**, **Aristoteles**'e selam ederken.

**Infernal Affairs...** Mitolojik beslenme, gölge arketipi, zamandizim oynaklığı, mafyatik ayin ritüelleri, Yin ve Yang, köşe kapmaca oyunları, dikey hayatın mesken tutulan çatıları.

Sıkıntılar: **Internal**, **Shöhehi**

**Quintet...** Kurmacanın oyun/oyuncu karakteri, açık uçlu anlatıların kolaycı kaçış rotaları.

**Sayat Nova...** **Paradjanov**'un Fransızlarca keşfedilip dünyaya tanıtılmış olduğu bilgisi doğru mu? Arşivimdeki Sovexport kaynakları farklı konuşuyor. Ayrıca şu benimkisi en hafifinden hariçten gazel okumak olsa da otantik etiketi yapıştırdıkları her şeye boşalan şu meşhur Fransız sarkıntılığının nedenleri üzerinde bir durmak lazım. Bir de soru: Onda keşfettikleri sinemasal / sanatsal bir keşif miydi? Batı onayı denen şeyin ne denli düşünce bir açmaz olduğunun ve gücünün ne boyutlarda olduğunun gayet farkındayım amma, işte o kadar... Filmin **Mungan**'a nasıl bir haz / coşku verdiği, Batılı olmayan bir kültürün zihnini ve kalemini nasıl tetiklediği açık, şairden şaire mektup gibi desem yeridir. Yeniden izleme dürtüsü, evet!

Sıkıntı: Andrey

**El-Haimoune...** Endülüs şarkısı, Binbir Gece Masalları, Miraç, Burak, **Hallac-ı Mansur**, Fatima'nın eli, kolektif belleğin arketipleri... *Ezberimizde çatlaklar açmayı amaçlayan sanat yapıtları* derken ne de güzeldir tanısı ama *zihinsel konforumuzu bozmayan sanat yapıtları* ifadesini anlamam zor, niye zor, demem o ki ben sanata sanat demem konfor bozmuyorsa! Gözler açık, zihin uyanık görülen bir rüyanın filmi üzerine yazılmış bu yazıyı okumak, o rüyaya dalmakla eş! Kitabın bu başlık altında toplanan film ve yazılarıyla kalben çok daha yakın olmamın tadıyla sayfalar daha bir açılabilir hale geliyor. Yeniden izleme dürtüsü, evet, hem de nasıl!

**Mala Noche...** Öteki'nin öteki'si olma konumundan konuşma olanağı sayfalarda karşılık buluyor. Dünya görüşlerinin temelinde sınıfsal bir bakışa sahip olmayanların sosyolojik gözlemlerinin de politik değerlendirmelerinin de çoğu kez kusurlu ya da yetersiz olduğunu düşünen **Mungan** filmin ideolojik analize de elverişli olduğunu göstermesi açısından kapalı bir pencereyi açıyor. Önceden okuduğum metinlerde pencerenin varlığından bile bihaber olma durumları aklıma geliyor. **Mala Noche**'yi kenar mahallelerden konuştuğu, varoşlardan seslendiği için ayrıca sevdiğini söylemesi başka dünyaların filmlerinin tümü için geçerli olan bakış açısını ortaya koyuyor.

### Işığına Tavşan Olduğum Filmler

Yarattıkları çekim alanlarının göz ve zihin kamaştırdığı filmlerin tavşanı olmakla nihayete erdiği yıllar arkalarında gizem, macera, politika, polisiye, adalet, auteur gibi başlıklar altında sınıflanan kişiye özel film listeleri oluşturur. **Mungan**'ın listeleri hemen her türün klasikleşmiş örneklerini bazen tadında, bazen de bir parça sağanağa dönüşmüş halde kapsama alanına almış. İlginç olan birbirine dokunması zor filmlerin aynı listeyi kendilerine mesken tutması. *Stalker* ve *The Deer Hunter* bilerek veya bilmeyerek torpilli, dolaylı olarak *The Conversation* da. Ankara'nın sinema salonları mazisi hüznü. Kasetlerin peşine düşmenin zor ama arzuya engel olmaz albenisi. Benim ne kadar da çok sokak ismi öğrenmeme neden olmuştu: Kasetçiler üzerinden Ankara'yı tanımak ve tarif etmenin keyfi bir başkaydı.

