

sekans

sınema kùltürü dergisi

EYLÜL 2023 | Sayı e22



Ratcatcher / Crossroads
Uzun Bir Günden Geceye Yolculuk
Eve Dönüş / Kaybedenler Kulübü
Pere Portabella / Victor Erice
Tema - Kuir: Scott / Tibet / Cronenberg /
Dolan / Meise

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi

Eylül 2023, Sayı e22, 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

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Kapak Düzenleme ve Tasarım

Cem Kayalığıl

cemkayaligil@sekans.org

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Derya Şele

deryasele@sekans.org

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Kapak Fotoğrafı

Laurence Anyways (Xavier Dolan, 2012)

Katkıda Bulunanlar

Özgür Erdi Akbaba, Gülşah Altuğ, Hazal Bayar, Merve Cansız,

Mahmut Ceran, Gökhan Erkılıç, Gökhan Gökdoğan, Gülser Günaydın,

Erdem İlic, Çisil Altay İpekçi, İlker Mutlu, Adrián Onco, Fırat Osmanoğulları,

Can Öktemer, Recep Özdaş, Çağıl Saydam, Doğu Şenkoy, Nazlı Yıldırım

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.



Facebook:
[Sekans Sinema](#)

Instagram:
[@SekansSinema](#)

Twitter:
[@sekansinema](#)

E-posta:
info@sekans.org

Web:
<http://sekans.org>

Sekans Film Eleştirisi ve Film Çözümlemesi Yarışması 2023 Sonuçlandı



Film eleştirisi ve çözümlemesi alanında ürün veren amatör veya profesyonel yazarların ürünlerini değerlendirmek ve böylece film eleştirisi ve çözümlemesi üretimini desteklemek ve özendirmek; sinema kültürünün gelişmesine katkı ve bu alanda üretim yapan kişilere ortam sağlamak ve ulusal sinemanın, film eleştirisi ve çözümlemesi alanında üretilen yazılar aracılığıyla daha geniş bir platformda tanınması ve tartışılmasının önünü açmak için Sekans Sinema Grubu tarafından iki kategoride düzenlenen **Sekans Film Eleştirisi ve Film Çözümlemesi Yarışması'nın on ikincisi** sonuçlandı.

Yarışmanın Sponsor Kurumları

MUBI, kategori birincilerine **1 YILLIK**, ikincilerine **3 AYLIK**, üçüncülerine ise **1 AYLIK** üyelik hediyesiyle sponsor oldu.

Ayrıca AYRINTI YAYINLARI, ÇİZGİ KİTABEVİ, İLETİŞİM YAYINLARI, NOBEL AKADEMİK YAYINCILIK ve ÜTOPIYA YAYINLARI bu yılki yarışmanın sponsoru oldular.

Seçici Kurul Değerlendirmesi

Aydan ÖZSOY (Akademisyen), Didem ÖZKAVUKÇU AYGÜN (Sinefil), Esra BALLIM (Sekans-Sinema Yazarı), Fırat OSMANOĞULLARI (Sinema Yazarı) ve Gamze HAKVERDİ'den (Sinema Yazarı) oluşan Seçici Kurul'un değerlendirmesi aşağıdaki gibi sonuçlanmıştır:

Film Çözümlemesi Yarışması

Birinci: Mahmut CERAN – Marx'ın Cevapsız Çağrısı: *Eve Dönüş* Filminin Eleştirel Söylem Analizi

(*Eve Dönüş*, Ömer Uğur, 2006)

İkinci: Çisil ALTAY İPEKÇİ – Radyo Vericisinden Yayılan Hegemonik Erkek Sesleri: *Kaybedenler Kulübü*

(*Kaybedenler Kulübü*, Tolga Örnek, 2011)

Üçüncü: Evren DEMİRYÜREK – Hak Edilmiş Bir Mahvoluşun Serüveni: *Anayurt Otel*

(*Anayurt Otel*, Ömer Kavur, 1987)

Film Eleştirisi Yarışması

Bu kategoride dereceye giren yarışmacı bulunmamaktadır.

YARIŞMA SPONSORLARI



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ELEŞTİRİ

- Ratcatcher*** 4
(Lynne Ramsay, 1994)
Gökhan Gökdoğan

ÇÖZÜMLEME

- Marx'ın Cevapsız Çağrısı: *Eve Dönüş* Filminin
Eleştirel Söylem Analizi** 13
Mahmut Ceran
- Radyo Vericisinden Yayılan Hegemonik Erkek Sesleri:
*Kaybedenler Kulübü*** 32
Çisil Altay İpekçi

KURAM / YORUM

- Uzun Bir Günden Geceye Yolculuk*** 45
Erdem İlic

BELGESEL

- Crossroads*** 51
Gülser Günaydın

SÖYLEŞİ

- Çağıl Saydam ve Hazal Bayar İle Deneysel Film Üzerine Söyleşi** 60
Özgür Erdi Akbaba

SİNEMA ARKEOLOJİSİ

- Vampir-Caudecuc* Filminin MoMA'da Gösterimi Sırasında
Okunan Mektup, 1972** 67
Pere Portabella

DENEME

- Mekânlar ve Yüzler: Yola Çıkanların Hikâyesi*** 71
Can Öktemer

ARDINDAN

- Safa Önal Anısına** 77
İlker Mutlu

TARİH	
Bir Dönemi Unsurlarına Ayırmak 5 – Yeşilçam’da Film Müziği	79
İlker Mutlu	
50 YAŞINDA	
Kovan’ın Ruhü	84
Gökhan Erkiçi	
TEMA - KUIR	
Sine Mania Ya Da Sine-Mani-Pülasyon;	94
<i>Alien’den Japon İşi’ne, Sigourney’den Fato’ya İmkân ve İhtimaller</i>	
Alanı Olarak Kuir Sinema?	
Recep Özdaş – Merve Cansız	
Crash Filminde “Tekno-Seks”in Bir Unsuru Olarak Homoerotizm	104
Fırat Osmanoğulları	
Laurence’a Bakabilmek (Bakakalmadan)	112
Cem Kayalığıl	
“Artık Legalim!”: Hans ve Viktor’un Aşkı	122
Nazlı Yıldırım	
SİNEMA KİTAPLIĞI	129
İnsanı İnsan Yapan Nedir?	
Yapay Zekâ Filmlerine Tasavvuf Gözüyle Bakmak	
Doğu Şenkoy	

ÖNSÖZ

SEKANS Sinema Kültürü Dergisi'nin e22 sayısı ile karşınızdayız. Kuir temasının hakimiyetini göreceksiniz bu sayımızda. 'Kuir'in kelime anlamı garip/tuhaf/farklı olan. Kişinin kendisini dışında tutarak olumsuz anlamda veya kendini anlatmak için olumlu anlamda kullandığı bir sıfat öncelikle. 'Çapulcu' gibi zaman içinde anlam değişikliğine uğramış, sahiplenilmiş bir kelime. Çok anlamlılığı ile kavrama dönüşmüş, kuram olarak geliştirilmiş, çok disiplinli akademik çalışmaların alanı artık. Biz, ülkemizin içinden geçmekte olduğu bu garip dönemde siyasi mesajlara malzeme edilen 'farklı' yaşamlara daha yakından bakmak, farklı olanı hedef yapan normatif yaklaşımlarla özdüşünümsel bağlantılarımızı da es geçmeden çarpışmak/hesaplaşmak ve sinemanın kulvarından ayrılmadan kuir meseleleri ele alma, izleme ve yazma pratiklerine odaklanmak istedik. Tema - Kuir başlığı altında topladığımız 5 film, 5 yönetmen, 5 yazar-çizer: **Recep Özdaş**, **Merve Cansız**, **Fırat Osmanoğulları**, **Cem Kayalığıl** ve **Nazlı Yıldırım**, bu sayımız için bir araya getirdiğimiz kuir bir bakma-okuma-sorgulama-özümseme deneyimi sunuyor size.

Her sayımızda yer alan Eleştiri, Kuram/Yorum, Belgesel, Söyleşi, Deneme, Tarih, ardından, 50. Yaş, Kitaplık başlıklarındaki yazılarımızın yanı sıra dergimizin bu sayısında 12. Sekans Film Eleştirisi/Çözümlemesi Yarışmasında bu yıl ilk iki dereceye giren **Mahmut Ceran** ve **Çisil Altay İpekçi**'nin film çözümleme yazıları da yer alıyor. **Kaybedenler Kulübü**'nü yazan **Çisil Altay İpekçi**, heteronormal hegemonik erkek sesleri ile çarpışmasında bu sayımızın kuir temasına dolaylı destek sunmuş oluyor.

Gözden kaçmasını istemediğimiz bir diğer yazı, **Pere Portabella**'nın 1972 yılında **Vampir** filminin MoMA'da gösteriminde okunmak üzere kaleme aldığı tarihi mektubu. Sinema Arkeolojisi bölümünde yer verdiğimiz bu mektubun sonunda yer alan, ülkesinden ayrılmasına izin verilmediği için gösterime katılamayan **Portabella** için İspanya Büyükelçiliğine benzer olayların yinelenmemesi dileğini ileten, dönemin ünlü yönetmen, sinema eleştirmeni ve yazarlarınca imzalanan kısa notun, aradan geçen 50 küsur yılda politik nedenlerle ülke dışına çıkışları kısıtlanan sanatçılar (sporcular, bilim insanları, siyasiler...) için herhangi bir fark yaratamadığına tanık olmamız pek şaşırtıcı olmasa gerek. Ayrıca 2024 yılı başında **Pere Portabella** için bir retrospektif etkinliği hazırlıkları içerisinde olduğumuz müjdesi ile sizleri e22 sayımızla baş başa bırakıyoruz.

Keyifli okumalar...

Seda Usubütün

RATCATCHER

Gökhan Gökdoğan

Ratcatcher

Yönetmen: Lynne Ramsay

Senaryo: Lynne Ramsay

Görüntü Yönetmeni: Alwin H. Küchler

Kurgu: Lucia Zucchetti

Oyuncular: William Eadie, Tommy Flanagan, Mandy Matthews

1999 / 94' / Birleşik Krallık, Fransa

Bir sinema filmini izlediğimde ilk olarak, o filmin metninin neden başka bir sanat formu ile değil de sinema sanatı vasıtası ile anlatıldığını düşünürüm. Tabi ki çoğu metin bir şekilde tiyatro ve edebiyat gibi sanat dalları aracılığı ile de anlatılabilir. Ancak burada benim için ayırt edici temel özellik, sinema dilinin ana araçlarının o metnin ifade edilmesine kattığı eşsiz zenginlik oluyor. Bu zenginliklerden en önemlisi, sinemada iletişimin görüntünün dili ve estetiği ile kurulmasıdır. Bunu sağlayabilmek için birçok sanat sineması yönetmeni, zaman zaman çok zorlama yöntemlerle, inandırıcılığı ve samimiyeti kaybetmek pahasına diyalogları gereğinden fazlaca azaltıp bağlamından kopuk güçlü imgeler yaratmaya çalışıyorlar. Tabi ki bunu çok ustaca başaran filmler de var ki, zaten başyapıt dediğimiz filmler genelde bunu başaranlar arasından çıkarlar.

Yönetmen **Lynne Ramsay**, bu ilk uzun metraj denemesinde sinema dilinin ana araçlarını büyük ustalıklarla kullanmış ve bunu yaparken samimiyetini kaybetmesine sebep olacak hiçbir zorlamaya kaçmamış. Bu yazıda **Ratcatcher** (1999) filminin, hikâyesini üzerine kurduğu psikanalitik disiplinden ve bu disiplinin görsel ifade şekillerine nasıl da yatkın olduğundan bahsedeceğim. Zaten filmin, büyük bir doğruluk içerisinde güçlü bir sinema sanatı eserine dönüşebilmesini buna borçlu olduğunu düşünüyorum.



Film, James isimli çocuk karakterimizin, iç dünyasındaki arzuları ve dış dünyanın gerçekliği arasında bir denge sağlamaya çalışmasını anlatır. Filmin başında çocukça bir şakalaşma ve kavga yüzünden arkadaşının ölümüne sebep olan James, film boyunca bu travması ve dış dünyanın sunduğu başka birçok olumsuzluk ile iç dünyasındaki gelecek fantezileri arasında gelgitler yaşamaktadır. Filmin imgesel dili, ününü çocuk psikolojisi üzerine yaptığı çalışmalarla kazanmış İngiliz psikanalist **Donald Winnicott**'ın obje ve mekân temsilleri üzerinden şekillenir. **Winnicott**'ın kendisi hiçbir zaman sinemaya veya diğer görsel sanatlara değinmemiş olmasına rağmen, fikirleri özünde özellikle sinemasaldır. Onun teorisindeki, çocuğun mekân deneyimi, özel nesnelere çocuğun psikolojik gelişimindeki rolü ve *bilinmeyen bir bölgeye hareket draması* gibi öğeler oldukça sinemasal bileşenlere dönüştürülebilirler. Nitekim **Ratcatcher**'da da bu böyle olmuş ve **Ramsay** belki bilinçli belki de bilinçsiz bir şekilde **Winnicott** üzerinden okumaya çok müsait bir metin ortaya koymuş.

Winnicott, çocuğun kendi içsel fantezilerini, dışarıdaki gerçek dünyaya kademeli olarak entegre etme çabasına işaret eder. Çünkü çocuk ilk doğduğunda kendisini tüm güçlü zanneder. Yavaş yavaş tanrısal olmadığını, dış gerçekliğin ona her istediğini vermeyeceğini kabul etmesi, yani iç fantezi dünyası ile dış dünyanın gerçekliği arasında bir uzlaşma sağlaması gerekir. 'Dünyadaki yerini' bulmak için bazı yansıtımlı deneyimlere ihtiyacı vardır. Bu süreç için çocuk kişisel özel alanı ile, toplumsal yaşamın kamusal alanı arasında yer alan dış desteklere; geçiş nesnelere ve geçiş alanlarına ihtiyaç duyar. Kötü bir geçiş süreci işlev

bozukluklarına ve psikotik çöküntüye yol açabilir. Ani bir gerileme ihtimali **Ramsay**'in karakterleri için hep olasıdır. **Ratcatcher**'ın konusu bu geçiş alanlarıdır. Yörüngesi ise iç ve dış dünyaların zorlu müzakeresidir. Daha açılış sahnesinden bizi tam da bu ikilemin ortasında bırakır **Ramsay**. Daha sonra James tarafından yanlışlıkla öldürülecek olan Ryan isimli çocuğun, perdeye dolanarak oyun oynayıp izleriz. Görüntü ağır çekimdir, sesler ise bir sıvının içerisinde dinleniyor gibi bulanık ve iç içe geçmiştir. Hipnotik bir görüntü ve sese sahip olan bu sahne, aslında anne karnındaki bebek imgesinin metaforu gibidir. Seyirci bu hipnotik ana kendini tam bırakmışken bir tokat ile irkilir. Çocuğa perdesini mahvettiğini söyleyen anne, aslında hem Ryan'a hem de bize, dış dünyanın acımasız gerçekliğinin iç fantezilere sınır koyan tokadını atar. Bebek doğmuştur ve ağlaması için gerekli ilk tokat da gerçekleşmiştir.



Bu geçiş nesnelere dağınık olma eğilimindedir. **Winnicott**'a göre akıllı bir ebeveyn çok değer verdiği kumaş parçasının kirlenmesine ve hatta kokmasına izin verecektir. Çünkü onu yıkamak bebeğin deneyiminin devamlılığını bozacaktır. Filmi çocukların objelerle deneyimi üzerinden okumaya kalkıştığımızda oldukça zengin bir tablo çıkar karşımıza. Mesela filmin başlarında James masanın üzerine yığıldığı tuzlarla oynar, o sırada makyaj malzemeleri ile annesini taklit eden ablası ona kızar. Başka bir sahnede ise James fare ile oynar, babası onu öldürüp klozete atar. Sokaklara yığılan çöpler mahallenin çocuklarının oyun alanıdır, grev kırıcılar gelir hepsini kaldırır. Bir sahnede ise James çizgi film izlerken, babası gelir kanalı

değiştirir. Ya da James'in küçük kız kardeşi küvette sularla oyun oynarken, anne gelir oyununu bozar, kızın gözüne sabun kaçıtır. Küçük kız şiddetli bir şekilde ağlayınca, annesi 'gözüne değdirmedim bile' der. Belki de anne haklıdır, sabun gözüne değmemiştir bile. Çocuğun asıl ağladığı şey oyununun zorla yarıda kesilmesidir. Aslında ne yapacağını bilemeyen çocuklar ebeveynlerini taklit ederek dış dünya ile uyumlanmaya çalışırlar. Babasının sigara paketini bulup onu taklit etmeye çalışan James, yine başka bir sahnede babasının dönen koltuğu ve birası ile yapar aynısını. Filmin ilerleyen kısımlarında Margaret ile duygusal bağ kuran James, ona sevgisini bile annesinden gördüğü gibi gösterir; onda bit arar ve küvette onu yıkar. Bu sahnelerin dışında da filmin hikâyesinde dramatik derinliğe sahip öyküleme objelerine sıkça rastlanır. Annenin delik çorabı, zorba çocukların kanala attığı Margaret'in gözlüğü, James'e zorla giydirilen Ryan'ın ayakkabısı, Kenny'nin hayvanları gibi obje ve canlılar, film boyunca yüklenen yeni anlamları ile birden fazla kez karşımıza çıkarlar. Ayrıca bu geçiş nesne ve alanları, hayal gücünün ve rüyanın alanını işgal ederler. Bir sahnede Kenny mahalledeki çocukların zorbalıkları sonrasında faresini uçan balonla gökyüzüne bırakır ve film bize bunu göstermese de muhtemelen o fare ölecektir. Burada dış dünyanın, iç dünya fantezisine müsaade etmediği noktada rüyalar devreye girer. Balonla farenin uçtuğu sahne, gerçek üstü bir şekilde James'in rüyasına bağlanır. Bu rüyada ayda bir sürü fare birlikte yaşamaktadırlar. James bu travma ile rüyasında bu şekilde uzlaşmaya çalışmıştır.

Yazının başlarında belirttiğim ve henüz üzerinde durmadığım bir diğer kavram ise geçiş alanlarıdır. Evden/anneden kopuş ve ayrı bir birey olma duygusu geliştikçe, ev dışında çeşitli alanlara duyulan ihtiyaçlar da artar. Peki evin sınırları neresidir? Korkutucu/alışılmadık dış dünya nerede başlar? Birbirleri ile nasıl bir ilişki içindedirler? Burada pencere gibi, kapı gibi eşiklerin önemi artar. Bu eşikler hem eve aittir ve gerisinde durduğun müddetçe güvenlik hissini kaybetmene müsaade etmez. Hem de ötesindeki dış gerçekliği gözlemleme fırsatı tanır. Evin kapalı ve açık alanlarını, eşiklerini ve bitişik alanlarını keşfetmek çocukluğun en önemli gelişimsel görevleri arasındadır. Pek çok çocuk oyununun ev diye bir güvenlik bölgesi içermesi belki de tesadüf değildir. Evden/güvenlikten ayrılıp yakalanmaya, oyundan atılmaya ya da dışlanmaya karşı savunmasız hale gelmeye hazırlık yaparız oyunlarda. Nesne ilişkileri açısından bu tekrarlanan ileri geri hareket, çocuğun anneden ayrılma süreçlerinin provasını içerir.

Film, nesne ilişkileri dışında bir diğer ana izleğini mekân ilişkileri üzerine kurar. Filmdeki alanların arasındaki geçiş, bize bilinçli olarak çok net verilmemiştir. Bu alanların ve birbirleri ile ilişkilerindeki organizasyonun karmaşıklığı, onlara tekinsiz bir ton, güvenli olanın nerede başlayıp nerede bittiğine dair bir belirsizlik verir. Mesela kanal ara boşluktan yoksundur. Oraya nasıl gidilir, çocukların oyun alanları ile kanal arasında nasıl bir geçiş olduğunu film bize net bir şekilde söylemez. Aslında bu da hikâyedeki dramatik derinliği en yüksek öğelerden biri olan taşınılacak yeni evin kontrastını artırır niteliktedir. Çünkü yeni evde eşikler ve ara alanlar açıktır. Filmde yürüyerek gidilemeyip otobüs ile gidilebilen tek alan olması yeni evi öteki olarak tanımlar. Yeterince uzakta olan umut içeren öteki. Bu ev çocuğun hayalindeki evdir. İçinde kendini oraya ait hisseder. Küvete uzanır, klozete işer, şımarıklık yapar, çocuk olur orada. Uyarıcı ve engelleyen yoktur. Ara eşik olarak tanımlanan pencereler dosttur, güven verir. Onu keşfe davet eder. Pencereden ışıklar içinde gözüken çavdar tarlası, James'e doyusya koşup yerlerde yuvarlanarak oynayabileceği bir cennet sunar. Apartmanın eşiklerini, merdivenleri, evin sınırı olan duvarları ve bahçeyi yavaş yavaş güven içerisinde keşfeder. Bu yeni evi, James'in ailesi ile yaşadığı evden farklı, ona zıt bir şekilde sunar **Ramsay**.



Biraz da James'in aile evinden ayrılıp, hayalindeki bu yeni eve gidişi arasında geçirdiği aşamaları inceleyelim. Filmin başında James, evinde pencereden dışarı oyun oynayan çocukları izler. **Ramsay**'in James'in omuzunun arkasına konumlandığı kamerası hem James'in ne izlediğini hem de James'in pencerenin bu tarafında oluşunun imgesini seyircinin gözünde belirginleştirir. Aynı konumdan ablasının otobüsle bir yerlere gittiğini de izler. Başka bir sahnede apartman eşiğinde oynarken görürüz James'i. **Winnicott**, bu eşikler çocuğun dış dünyaya adım atmadan önce dışarıyı deneyimledikleri güvenli alanlardır ve birçok çocuğu kapılara asılarak oyun oynarken görebilirsiniz der. Başka bir sahnede

kamera yine aynı açıdan pencereden dışarıyı gösterir ama bu sefer dışarıda oyun oynayan çocuklar arasında James de vardır. İlk eşik geçilmiştir. Her hayal kırıklığı yaratan olaydan sonra James evden çıkar ve kendisini güvensiz de olsa dış dünyaya atar. Mesela bir sahnede annesi ve kardeşleri ile dans ederken babası eve gelir. Sokakta yediği dayağın acısını annesine tokat atarak çıkarır. O sahnede hareketli kamera sayesinde biz de James'le beraber evden kaçır, kanal boyunca koşarak Margaret'in evine gideriz. Filmin sonlarına doğru bir sahnede, James eve geldiğinde mahalleden çöplerin toplandığını ve oyun alanlarının bozulduğunu görür. **Winnicott**'ın dediği gibi kumaş yıkanmıştır ve çocuğun deneyiminin devamlılığı bozulmuştur. James yeni eve gitmek için koşarak otobüse biner. Bu kez pencerenin öteki tarafında James'e gitme diye bağırır annesini görürüz.

Filmin finalinden ve James'in iç dünya ve dış dünya müzakere aşamasının sonucundan bahsetmeden önce **Ramsay**'in bazı yönetmenlik tercihlerine değinmek istiyorum. **Winnicott**'çı teoriye göre bu müzakere aşamasını bizim de James ile birlikte yaşamamızı sağlar yönetmen. Aile evi ile çocukların oyun alanları, hatta Margaret'in evi arasındaki geçiş bile muallaktır. James otobüsle yeni eve gitmek için o geniş yeşilliklerin önünden geçerken, film boyunca izlediğimiz kirin, pisliğin ve karmaşanın ardından bizim de içimiz ferahlar. Ya da filmin ilk sahnesinde Ryan ile birlikte biz de yeriz o tokadı. Çünkü yakın bir mesafede konumlandırılan kamera sayesinde annesinin tokat atmak için geldiğini biz de görmez ve irkiliriz. Bir yandan da kamera ana karakterinin bakış açısına geçtiği anlarda, kahramanının psikolojik sağlığını korumak için bir savunma mekanizması işlevi görecek şekilde davranır. Mesela Ryan'ın kanaldan çıkarılışını ve ölümünü James ile birlikte pencereden görürüz ve çok net değildir olanlar. Ya da evde çocuklar Margaret'i istismar ederken, kamera kapının eşiğine kadar gelir ama içeriyi göstermez. Zaman zaman da filmde ses bandı kesilir. **Ramsay**, James'in arkadaşının ölümüne sebep olduğu için yaşadığı travmayla ilgili de duygu sömürüsüne kaçmaz. James, Ryan'ın ölümüyle ilgili hiç konuşmaz ama arka planda sürekli bunun ağırlığını taşıdığını biliriz. James'e zorla giydirdikleri Ryan'ın ayakkabısı acıtır canını. Ryan'ın evine girerken çok tedirgindir mesela, korkar. Arada bir kanala doğru bakar, sevdiği kızın gözlüğünü almak için bile giremez kanala bir daha. Margaret küvette suyun içine dalıp nefesini tutunca gözleri dolar James'in. James'in duygusal dünyasında bu olayın ne kadar çok yer kapladığını bu tarz sinemasal dokunuşlarla aktarır **Ramsay**, hiç bahsini geçirmeden seyircisine.

Filmin olgun yanlarından biri de komple trajik bir tablo çizmemesidir. Bakın alt sınıf böyle sefalet içerisinde, bu çocuklar böyle sevgisiz büyüyorlar demez film. Bir çocuğun duygusal dünyasının aslında ne gibi ihtiyaçları olduğunu James üzerinden her çocuk için düşünebileceğimiz, uçta olmayan bir tablo çizer **Ramsay**. Zaman zaman aile içinde çok mutlu anlar yaşanır. Güzel arkadaşlıklar ve temaslar kurulduğuna da şahit oluruz. Yani bu mevzular sadece çok kötü durumdaki hayatlar için önemli değildir. **Winnicott**'ın dediği gibi hiçbir insan iç ve dış gerçekliği ilişkilendirme geriliminden muaf değildir.



Biz bir çocuğun iç dünyasının illüzyonunun dış gerçeklikle mutabakata varamayışını izleriz film boyunca. **Winnicott**'ın müzakeresi olumsuz sonuçlanmıştır. James defalarca hayal kırıklığına uğramıştır. Margaret'in yanından eve mutlu döndüğü bir sahnenin ardından, sosyal hizmet görevlilerine kapıyı açtığı için, evi alamazlarsa bunun James'in suçu olduğunu söyler babası. James de gider öfkelerini geçiş objesi olan fareleri öldürerek yaşar. Kendisi olduğunda suçlu hissettirildiği bu dünyada bir kez daha babasını taklit etme yoluna gider. Babası kızlarını sever ama oğlunu sadece ideolojisini dayatmak için bir uzantı olarak görür. Ona hiç ilgisini çekmemesine rağmen zorla alıp giydirmeye çalıştığı kramponlar da bunun bir göstergesidir. Bir diğer hayal kırıklığı da, Margaret'in kanalda kalan gözlüğünü defalarca denemesine rağmen alamamasıdır. Kızın yanına gider ve kız mahallenin çocukları tarafından bir kez daha istismar edilmektedir. Tüm güçlü olamayışı ile bir kez daha yüzleşir. Mahalledeki çöpler kaldırıldığında da bir hayal kırıklığına uğrar, çünkü oyun alanları bozulmuştur.

Hayalindeki yeni eve kaçır nefes alabilmek için. Bu sefer yönetmen yol boyunca yağmurlu ve kapalı bir hava izletir seyircisine. İlk ziyaretin aksine bu gittiğinde 'ev' onu içeri almaz. Tüm kapılar ve pencereler aşılmazdır. İlk seferinde pencereden gördüğümüz cennet gibi olan çavdar tarlası, bu sefer yağmurlu ve renksizdir. O pencereden cennete açılan alana giden James, bu sefer o pencereden eve girmeye çalıştığında giremez. Kamera bu sefer, ilkinin aksine ters yönde hareket ederek çavdar tarlasına doğru yürüyen James'ten uzaklaşır. James, film boyunca o evi taşınacakları ev olarak hayal eder. Film bu bilgiyi vermez bize, ancak reddetmez de. Film boyunca o evde yaşamaları hayali James için bir içsel fanteziye dönüşür. İç dünyası ile dış dünyanın gerçekliği arasında uzlaşmanın bir yolunu bulamayan James'in bu çaresizliği filmin son sahnelerinde, yine yönetmenin güçlü görsel dili ile küçük anlar üzerinden seyirciye hissettirilir. Tepe açıdan çekim ile kanepede uzanan James'i görürüz. Üzerinde beyaz bir gömlek ve siyah kumaş bir pantolon vardır. Tıpkı açık tabutlu cenaze törenlerindeki gibi resmedilir. Sonra kanepeden kalkıp uyuyan annesinin yanına giden James, filmin başında yırtık olan ve sonra dikilen çorabın tekrar yırtıldığını ve annesinin parmağının tekrar dışarı çıktığını görür. Çorap da James'in hayatı gibi dikiş tutmamıştır ve eliyle düzeltmeye çalışır son kez. Sonraki sahnede ise kanala gider ve suya atlar.



James 'dünyadaki yerini' bulamaz ve travmasına teslim eder kendisini. Yönetmen çok göze sokmayarak James'in intihar ettiğini ima eder seyircisine. Son sahnede hayalindeki eve ailecek taşınıyorlardır. Umut dolu bir final diye yorumlayanlar da olmuş bu sahneyi. Ancak benim düşüncem yönetmenin bu tercihi, seyircisinin acının içinde boğulmasını engelleyip bir miktar geri çekilerek düşünmelerini istemesinden kaynaklanıyor. Nitekim eve taşındıkları o son sahnede o kadar ideal bir tablo çizilmektedir ki, o aksi baba bile gülümserken görünür. Çünkü James'in iç dünya fantezileri dış dünya ile uyumlanıp gerçekleşmemiştir. Gerçekleşmeyen ideal halindeki fantezi izletilmiştir seyirciye. Gerçek ise filmin yazıları akarken arka planda suyun altında gördüğümüz James'tir.

Kaynaklar

Annette Kuhn (2005) *Thresholds: Film as Film and the Aesthetic Experience*, *Screen*, Vol. 46 No. 4. Oxford University Press

Annette Kuhn (2010) *Cinematic Experience, Film Space, And The Child's World*, *Canadian Journal Of Film Studies* Vol. 19 No. 2.

David Trotter (2008) *Lynne Ramsay's "Ratcatcher": Towards a Theory of Haptic Narrative*, *Paragraph*, Vol. 31, No. 2, Edinburgh University Press.

MARX'IN CEVAPSIZ ÇAĞRISI: *EVE DÖNÜŞ* FİLMİNİN ELEŞTİREL SÖYLEM ANALİZİ *

Mahmut Ceran

Sinematograf, teknik bir aygıt olarak görüntüleri kaydetmeye olanak sağladığı tarihten itibaren mevcut toplumsal süreçlerle ilişkide olmuştur. Toplumsal durum, film kompozisyonunun yapılandırılmasında kullanılmış ve sinemasal söylem oluşturan görsel metinlerin ortaya koyulmasına olanak sağlamıştır. Bu anlamda sinemayı sosyal sürecin ve oluşturduğu söylem dolayısıyla sosyal söylemlerin bir alt kümesi olarak düşünmek yanlış olmayacaktır (Ryan, 2015, s. 81). Filmin biçimsel özellikleri bağlamında düşünüldüğünde, yönetmenin teknik ve estetik tercihleri sinemasal söylemin oluşturulmasında en temel enstrümanlardır. Sinemasal söylemi sosyal söyleme bağlamak için *şifreleme* kavramını kullanan Ryan'a (2015, s. 82-83) göre, "film söylemi, sosyal söylemlerin şifrelenmesi" olarak görülmektedir. Bu doğrultuda; bir filmde işlenen konunun seçimi, konunun toplumsal anlamı ve bağlamı, konunun işlenme biçimi, konuyu işleyen yönetmenin dünya görüşü gibi unsurlar sinemasal söylemi oluşturan çerçeveyi kuran öğeler olarak belirleyici konumda yer almaktadır.

Ömer Uğur tarafından yazılan ve yönetilen, 2006 yapımı *Eve Dönüş* filmi, Marksist ideolojiyi içerisinde barındıran ve 12 Eylül 1980 Darbesi'nin yaşandığı Türkiye'de işçi sınıfı üzerinden sinemasal söylem üreten bir görsel metin ortaya koymaktadır. Bu yazıda, *Eve Dönüş* filmi üzerinden, mevcut toplumsal yapı değerlendirilerek Karl Marx'ın işçi sınıfını birleştirmeye yönelik çağrısı ve bu çağrının sonuçsuz kalması durumu tartışılmıştır. Filmin çözümlenmesinde Marksist ideolojiyi ortaya koyabilmek adına, söylemi sosyal pratiğin bir formu olarak kabul eden eleştirel söylem çözümlemesi (Özer, 2018, s. 19) yöntemi kullanılmıştır. Bu bağlamda sinemasal söylemi üreten öğelerden olan filmin anlatı

*Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2023 Birincisi

yapısı, toplumsal bağlamı, karakterler ve diyaloglar, filmde yer alan göstergeler, ses ve müzik gibi öğelerin yanı sıra filmin ismiyle söylem arasında kurulan bağlam incelenmiştir.



Eleştirel Söylem Çözümlemesi

Eleştirel söylem çözümlemesi temel olarak dilsel öğeler özelinde güç ilişkileri bağlamındaki ideolojik yapılanmayı anlamlandırmayı hedeflemektedir. Bu amaç doğrultusunda eleştirel söylem çözümlemesi toplumsal eşitsizlikleri ve egemenliğin kurucu öğelerini odağına almaktadır. Söylem çözümlemesinin bir alt dalı olarak eleştirel söylem çözümlemesi, söylemi sosyal bir pratik olarak kavramakta ve söylemin çevre tarafından oluşturulduğu kadar çevreyi belirleyen de bir tarafının olduğunu öne sürmektedir (Özer, 2018, s. 18).

“Söylem, geniş-ölçekli bir dilsel yapı olarak, doğrusal ya da örtük, kapsamlı göstergeler sunar.” (Büyükkantarcıoğlu, 2012, s. 165) Üretilen söylemde kapalı kalan anlam öğeleri ilk bakışta görünmemektedir. İçerisinde var olunan topluluğun; sosyal, politik ve kültürel bağlamlarında egemen olanın ürettiği ve yönlendirdiği ideolojinin görünmeyenleri eleştirel söylem çözümlemesi aracılığıyla deşifre edilebilmektedir (Özer, 2018, s. 20-21). Bu anlamda eleştirel söylem çözümlemesinin ayırt edici yönü, bakmak ile görmek arasındaki ayrımın “bilimsel olarak yöntemleştirilmesi” olarak da açıklanabilir (Büyükkantarcıoğlu, 2012, s. 167). Eleştirel söylem çözümlemesi, gerçekliğin kendiliğinden oluşan bir olgu

olmadığı varsayımından hareket eder (Çakır, 2014, s. 82). Gerçeklik, egemen sınıfın çıkarları doğrultusunda inşa edilir (Fairclough, 1992, 1995; Fowler, 1996; Fairclough ve Wodak, 1997; akt. Çakır, 2014, s. 82) ve gerçeklik söylem yoluyla oluşturulur. Söylemin ana malzemesi ise dilsel pratiklerdir. **Deane**'nin (1993, s. 13) de altını çizdiği üzere: "Hiçbir dilin masum olmadığını söylemek doğruyu söylemektir."

Söylem ve ideoloji arasındaki ilişkinin kurulabilmesi, yani ideolojik bir söylemin oluşabilmesi için üretilen metnin toplumsal biliş üzerinden gerçekleşmesi ön şartı vardır (van Dijk, 2003, s. 31). Bu anlamda toplumsal biliş düzeyine erişebilmiş her söylem ideolojik bir metin olarak değerlendirilebilir. Bir değerlendirme yöntemi olarak eleştirel söylem analizinin önemi burada kendini görünür kılar. Çünkü söylem iktidarı ele veren bir üretimdir; "onu güçlendirir, ama ayrıca onu ağır ağır yok eder ve onu açığa çıkarır, kırılğan hale getirir ve ona engel olmayı olanaklı kılar." (Foucault, 1978; akt. Mills, 2003, s. 128) Söylem üzerinden inşa edilen yönlendirme biçimlerinin açığa çıkarılmasını sağlayan eleştirel söylem analizi "söylem aracılığıyla meşrulaştırılmış varsayılan inançların sınırlarını" kaldırır (Özer, 2018, s. 27).

Teun A. van Dijk eleştirel söylem çözümlemesi alanının önemli temsilcilerindendir. 1980'li yılların sonuna kadar **M. A. K. Haliday**'in *Dizgeci İşlevsel Dilbilgisi* modeline dayanarak çalışmalarını yürüten **van Dijk**, bu tarihten itibaren toplum-bilişsel olarak isimlendirdiği bir çerçeve öne sürmüştür (Büyükkantarcıoğlu, 2012, s. 172-178). "Onun odak üçlüsü, söylem, biliş ve toplum arasında anlam kurmaktır." (Özer, 2018, s. 34) Bu anlamda söylem, biliş düzeyinde topluma mal olduğunda anlamlı olacaktır. Anlamı yaratan öğeler birbiriyle iç içe geçmiş bir biçimde karmaşık bir yapıdadır (van Dijk, 2003, s. 58). **van Dijk**, anlamın bu karmaşık ve iç içe geçmiş öğelerini şu şekilde sıralamaktadır: Konular, tanım düzeyi, ayrıntı derecesi, imalar ve ön varsayımlar, yerel tutarlılık, eş anlamlılık, yeniden anlatım, karşıtlık, örnekler ve açıklamalar ve yadsıma ifadeleri (van Dijk, 2003, s. 58-63).

Eve Dönüş filminin çözümlenmesinde **van Dijk**'in ortaya koyduğu sosyobilişsel yaklaşım kullanılacaktır. **van Dijk**'in haber söylemine dayalı yaklaşımında iki bölüm yer almaktadır: Makro yapı ve mikro yapı (Özer, 2012, s. 137). Filmler de haber gibi birer metinden meydana gelmektedir ve içerisinde toplumsal, kültürel ve ideolojik öğeler barındırmaktadır. Bir muhabirin oluşturduğu söylemin

arkasında; çalıştığı kurumun ideolojik yapısı, iktidar ilişkileri, yetiştiği çevre ve benimsediği ideoloji gibi unsurlar her nasıl yazdığı haberin içerisine sınıyor bir sinema filmde de senaryonun içerisine senaristin/yönetmenin kendi ideolojik çerçevesi yerleşir. Bir filmde ideolojik içermelerden bahsetmek için o filmin politik bir içeriğe sahip olması zorunluluğu yoktur. Bir yapımın her aşamasında politik bir tavır sezinlemek ve filmi politik bir çerçeveye oturtmak mümkündür (Kılınç, 2015, s. 1). Yönetmenin görüntüleri düzenleme biçimleri, renk kullanımları, dekor seçimleri gibi beyaz perdeye yansıyan görüntülerin tümü bilinçli ya da bilinçsiz bir tercih sonucu ortaya çıkar. Ortaya çıkan sonuçların ideolojik içermeleri vardır. Bu ideolojiler toplumsal olarak hem makro hem de mikro düzeyde ortaya koyulabilir (van Dijk, 2003, s. 42). **van Dijk**'a göre makro düzey mikro düzeye göre daha soyut bir kavrama karşılık gelir: "Burada, toplumsal aktörlerin gruplarından, kurumlardan, örgütlerden tüm devletler ya da toplumlardan ve onların örneğin iktidar ilişkilerinden söz ederiz." (van Dijk, 2003, s. 42) Mikro düzeyde ise toplumsal aktörlere ve bu aktörlerin dil kullanımlarına, iletişim pratiklerine eğilir (van Dijk, 2003, s. 42 ve Özer, 2018, s. 152).

Özer, van Dijk'ın eleştirel söylem analizi modelini makro ve mikro yapı bağlamında tablolastırarak şu şekilde açıklamaktadır (Özer, 2011, s. 85):

A. Makro Yapı	B. Mikro Yapı
<p>1. Tematik Yapı</p> <p>a. Başlık/lar</p> <p>b. Haber Girişi</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Spot/lar</i> 2. Spot olmadığında haber metninin ilk paragrafı alınmalıdır. Haber tek paragraftan oluşuyorsa ilk cümle haber girişi olarak alınabilir. <p>c. Fotoğraf</p> <p>2. Şematik Yapı</p> <p>a. <i>Durum</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ana Olayın Sunumu 2. Sonuçlar 3. Ardalan Bilgisi (Önceki olay da dahil) 4. Bağlam Bilgisi <p>b. <i>Yorum</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Haber kaynakları 2. Olay taraflarının olaya getirdikleri yorumlar 	<p>1. Sentaktik Çözümleme</p> <ol style="list-style-type: none"> a. Cümle yapılarının aktif ya da pasif olması b. Cümle yapılarının basit ya da karmaşık olması <p>2. Bölgesel Uyum</p> <ol style="list-style-type: none"> a. Nedensel ilişki b. İşlevsel ilişki c. Referansal ilişki <p>3. Sözcük Seçimleri</p> <p>4. Haber Retoriği</p> <ol style="list-style-type: none"> a. Fotoğraf b. İnanırcı bilgiler c. Görgü tanıklarının ifadeleri

Bu çalışmada kullanılacak eleştirel söylem çözümlemesi yöntemi, **Özer**'in (2011) ve **Tuğan**'ın (2015) çalışmalarından yararlanılarak aşağıda verildiği şekilde tablolaştırılmıştır:

A. Makro Yapı	B. Mikro Yapı
1. Filmin Anlatı Yapısı 2. Filmin Toplumsal Bağlamı	1. Lümpen Proleteryanın Karakterleri ve Diyalogları 2. Gösterge 3. Ses ve Müzik 4. Filmin Adı ve Bağlamı

Çalışmada, bu tablolaştırmanın ışığında Marksist söylemin *Eve Dönüş* filmi üzerinden nasıl inşa edildiği, söylemin yaratılmasında kullanılan bağlamın nasıl yapılandırıldığı, göstergelerin filmin anlatısına sağladığı katkı, anlamı pekiştiren öğeler olarak ses ve müziğin kullanımı ve filmin ismiyle verilen mesaj arasındaki anlam öğeleri incelenecektir.