Sıkıntılar: Performance'da 1979, Jagger, Nicholas Roeg, Minority, Nagisha, Arieane, Rossellini, Huston,

### Yaşlılık Devleri

Son kare vedaları üzerine bir anma yazısı. Üzerimde neden bitmemişlik hissi bıraktığını sorguluyorum.

### Aile Sineması

Adındaki ironiyi anında yakaladığınız bir başlık. Aile odaklı filmler üzerine ve yer yer deneme tadını da aldığınız çözümlemeler. Çözümleme derken hiç mi hiç yanlış bir tanım kullandığımı düşünmüyorum, bu metinlere okuma demek haksızlık, deneme demek sınırlamak olur.

*Funny Games...* Paradigmatik karşıtlıklar uzlaşılara, uzlaşılar karşıtlıklara evriliyor: Medeniyet – Vahşet, Rasyonalite – Akıldışılık, Kötülük – Duyarsızlaşma. **Mungan** burjuva ahlâkının verdiği sınavda gözetmenliğin hakkını veriyor.

*Home...* Birbirlerinin postuna bürünmüş uzlaş ve karşıtlıklar sürüyor: Yuva – Hapishane, Çürüme – Koruma, Kadın – Uygarlık. Kolektif deliliğin seyrinin çekiciliğine kapılmak bir tür haz sapkınlığı mı?

*Kynodontas...* **Mungan** filmi düşünsel ve kuramsal kaynaklara örtülü göndermelerle yüklü entelektüel sinema örneği olarak gösterirken, ailenin bir mikro devlet olarak inşasını gerçek ile gerçeklik, ontolojik ile kültürel, merak ile sınırlamalar, cinsellik ile sosyalleşme ve içgüdü ile dürtü arasına girmiş mayınlı bölgenin dilini kullanıyor. Beni ilgilendiren tam da bu, malzemeye uygun söylemi

devreye sokabilmek. İktidar, otorite, korku, dış güçler cangılında nefes almanın olası olduğunu düşündüren o ilk çatlak varlığını neye borçludur? Rota çok keyifli, alegorik, metaforik, grotesk ve göstergelerle bezeli ama uğrak yerleri tekinsiz: toplumsal bellekte tarihin inşası, yeni korku odaklarının dayattığı ve yeni bir dille perçinlenen içe kapalı sosyal düzen ve eğitimle yaratılan güdük mentalite. **Mungan** filmin sıra dışı kişiliklerin ruhsal patolojileriyle ilgilenmek gibi bir sosyal sorumluluk derdi olmadığı saptamasıyla yoldan çıkmışlara ayar veriyor. Saptaması kritik önemde çünkü ancak buradan hareket ederek filmin zihnine dâhil olabiliriz. Başka bir mesele filmin taleplerini görmek ve arzı sahaya sürebilmek meselesi: Film bana **Althusser**'le gel, yanında da **Wittgenstein** olsun diyorsa ve onları kendinize yol arkadaşı edemiyorsanız metniniz güdüklüğe imza atıyor. Bir yazar için de yüzeyden derine inme yetisi böyle anlarda kendini gösteriyor. **Mungan** hedefim film okuması dese de metinler giderek deneme postuna bürünmüş çözümlenmeye doğru yol alıyor. Bize güzel gelen de bu. Yeniden izleme dürtüsü, evet!