Karl Marx'ın Çağrısı

Karl Marx sınıfa dayalı eşitsizliklerin nedenlerini açıklayan, tarihin oluşumunda sınıf mücadelelerinin önemini vurgulayan ve bu eşitsizliklerin son bulmasına yönelik bir çözüm önerisiyle çıkagelen bir düşünce sistemi oluşturmuştur. *Feuerbach Üzerine Tezler*'inin sonuncusunda filozofların dünyayı yalnızca değişik biçimlerde yorumladıklarını ancak asıl meselenin dünyayı değiştirmek olduğunu vurgulamıştır (Marx, 1992, s. 64). Bu düşünce biçimi, **Marx**'ın dünyanın değişimine katkı sunacak bir filozof olmasına zemin hazırlamıştır.

Marksizm kapitalizme yöneltilen ve dünyayı dönüştüren en kapsamlı ve incelikli eleştirilerden biri olarak değerlendirilebilir (Eagleton, 2011, s. 16). Sınıf kavramı **Marx**'ın eleştirisindeki en önemli kavramlardan biridir. **Marx**'ın tüm çalışmalarında sınıf sorunu temel meseledir ve sınıf mücadelesi devrimci hareketlerin temeli konumundadır (Öngen, 2002, s. 13). **Marx** ve **Engels**'e göre, "Bugüne kadarki bütün toplumların tarihi, sınıf mücadeleleri tarihidir." (Marx & Engels, 2018, s. 52)

"Marksizm sınıfı tarz, statü, gelir, şive, meslek ya da duvarınıza ördek mi yoksa Degas resimleri mi astığınıza bakarak tanımlamaz." (Eagleton, 2011, s. 181-182) **Marx**, sınıf meselesini üretim ilişkileri bağlamında ele almaktadır. O'na göre, toplumsal olan her şey insan etkinliğine dayanmaktadır (Öngen, 2002, s. 14-15). Bu bakımdan emek kavramı kültürel yaratımların merkezi konumundadır. Çünkü

emek toplumsal varlığın sürdürülmesinin öncülüdür. Toplumsal varlığı sürdüren proleteryanın emeği onların “zincirlerinden kurtuluşuna” zemin hazırlaması bakımından önemlidir. **Marx**'a göre, “proleterya, bir bütün olarak toplumu özgürleştirmeden kendi kurtuluşunu gerçekleştiremeyecek olan bir sınıftır” ve proleterya tarafından özel mülkiyetin tasfiye edilmesi sınıf ayrımlarını kökten kaldıracak ve de evrensel bir kurtuluştan söz edilmesini mümkün hale getirecektir (Öngen, 2002, s. 15).

Marx'a göre proleteryanın “*zincirlerinden başka kaybedecekleri bir şey yoktur*” ve bir kaybın ötesinde bu yolun sonunda “*kazanacakları, bir dünya vardır*”: Bu kazanç odaklı kurtuluş için **Marx**'ın çağrısı şu şekildedir: “*Bütün ülkelerin proleterleri, birleşin!*” (Marx & Engels, 2018, s. 92) Ancak **Marx**'ın çağrısı ve düşünceler bütünü burjuvazi ile işçi sınıfı arasındaki gerilimin artmasına neden olan öğeleri henüz tanımlayamadığı için kuramsal bir zeminden öteye geçememektedir (Cornu, 1997, s. 267). **Eagleton**'a göre (2011, s. 186-187) **Marx**'ın işçi sınıfını önemsemesinin temel nedeni işçi sınıfının evrensel olarak özgürleşimin taşıyıcısı olacağını düşünmesidir. Toplumsal olanı inşa eden işçi sınıfının çözülmesi kapitalist sistem mantığının parçalanmasına neden olacaktır (Eagleton, 2011, s. 187-188). Ancak işçi sınıfının örgütlenme problemi evrensele ulaşmalarının önündeki en büyük engeldir. Her ne kadar tarihsel süreç içerisinde **Marx**'ın çağrısına ulus ölçekli cevaplar verilmeye çalışılmış olsa da **Marx**'ın sözünü ettiği birleşim özde örgütlenme problemlerinin bir sonucu olarak yanıtsız kalmıştır.

1980'li yıllar tüm dünyada sınıf sorununun temel olarak siyasallaştığı yılları kapsamaktadır (Callinicos, 1994, s. 7). Türkiye'de 12 Eylül 1980 askeri darbesinin gerçekleşmesiyle Türkiye işçi sınıfı sosyal ve düşünsel özgürlüklerinin yanında sendikal haklarını kaybetmişlerdir. İşçi sınıfı açısından bakıldığında, sendikaların kapatılmasıyla ve sendika temsilcilerinin yanında vatandaşların tutuklanmasının arkasında işçi sınıfının oluşturduğu gücün farkına varılması yatmaktadır. 12 Eylül Darbesinden önce Türkiye'de sosyalist ve komünist hareketin varlığı görünürlük kazanmıştır (Koç, 2010, s. 48). **Koç**'a (2010) göre bu hareketlerin büyük bir kitle gücü haline gelmesi 12 Eylül Darbesinin önemli nedenlerinden biri olarak görülmektedir.

Eve Dönüş Filminin Eleştirel Söylem Çözümlemesi

Ömer Uğur'un yazdığı ve yönettiği 2006 yapımı *Eve Dönüş* filminin eleştirel söylem çözümlemesine geçilmeden evvel filmin konusunu vermek çalışmanın anlaşılabilirliği açısından önemli olacaktır.



Eve Dönüş, 12 Eylül 1980 Darbesiyle eşgüdümlü olarak işçi sınıfının durumunu konu edinmektedir. Filmde, Mustafa (**Memet Ali Alabora**) ve Esmâ (**Sibel Kekilli**), İstanbul'un bir kenar mahallesinde, geçim derdi ile yaşam mücadelesi vermekte olan bir çift olarak karşımıza çıkmaktadır. Mustafa da Esmâ da bir işe sahip olmalarına karşılık kiralarını ödemekte dahi zorluk çekmektedir. Öyle ki ev sahipleri kiralarını ödemeleri için sürekli kapılarını çalmaktadır. Apolitik bir karakter olan Mustafa, darbe sonrası denetimlerin arttığı dönemde, gerçeğe dayanmayan bir ihbar sonucu örgüt üyesi olmakla suçlanarak tutuklanır. Şehmuz kod adıyla tanınan bir 'anarşistin' peşinde olan polis Mustafa'ya örgütü ve kendini açık etmesi için yirmi iki gün boyunca sistematik bir şekilde işkence uygular. Mustafa kendisine yapılan suçlamaları reddetse de gerçek Şehmuz bulunana kadar sonuç değişmemektedir. Gerçek Şehmuz'un bulunmasıyla beraber eve dönen Mustafa gördüğü işkencenin hem fizyolojik hem de psikolojik sonuçlarına mahkum olmaktadır.

1. Makro Yapı

Filmin Anlatı Yapısı

Filmin anlatı yapısına bakıldığında klasik anlatı sinemasının serim-düğüm-çözüm mantığıyla hareket eden biçimine uyduğu görülmektedir. Filme konu edinilen olaylar silsilesi kronolojik bir sıralama izlemektedir. Bu kronolojik sıralama içerisinde olaylar nedensellik bağıyla birbirlerine bağlıdır. Filmin merkezinde yer alan Mustafa karakteri işçi sınıfına mensuptur ve sıradan bir hayatı vardır. Mustafa, eşi ve çocuğuyla oturdukları evin kirasını ödemediği için ev sahibi onları evden çıkarmak istemektedir. Evden çıkmadıkları için Mustafa, ev sahibi tarafından terör örgütü üyesi olma suçlamasıyla polise şikayet edilir. Mustafa asılsız bir suçlama dolayısıyla karakolda bir dizi sistematik işkenceye maruz kalır. Gerçek suçlu bulunduğu Mustafa serbest bırakılır. Ancak serbest bırakılan Mustafa işkence görmeden önceki Mustafa değildir.

Filmin anlatı yapısında, özellikle serim kısmında yer alan diyaloglar düğüme ve sonrasında çözüme doğrudan etki etmektedir. Serim kısmında yer alan işçi sınıfı manzaralarında; işçilerin sendikal hakları konusunda bilgisiz olmaları, **Marx**'ın birleştirici çağrısına uymayan davranışlar sergilemeleri, birleşim için gerekli olan bilinç düzeyine erişememiş oldukları görülmektedir. Serim kısmında oluşturulan genel çerçeve Mustafa'nın usulsüz bir şekilde tutuklanması ve işkenceye uğraması ile bir düğüme kavuşacaktır. Bilinç düzeyine erişememiş ve birleşememiş işçi sınıfının bir güçten yoksun olacağına ilişkin Marksist ideoloji filmde kendisini yokluğuyla görünür kılmaktadır. 12 Eylül Darbesi'ni konu olan filmde yönetmenin hikayeyi işleyiş biçimi birleşemeyen işçilerin (daha genel tabiriyle sıradan insanların) başına gelebilecek felaketleri imler niteliktedir.

Filmde felaketin birincil tanığı Mustafa'dır ve filmin çözüm kısmı da gerçek terör örgütü üyesi Şehmuz'un öldürülmesiyle beraber Mustafa'nın serbest kalışıyla gerçekleşir. Mustafa'nın eve dönüş yolu işkencenin bıraktığı izlerle doludur. İşçi sınıfına mensup ancak apolitik bir duruş sergileyen Mustafa'nın film evreninde cezalandırılmış olması işçi sınıfının birleşimini ciddiye almayışı, yani **Marx**'ın çağrısını cevapsız bırakmasıyla ilişkilendirilmiştir. Filmin sonunda kahvehanede oturan, Mustafa gibi felaketin kendi başına gelmeyeceğini düşünen her "sıradan" insan birleşimin yoksunluğundan doğan işkenceyi tadacaktır.

Filmin Toplumsal Bağlamı

Eve Dönüş filminin toplumsal bağlamını 12 Eylül 1980 Darbesi'nin yaşandığı Türkiye'de işçi sınıfının durumu ve darbenin oluşturduğu toplumsal koşullar oluşturmaktadır. Darbeye zemin hazırlayan temel nedenlerden biri olarak 24 Ocak Kararları film açısından da oldukça önemlidir. Türkiye bu kararlar ile birlikte ekonomik alanda bir dönüşüm geçirmiş ve serbest piyasa ekonomisine adım atmıştır. Filmde 24 Ocak Kararları'nın toplumsal sonuçları ile 12 Eylül 1980 Darbesinin ilişkisi öne çıkarılmıştır. Bu kararların sonuçlarını şu şekilde özetlemek mümkündür: İşçilerin ücretleri gerilemiş, ücretler maaş olarak artıyor gibi görünse de alım gücü azalmış ve dolayısıyla insanlar yoksullaşmış, gelir dağılımı konusundaki makas gittikçe açılmıştır (Kongar, 1995, s. 29-30). Bu kararların temel mantığı ekonomiyi para politikalarıyla yönlendirmek üzerine kurulmuştur ve ülke içi talep minimize edilerek arzın fiyat kapsamı genişletilmiştir (Kongar, 1995, s. 31). Bu sebeple alım gücü azalmış ve filmde Mustafa ve Esmâ'nın satın aldıkları televizyon üzerinden örneklenen aylarca taksit ödeyerek bir şeye "sahip olmanın" zorlukları meselesi gündeme getirilmiştir. Bunun yanında alım gücünün azalması işçileri daha yüksek saatler ve daha ağır şartlar altında çalışmak zorunda bırakmıştır.

2. Mikro Yapı

Lümpen Proleterya'nın Karakterleri ve Diyalogları

Eve Dönüş'te Mustafa karakteri tekstil atölyesinde tam zamanlı çalışan bir işçidir. Anlatı, Mustafa ve onun temsil ettiği işçi sınıfı sorunları üzerinden kurulmuştur. Mustafa ve eşi Esmâ'nın çalışma saatlerinin uzunluğundan ve borcunu ödedikleri televizyonun taksitlerini yetiştirebilmek için kaldıkları ek mesailerden dolayı evlerinde geçirdikleri vakit oldukça sınırlıdır. Mustafa ve Esmâ her ne kadar bu durumdan şikâyetçi olsalar da - sınıf bilincinden yoksun olmaları dolayısıyla - bir çare aramak yerine statükonun sürdürülmesine hizmet etmektedirler.

Mustafa'nın iş arkadaşları da sınıf bilincinden yoksun ve statükonun sürdürücüsü niteliğinde değerlendirilebilirler. Çünkü onlar da işçi sınıfının mevcut gücünden habersizdirler ve sendikal faaliyetleri önemsememektedirler. Filmin girişinde, Mustafa'nın iş yerinde geçen yemek molası sahnesinde Mustafa ve arkadaşları yemeklerini bitirmişlerdir ve işçi sendikasının temsilcisi olan Nuri karakteriyle aralarında geçen diyalog şu şekildedir:

(07:12)

Nuri: *Afiyet olsun arkadaşlar.*

Masada oturanlar: *Eyvallah Nuri abi.*

Nuri: *Cuma günü sendikada toplantı var, unutmayasınız ha, geleceksiniz değil mi?*

Cahit: *Aman be Nuri abi ya, biz seni niye seçtik ki? Bu işlere bakasın diye. Hem biz ne zaman sendikaya gelsek bir patrapa kopuyor abi ya.*

Nuri: *Bakın çocuklar, iyisiniz hassınız. Bir de şu sendika meselelerini ciddiye alsanız tadınızdandan tuzunuzdan yenmezsiniz. Sizler haklarınızı aramalısınız; ekonomik, demokratik, siyasal. İşçi sınıfının mücadelesi sizlerin...*

Cahit: *Bırak bu işleri, fırçala dişleri Nuri abi. Karı bırakıp kaçtı gitti, takım pazar günü fark yedi, altılı yattı, okeyde zaten şansım yok... Sen de karşımıza geçmiş ekonomik, demokratik atıp tutuyorsun... Tıraş yapıyorsun ha...*

Nuri: *Senin gibi lümpenle bunları konuşanda kabahat. Zaten işçi sınıfının başı senin gibiler yüzünden boktan kurtulmuyor.*

Cahit: *Ne sınıfı lan okul mu burası be? Asıl işçilerin burnu senin gibi kılavuzlar yüzünden boktan çıkmıyor.*

Nuri: *Hadi len!*

Diyalogda, Nuri'nin, Cahit'i lümpen¹ olarak tanımlaması **Marx** ve **Engels**'in *Alman İdeolojisi* (2013b) isimli çalışmalarında ortaya koydukları "lümpen proleterya" kavramından ileri gelir. **Marx** ve **Engels**, kitapta yer alan *I. Feuerbach* başlıklı bölümde Roma'da özgür yurttaşlar ile köleler arasında yer alan pleblerin hiçbir zaman lümpen proleterya olmanın ötesine geçemediklerini yazmışlardır (Marx ve Engels, 2013b, s. 32). Almanca paçavra anlamına gelen lümpen sözcüğü, fiil olarak sefil bir hayat sürmek anlamında kullanılmaktadır.

Lümpen proleterya, eski toplumun en alt tabakalarının sessizce çürüyüp gitmesiyle oluşan bu yığın, yer yer bir proleterya devrimiyle hareketin içine sürüklenebilir, ne var ki içinde bulunduğu yaşam koşulları onu gerici kışkırtmaların satın alınmış bir aleti olup çıkmaya daha yatkın kılar. (Marx & Engels, 2013a, s. 50)

¹ "Marx (18 Brumaire'in V. bölümünde) lümpen proleterya'yı, Louis Bonaparte'in iktidar mücadelesinde kendisine dayanak olarak gördüğü "dilenciler, paçavra toplayıcılar, genelev işletenler, yankesiciler, salıverilmiş hapisane kuşları, terhis edilmiş askerler, haydutlar, burjuvazinin perişan olmuş maceracı dallarından oluşan, tüm sınıfların reddettiği dağınık bir kitle" olarak tanımlar" (Bottomore, 1993, s. 372).

Bunun yanında, lümpen proleterya, kapitalist koşullarda işçi sınıfından koparak egemen ideolojiler tarafından şekillendirilebilen, sınıfsız, “yüzer-gezer” kitleleri tanımlamak için kullanılmaktadır (Marx & Engels, 2013a, 116). **Marx**’ın dönemindeki lümpen proleterya hiçbir sınıfa mensup olmamakla birlikte her sınıf düzeyinin “ayaktakımından” oluşmaktadır (Bensoussan & Labica, 2012, s. 624). Lümpenler sınıf bilincinden yoksundular ve dolayısıyla birleşimin gücüne karşı herhangi bir düşünce geliştirememektedir. **Marx**’ın buradaki tavrı lümpenleri aşağılamamakta; bu duruma neden olan çalışma ilişkilerini bir sorun olarak ortaya koymaktadır. Son kertede lümpen proletaryayı oluşturan ve bu “ayaktakımını” bilinçten yoksun bırakan şey egemen sistemin ideolojisidir. Nuri’nin Cahit ve diğerlerini lümpen olarak itham etmesi ve işçi sınıfının başına gelen felaketlerden lümpenleri sorumlu tutmasının altında bir anlamda egemen ideolojiye karşı bir duruş yer almaktadır.

Çalışma saatleri dolayısıyla kendilerini gerçekleştiremeyen işçiler manipüle edilmeye açıktırlar ve egemen ideolojiye karşı bir mücadelenin karşı konumunda yer alamazlar. İşçi sendikası temsilcisi Nuri’ye yönelik Cahit’in cevapları bu mücadelenin oluşamayacağına dair bir inancı temsil etmektedir. Cahit’in cevapları, işçi sınıfının içerisinde bulunduğu durumu ciddiyetsizleştirme ve sınıf kavramını bulanıklaştırmaya yöneliktir. Retorik bir tuzak olarak bulanıklık bir cümle içerisinde belirli bir kavramın bağlamından kopartılarak yeniden yorumlanabiliyor oluşuyla ilişkilidir (Bowell ve Kemp, 2018, s. 31). Sınıf bilincinden yoksun olan Cahit bir yandan da yine retorik bir tuzak olarak “alaya” başvurmaktadır. Bu tuzak, kendisine karşıt görüşteki konuşmacının söylediklerini dinleyicilere komik gelecek bir şekilde ifade etme yoluyla ortaya çıkar (Bowell ve Kemp, 2018, s. 55). Bu bağlamda sendikal faaliyetlere karşı bireysel dertleri üzerinden bir tavır geliştirmiş olan Cahit’in sınıf kavramıyla alay ederek statükonun sürdürülmesine hizmet etmekte olduğu ve diğer dinleyicilerin de kavramlara bakışını etkilemeye çalıştığı görülmektedir.

İşçi sınıfının lümpenliğine yönelik diyaloglar filmin ilerleyen sahnelerinde de görülmektedir. İşçi sınıfının yüzer-gezer bir kitle olması onların kendi menfaatleri doğrultusunda harekete geçmelerinin zeminini oluşturmaktadır. Bu anlayışla lümpen proleterya “bana dokunmayan yılan bin yaşasın” yasası ile hareket etmekte ve toplumsal meseleleri bireyselleştirmektedir.

(24:36)

Esmâ: *Bugün Güler'i de aldılar.*

Mustafa: *Canım o da karışmasaymış bu işlere. Sendikaydı mendikaydı bir kadının yapacağı işler mi bunlar? İş yeri temsilciliği ona mı kalmış?*

Esmâ: *Bizim bölümde müdürlerden başka erkek mi var? O olmasa başka bir kız olacaktı. Hem o temsilciliği çoktan bırakmıştı.*

Mustafa: *O zaman da başka bir bağlantısı vardır. Bu işlerle bir alakası ilgisi olmasa niye alsınlar içeri? Seni niye almıyorlar? Beni niye almıyorlar?*

(Kapı çalar, üzerlerinde büyük bir tedirginlik oluşur.)

Diyalogda, Mustafa'nın toplumsal bir sorunu bireyselleştirerek bulanıklaştırdığı görülmektedir. Film evreninde masumiyet karinesini koruyan Güler için "bu işlerle alakası olmasa niye alsınlar içeri?" şeklindeki sorgu doğrudan egemen ideolojiye karşı bir savunma niteliğinde değerlendirilebilir. Bu soru, mevcut iktidarın her koşulda haklılığını sezdirmektedir. Bu sorunun alt metninde sezdirilenler şu şekilde özetlenebilir: Mevcut yönetim güçlüdür, suçlu olarak düşündüğü herkesi tutuklayabilir; yönetim yanlış yapmaz çünkü kişinin suçla bir ilgisi yoksa kişi tutuklanmaz. Suçlu olan kişiler içeriye alındığına göre mevcut iktidarın tutukladığı her bir insan suçludur ve masumiyet karinesine sahip değildir. Bu sezdirmeden hareketle lümpenliğini kanıtlayan Mustafa daha sonraki sahnelerde birleşimin önündeki en büyük engellerden biri olan bilinçsizliğini de dışa vuracaktır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Mustafa'nın tutuklandığı ve işkenceye maruz kaldığı görülmektedir. Sözde terör örgütünün başı olan Hoca kod adlı kişiyle beraber işkence gören Mustafa, Hoca karakteriyle aralarında geçen diyalogda bilinçsizliğini dışa vurmakta ve bunun birleşimin önündeki en büyük engellerden biri olduğu Hoca tarafından dile getirilmektedir:

(46:41)

Mustafa: *Ben sade bir vatandaşım, hiçbir şeyle ilgim yok, sade bir vatandaşım.*

Hoca (Nurettin): *Ben de ilkokul öğretmeniyim. Ama ikimiz de onlar için tehlikeliyiz. Hem de çok tehlikeliyiz.*

Mustafa: *Benim ne tehlikem olacak. Benim ne sağla ne de solla ilgim vardı. Ben basit bir işçi parçasıyım. Bu işlere hiç aklım ermez ki zaten.*

Hoca (Nurettin): *Sen ve senin gibilerin bu işlere aklı erseydi ne sen burada olurdun şimdi ne de ben.*



Mustafa'nın "sağla ya da solla" bir ilgisini olmayışını dile getirişi yüzer-gezer kitlenin bir üyesi olduğunun kanıtıdır. Mustafa, insanların "sağcı" ya da "solcu" olması ile tutuklanmasının arasında nedensel bir ilişki kurmaktadır. Ona göre politikayla ilgilenmek ya da siyasi düşüncelerini ifade etmek tehlikeli bir şeydir. Tehlikenin karşısında konumlanan kavram güvenlidir. O halde Mustafa için politikayla ilgilenmemek, düşüncelerini özgürce ifade etmemek güvenliği sezdirmektedir. Bunun yanında Hoca, işçi sınıfının birleşime dair bir bilinci olsaydı bu durumlara düşmemiş olacakları ön varsayımında bulunmaktadır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Şehmuz kod adlı "gerçek" terör örgütü üyesinin bulunmasıyla beraber 22 gün boyunca işkenceye maruz kalan Mustafa serbest bırakılmıştır. Normal yaşantısına geri dönmeye çalışan Mustafa işkencenin bıraktığı fizyolojik ve psikolojik etkileri üzerinde taşımaktadır. Filmin sonunda, Mustafa kendisini ihbar eden ev sahibini görebilmek ve belki de ona zarar verebilmek için kahvehaneye gelir ancak yapabilecek bir şeyi yoktur. Mustafa'nın hem bedenen hem de psikolojik olarak güçsüz olduğu yürüyüşünden bellidir. Eski ev sahibi Mahmut, Mustafa'ya geçmiş olsun der ve masasına buyur eder. Bu sırada kahvehanede oturan diğer iki kişinin arasında geçen konuşma şu şekildedir:

Mahalle Sakini 1: *Adam da sessiz görünüyordu azılı komünist çıktı ha.*

Mahalle Sakini 2: *Yok lan yanlışlıkla almışlar adamı.*

Mahalle Sakini 1: *Hadi be ne yanlışlığı?!*

Mahalle Sakini 2: *Abicim bir yanlışlık olmuş işte ya, adamın bir yerle alakası falan yok ki.*

Mahalle Sakini 1: *Abicim mutlaka bir alakası var, adam işçi bir kere, sendika mendika... Bu işlerle ilgisi olmasa neden adamı alsınlar içeri?*

Mahalle Sakini 2: *Yok ya, yok canım.*

Mahalle Sakini 1: *Peki o zaman seni neden almıyorlar? Beni niye almıyorlar?*



Bu konuşma esnasında bir polis ekibi içeriye girer. Rütbeli olan polis herkesin hüviyetini çıkarmasını, tarifteki eşkâllere uyanların alınmasını söyler. Ne yaptıklarından dahi haberi olmayan bu iki kişi polis tarafından tutuklanır ve film kapanır. Yönetmenin filmin sonuna yerleştirdiği bu diyalog ile “bana dokunmayan yılan bin yaşasın yasası” sorgulamaya açılmıştır. Daha önce Mustafa ve Esmâ arasında geçen diyalogda Mustafa’nın iktidarı her koşulda olumlayan tavrı bu diyalogda da sezdirilmektedir. Yönetmen bu sahneyle beraber birleşimin bilincinden uzak ve ötekileştirici tavra sahip kişileri film evreninin içerisinde cezalandırmakta ve **Marx**’ın birleşim çağrısına uyulmaması koşulunda lümpen proleteryanın başına gelebilecekleri görünür kılmaktadır.

Gösterge

Filmin girişinde yer alan jenerikte oyuncuların isimleri siyah fonda kırmızı bir yazı fontuyla ekrana gelmektedir. Aynı siyah font üzerindeki kırmızı yazılar filmin sonunda hem 12 Eylül 1980 Darbesinin sonuçlarını vermek hem de filmin yapımında emeği geçen kadroyu tanıtmak için yer almaktadır. Yönetmen kırmızı rengi burada bir gösterge olarak kullanmıştır. Siyah, Anadolu kültüründe ölümlerle ve matemle ilişkilendirilmiştir. Kırmızı rengin siyah ile birleşimi yine ölümü

çağrıştırmaktadır. Siyah fon üzerinde kan kırmızı renkle yazılan yazı bir anlamda filmdeki matem havasının tamamlayıcısı niteliğinde değerlendirilebilir.

Filmdeki bir diğer önemli gösterge Mustafa, Cahit ve diğerlerinin kahvehanede “okey” oynadıkları sırada kendini görünür kılmaktadır. Ülkede yaşanan iç karışıklıklar nedeniyle halk hayli gergin ve başlarına gelebileceklerden tedirgindir. Oynanan turda Cahit oyunu “okey atarak” bitirir. Cahit’in oyunu bitirdiği taş siyah renkli ve 12 numaralı taştır. Aradan çok geçmeden ilk bakışta seyircinin de silah sesi olarak düşündüğü patlama sesiyle kahvehanedeki herkes korkar ve birden yere yatar. Ancak bu ses dışardan geçmekte olan bir aracın egzozundan gelmiştir. Burada siyah rengindeki 12 numaralı taş 12 Eylül Darbesiyle ilişkilendirilebilir. Darbe olmadan önceki süreçte yaşanan iç karışıklıklar halkta büyük bir tedirginlik yaratmıştır. Öyle ki yükselen her ses onları korkutmakta ve yaşamları konusunda endişelendirmektedir.

Ses ve Müzik

James Monaco'ya göre sinema anlatısında görüntünün varlığı bakış açısı anlamında bir tür dezavantaj oluşturur iken ses ve onun sürekliliği açık bir avantajdır: Sesin varlığı hem uzamı hem de zamanı yaratmaya imkân vermektedir (2006, s. 204-205). Sinemada ses ve görüntü bir bütünü oluşturmaktadır. Duyma ve görme duyularının birbirine bağlanıyor olması **Sergei Eisenstein**'a göre duyguların senkronizasyonuna olanak sağlamaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 270). Filmde kullanılan bir müzik veya bir ses efekti duyguları senkronize edebileceği gibi birtakım uyumsuzluklar da yaratabilir ve yabancılaştırıcı bir efekt olarak işlevsellik kazanabilir (Adanır, 2003, s. 109).

Filme bakıldığında, seçilen müziklerin anlatı ile arasında bütünleştirici bir uyum yarattığı söylenebilir. Filmin geneline hüznü ve arabesk müziklerin hakim olduğu görülmektedir. Filmi açan hüznü müzik filmin ilerleyen sahnelerinde de kırılma anlarında “duyguların senkronizasyonunu” sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Filmin girişinde Mustafa ve arkadaşlarının işe gitmek için bindikleri servisin teybinde çalan ve servisteki işçiler tarafından eşlik edilen müzik filmin ilerleyen sahnelerinde olacılara dair fikir vermesi açısından önem arz etmektedir. **Kıbariye**'nin seslendirdiği *Kim Bilir* isimli şarkının filmde geçen bölümündeki sözleri şu şekildedir: “Kim bilir bu gidişin bir dönüşü olacak mı? / Ah nasıl yollarına bakacağım kim bilir/ Ufkumda batan güneş bu sabah doğacak mı? / Kalben ne kadar dertli olacağım kim bilir?” (05:21). Müziğin sözlerinin anlamı filmin ismiyle

ve anlatı yapısıyla doğrudan ilişkilidir. İlk bakışta bir aşk şarkısı için yazılmış gibi görülen bu sözler film evreninde statükonun sürdürücüsü olan ayaktakımına ithaf edilmektedir. İlk mısra bir gidişten söz etmektedir ancak bu gidiş fiil olarak okunabileceği gibi düzen/durum anlamına gelen gidişat ismini de sezdirmektedir. Fiil olarak bakıldığında ise işçiler iş yerlerine doğru servis aracında seyretmektedir. Vakit gecedir ve yollar karanlıktır. İkinci ve üçüncü mısra işçilerin servisteki ve iş yerlerindeki durumlarla bağlantıda kurulmuştur. Uzun saatler ve ağır çalışma şartlarında çalışan işçiler için gecenin karanlığından bir sabahın doğup doğmayacağı sorusu işçi sınıfının bir gün “huzura” kavuşup kavuşmayacağı ile ilişkide sorgulanabilir.

Kahvehanede, siyah-12 taşıyla oluşturulmuş göstergeyi içeren sahnede, egzozun patlamasıyla beraber herkes bu sesin bir silahtan geldiğini düşünmüş ve yere yatmıştır. Herkesin yere yattığı esnada oluşan sessizlikte **Orhan Gencebay**'ın *Hatasız Kul Olmaz* isimli şarkısından şu bölümler duyulmaktadır: “Yorulduğum halim yok, sen gel de al beni/ Feryada gücüm yok, feryatsız duy beni” (15:40). Egzoz patlaması sesinden önce ve sonra Mustafa uykusuz ve yorgun olduğunu, eve gidip uyumak istediğini söylemektedir ancak arkadaşları oyuna devam etmesi konusunda ısrarcıdır. Burada Mustafa'nın yorgunluğu **Orhan Gencebay**'ın şarkısıyla desteklenmektedir. İlk mısra yorgunluğu ve tükenmişliği ifade ederken ikinci mısradaki yer alan feryat etmek fiili bir başkaldırıya gücünün olmadığını anlatır. Burada kurulan nedensel ilişkiye bakıldığında başkaldırının ve birleşimin önündeki engelin ağır çalışma saatleri dolayısıyla gelen yorgunluktan kaynaklandığı sezdirilmektedir. Başkaldırı için gerekli bir gücün olmaması durumu işçilerin yorgunluğundan ve tükenmişliğinden kaynaklanmaktadır.

Filmin Adı ve Bağlamı

Bağlam kavramı, söylemin oluşturulmasında içeriğin düzenleyicisi ve içerikte yer alan bilgilerin birbiriyle uyumlu bir şekilde ortaya koyulmasını ifade eder. “Dil bilimlerinde bağlama çoğu ortak yaklaşımlar şu düşünceden hareket eder: Dil kullanımı ya da söylemin, sadece gramatik ve söylemsel açıdan iyi oluşturulması ve anlamlı olması yetmez. Aynı zamanda iletişimsel durumda ve uygun da olması gerekir.” (van Dijk, 2015, s. 5; akt. Özer, 2018, s. 125) Bağlam ilişkisel bir kavramdır ve yaratıcı bir süreçte meydana gelir. Bağlam dinamik bir yapı ortaya koyar ve kendisini kuran zaman, olay, kişi veya süreç ekseninde değişiklik gösterebilir (Dijk, 2003, s. 38-39).

Eve Dönüş filmi, 12 Eylül Darbesi sonrası Türkiye'nin işçi sınıfı manzaralarını ele almaktadır. Eve dönüyor olmak ilk bakışta olumlu bir duruma karşılık gelmektedir ve eve dönmek için öncelikle evden çıkmak gerekir. Ev güvenli ve korunaklı bir alanı temsil etmektedir. Dışarı ise bunun karşısında konumlandırılmıştır; korunaksız ve tedirgin bir ortamı temsil etmektedir. Türkiye'deki işçi sınıfı darbeye beraber bir yola çıkmıştır ve eve döndüklerinde ev de kendileri de eskisi gibi olmayacaktır. Olumlu bir bağlam kurulmuş gibi görülen filmin isminin içerik ile arasındaki uyumsuzluğun yaratıcısı yönetmen, darbe sürecinden ve ülkenin tarihsel koşullarından duyduğu rahatsızlığı bu isimle ortaya koymuştur.

Sonuç

Tarihsel süreç içerisinde, sinema, toplum ve tarih üçgeni birbiriyle yakın ilişkide olmuştur. Bu ilişkinin bir sonucu olarak sinema, tarihsel ve toplumsal koşulları kendine konu edinerek bir olay ya da durumla ilişkili olarak yeni bakış açıları sunmanın bir yolu haline gelmiştir. Bu yolda, sosyal söylemleri kullanarak ürettiği görsel metinler sinemasal söylemi oluşturmuş ve bunu doğrudan toplumsal bir temelde inşa etmiştir (Ryan, 2015, s. 79-80). **Ryan**'a göre, "sinemasal söylem doğası gereği toplumsaldır çünkü filmin en biçimsel boyutu bile seyircinin alımlamasını ve kod açmasını sağlayan algının sosyal kodlarını gerektirir." (2015, s. 81) *Eve Dönüş* filmiyle oluşturulan sinemasal söylemin temelinde Türkiye'de yaşanmış, siyasal, toplumsal ve ekonomik bir gerçek olarak 12 Eylül 1980 Darbesi vardır. Yönetmen, kurduğu sinemasal söylemle izleyiciyi **Marx**'ın birleşme fikrine yöneltmekte ve lümpen proleteryanın birleşimden yoksun kaldığında başına gelebilecekleri örneklerle açıklamaktadır.

Marx'ın, bütün ülkelerin işçilerini birleşmeye davet ettiği çağrısının (Bütün ülkelerin işçileri, birleşin!) ön koşulu işçilerin uluslar olarak birleşmesini gerektirmektedir. Bunun için gerekli olan şey ise uluslar özelinde işçi sınıfının sınıf bilincine erişmesidir. Filmde **Marx**'ın çağrısına cevap vermeyen, sınıf bilincinden yoksun ve manipülasyona açık lümpen proleterya mensup kişiler çalışmada sözü geçen karakterler üzerinden cezalandırılmışlardır. Cezalandırılan karakterlere bakıldığında apolitik tavır ve bireyselliği benimseyen dünya görüşü karakterlerin ortak özelliklerini oluşturmaktadır. **Marx**'ın çağrısının cevapsız kalmış olması

özellikle diyaloglar üzerinden kendini görünür kılmaktadır. Diyalogu oluşturan dilsel öğeler Marksist ideolojinin varlığını “yokluğu” ile sezdirmektedir. Yönetmen, darbe konulu bir filmi işçi sınıfı üzerinden bir örnekle anlatmayı tercih etmiştir. Bu bağlamda, çalışmada, yönetmen **Ömer Uğur**’un *Eve Dönüş* filminde sinemasal söylemini Marksist bir bakışla kurduğu sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Aslan, H. (Prodüktör), & Uğur, Ö. (Yöneten)(2006). *Eve Dönüş* [Sinema Filmi].
- Bensoussan, G., & Labica, G. (2012). *Marksizm Sözlüğü*. (V. Yalçınoklu, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*. (E. Yılmaz, & E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım LTD.
- Bottomore, T. (1993). *Marxist Düşünce Sözlüğü*. (M. Tunçay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bowell, T., & Kemp, G. (2018). *Eleştirel Düşünme Kılavuzu*. (B. Tanrıseven, Çev.) Ankara: TÜBİTAK.
- Büyükkantarcıoğlu, S. N. (2012). Söylem İncelemelerinde Eleştirel Dilbilimsel Boyut: Eleştirel Söylem Çözümlemesi ve Ötesi. Ö. Özer içinde, *Haberî Eleştirmek* (s. 161-198). Konya: Literatürk Yayınları.
- Callinicos, A. (1994). Giriş. A. Callinicos, & C. Harman içinde, *Değişen İşçi Sınıfı* (O. Akınhay, Çev., s. 7-21). İstanbul: Z Yayınları.
- Cornu, A. (1997). Hegel’in Hukuk Felsefesinin Eleştirisine Katkı. K. Marx içinde, *Hegel’in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi* (K. Somer, Çev., s. 250-268). Ankara: Sol Yayınları.
- Çakır, A. (2014). *Söylem Analizi*. Konya: Palet Yayınları.
- Deane, S. (1993). Önsöz. T. Eagleton, F. Jameson, & E. W. Said içinde, *Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın* (Ş. Kaya, Çev., s. 7-22). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Dijk, T. V. (2003). Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım. B. Çoban, & Z. Özarslan içinde, *Söylem ve İdeoloji* (N. Ateş, Çev., s. 13-109). İstanbul: Su Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Marx Neden Haklıydı?* (O. Köymen, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Kılınç, B. (2015). Sinema ve Politika. B. Kılınç içinde, *Sinema ve Politika* (s. 1-12). Konya: Literatürk Academia.
- Koç, Y. (2010). 30. Yıldönümünde 12 Eylül Darbesi ve İşçi Sınıfı. *Mülkiye Dergisi*, 34(268), 43-74.
- Kongar, E. (1995). *12 Eylül Kültürü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Marx, K. (1992). Feuerbach Üzerine Tezler. F. Engels içinde, *Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu* (S. Belli, Çev., s. 61-64). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2013a). *Komünist Manifesto*. (N. Satlıgan, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.

- Marx, K., & Engels, F. (2013b). *Alman İdeolojisi*. (T. Ok, & O. Geridönmez, Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Marx, K., & Engels, F. (2018). *Komünist Manifesto*. (T. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mills, S. (2003). Söylem ve İdeoloji. B. Çoban, & Z. Özarslan içinde, *Söylem ve İdeoloji* (Z. Özarslan, Çev., s. 113-130). İstanbul: Su Yayınları.
- Monaco, J. (2006). *Bir Film Nasıl Okunur?* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Öngen, T. (2002). Marx ve Sınıf. *Praksis: Sınıf Tartışmaları*, 9-28.
- Özer, Ö. (2011). *Haber Söylem İdeoloji*. Konya: Literatürk Yayınları.
- Özer, Ö. (2012). Haberin İdeolojik Duruşu: Eğitim-Sen Eyleminin Türk Basınında Temsili. Ö. Özer içinde, *Haber Eleştirmek* (s. 121-160). Konya: Literatürk Yayınları.
- Özer, Ö. (2018). *Gökyüzüne Çılgılık*. Konya: Literatürk Academia.
- Ryan, M. (2015). Sinema Politikaları: Söylem, Psikanaliz, İdeoloji. *Sine Cine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 6(2), 77-90.
- Tuğan, N. H. (2015). Son Dönem Türk Sinemasında Hastalık Temsilleri: 'Saç' Filminin Eleştirel Söylem Çözümlemesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 48-76.

RADYO VERİCİSİNDEN YAYILAN HEGEMONİK ERKEK SESLERİ: *KAYBEDENLER KULÜBÜ* *

Çisil Altay İpekçi



Toplumsal bir tasarımı ve temsili yansıtan hegemonik erkeklik, **Gramsci**'nin hegemonya kavramından yola çıkarak **Connell** tarafından geliştirilmiştir. **Connell**'in penceresini açtığı hegemonik erkeklik; farklı coğrafya, kültür ve tarihlerde çeşitlilik göstererek, erkekler ve kadınlar arasındaki ataerkil ilişkileri meşrulaştıran, erkek kimliğinin idealleştirilmiş biçimini temsil etmektedir. (Yavuz, 2014: 112). **Connell**, hegemonik erkekliğin iktidarını küresel cinsiyet düzeninden aldığını belirtmektedir. Aile, okul, siyaset, devlet, ordu, ekonomi, popüler kültür, sokak, din gibi toplumsal kurumlar vasıtasıyla “toplumsal-kurumsal cinsiyet rejimleri” oluşturulmaktadır (Özbay 2013: 186). Dolayısıyla bu kurumlar,

*Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2023 İkincisi

erkeklerin hâkimiyetini ve ayrıcalıklı konumunu temel prensip hâline getirerek işlemeye devam etmekte ve hegemonyanın sürekliliğini sağlamaktadır. Hegemonik erkeklik kavramı, sadece erkek ve kadın arasındaki bir hiyerarşi ve üstünlük ilişkisini anlatmakla beraber, idealize edilmiş bir erkeklik hâli, bir erkeklik biçimi olarak normalleşmekte ve hem kadın hem de erkek cinsi üzerinde baskı yaratmaktadır.

Erkeklik, doğuştan getirilen bir egemenlik alanı değil, değişen dinamikler ve özdeşleşme ile yeniden inşa edilen ve ataerkil sisteme yeni yollarla bağlanan bir olgudur. Modernite ve kentleşmenin yarattığı yeni erkek kimliklerinde kendine yer açan ataerkil sistem, hegemonik erkeklik kisvesinde kentli erkeklerde yeniden yapılanmaktadır. Bu erkeklik değerleri, iktidarın medya gibi ikna gücü yüksek araçlarıyla da aşılanmaktadır. Medya metinlerinin içine yerleştirilen mesajlar, erkekler için belirlenen ve olması gereken rolleri de göstermektedir. Ayrıca medya imgeleri, belirlenmiş bazı pratikleri erkeksi karakterlerin özellikleri olarak tanımlama açısından ortak bir sembolik dil sağlamaktadır (Schrock ve Schwalbe, 2009: 283). Buradan hareketle, yönetmenliğini **Tolga Örnek**'in yaptığı **Kaybedenler Kulübü** (2011) filminin satır aralarında, erkekler arasındaki homososyal ilişkileri idealize eden, bunu kadın karşısı bir anlatıyla da çerçeveselendiren, kamusal yayındaki hegemonik erkeklik söylemi oldukça dikkat çekicidir. Bu filmde yer alan kentli hegemonik erkeklik temsilleri, aidiyetsiz, özgür, bağısız, yabancılaşmış olmaları ve kadını tüketimin içinde değerlendirmeleri açısından güçlü birer örnektir.