### Kefaret

**John E. Hoover - Roy Cohn - Joseph R. McCarthy** lağımindan ortaya saçılanlar öylesine hoş açıklamalar ve dipnotlarla bezeli ki bu zatların haltları üzerine yazmak istesiniz elinizde hazır bir ön araştırma var ki hadi yürü artık der gibi. **Mungan** kötülüğün kontrol edilemez gücünü Federal Pislik Ofisi'nin tarihini yazan sembol yüzler üzerinden anlatıyor. Her toplumun kendi mizacını taşıyan üçüncü sınıf mahlûklarının politik bir arka plandan beslenip palazlanmaları, palazlandıkça kendilerini var eden düzeni daha güçlü kılmaya çabalamalarının uç örnekleri var karşımızda. Uzakta bir yerlerde yaşadıklarını düşünmeyin sakın, her gün yüz yüzeyiz, aramızda genellikle bir TV ekranı mesafe oluyor: Yüzlerine bakın ve pisliğin tarihini okuyun. Sinik bireyin sinizm tarafından yutulması da sinik bir komedi konusu olsa gerek. Yazıda iki saptama var ki alabildiğine berraklıklarıyla keyif veriyor: Klişenin gerçeğe giydirdiği zırhın o gerçeği görmeye engel olduğu ve politik olmayan eşcinselliğin farklı kimlikler karşısında takındığı tutumun egemen düzenin bakışını taşıdığı. (Klişe ilk kullanımında -ki henüz klişe karakteri kazanmamıştır- yenilenme arzusunun sözcüsü, sonraki kullanımlarında ise adım adım çürümenin belirtisi olmaya yol alır. Politik olmayan eşcinselliğe gelince, ötekiliğin telafisi için gösterilen çabaları oyunbaz savunma mekanizmaları olarak görmeli, yoksa bir çay demle kekremsi olsun mu demeliyim?)

## Zaman ve İnşa ya da Geleceği Hatırlamak

Nasıl ki tarih ve Tarih var, zaman ve Zaman da var. Öncelikle Montaj-Kurgu-Kuantum-Anlam-Yapay Zekâ-Paralel Evren-Çoklu Evren vb. kulvarlar üzerinden ilerleyecek bir yazı için model film seçiminin ne denli kritik olduğunu göstermesi açısından önemsedim. O filmin *Arrival* olması da bakıştaki tutarlılığın sağlaması anlamına geliyor. Bu yazı ne bir film okuma ne de bir deneme, deneme tadına ulaşabilen bir çözümleme. Hedef şaşmış, iyi ki şaşmış; yoldan çıkılmış, ne güzel ki çıkılmış! Bunca yılın, filmin ve yazının ardından rahatlıkla söyleyebilirim ki **Mungan** başka sulara yüzüyor. Bu sular amaçladığı sular değil, daha ötesi, daha derini ve *Kullanılmış Biletler*'den epeyce uzak sular. Adını doğru koymak lazım. Bu sulara yüzüyorsanız sığ sulara dönmek hiç kolay değil, giderek imkânsız da. (Kıyas ne kadar doğrudur tartışılır ama bir yazı bazen diğer yazının durduğu yeri çok daha net görmenizi sağlar. Bunu dile getirmemin nedeni, aynı film üzerine çok yakın bir tarihte okuduğum başka bir yazı. Bir hadsiz vasatın övgülerine boğularak takdim edilen bir analist karikatürünün ne yaptığı şeyin çözümleme olmadığından ne de iddia ettiği çözümleme türünün karakteristik özelliklerinden bihaber vaziyette yazdığı şey burada fena halde işe yaradı. Bu işin fitratında neler var neler! Belki hoş değil ama vasat olan, niteliği saran haleyi daha bir görünür kılıyor. Bir parça dilimizi bükse de yarar tarafı ağır basmıştır umarım.)

İki küçük notla bitirelim: Sıkıntılar gerçekten sıkı ama fazla geniş biriyseniz editör takıntısı deyip geçebilirsiniz. Böyle durumlarda şunu basılmadan bir de ben göreydim lafını çok sık tekrar eder oldum. Kapattık. Diğer, Metis Edebiyat / Deneme sınıfında yayınlanmış olsa da ve belki de en azından yanlış olmadığı kabul edilebilecek bu tercih gereği dizin uygunsuz gözüke de gözlerim dizin aradı, arıyor. Düşük bir ses tonuyla olsa da bunun dile düşen iki savunu noktası var: Bir, içindekiler başlığı göstermekten çok gizlemeye yarıyor. (Gizemin o dayanılmaz çekiciliğinin oyunu mu bu?) İki, metinlerin kalibresi bu kaba sığmıyor, dipnotlar yoğun veri aktarıyor ve okur olarak neyi nerede bulacağım konusunda zaman yitirmenin bir gereği var mı?

Bu sefer gerçekten kapatıyoruz: Darısı analistlerimize! Zaman çalan değil, bizi zaman alacaklısı kılan değil, borçlu hissettiren yazılarla karşımıza çıkacak olanlara ilham verecek bir kitap.

**Gökhan Erkiç**