Kaybedenler Kulübü filminin öyküsü 90'lı yıllara ait gerçek bir olaydan alınmıştır. Filmle aynı adı taşıyan Kaybedenler Kulübü programında, ilk özel radyo yayınının duyulduğu Kent FM'de, **Mete Avunduk** ve **Kaan Çaydamlı** isimli iki arkadaş, kendi aralarında sohbet ediyormuşçasına, yalnızlık ve cinsellik temelinde, yer yer şairane, yer yer alaycı bir üslupla modern kent insanının varoluşsal sıkıntılarını anlattıkları bir program yapmaktadırlar.

Kadıköy'de bohem bir hayat süren bu iki erkeğin öyküsü yeni bir egemen erkeklik tanımına doğru da yol almaktadır. Erk konumunun belirsizliğindeki bu yeni erkek temsilinin geleneksel erkeklikle ortaklığı, kadının erkekle ilişkisine göre tanımlanmasıdır. Kaybedenler Kulübü'nün hegemonik erkekleri patriarkalin simgesel yetkesinin askıya, keyfiyetin ise ilk sıraya alındığı bir dünyanın içinde yaşamaktadırlar. Kaybedenler Kulübü'ne girmeyi hak eden erkekler, isyankâr ve özgürlükçüyen, kadınlar sistemin temsilcisi olarak yansıtılmaktadır.

Filmin Öyküsü

İstanbul'da Kent Fm adlı bir radyo istasyonunda, 1990'lı yılların ikinci yarısında Kaybedenler Kulübü isimli bir radyo programı yapılmaktadır. Programcıların son derece kendine özgü bir şekilde gerçekleştirdikleri sohbet programı, kısa bir sürede binlerce insanın dinlediği bir radyo programı haline gelecektir. Programcılardan Kaan, 6:45 adında az satan bağımsız ve alternatif kitaplar basan bir yayınevinin sahibi, diğer programcı Mete ise; bar işleten, sıkı bir efemera ve plak koleksiyoncusudur. İki programcı da kadınlarla olan ilişkileri konusunda ortak paydada buluşmakta, devamlı ve her seferinde farklı kadınlarla birlikte olmaktadır. Bu kadınlarla ilişkileri de yüzeysel ve cinsellikle sınırlıdır. Kadınlar ile ilgili tavırlarını programda da sürdüren Kaan (**Nejat İşler**) ve Mete (**Yiğit Özşener**), yayına bağlanan kadın dinleyicilere başlangıç cümlesi olarak "*Sizinle yatmış mıydık?*" şeklinde sorular yöneltmektedirler. Program, ciddi şikâyet ve tehdit olsa da dinleyenlerin hayatına dokunma işlevini de yerine getirmektedir. Hatta toplumun farklı kesimlerinden dinleyiciye hitap etmesi noktasında bir ortaklık yaratmıştır. Kentli modern bireylerin varoluşsal sıkıntılarının duyulduğu bu frekans, çoğu insanı içine çekmiştir. Filmin yoğunlaştığı diğer konu ise; Kaan'ın âşık olmaya değer gördüğü Zeynep ile yaşadığı ilişkidir. Acaba bu aşk ve Zeynep, Kaan'ın erkeklik krizi esanslı varoluşsal sıkıntılarında ayakta kalabilecek midir?

Yayın Sırasındaki Hegemonik Erkeklik

Bu akşamki program da her zaman olduğu gibi Montana Çetesi'ne, hayatı ve kadınları öğrendiğimiz ve hala daha öğrenmekte olduğumuz Kadıköy sokaklarına ve şehrin kötü çocuklarına adandı. Burada sabaha kadar sizlerle kalmak isterdik, ancak takdir edersiniz ki, bizim de bir seks hayatımız var sayın dinleyenler. İyi geceler sayın dinleyenler, tabii eğer böyle bir şey mümkünse.

Başlangıçta insanın gerçek bir özne olması için yola çıkmış gibi görünen modernitenin "birey olma" yanılması, insanın kendi hayat tarzını bilinçli olarak seçmesinde etkili oluyor gibi hissettirirken, zamanla bu süreç bir zorunlu bireyselleştirme halini almakta, bu da bireyin anlamını daraltarak, ötekini keşfedemeyen, topluma, "öteki"ne karşı kayıtsız, paylaşımsız insanlar ortaya çıkarmaktadır. İşte modernitenin yarattığı şehrin kötü çocuklarını da ilk olarak,

toplumsal düzene başkaldırıları ve sembolik düzene geçmeyi reddetmeleri ile tanırız. Zihinsel ve kültürel birikim gerektiren kitaplar okuyan, toplum değerlerini sorgulama becerisine sahip, eyleme geçmese de düşünsel olarak donanımlı kötü çocuklar, haz tüketimi ve bireycilik üzerine kurulu yaşamlarında ötekini, edebi sözcüklerin arasına sıkıştırmakta, kaliteli müziklerin melodileri ile boğmaktadırlar. Sanatı, felsefeyi girdap eyleyip, ötekinin baş dönmesini izlemektedirler. Yeni bir entelektüel rock'n roll hayat biçimi ile hegemonik erkekliği yeniden üretirler. Kaybedenler Kulübü'nün üyeleri, görünen tahakkümü gizleyerek, ataerkile yeni bir damar açmışlardır.

Film, "Loser" yazılı gömleği ile Kaan ve Mete'nin anonslarının altında akan şehir görüntüleriyle başlamaktadır. Bu kent yakında bu hegemonik seslerin yabancılığında samimiyet, insansızlığında destek, iletişimsizliklerinde sohbet bulacaktır. Filmin başlangıcında bir dinleyicinin radyo yayınına telefonla katılması ile gerçekleşen ilk sohbet, bu hegemonik erkek temsilleri ile ilgili ilk izlenimi güçlü bir şekilde vermektedir. Kadın dinleyici ile programda geçen konuşma şu şekildedir:

Kadın dinleyici: *İyi geceler.*

Mete: *İyi geceler, sayın dinleyen. Sizinle yatmış mıydık?*

Kadın dinleyici: *Hayır.*

Kaan: *Bu gece ne yapıyorsunuz?*

Kadın dinleyici: *Sizi dinliyorum. Nasılsınız?*

Mete: *Standart...*

Kadın dinleyici: *Ben de standart...*

Kaan: *Allah standarttan ayırmasın... Evet, bu gece ne yapıyorsunuz?*

Kadın dinleyici: *Birazdan çıkıp bara gideceğim.*

Kaan: *Hangi bara?*

Kadın dinleyici: *Bilmem...*

Kaan: *Sonra ne yapacaksınız?*

Kadın dinleyici: *Eve döneceğim. Yarın çalışıyorum.*

Mete: *E hepimiz çalışıyoruz.*

Kaan: *Hepimiz çalışıyoruz, hepimiz yatacağız... İşte ben bunu anlamıyorum ya. Niye ayrı ayrı yatıyoruz? Niye?*

Mete: *Madem hepimiz yatıyoruz, niye ayrı yatıyoruz ya?*

Bu konuşma sürerken kadın dinleyici fonda bir ses olarak kalır. Artık tamamen sohbetin dışındadır. Kadının sesi, Mete ile Kaan'ın konuşmaları altında silikleşir, sonra da telefon kapanarak, yok olur. Kadın, kamusal bir yayında yok sayılmış ve

saygı sınırları ihlal edilmiştir. Bu erkeklik temsillerinin “sözde” söyleyecekleri, bir kadından ve bir kadının sözlerinden çok daha önemlidir.

Başka bir programda geçen diyalog ise şöyledir;

Mete: Üff... *Eski sevgilimi hatırladım ya.*

Kaan: *Hangisini?*

Mete: *Ya, işte onu hatırlayamadım.*

Mete: *Hiç birisinin sana sahip olduğunu düşündüğün oluyor mu? Ya da bir şeyin?*

Kaan: *Evet, fark ettim bunu. Her fark ettiğimde de gitmek istedim. (Düşünür) Bazı insanlar aile kurmaya önem verir. Buna değer verirler. Bazıları başka birtakım şeylere değer verir. Bunlara değer verirken niye değer verdiğini düşünmez birey.*

Hegemonik erkekliği sınıfsal olarak kabullenmeyen kahramanlar, kadınlara tahakkümü ve heteroseksüelliği daha da yüceltmekte ve yeniden üreterek erk değerlerini ve ilkelerini devam ettirmektedirler. Ayrıca diyalogda Mete'nin eski sevgilisini hatırlamamasına dair alaycı söylemin varlığı da kadınların, erkeğin sert yaradılışında iz bırakacak kadar etkileri olmadığı düşüncesini gözler önüne sermektedir.

Sohbet şu şekilde devam eder;

Kaan: *Bazen bir kadın geliyor, oturuyor karşına ve ağlıyor.*

Mete: *Kadınlar hep ağlıyor.*

Kaan: *Bazen bir kadın sana, en çok korktuğum şey bir kadının gözyaşındır diyor kendi adına. Sen dönüp bakıyorsun geriye doğru, vay canına diyorsun. Bazen birisi geliyor karşına oturuyor, “eğer çok sevdiysen” diyor, oysaki bilmiyor çok sevmek de bir ana ait.*

Kadınları kategorize ederek değerlendirmek, hegemonik erkekliği yürümekte zorlanacağı engebeli bir yola girmekten alıkoyar. Genelleme yapmak erkeklik temsilleri için kendi durağan yapısını korumak, anlam üretme ve anlama yetisinden kaçış konusunda sığ çimenli düz bir ovada yürümektir. Kadınları tek tipleştirme eyleminde olan Mete ve Kaan'ın, “*Kadınların özelliği ne biliyor musun? Seni sen yapan özelliklere âşık olup sonra senden o özellikleri almaya kalkıyorlar.*” söylemi de bu konuyu desteklemektedir.

Kamusal alana yayılan kadın temalı sığ sohbetlerin dozu gittikçe artmaktadır. Kadın sadece fantezi dünyasında bir kukla ve “sevişme potansiyeli olan” bir canlı olarak Kaybedenler Kulübü'ne giriş yapabilmektedir. “*Pathcandan hoşlanır*

mısınız?”, “Mastürbasyon yapar mısınız?”, “İlk açılışınız ne zamandı?”, “Mutfakta hangi pozisyonları seversiniz?”, “Hiç seks yaparken yumurta pişirdiniz mi?” gibi sorularla kadın bedeni üzerinden kendi sığ benliklerini parlatmaktadırlar. Bu eril dil sürekli heteroseksüelliğin altını çizmektedir. Her şekilde kabul göreceğine emin bu erkeklik temsilleri, kamusal alanı kendi bahçeleri gibi kullanmakta, o bahçeye giren her kadın üzerinde cinsel hak iddia etmektedirler.

Filmdeki bu erkeklik temsilleri, entelektüel, hayatı çözmüş, ne istediğini bilen tipler şeklinde yansıtılmışlardır. Bu soruların muhatabı olan ve dinleyen kadınlar ise oldukça yüzeysel temsiller olarak gösterilmektedir. Filmin başından itibaren birkaç sahnede gördüğümüz öğrenci yurdundaki genç kadın temsilleri ile bu algı pekiştirilmiştir. Radyo programını hayranlıkla dinleyen kadın öğrencilerden birinin, “Ben pek anlamıyorum ama çok hoşuma gidiyor”, diğerinin ise “Çok derin şeylerden bahsediyorlar” gibi söylemleriyle kadınların, bu erkeklerin düşünsel derinliklerine inemedikleri ve erkek dünyasına çok uzak oldukları algısı verilmektedir. Erkek dinleyiciler ile felsefi ve derin konuşmalar yapılırken; kadın dinleyiciler cinsellik sohbeti kıskacından çıkamamaktadır. Hatta bir kadının radyodan kitap ödülü kazanması için bile bir futbol sorusunu yanıtlaması gerekmektedir.

*Kalbimin şifası, gönlümün şifası ol
Yaralarımın öp
Daha fazla canım yanmayana kadar
Kadınım, benim kadınım
Şimdi ve sonsuza dek
Kadınım ol, benim kadınım*

Can Gox – “My Woman”

Erkeklerin söylemlerinde yoğun bir sahiplenme içeren ve hegemonik erkekliği de destekleyen “Kadınım” sözcüğü bu filmde İngilizce bir şarkının sözlerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu şarkı bir kadının şefkatinden ve benliğinden parçalar ile ona sahip olmak istemektedir. Fonda “My Woman” adlı bu şarkı çalarken, Kaan ile Zeynep’in görüntüleri eşliğinde Mete, aşk üzerine bir anons yapar: “Aşık olmak anlık bir şey, birden her şeyin parlak olduğu, birden en pastel renklerin bile ısınmaya başladığı, birden tüm yemeklerin daha lezzetli olduğu bir an bu, insan karar vererek aşık olmaz. Sadece bir bakarmışsın olmuşsun...”

Filmde, kadınları nesneleştirme konusunda oldukça belirgin söylem ve davranışların ardından, Mete'nin, "aşk"ın bu tabirlerin hedefindeki kadınlarla yaşandığını yadsır gibi "ulvi" bir anons yapması, aşkın değerini de sorgulatmaktadır. 17. yy.'ın en önemli filozoflarından **Descartes**'e göre aşk; sevilenle bütünleşmek, bir olmak anlamı taşımaktadır. Fakat kadın ve erkek bu kadar kutuplaşıırken, birleştirmenin aksine aşk, temelsiz bir yapı olarak birçok insanın üzerine yıkılmaktadır.

Kaybedenler Kulübü, filmde erkeklerin dünyasına ait olan teknik işler ve yönetim pozisyonları kadınlara ait olsa da "kadın dostu" bir film olmaktan oldukça uzaktır. Örneğin radyonun yöneticisi Aslı karakterinin uyarıları "*Burası Türkiye...*" şeklinde başlamaktadır. Kadın olarak değil coğrafyanın kültürel yapısı açısından tepki almaktan tedirgin ve rahatsız olmaktadır. Erkeklerin sistem karşıtı ve kadınların da düzen yanlısı gösterildiği bu filmde Aslı da hem onlara para teklif ederek hem de topluma uyumlanan bir program yapmalarını isteyerek onları sisteme çekmeye çalışmaktadır. Bu filmde erkekler isyankar, sisteme karşı, kadınlar ise sistemin kölesi, hırslı ve konformist olarak gösterilmektedir.

Eril bağlılıklarını bu bohem hayatlarında dahi oldukça net hissettiren Kaan ile Mete'nin son programlarından kente "adalet" nidaları yayılır.

Kaan: Ben tüm insanlık için, tüm halklar için, tüm hayvanlar için, kurtlar için, kuşlar için, kuzular için, menekşeler için, dağ çiçekleri için, kardelenler için, her şey için, bu dünyayı yaratan, bu dünyada var olan her şey için, ama her şey için, adalet ve sevgi istiyorum! Teşekkürler Türkiye!

Ataerkil kulübü, adaletin kendine yer bulamadığı en büyük sistemlerden biridir. Bu kulübün hegemonik üyeleri için "adalet" içi boşaltılmış bir kavram olarak sorgulamalara konu olmaktadır. Ayrıca hegemonik erkeğin bilinç düzeyi, adalet duygusunun yaratacağı kasırgaya pek hazırlıklı değildir. Bu güçlü rüzgârın emeksiz kazandığı iktidarını savurmasını göze alamayacak olan hegemonik erkek, adaleti sadece kendi bahçesinde, kendi için ve korunaklı bir şekilde yetiştirmektedir.

Yayın Sonrasındaki Hegemonik Erkeklik

Kaybedenler Kulübü filminde duyduğumuz **Can Gox**'a ait "Melancholy Man" şarkısı da büyümemiş bu hegemonik erkekleri, kendilerini merkeze alarak

yaşamalarını ve erkeklik krizinin eşiklerinde dolaştıklarını özetleyen bir şarkı olarak karşımıza çıkmaktadır:

*Ben melankolik bir adamım, işte buyum ben
Tüm dünya sarıyor etrafımı ve ayaklarım yerde
Çok yalnız bir adamım ben, yapabildiğimi yapıyorum
Tüm dünya şaşırtıyor beni ve sanırım anlıyorum
büyümeye devam edeceğimizi, bekle ve gör.*

Şarkıda da geçtiği gibi kentli modern erkek yalnızlıktan dem vurmaktadır. Çünkü homososyal ilişkiler içinde birbirlerini, nesneleştirerek kadınları ve akabinde de kendilerini tüketmektedirler.

Kaybedenler Kulübü filminde sisteme isyan bayrağı çekilmiş gibi bir görüntü yaratılmış olsa da kadınlara karşı “doyumsuzluk” içeren söylem ve davranışlarda tüketim kültürünü görmek mümkündür. Bireyin yabancılaşmasına belirgin bir şekilde gönderme yapan bu filmde, ilişkide olunan bedenler sürekli bir yenisi ile değiştirilmekte ve “öteki” ile bağ kurulamamaktadır.

“Çok kadın-hiç kadın” sloganı ile hareket eden Kaan ve Mete’nin, aslında bu ilişkilerden de artık zevk almadıkları ve sıkıldıkları, cinsel birlikteliklerinde yüzlerine yansımaktadır. Cinselliğin verdiği haz da tükenmiş gibidir. Ayrıca Mete, Kaan ve Kaan’ın ev arkadaşı Murat (**Rıza Kocaoğlu**) birbirlerinin birlikte olduğu kadınlarla cinsel ilişki yaşayabilmekte ve aynı odada ilişkiye girmekten çekinmemektedirler. Sakınca görmedikleri bu ilişkiler ağında, kadınların değersizliğinde cinsel kimliklerini yani heteroseksüelliklerini güvence altına almaktadırlar.

Bu filmde Kaan’ın ailesine dair bir bilgiye rastlanmamaktadır. Tümüyle aidiyetsizdir. İki karakterde de baba, yani büyük erkeğin yönlendirmesi yoktur. Mete’nin ise; entelektüel ve üst sınıfa mensup olduğu göze çarpan bir annesi vardır. Hayatında özgürlükçü seçimler yapan ve donanımlı olan bu kadın, Mete’nin hayatında hürmeti hak eden tek kadındır. Sonucu ne olursa olsun istediği gibi yaşaması konusunda tam destek sunan anne karakteri, oğlunun yayında yaptığı sığ ve sataşkan sohbetlerine muzip bir gülümseme ile karşılık vermektedir. “*Kızlar kızmıyorlar mı bu yaptıklarınıza?*” diyerek de oğluna haşarı bir çocuk gibi davranmakta; kendisi de bir kadın olmasına rağmen bu durumdan rahatsızlık duymamaktadır. Hegemonik erkeklik anne elinden de onay alarak yoluna devam etmektedir. Ataerkil sistem, kentli modern erkekte şekillenirken, “erkeksi” sert

erkek ile “çocuksu” sorumsuz erkek arasında bir yerlerde durmaktadır. Ataerkil ayrıcalıklarından da asla vazgeçmemektedir.

Filmde özellikle çocuksu ve sorumsuz tanımlamasına Kaan’ın ev arkadaşı Murat oldukça uymaktadır. Dünya ile bağı sadece televizyon olan, yapması gereken bir çeviriyi günlerce erteleyen, konforunu korumak için yalan söyleyen, ancak evine yani ayağına gelmiş bir kızla ilişki kurabilen bir erkek temsilidir. Ne kendine ne de ötekine emek vermeyen bu temsil, filmin sonunda, örümcek ağı gibi bu filmde örülmüş olan erkek dostluğunda kendini anlamlı kılacaktır.

Filmde kentli hegemonik erkekliğin çocuksu erkeklik gösterisinde Mete devamlı sahnede yerini almaktadır. Arkadaşları ile oturduğu bir masada yer alan ve tek gecelik ilişki yaşadığı bir kadını herkesin içinde “*Senin adın neydi?*” diyerek aşağılar. Aynı masada zaman farklı kadınlar ile akmaktadır. Hem zaman hem de kadınlar değişmekte ama Mete aynı kalmaktadır. Değersizleştirdiği her kadın Mete’nin masasında bir aksesuar gibi işlev görmektedir. Kadınların da Mete’nin bu tavırlarından rahatsız olmaması hegemonik erkekliği o masanın ana yemeği yaparak, sıcaklığını korumasını sağlamaktadır.

Filmin bohem ortamının altındaki ataerkil yapının namus kumaşı, kız arkadaşları ile barda oturan Zeynep’e (**Ahu Türkpençe**) giydirilmeye çalışılmaktadır. Aşık olunacak veya ciddi düşünülecek olan kadın, film boyunca resmigeçit yapan kadınlardan “sözde” farklıdır. Kaan’ın dikkatini çeken Zeynep’in çevresinde erkek yoktur ve erkekler dünyasına daha yakındır. Maskülen giyinir, rakı içer, iyi eğitilmiştir, kendi ayaklarının üzerinde durur ve kendini savunabilmektedir. Ayrıca ilk gecedan Kaan ile birlikte olmamıştır.

Kaan, Zeynep’in “*Beni bir daha görmek istiyorsan iki gün sonra saat 6:45’te Beşiktaş İskelesinde ol*” testinden de başarı ile geçerek, Zeynep’in öteki kadınlardan sıyrılıp gelen tarafının keşfine bir adım daha atmıştır. Birbirlerinin yörüngelerinde heyecanla dönmeye başlayan Kaan ve Zeynep’in ilk buluşmalarından birindeki şu diyalog ilişkinin akıbetine göz kırpmaktadır.

Zeynep: Ne güzel şeylerle uğraşıyorsun. Kendimle kıyasladığımda hayatım birden çok sıkıcı göründü.

Kaan: Rutine dönüşen her şey sıkıcıdır aslında. Ya bu yüzden komşunun bahçesindeki çimen bize hep daha yeşil gelir, her zaman.

Zeynep: Rutin olmayan hiçbir şey kalıcı olmaz hayatında.

Yeni hegemonik erkek temsili Kaan'ın tüketme ve heyecan üzerine kurduğu ve "standart" olmayı reddeden hayatı ile Zeynep'in kalıcı ve güvenli "standart" hayatı ringde ilk raunda çıkmıştır.

Kaan'ın, aşık olmaya değer bir kadın olan Zeynep ile cinsel birlikteliği de tutkulu ve uzun bir sahne ile gösterilmiştir. Diğer kadınlarda kaybedilen heyecan alevlenmiş ve istirdiyenin içindeki inciye ulaşılmıştır. İkisinin de hayatını hareketlendiren bu ilişki, "standart"a doğru yol almaktadır. Kaan'ın plansız hayatına ayak uyduramayan Zeynep, Kaan'ın çok kıymetli halısına inadına yoğurt dökerek Kaan'ın iktidarını sarsmıştır. Zeynep hem Kaan'ın eril sağaltımına uymayan kodlara gönderme yapmakta hem de kentli özgür yeni hegemonik erkeği simgesel düzene çekmeye çalışmaktadır. Tüketim kültürünün yapısı ile şekil alan hegemonik erkeklik temsilleri için kadın ve cinsellik önemli bir tüketim nesnesiyken; aynı zamanda geleneksel aile kalıplarını içine sindiremeyen yeni bir erkek kimliğine işaret etmektedir. Zeynep bir akşam radyo programını dinlerken Mete ve Kaan'ın kadınlar ile girdikleri diyaloglardan oldukça rahatsız olur. Zeynep'in, Kaan'ın programdaki söylemlerini eleştirmesi ve hayat tarzını sorgulaması Kaan için idealize ettiği kimliğine karşı bir saldırıdır ve bu kimlik bir kadının yaklaşabileceği bir alan değildir. Kaan iktidarının parçalanmasına izin vermez ve aralarında bir tartışma yaşanır. Bu tartışma şu diyaloglarla perdeye yansır:

Zeynep: Neden programda her kadına yazıyorsunuz?

Kaan: Bu mu problem, ondan başka bir şey konuşmuyor muyuz?

Zeynep: Konuşuyor musunuz?

Kaan: İyi, konuşmuyoruz.

Zeynep: Ya babamla seni tanıştırsam, radyoda seni dinlese, ne derim ben?

Kaan: Tanıştırma o zaman babanla. Niye kasiyorsun ki?

Zeynep: Tanıdığım en akıllı, bilgili adamsın. Niye bunu harcıyorsun? Niye adam gibi kendini sağlama alacak bir şey yapmıyorsun?

Kaan: Haydaa! Başlangıçta yaptığım her şey sana eğlenceli geliyordu.

Zeynep: Kitapların satmıyor. Radyodan para almayı reddediyorsun. Fotoğraf arada bir çekiyorsun. Niye adam gibi bir şey yapmıyorsun? 19 yaşında falan değilsin ki artık.

Kaan: Ben buyum kızım. Hiç saklamadım. Sana hiç yalan söylemedim. Hiç değişmedim. Eğer memnun değilsen yani sana yetemiyorsam s... gidersin.

Ve kentin yalnızlığına iki kişi daha katılır. Filmin başındaki "Bu kadar insan neden yalnız?" sorusuna bir film dolusu yanıt verilmiştir.

Bu tartışmada kadın yine sisteme hizmet eden ve erkeği de oraya çekmeye çalışan, sıkıntılı “adam olma” tabirini de sığ bir şekilde kariyerle özdeşleştiren, garantici, hırslı bir yapıda gösterilmiştir. Filmde “baba” varlığı yalnız bu sahnede duyulur. Zeynep’in babası tozlu bir ataerkil damat istemektedir. Ama Kaan bağısız ve aidiyetsiz olarak varoluşsal hikâyesinde parlayan yeni bir erktir.

Zeynep, Amerika'dan bir iş teklifi alır ve son kez Kaan ile görüşmek ister. "Gitme!" demesini arzulamaktadır. Kimliğinden vazgeçecek cesareti olmayan Kaan bunu söylemez. Zeynep, simgesel sistemin savunucusu olarak Kaan'ın hayatında artık yer alamayacaktır.

Filmin sonunda tekinsiz olarak temsil edilen ve bu hegemonik erkeklere misyon yüklemeye çalışan kadınlar artık yoktur. Zeynep gitmiştir, radyo programı sonlandırılarak radyo müdürü Aslı da saf dışı bırakılmıştır. Mete ve Kaan, “eril” yabancılaşmasından paylarını da alarak Olimpos'a giderler. Homososyal ilişkinin en güven verici ilişki olduğu iması ile erkek cemaati yalnızlıklarına birbirlerinin yalnızlığını da eklerler. Homososyal bu yapılanma ile hegemonik erkeklik değerleri de daha işlevsel olarak “standart”ların çizgilerini aşmaya devam eder.

Sonuç

Türkiye, geleneksel erkeklik kalıplarını sürdürme konusunda oldukça dirençli bir yapı göstermektedir. Değişen dünyanın yadsınamadığı durumda da hibrit bir yapı ortaya çıkmaktadır. Hem farklı hegemonik erkeklik yapıları hem de tek bedende yaşanan hegemonik erkekliklerle karşılaşmaktadır. Eşdeyişle, ataerkillik, değişerek, dönüşerek yeni erkek bedenlerinde yuvalanarak temsil edilmekte ve aktarılmaktadır.

Kentlerde çehresi değişen ataerkil sistemin yeni erkeklik temsilleri **Tolga Örnek**'in yönetmenliğini üstlendiği 2011 yapımı *Kaybedenler Kulübü* filminde oldukça belirgin olarak perdeye yansımaktadır. Filmin kahramanları hegemonik erkeklik temsilini oldukça güçlü bir şekilde taşımaktadırlar. Sorunlu, donuk, aidiyetsiz, sorumsuz, yabancılaşmış kentli hegemonik erkekliklerin tasvir edildiği film, ödün vermez iktidarları, keyifleri, bağısızlığı ile uzlaşmaz bir kimlik görünümü altındaki erkeklerin hibrit varoluşuna ayna tutmaktadır. Filmdeki erkek temsilleri, entelektüel, hayatı çözmüş, ne istediğini bilen tipler şeklinde, kadınlar ise ya

yüzeysel ya da sistem tarafında, hırslı ve konformist temsiller olarak gösterilmektedir.

Filmde yer alan hegemonik erkeklik temsilleri Mete ve Kaan, radyo programına bağlanan kadın dinleyicileri, heteroseksüelliği daha da yücelten, oldukça aşağılayıcı eril bir dil ile karşılamaktadır. Kadınları tek tipleştirme eyleminde olan ve kamusal alanda “fantezi dünyasına hapsettikleri” kadınlara karşı cinsel söylemlerle yaklaşan Kaan ve Mete, erkek dinleyiciler ile daha felsefi ve derin sohbetler gerçekleştirmektedirler.

Bu isyankâr, kentli hegemonik erkek temsillerinin sağaltımında tüketim kültürünün izlerini kadınlara karşı “doyumsuzluk” içeren söylem ve davranışlarında görmek mümkündür. “Çok kadın-hiç kadın” ilkesinde yabancılaşma ve “öteki” ile kurulamayan bağların acizliği yatmaktadır.

Farklılaşan kadın karakterler; radyo müdürü Aslı, Kaan’ın sevgilisi Zeynep ve Mete’nin annesidir. İyi eğitilmiş ve kendi ayaklarının üzerinde duran bu kadınlar da fırsatçı, hırslı ve sistem yanlısı olarak gösterilmektedir. Mete’nin annesi yaramaz oğluna seçimleri ve davranışları konusunda tam destek vermektedir.

Kaan ile ilk geceden birlikte olmayan ve ciddi düşünülme hakkı eden Zeynep de bu hegemonik erkeğin, tüketim ve heyecan üzerine kurduğu, “standart” olmayı reddeden hayatında savrulmaktadır. Ancak Kaan’ın yitilmiş krallığını simgesel sisteme çekme ihtimali ile tehdit oluşturan Zeynep, tekinsizler listesinde yerini almış ve homososyal yapının duvarlarını asla aşmamıştır.

Kadın: Bana gereksiz olmayan bir soru sorar mısınız sayın programcı?

Programcı: Öyle bir soru yok ki.

Kadın: Sorular sadece cevabı duymak isteğiyle var olurlar. Tek bir soru hariç. Bu soru sizi derin bir suskunluğa ya da ölçüsüz bir neşeye boğarak, hegemonik erkek temsili olarak zaten çekilmez olan varlığınızı çevrenizdekiler için iyice katlanılmaz hale sokabilir. Hazırsanız sorayım. Bir kadın için, “Ataerkil” sistemin olduğu yerde daha ciddi ne olabilir?



Kaynakça

- Özbay, C. (2013). "Türkiye'de Hegemonik Erkekliği Aramak". *Doğu Batı*, Sayı 63, sf. 185-204.
- Schrock, D., Schwalbe, M. (2009). "Men, Masculinity, and Manhood Acts". *Annual Review of Sociology*, Sayı 35, sf. 277-295.
- Yavuz, Ş. (2014). "İktidar Olma Sürecinde Erkeklerin Erkeklikle İmtihanı". *Milli Folklor Dergisi*, Sayı 104, sf. 110-127.

UZUN BİR GÜNDEN GECEYE YOLCULUK

Erdem İlic

*“Suyu delmek için bıçağın ucunu kullanmak,
Karı mikroskopla incelemek,
Bunu tekrar ve tekrar yapmak.
İnsan yine de sormak istiyor.
Gökyüzündeki yıldızları saydın mı?
Onlar hep göğsüme dalış yapan küçük kuşlar gibiler.”*

(filmde evin dönmesini sağlayan sihirli cümleler)



Eski bir duvar saati. Kadranlar çalışmıyor. Sırtı bize dönük olduğu için yüzünü görmediğimiz bir kadın, saati asılı olduğu duvardan kaldırıp yerine bir adamın siyah beyaz bir portresini asıyor. Kamera sakin bir kaydırma hareketi ile duvarın köşesine yaslanmış, yeni sigarasını, son nefesini aldığı eskisiyle yakan adama yöneliyor. Durmuş saatin aktüel imgesi, yerini alan portre ile virtüel hale gelirken, bu sefer portre hem kadrajdan çıkarak hem de akan zaman içinde virtüelleşiyor.

Babanın mirası hakkında kısa bilgiler veren kadın, kadrajın içinde ama yüzünü seçemeyeceğimiz biçimde net alan derinliğinin dışında. Başka bir deyişle başından beri virtüel. Ana karakter olduğunu anladığımız adam restoran ismini annesinin adı geçtiği için değişmemesini isteyerek dışarı çıkıyor. Tüm bu sekans bir plan-sekans, yani dolaysız zaman-imge olarak izleniyor. Bu imge **Bi Gan**'ın **Uzun Bir Günden Geceye Yolculuk** (Long Day's Journey Into Night, 2018) adlı filminden. Ancak bu imge, plan-sekanstan, zaman-imgeden fazlasını, zaman içinde bir ritim duygusuyla fazlasını, tek planı değil, filmin bütünü kapsayarak, yönetmenin de deyişle poetik bir duyuyu içeriyor. Hiç şüphe yok bu bir şiir-film. Elbette bu türden bir sav, cevap gerektiren bazı sorular doğuruyor.

Bir film, nasıl şiir-film olarak tanımlanabilir? Burada kastettiğim, sinemayı eklettik bir sanatın bir bileşeni olarak ele alıp, bir edebi tür olan şiirin filmde içerilmesi değil, daha çok kendisi şiir olan özel bir tür. Eklektizmi benimseyip, edebiyat dahil başka sanat dallarının sinemada içerilmesini sağlamak, fazlasıyla alışkın olduğumuz, dahası örneğin **Ayzenştayn** gibi, kimi sinemacıların savduğu bir yaklaşım. Diğer taraftan kendisi şiir olan film, deyim yerindeyse, daha nadir bir tür. Yazının başındaki sorunun cevabı ise, tahmin edilebileceği gibi kolay değil. Bir diğer sorun ise şiir-film denince içinde geçen o kelimedenden dolayı akla gelen sinema ve dil ilişkisi. Bu bir sorundur, çünkü sinema teorisi tarihinin en tartışmalı, en çok karşı çıkılan başlıklarından biri sinema ve dil ilişkisi üzerine kurulmaya çalışılmış olan kuramsal çerçevedir. Sinemanın bir dil olduğu düşüncesinde birleşenler geri kalan neredeyse her konuda görüş ayrılığına düşer. Sorular zorludur, örneğin sinema bir normatif gramere sahip midir? Cevap evet ise, kapsayıcı ve uzlaşımalsal biçimde gösterilmelidir. Cevap hayır ise bu tür bir gramere sahip olamayan bir dilin nasıl mümkün olabileceği de açıklanmalıdır. İşleri daha da güçleştirmek pahasına **Gilles Deleuze**'un (2021) görüşünü de ekleyelim: Sinema ne bir dil sistemi ne de bir dildir, elimizde bir plastik malzeme vardır. Bu malzeme bir ifade kipi kazanabilir (*utterance*). Ancak bu, imgede verili olmayan geçici bir niteliktir. Ayrıca sinemada dil ve dilyetisi denince akla ilk gelen isim olan **Christian Metz**'in sinemanın ancak "şiirsel bir dilyetisi ile" karşılaştırılabileceğine (Adanır, 2013: 18) yönelik vurgusunu da eklemekte yarar vardır.

Uzun Bir Günden Geceye Yolculuk'a dönersek, filmin öykü ve öykülemesine yönelik olası açıklama girişimlerinin bir şeylerin tadını kaçırabileceğini vurgulamam gerekir. Babasının ölümü üzerine, büyüdüğü şehre dönen Lou

Hongwu, aynı zamanda gerçek ismini ve yaşını hiçbir zaman öğrenemediği eski sevgilisini aramaktadır. Bu arayış aynı zamanda anılarında da sürer. Öyle ki artık onu ne zaman görse bir rüyada olduğunu anlar. İnsan, gördüğünde rüyada olduğunu anladığı birini nasıl bulabilir? Ortada karanlık bir cinayet de vardır. Karakterin imgelemine anılar ve yalanlar kuşatmaktadır. Ancak olup bitenler ne bir masal ne de bir öykü gibi, ne olduğu ya da ne olacağına dair sorulara meyiletmez. Öyküleme düğümler, zirve noktaları, çatışmalardan medet ummaz. Bilakis yer yer rahatsız edici olabilecek derecede bir içe kapanıklık ve belirsizlik hâkimdir. Ancak bu durum ortada bir öykü olmadığı anlamına da gelmez. Ana karakterin, peşine düştüğü kadının, bulduğu kadının, hapisteki kadının, babanın, yeşil kitabın ve içinde yazanların, fotoğrafların öyküleri vardır ve birbiriyle kesişip durur. Öykülerin çoğulluğu bir desen değil, bir akış sağlayarak gevşek bağlantılara sahip bir rüya gibiliği hâkim kılar. Akış sinematografik malzemenin icrası ile gerçekleşir. İşte filmin ritmi böyle kurulur.

Sinema tarihi aynı zamanda bir sinema teorisi tarihidir. Bu yüzden sorduğumuz soruların çoğu daha önce sorulmuş, cevaplar üzerine kafa yorulmuş, kavramsal kuramsal yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu durum sinema ve şiir ilişkisi için de geçerlidir. Dahası sinemanın dil mefhumu üzerinden sistematik olarak araştırılmaya başlanması için göstergebilimin icat edilmesi ve sinema ile ilgilenmesi gerekmişken, şiirsel bağlam dilsel bağlamdan daha eski bir tartışma konusudur. **Şklovski, Piotrovski** gibi Rus biçimciler “poetika-kino”, “sinepoetik” gibi kavramlar geliştirirken **Herman G. Weinberg** 1931 tarihli *Autumn Fire* adlı çalışması için “bir şiir film” nitelemesi yapar. Elbette Rus biçimciler bu kavramlar üzerinde dururken sinema-dil ilişkisi konu edilir, ancak üzerinde asıl durulan, kendi içinde bir amaç olan estetik ve stildir. Sinema ve dil ilişkisi konu edildiğinde, burada dil ile kastedilenin konuşulan dil değil de, metaforik bir benzetmeyle “edebîlik” adını verdikleri biçimsel bir alan olduğu sık yapılan bir düzeltmedir. Bu çalışmaların içinde herhalde en ilginç olanı **Passolini**’nin (1976) “Cinema of Poetry” adlı makalesidir. İlginçtir, çünkü bu makalesinde **Passolini** kameranın algısal bir konumu ile edebiyatta kullanılan dilbilgisel bir uygulama arasında analogik diyebileceğimiz bir bağlantı kurarak sinemanın poetik potansiyeline dikkat çeker. Edebiyatçıların bir tarz olarak kullandığı ve “serbest dolaylı söylem” adını alan bu uygulama anlatıcıyı karakter ile yazar arasındaki bir aralığa taşır. Böylece konuşanın ya da düşünenin yazar mı yoksa karakter mi olduğu konusunun

belirsizleştirdiği bir üslup ortaya çıkar. Bunun sinematografideki analogik karşılığına gelirsek; **Passolini** burada kameranın algısal olarak öznel ve nesnel arasında bulunduğu bölgeye işaret eder. Ancak bu noktada nesnel ve öznel olanın sorgulanması gerekir. Filozof, nesnel olduğu varsayılan konumun bir demir atma noktasına ihtiyaç duyduğunu hatırlatır. Ancak tam da bu demir atma noktasının nesnel yönü de sorguya açıktır (Deleuze, 2014). Benzer bir tartışma şüphesiz öznel algı yönüne de genişletilebilir. Ancak burada ikisi arasındakine, **Maselli**'nin (2002) "görüş noktası", **Mitry**'nin (2000) "yarı-öznel" adını verdiği alana dikkat çekilir. Öyle ki bu alan alabildiğine genişletilir. Kamera artık ne nesnel ne de öznel algı konumdadır. Kamera da kendi varlığı ile ya da bir bakıma kendi özneliği ile uzamın ve zamanın içinde yer bulur, etrafına bakar, içeride dolaşır, çekip gider, bazen sarsılır ya da görüşü bozulur. **Passolini**'nin kamera için "serbest dolaylı öznel" adını verdiği işte tam da bu kameranın varlığını hissettiren çok özel bir sinemadır (Deleuze, 2014).

Bu noktada iki sorunun daha sorulması gerekir: Birincisi böyle bir tarzı şiir-film yapan nitelik nedir? Diğeri ise sinemada şiirsellik yalnızca bu tarzla mı mümkündür? İlk sorunun cevabı **Deleuze**'den (2014) gelir; böyle bir yaklaşım saf bir Form oluşturur. Öyle ya, özellikle şiirsel olan biçimsel olandan nasıl ayrılabilir? İkinci sorunun cevabı ise hem açıktır hem de zordur. Şüphesiz şiirsel olan serbest dolaylı öznel gibi bir alana indirgenemez, ancak eğer cevabı genişletmeye çalışacaksak yeni bağlantılara yeni terimlere ihtiyaç vardır. Bir akışı şiirsel yapanın ne olduğunu açıklayabilmek, hiçbir zaman kolay olmasa gerektir. Tam da burada hem bir filolog hem de bir filozof olan; hem dikkatleri durmaksızın kökenler üzerine çeken hem de -ne şans- şiirin kaynağı üzerine yazmış olan birine, **Nietzsche**'nin (2011) görüşlerine başvurmak yararlı olacak. Sözcükleri seçmek, cümlelere bir ahenk kazandırmak, böylece hem topluluklar üzerinde daha etkili ve akılda kalıcı olmak hem de Tanrılara seslenebilmek. Buydu **Nietzsche**'ye göre şiirin kaynağı. Anahtarını ise "ritimde" buluyordu. Ahenk ve ritim, buradan alacağım son derece önemli, öyle ki sinema ve dil sorunu için de bazı açmazlardan çıkmamıza yardımcı olabilecek iki anahtar kelime. Ahenk ve ritim yalnızca sözcükler ve cümlelerin etkinlik alanına sıkıştırılabilecek unsurlar değil ne de olsa. Tam da burada filmlerinde bahsettiği poetik dokuyu oluşturmak için şiir okumayı tek olarak görmediğini belirten **Bi Gan**'dan şu alıntıyı yapmak da tamamlayıcı olacak: "Filmlerde poetik duyuyu oluşturmak için birçok yol var. Bir şiir

okuyabilirsiniz ya da biri yanınızdan geçer ve bu da çok poetik olabilir.”¹ **Ayzenştayn** bu unsurları montajda buluyordu ve poetik olanın peşinde olduğunu söylüyordu. Sinemanın ilk büyük şairlerinden biri olan **Tarkovski** içinse ritim, filmlerinde kurucu bir unsurdu. **Ayzenştayn**’nın sinemanın tüm alameti farikasını montajda arayan düşüncesine açıkça cephe alan **Tarkovski** ritmi kesintisiz planın içinde, zamanın akışında buluyordu: “Filmin ritmi, daha çok, bir plan süresince geçen zamana benzeşim içinde oluşur. Kısaca söylemek gerekirse: Filmin ritmini, kurgulanmış planların uzunluğu değil, onların içinde geçen zamanın yarattığı gerilim belirler.” (2008: 105) Bu nedenle **Tarkovski** belirleyici ögenin kurgu değil ritim olduğuna inanıyordu. Eğer ritmi zamanın içinde arayacaksak, bu arayış plana sadık kalmayı, planın içine yerleşmeyi, kamerayı planın bir bileşeni kılmayı, böylece kaçınılmaz olarak kamera algısının nesnel olduğu farz edilmiş her noktayı boşa çıkarmasını ve **Passolini**’nin (1976) serbest dolaylı öznel dediği alana yerleşmesini sağlar. Zaman zaman da bunu gerekli kılar. Basitçe bu durum doğal bir sonuç olarak ortaya çıkar. **Passolini** söz konusu makalesini yazdığı zaman **Tarkovski Ayna**’yı (Zerkalo, 1975) yapmamıştı, dahası **Passolini Ayna**’yı görece kadar da yaşayamadı. Ancak izlemiş olsaydı şiir sinemasından kastettiğinin tam da bu olduğunu haykıracağından kimsenin şüphesi olmasın.

Bu tartışmanın ardından sinemanın bir dil olarak tanımlanmak zorunda olmadan da şiirselleşebileceğini öne sürebiliriz. Dahası dili fazlasıyla çağrıştırdığı için şiir yerine poetika adlandırmasını yapmakta da sakınca yoktur. Elimizdeki plastik malzeme ifade kipi kazanabileceği gibi poetik bir dokuya da sahip olabilir. **Tarkovski** de bu dokuyu tıpkı **Nietzsche** gibi ritimde buluyordu. Ancak burada ritim ve tempoyu birbirinden ayırt etmek gerek. **Tarkovski** için ritim bir zaman parametresi içinde gelişir ve onu dolaylı kılan montajla erişilebilir değildir. Daha çok dolaysız zamana erişen plan içinde **Deleuze**’ün kristal-imgesinde bir Form olarak belirir.

İnsan gördüğü zaman rüyada olduğunu anladığı birini nasıl bulabilir? **Uzun Bir Günden Geceye Yolculuk** daha baştan bunun ulaşılamayacak bir amaç olduğunu hissettirir. Diğer taraftan bu tür bir amaç belki de yalnızca sinema ile mümkündür. Çünkü sinema deneyiminin rüyaya benzediğini söyleyen sav bazı filmler için geçerlidir. Yönetmen **Bi Gan**’ın ise, filmindeki rüya benzeri halden doğrudan rüyaya geçmesi beklenen bir şeydir. **Passolini** aynı makalesinde sinemanın rüyaya

¹ “Interview: Bi Gan - Long Day's Journey Into Night” (2019) [YouTube, [bağlantı](#)]

beden verme gücünden bahsetmişti. **Deleuze** ise aynı gücü aktüel-ıme kavramı ile tanımlamıştı. Filmde ise izlediğimiz esasen filmin rüyasıdır. Başka bir deyişle, aktüel olanın önce virtüel hale gelip, bir başka düzlemde, rüya düzleminde aktüelleşmesidir. Bu bakımdan örneğin bir madende oynanan pinpon oyunu gibi, rüyada görülenlerin tuhaflığı bir tür anlam ile çevrelenir. Ancak olup bitenler asla bir bulmacanın çözülüşü ya da labirentten çıkış biçiminde gerçekleşmez. Kaldı ki tüm film insanın algısı, anısı, fantezisi, rüyası, bilinci ve zihninin edimsel dünyaya alabildiğine dahil olduğu bir poetik yolculuktur.

Babanın ve arkadaşlarının, hırsızlık için girdikleri evde sihirli cümleleri okuyunca evin dönmeye başlayacağına dair inancı elbette rüyada gerçekleşecektir. Adam kadına çalışmayan bir saat, kadın ise adama önündeki masada bir şişeye takılı duran bir maytap verir. Kadına göre saat sonsuzluğu, adama göre maytap faniliği gösterir. Kadın saati koluna takar, adam maytabı yakıp masanın üzerindeki şişeye geri takar. Kadın adamı sözünü ettiği eve götürür. Başından beri tek planda izlediğimiz rüyada bu kısa yolculuk da elbette kesintisiz gerçekleşecektir. Kadın önde, adam arkada eve girerler. Adam sihirli cümleleri okur, ev dönmeye başlar. Ev dönerken, kamera öpüşen çiftin bulunduğu yerden ayrılıp dışarı çıkarak biraz önce yakılmış olan maytabın olduğu yere geri döner. Böylece rüyayı görenin algısal konumunun dışına çıkar. Üstelik bunu rüyanın içindeyken yapar. İşte tam olarak bu hareket **Passolini**'nin serbest dolaylı öznel uygulamasının muazzam bir örneğidir. Maytap halen yanmaktadır. Saf sinematografi, saf şiir.

Kaynakça

- Adanır, O. (2013) "Göstergebilimsel Film Kuramı", Sinema Kuramları 2 (der. Z. Özarslan), İstanbul: Su, s. 13-32.
- 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.
- Maselli, J. V. (2002) *Sinemanın 5 Temel Ögesi* (çev. H. Gür), Ankara: İmge.
- Mitry, J. (2000) *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* (çev. C. King), USA: Indiana University Press.
- Nietzsche, F. (2011) *Şen Bilim* (çev. A. İnam), İstanbul: Say.
- Passolini, P.P. (1976) "The Cinema of Poetry", *Movies and Methods. Vol. 1* (der. B. Nichols), Berkeley: University of California Press, s. 542-558.
- Tarkovski, A. (2008) *Mühürlenmiş Zaman* (çev. F. Ant), İstanbul: Agora.

CROSSROADS

Gülser Günaydın

*Küçük sıradan dertlerimiz bizi birbirimize yaklaştırır
ve belki bu da bize yeter*

Crossroads (Mahmut Fazıl Coşkun, 2022), Türkiye’de çağdaş sanat belgeseli yapmak üzere yola çıkmış, dört yetenekli sanatçı üzerinden günümüzün sanatı hakkında fikir veren, oldukça yaratıcı ve seyredince de insana kendini çok iyi hissettiren bir film. Çünkü; bu dört sanatçının sanatsal kariyerlerinden çok onların gündelik hayatlarına, olağan dertlerine, bunları çözme çabalarına, karşılaştıkları zorluklarla mücadele yöntemlerine ortak oluyoruz. Bir yandan da bu sanatçıların üretimlerini izliyor ve nasıl yol aldıklarını anlıyoruz. Son derece dinamik, estetik ve iddialı bir görüntü yönetimi filmin ilk sahnesinden sonuna kadar sürüyor. Öncelikle bu dört sanatçıyı insan olarak çok seviyoruz. Çünkü bir yandan, ne kadar da bizim gibi olduklarını görüyoruz. Baştan söyleyeyim; bu yazı filmin analizinden ziyade bu hislere yönelik olacak.



Candaş Şişman



Sinan Logie

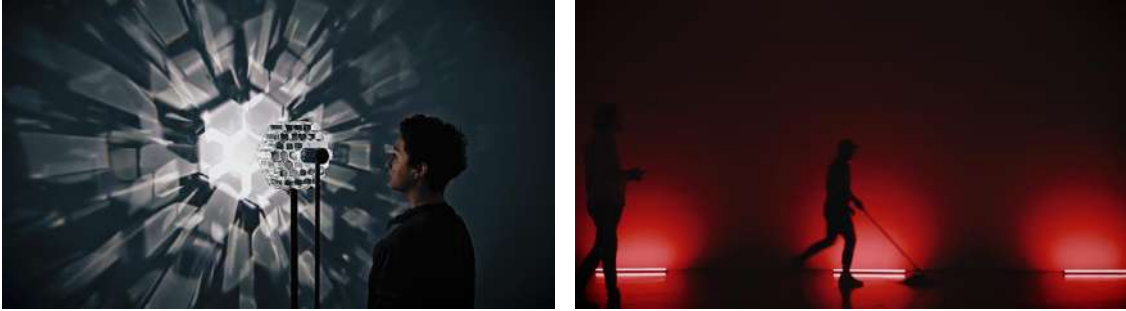


Gülşay Semercioğlu



Seçkin Pirim

Candaş Şişman, Sinan Logie, Gülay Semercioğlu, ve Seçkin Pirim. Ortak noktaları; İstanbul'da yaşamaları, şehrin ruhuna kendi algılarını, düşüncelerini, sezgilerini ve deneme cesaretlerini katmaları. Filmin güzelliği ise bana göre, bu sanatçıların hayatlarına adeta arkadaşları gibi girerek; sanatçı ruhu nasıl ortaya çıkıyor, sanatçı beyni nasıl çalışır, çağdaş sanat nasıl bir şey ve biz de o ruhla etrafımıza/kendimize bakabilir miyiz, bakarsak nasıl bir şey olur gibi sorular sordurup, bu sorulara sanatçıların dilinden açıklamalar getiren, algımızı genişleten bir film olması. Filmde sanatçılar çoğunlukla bir kameraya konuşuyorlar ya da kamera onların günlük rutinlerine eşlik ediyor ve anlatıyorlar. Yaşamlarından, sanat üretimlerindeki şahsi deneyimlerinden bahsediyorlar. Kameranın bu konumu izleyici ile sanatçıları sıcak samimi bir baş başa sohbet havasına sokuyor. Bu sohbette galeri sahipleri, menajerleri onlar adına konuşmuyor, aileden kimse yok, yakın arkadaş yok. Elbette yalnız değiller ama bu ikili sohbet havasını neredeyse bozan yok. Başarıları ile değil kendileri olarak varlar. Onları öven başkaları yok, zaten ihtiyaçları da yok. İşte filmle ilgili bu konumlamayı çok sevdim.



Yazının başından beri olağan sıradan dertler diyorum ama küçümsediğim de sanılmasın. Hayatımızdaki zorlukların tanıdık olması hayatlarımıza etkisinin çok büyük olmasına engel değil. Mesela; konuşabilmeye beş yaşında başlayabilmenin verdiği farklı deneyimle sesle ilgili çok farklı üretimler yapan **Candaş Şişman**'a, evde çocuklara bakma zorunluluğu ile zararlı olmayan, kokmayan malzemelerle deneyimler yapmaya çalışan **Gülay Semercioğlu**'na, şehirdeki mimarının plansız ölçeksiz oluşunun yarattığı yeni bakış açılarına odaklanan **Sinan Logie**'e, içindeki simetri hastalığı ve onu kırma çabalarını ürünlerine yansıtan **Seçkin Pirim**'e kulak veriyoruz. Film, onların insani meseleleri ele alışlarına, yavaş yavaş sanatsal üretimlerine ve sonuçta muhteşem eserlerine gidişi gösteren bir akış içinde ilerliyor. Böylelikle sanat üretiminde yaşadığımız şahsi meselelerimizin gündelik

ve aslında olağan yanının üretime ve sanatsal ifadeye dönüşmesinin nasıl da evrensel olabileceği ve sanatın nasıl bizi birbirimize yaklaştırabileceğine şahit oluyoruz.

Niye bu dertler tanıdık diyorum? Çünkü ziyadesiyle bizde de var!

Biz de çocuk sahibi olunca onlara nasıl göz kulak olacağımızı kara kara düşünüyoruz, hastalık hastalığı problemimiz belki bizim de pandemiden sonra daha da arttı, biz de yürürken saçaklara bakıyoruz, kaykay yapmayı seviyoruz, sesler ilgimizi çekiyor, geç konuşmaya başladık ya da geç konuşmaya başlayan tanıdıklarımız var. Biz de mahallede sokaklarda dolaşmayı, esnafla muhabbeti seviyoruz, bize de bazı şeyler başka bazı şeyleri hatırlatıyor. Büyüdüğümüz yer ile yaşadığımız veya çalıştığımız yer arasında uyum sorunları yaşıyoruz, bazen de geleneksel tarafımız bizi başka yerlere çekiyor ya da değişik denemeler yapmayı seviyoruz. Belki de bazen problemin ta kendisi olduğumuzu hissediyoruz... İşte bu ortak dertler bizi insan olarak birbirimize yaklaştırdığı için önemli. Yoksa dünyanın belki de en vahşi ve bencil canlısı olarak etrafımızı nasıl anlayabilir ve anlayabiliriz?

Sırası gelmişken bahsetmek istediğim bir konu da sanatçılara yakıştırılan yaygın bir imaj. Biraz dahi, biraz çılgın, zamandan ve mekandan kopuk, sıra dışı tipler olmaları bekleniyor. Belki de zamanın ötesinden bize seslenmelerini istiyoruz. Çünkü içinde yaşadığımız bu hayat bazen bize çok sıkıcı geliyor. Ama bu dörtlü hiç de öyle değil. Film boyunca onları “normal” insanlar olarak izlerken aslında onları sanatçı yapan şeye; motivasyonlarının ve azimlerinin farkına varıyor, nasıl da hayattan, yaşadıkları zaman ve mekandan etkilenerek ürettiklerini anlıyoruz. Bu yüzden, tam da bu tanıdık yerden bize yeni anlama, hissetme ve bağlantı kurma yöntemleri gösterebiliyorlar. Bize benzer tarafları ile onlara yaklaşıyor, bizden farklı üretimleri ile onların sanatının inceliklerini kavriyoruz.





Bu arada “Çağdaş sanatı anlamıyorum, bu yeni heykeller, yerleştirmeler, performanslar nedir ve niye sanattır?” sorusuna da film fark ettirmeden yanıt veriyor. Aslında “Sanat niye var?” sorusuna da genel olarak bakabiliriz. Bugünün sanatçısı fırça ve boya kullanmakta ya da mermerden heykel yapmada hünerli olabilir, aynı zamanda bir bilim insanınının becerilerine, bir mimarın ya da tarihçinin bilgisine sahip olabilir, ya da bir mühendisin çözebileceği konularla da ilgilenebilir, ya da bu konuda uzman kişilerle birlikte çalışabilir. Geleneksel sanat nesnelere üretmek kadar, onlardan çok daha farklı deneyimlere sebep olacak yeni tip eserler de üretebilir. Hayatımız her zaman olağanüstü geçmediğinden sanat da her zaman olağanüstü şeylerle ilgilenmeyebilir. Sıradan yaşamın gerçek ama gözden kaçacak değerini ortaya çıkarmak belki de sanatın en önemli gücüdür. Sanat erişilmez olana göz alıcı bir hava vermek yerine, sürdürmek zorunda olduğumuz hayatın gerçek değerine bakmayı da sağlayabilir. Aşinalık yüzünden duyarsızlaşmayı önleyebilir, bizi daha dengeli bir hale getirebilir. Hassasiyetlerimizi canlandırabilir, belki de bizi daha duyarlı kılabilir.

Hayatta çoğu zaman kasvetten, dertten boğuluruz. Dünyadaki sorunlar hakkında söylenir, adaletsizlikten başka bir şey görmez oluruz, bunlar karşısında da kendimizi aciz hissedebiliriz. Belki sanat bazen bu duyguyu da anlayabilir, yerine başka şeyler önerebilir. **Alain de Botton** ve **John Armstrong**'un *Terapi olarak Sanat* kitabında (2013, Everest Yayınları, çev. Volkan Atmaca) şöyle deniyor: “Güzel eserlerden alınan zevkin kaynağında memnuniyetsizlik yatar: hayat zor gelmeseydi, güzellik bize o kadar cazip gelmezdi. Güzellikten hoşlanan bir

robot tasarlayacak olsaydık, herhalde ortaya epey zalim bir yaratık çıkardı; çünkü bunun için onun kendisinden nefret edebilmesini, şaşkınlık ve yılgınlık duyabilmesini, acı çekebilmesini, acı çekmemiş olmayı dileyebilmesini sağlamamız gerekirdi.” Belki de sanatçının görevi hayatta en çok neyin önemli olduğuna dair bir hissiyat yaratmaktır. Buna da ihtiyacı olan gene biz insanlarız. Ne yapay zeka ve robotlar, ne de biz olmasak kendi hayatlarına belki de daha özgür bir şekilde devam edecek olan bizim dışımızdaki diğer canlılar...

Filmin Akışı

Filmin teknik özellikleri ise zaten tam bir sanat filmine yakışıyor. Işık, ses ve müzik sadeleşme ve odaklanmayı arttıracak şekilde akıyor. Filmin çekimleri henüz başlamamışken, pandemi nedeniyle iki buçuk yıllık bir kesintiye uğramış. Bu süre içerisinde defalarca sanatçılarla bir araya gelinen çevrimiçi toplantılar yapılmış. Bu süreçte sanatçılar da rahatlamış, uzun görüşmeler daha samimi kayıtlara dönüşmüş. Film her sanatçıya sırayla üçer kez yer veriyor.

Candaş Şişman



Şişman, “İnsan çok manipülatif bir canlı, gerçekliği de manipüle edip onu gerçeklik sanıyoruz.” diye söze başlıyor. Kendini anlatırken öğreniyoruz; çok sosyal bir çocuk değil, beş yaşına kadar konuşamamış. İletişim kurmak istediğinde kullandığı sesler onu başka türlü bir keşfe götürmüş. Bu ise onun ilerde bir sanatçı olarak kendisini ifade yollarını seçmesinde sesi kullanmasına neden olmuş. Güzel sanatlar eğitimi almış, çizgi film animasyon bölümüne gitmiş. İşlerine önce kağıt kalemle yani çizimle başlıyor. İnterdisipliner projelere yönelmiş, birlikte deneysel üretmeyi seviyor. “Ben bir etki yapayım ve tepkiler kendi başlarına genişleyebilsin. Bu bana ilginç geliyor.” diyor. Tersaneler, fabrikalar gibi büyük yerlerde dolaşiyor, farklı sesler topluyor. Farklı materyal ve teknikleri keşfetmeyi seviyor. İşin her

zaman kendi elinden çıkması pek önemli değil. Genel kurgu, konsept ve tasarımı oluşturduktan sonra işi profesyonellerine bırakabiliyor. Mesela koku ile ilgili bir tasarım yapacaksa koku tasarımcısı ile çalışabiliyor.

Etrafını insan gibi algılamamaya, algısını değiştirmeye çalışmak motivasyon kaynağıymış. İnsan bedeninden, bakış açısından, kendinden sıyrılmak için yöntemler deniyor. Bu da onu sürekli araştırmaya ve keşfetmeye giden yolda yeni maceralara götürüyor.

Sinan Logie



Belçika kökenli bir mimar olan **Sinan Logie**'nin yaşamı İstanbul'a yerleşmeye karar verdiğinde değişiyor. Türkiye'de mimarlık deniyor ama olmuyor, yapış şekli uymuyor. Akademisyenlik yapıyor. Altı yaşındayken kendisine hediye edilen kaykay sayesinde kentle performatif bir ilişki kurduğunu söylüyor, hatta mimarlığı da yine bu kaykay yolculukları esnasında kavradığına inanıyor. 2014 yılında ilk resim sergisini açınca kendi ifadesi ile hayatı değişiyor.

Kentin yeni oluşan alanları, kırsal ile buluşma yerleri, hangi faktörlerin bu dokuyu oluşturduğu, "mass production" mimarinin imgeleri onu hem üzüyor hem de ilgisini çekiyor. İstanbul'da mimarinin bütünlüklü bir projenin ürünü olmaması, saçakların bile farklı farklı yapı ve yükseklikte olması, başını kaldırdığında dinamik bir silüete bakıyor olmak, gökyüzünün yer ile ilişkisinin sürekli değişmesi onun resimlerini çok etkiliyor. Devamlı bir şeyler karalıyor, eskiz yapıyor, çiziyor. Bu değişken akış sayesinde farklı mimari geometrik seçimleri resimlerinde kullanıyor. Günümüzün mega kentleri soyut heykellerine ilham veriyor. Atölyesi şantiye gibi. Deneysel çalışmayı seviyor. *En büyük korkusu bir konuda ustalaşmak. Tekniğe hakim olunca hemen değiştiriyor. Yeni bir alet, boya, yöntem arıyor. Öğrenim sürecinde kazalara izin vererek farklı bir üretim yöntemi oluşturmaya çalışıyor.* İnsan zihninin soyutlama yeteneği onu şaşırtıyor. Kültürün ürettiği dokuya, mimarinin sert ve akışkan yapılarına, insanlar üzerindeki etkilerine bakıyor.

Gülay Semercioğlu



MSGSÜ çıkışlı ressam ve yerleştirme sanatçısı **Gülay Semercioğlu**, iki çocuğunun bakımını üstlenince atölyeye gidememiş, evde çocuklarla ne yapabilirim diye düşünmüş. Bunun tel olduğunu o zamanlar bilmiyor ama araştırıyor. Doğulu bir ailenin çocuğu olması, aileden herkesin elleri ile çalışması, geleneksel yapılan şeyleri sevmesi onu tellere ve örgüye yönlendiriyor. Çocukluğundan beri, adeta bir meditasyon gibi örgü örüyor, dikiş dikiyor ama bu bildiğimiz örgü ipi olmamalı, bunu herkes yapıyor diye düşünüyor. Karaköy Perşembe pazarında dolaşılıyor, emaye bobin tellerini görüyor. Kendi deyimi ile “*eril malzemeyle dişil bir ürün*” yapmak istiyor, tam sekiz ay örüyor. Eserin satılmasına bile şaşırıyor.

Yağlı boya resimde sanatçıların ışığı kontrol etmek istemeleri gibi teller ile yaptığı işlerde kinetik bir kontrol sağlıyor. Örgü tabloları monokrom olmasına rağmen tellerin yönü değişik olduğundan izleyici hareket ettikçe sanki farklı tonlarda ve üç boyutlu gibi görünüyor. *Kendini ip cambazı olarak hissediyor, zanaat ile sanat arasındaki hassas alanda çalışmanın riski onun motivasyonu oluyor.* Zanaatın meşakkatli üretimini sanat alanına kaydırabilmeyi deniyor. İşlerinde tesadüflere yer vermiyor, işçiliğin çok önemli olması sebebiyle desen çizmeden, rengine karar vermeden işe başlamıyor. Daha sonra kilimlere, çinilere oradaki motiflere yöneliyor. Vidalarla olan çalışmalarında gene zanaatçılık ve yoğun emek tercihi devam ediyor. Çünkü çok küçük gözlük çerçevesi vidalarını kullanıyor. Günde 8 saat çalışsa da bir iş bir aya bitmiyor, bu süreyi aşıyor. Fal baktırma ritüelinde yaşadığı mistik bir deneyimden bahsederken şöyle diyor: “*Her şey bilimsel olmak zorunda değil, masallar efsaneler de çok şey söyleyebilir. Kuşaktan kuşağa aktarılırken değişmesi de güzel. Doğrusunu aramak zorunda değiliz.*”

Seçkin Pirim



Seçkin Pirim Güzel Sanatlar Lisesi ve MSGSÜ Heykel Bölümünü bitirmiş ama Kuzguncukta büyürken atölyelerde ressamlarla, heykeltıraşlarla, marangozlarla 36 yılı geçmiş. Çıraklık yapmış. Bu iki deneyim onu geliştirmiş, nerede sanat nerede zanaat oluyor anlamış. **Seçkin Pirim** de diğer sanatçılar gibi önce çizim/plan yapıyor. Hayatındaki değişimler heykellerine de yansıyor. Konu, renk, soyut formlar hepsi hayatından çıkıyor. Figüratif işlere göre soyut heykelle izleyicinin ilişki kurmasının zor olduğunu biliyor. Ama bunun biraz da görmemekle ilişkili olduğunu düşünüyor. “*Çağdaş heykeli insanlar görünce kabullenir, görmedikleri için bilmiyorlar. İstanbul’da birçok yerde heykel olsa keşke.*” diyor ve hayali bir yerleştirme başlıyor filmde.

İşlerinde renk ve malzeme önemli. Çeşitli malzemeleri keşfetmek hoşuna gidiyor, genellikle tek renk kullanıyor. Kağıdın organik hali de onu etkiliyor, cam görüntüsü veren dayanıklı pleksi malzemeler de. Simetri takıntısı ile ilgili olarak gittiği terapist önce bu sorunu işlerinde çözmesini önermiş sonra hayatında da çözersin demiş. Bu kapsamda yaptığı bir seri çalışmasında ürettiği simetrik formların bir yerini zorlana zorlana bozması onu rahatlatmış. Pandemi döneminde ise hastalık hastası (hipokondriyazis) olunca atölyeye gidememiş, zamanı hastanelerde geçmeye başlayınca bu sefer de bununla ilgili bir sergi yapmış. Her heykelden iki tane ürettiği bu seride çiftlerin birini normal diğerini hastalıklı üretmiş.

Yakınlık kurduğu işleri satmıyor ama bir tanesi özellikle onun için çok önemli, kibrit kutusundaki mini kağıt heykel her sergiye gidiyor, onun uğuru, kendisinden çok gezmiş ama her seferinde geri geliyor.

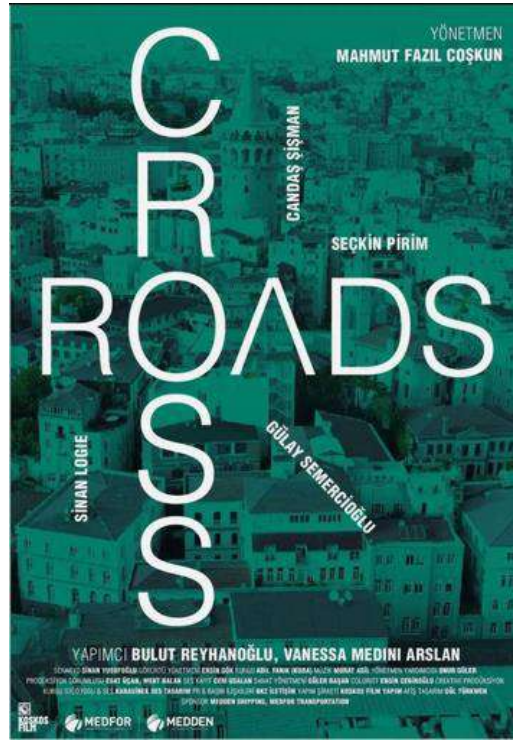
Üniversite döneminde **Mevlana**’nın “birden bütüne” felsefesi onu etkilemiş. Bir birim elemanın tekrarından bütüne varmak fikri işlerine yayılıyor. “*Benim derdim dünyanın bir yerinde başkasının da derdi olabilir.*” diyor.

Filmin sonuna doğru adeta bir flanör gibi sanatçılar İstanbul'un sokaklarının dokusuna karışırken kulağımıza gelen şarkı ve sözleri bizi de bu ruha dahil etmeyi başarıyor ("Paloma" [[Spotify bağlantısı](#)], MiRET, Tuğçe Kurtiş, Santi & Tuğçe):

Belki kıyıya vuran dalga
Belki dalgadaki gemi
Belki gemideki güvercin
Belki güvercinin sesi
Belki şarkıyla yeniden doğan güneş
Belki güneşin ötesi
Belki de küçücük bir kıvılcım hayat
Belki bu da bize yeter...

Yazının başına böylelikle dönmüş olduk.

Küçük sıradan dertlerimiz bizi birbirimize yaklaştırır, belki bu da bize yeter...



Crossroads

Yönetmen: Mahmut Fazıl Coşkun

Senarist: Sinan Yusufoğlu

Görüntü Yönetmeni: Ersin Gök

Kurgucu: Adil Yanık (Kuda)

Yapımcı: Bulut Reyhanoğlu, Vanessa Medini Arslan

Katılanlar: Gülay Semercioğlu, Seçkin Pirim, Sinan Logie, Candan Şişman

2022 / 65' / Türkiye

ÇAĞIL SAYDAM VE HAZAL BAYAR İLE DENEYSSEL FİLM ÜZERİNE SÖYLEŞİ

Özgür Erdi Akbaba

Sekans Sinema Kültürü Dergisi'nin sponsorlarından biri olduğu 6. AFSAD Kısa Film Festivali'nde "Deneysel Kısa Film" kategorisinde yarışan ve birinci seçilen *Her Şey Sinirimi Bozuyor* (2022) filminin yönetmenleri Çağıl Saydam ve Hazal Bayar ile deneysel film yapımı ve sinema üzerine konuşuyoruz.

Özgür Erdi Akbaba: *Deneysel film yapan iki yönetmene şunu sormak istiyorum, film sizin için neyi ifade eder?*

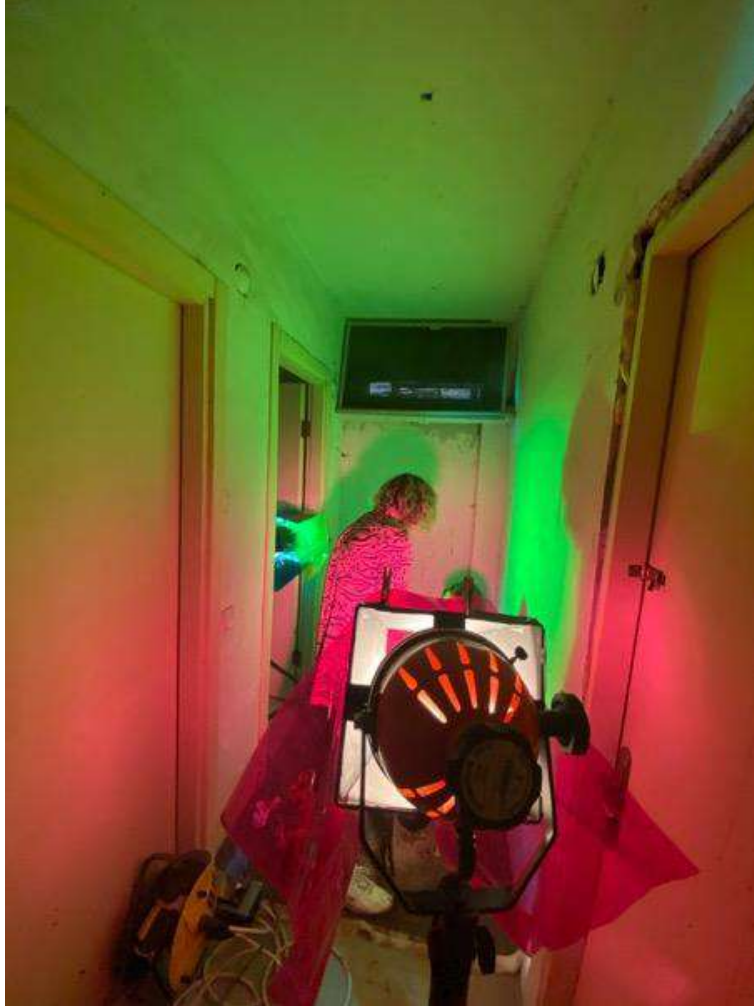
Hazal Bayar: Bu çok cevaplayabileceğim bir soru değil sanırım. Çünkü filmin bana ifade ettiği şeyler filme ve zamana göre değişen şeyler. Bazen eğlenmek için bir şeyler izliyorum, bazen ilham almak için, bazen sadece *watchlist*'ime koymuşum diye. Fazla realist şeyleri sevmiyorum mesela, gerçeğin bir yansımasını görmek istemiyorum izlediğim şeylerde. O açıdan belki bir tür *safe space* diyebilirim.

Çağıl Saydam: Film yapmak benim için "kusmak" manasına geliyor. Tecrübe etmediğim, yaşamadığım bir şeyi anlatmaktan çekiniyorum. Bu yüzden tamamen hissettiğim, deneyimlediğim şeyleri dışarı vuruyorum, bir nevi kusuyorum.

ÖEA: *Çağıl Hanım'ın 61 Sokak No 4 (2021) filminde kadın bedeninin estetiğini, ancak birlikte yaptığınız yeni filminizde estetiğin istismarının işlenişini görüyoruz. Siz kâğıt üzerinde ne çekmek istediniz, kamera önünde ve kurguda ne ortaya ne çıktı?*

HB: İki film de estetikle ilgili değil. Kadın bedeninin estetikliğini iyi ya da kötü göstermek gibi bir niyetimiz olduğunu düşünmüyorum. *61 Sokak*'la ilgili eminim Çağıl daha iyi bir açıklama yapacaktır ama ben kendi adıma şunu söyleyebilirim: Çağıl film üzerine çalışırken elindeki görüntüleri bir araya getirdiği bir noktada tıkanmıştı, ben de Çağıl'ın o dönem içinde bulunduğu psikolojik durumu göz

önünde bulundurarak bir metin yazdım. Çağıl, o metinden yola çıkarak kendi perspektifinden bir anlatı oluşturdu. Estetik ve bedenden ziyade daha zihinsel bir sıkıntının filmi **61 Sokak. Her Şey Sinirimi Bozuyor**'a gelince o film de tam tersi bir özyıkım hikâyesi aslında. Tam olarak bahsettiğiniz “estetik ve beden” ilişkisinin sürekli önümüze dayatılmasının sıkılmışlığı ve bu dayatmanın dışa atılması gibi görebiliriz. İstismar, estetik vs. ilişkisi yok, bu ilişkinin eleştirisi var demek lazım belki de... Kâğıt üzerinde birlikte planladığımız şekilde çektik ama süreçte bazı doğaçlamalar eklendi. Örneğin, dış mekân. Yazarken ben başka bir şeyler düşünmüştüm ancak daha sonra rasgele başka bir yer bulduk ve hoşumuza gitti. Kurguda da bazı parçalar başta yazıp planladığımız gibi olsa da bazı parçalar süreçte değişti. İkimiz de doğaçlamaya açık insanlarız, o yüzden film de süreçle birlikte şekil alabiliyor ama anlatmak istediğimiz şeyler baki.



ÇS: Aslında **61 Sokak No 4**'te kadın bedeninin estetiğini öne çıkarmak hiçbir zaman amacım olmamıştı. Filmin ses kurgusuyla o bedeni anlamsızlaştırmak istedim. Pandemi döneminde evde tek başına kalan bir kadının zihninin içindeki

birkaç saniyeye şahit oluyoruz. Asla anda kalmayan bir kişi, sürekli geçmişle gelecek arasında, ama asla şu anda değil. Bu yüzden de bedenın hiçbir anlamı kalmıyor. Burada olup biten her şey kadının zihninde birkaç saniyede gerçekleşiyor: Film, “*Dayanamıyorum artık.*” cümlesi ile başlayıp 5 dakikanın sonunda yine aynı cümle ile kapanıyor. Birkaç saniyede olan sesle görüntü kesitleri. ***Her Şey Sinirimi Bozuyor*** da aynı adı gibi her şeye sinirimiz bozulurken ortaya çıkan bir projeydi. Ne düşündüysek ne hissettiysek birebir filmde izliyoruz.



ÖEA: Her Şey Sinirimi Bozuyor filmi salonda izlerken ufak tefek şaşkınlık tepkileri ve irrite olmuş insan sesleri geldiğine şahit oldum. Sizlere nasıl yorumlar ve tepkiler geldi?

HB: Ben rahatsız olunmasından rahatsız değilim. Zaten ilk başta da kusmuk fikri bu rahatsızlık hissinden çıkmıştı. Pis filmleri seviyoruz biz genelde. İsteyen rahatsız olabilir, sevmeyebilir, bence herkesin sevdiği filmler iyi filmler değildir. Fikir ayrılıkları olmalı ki filmler üzerine konuşabilelim. Bizim filmi de sevenler de

var sevmeyenler de. Benim çok da önemseydiğim bir konu değil tepkiler. Biz çıkan sonuçtan memnunuz, önemli olan o.

ÇS: Açıkçası ben kendi adıma filmi izlerken insanların tepkilerini hafif bile buldum. Biz Hazal'la türü açısından Türkiye'de festivallerde gösterileceğini düşünmüyorduk bile. Çok sevenler olduğu gibi aşırı rahatsız olanlar da oldu, kimileri izlerken rahatladığını söyledi.



ÖEA: *Günümüzde film çekmenin zorluğunu özellikle kısıtlı imkânlarla film çekenler iyi bilir. Sizler maddi olsun olmasın ne gibi sorunlarla karşılaşıyorsunuz? Deneysel film bu açıdan daha zorlayıcı ya da kolaylaştırıcı mıdır?*

HB: Deneysel de olsa kurmaca ya da belgesel de olsa film çekmek maalesef ki bütçe gerektiriyor. Ben aynı zamanda İzmir Ekonomi Üniversitesinde öğretim görevlisi olduğumdan ekipmana erişimimiz o açıdan rahat. Fakat festivale film yollamak istediğinizde tekrar bir bütçe gereksinimiyle karşılaşıyorsunuz. Maddi

sorunlar bitmiyor. Bir şekilde filmlerimizi düşük bütçeli tutmaya çalışıyoruz; ama ilerisi için daha büyük bütçeli planlar yapmaktan da alıkoymuyor bu bizi.

ÇS: Kurmacaya göre deneysel daha düşük bir bütçeyle hayata geçirilebilir, fakat günümüzde her şeyin daha pahalı olduğunu düşünürsek deneysel sinemayı da düşük bütçelerle gerçekleştirme olanağı zorlaşıyor. Biz açıkçası İzmir’de üretim yapan insanlar olarak kendi ekibimizle birçok projeyi düşük bütçelerle gerçekleştirebiliyoruz. *Fongogo* da [fongogo.com] bence gayet işe yarayan bir seçenek.

ÖEA: *Sinema alanında deneyler yapan iki yönetmen olarak bu alanda hayalleriniz, hedefleriniz nelerdir?*



HB: Film izleyip, film üretip, filmler üzerine konuşmak. Ekstra büyük hedeflerim yok.

ÇS: Üretmek, eğlenmek.

ÖEA: *Günümüz sinemasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Sinemanın ödüllü yenileri olarak Türkiye veya uluslararası düzey ayırımı yapmadan, olumlu veya olumsuz olarak fikrinizi merak ediyorum?*

HB: Türkiye sinemasından pek hoşlanmıyorum çünkü sürekli aynı şeyler üretiliyor. Siyasi sinema ve siyasi sinemanın toplumsal gerçekçi yapısı beni Türkiye sinemasından çok uzaklaştırıyor. Daha önce de dediğim gibi gerçeği yansıtan, gerçeğin kopyası olmaya çalışan

filmleri çok sevmiyorum. Bu uluslararası alanda da geçerli ama tüm toplumsal gerçekçi filmleri çöpe attık anlamına gelmiyor tabii ki, arada istisnalar var sevdiğim. Türkiye sineması kısır bir noktada bence şu an, umarım yönetmenler

(kısa ya da uzun film fark etmeksizin) filmlerini festivallerin beğenilerine göre yapmayı bırakır ve daha farklı işler izleriz. Avant-garde işler bile kısır, o derece tektipleşme var. Mutlaka bir mesaj verme kaygısı... Yoruyor beni böyle şeyler.

ÇS: Ben kendi adıma cevap verecek olursam, **61 Sokak No 4**'le beraber festivallere katılmaya başlayan biri olarak şunu söyleyebilirim; maalesef ki deneysel sinema Türkiye'de bilinmiyor. Üreten kişiler de iyi bilerek yapmıyor. Deneysel sinemanın önemsizleştirilmesi özellikle çok üzücü. Ama ben kendimi ifade etme şekli olarak deneysel sinemayı çok güçlü bir yol olarak görüyorum. İnsanlara ne hissettiğimi ve ne düşündüğümü aktarmanın en sınırsız yolunun bu olduğunu düşünüyorum ve ileride gerçekten bu alanın daha ön planda olmasını istiyorum. Günümüz sinemasını fabrikadan çıkmış birbirine benzeyen işler olarak yorumluyorum açıkçası. Aynı konular, aynı oyuncular, aynı renk-ışık vs. Aralarda da farklı işler gördükçe mutlu oluyorum fakat genele vurunca çok sıkıldığımı söyleyebilirim.



ÖEA: Klasik Sekans sorusu: En sevdiğiniz yönetmenler ve filmleri nelerdir?

HB: En sevdiğim film, **Andrzej Zulawski**'nin 1981 yapımı **Saplantı** (Possession) filmi. En sevdiğim film kavramı değişken bir şey aslında ama **Saplantı** hep ilk aklıma gelen oluyor. Genel olarak korku/avant-garde işleri seviyorum. **Jean Rollin** en sevdiğim yönetmenlerden biri. Kişisel film anlayışımla alakalı olarak çok önemli bir yere sahip. Küçük paralarla da film üretebileceğini gösteren biri ve en önemlisi de izlerken bir sürü şey hissettiğim kadrajları ve hikâyeleri var. **Jean Rollin**'in **İki Yetim Vampir** (Les deux orphelines vampires, 1997) filmini de en sevdiğim filmler arasında sayabilirim. Onun dışında **Maya Deren** çok fazla ilham veren bir isim. Yeni dönemden birilerini söylemem gerekirse **Yann Gonzalez**'i ruh eşim olarak görüyorum. **Bela Tarr**'ın **Şeytan Tangosu** da (Satantango, 1994) yine bana ilham veren filmler arasında.

ÇS: **Maya Deren**'i söylemek istiyorum ilk başta. Hazal beni öğrenciyken tanıştırmıştı ve sanırım her işine hayranım. Korku sineması ile iç içe olduğum için de **Dario Argento** en sevdiğim yönetmenlerden. **Opera** (1987) filmi de en sevdiğim filmleri arasında. Aynı zamanda **Roman Polanski**'nin **Tiksinti** (Repulsion, 1965) filmini eklemeyi geçemeyeceğim. **Yann Gonzalez** ve **Bertrand Mandico**'yu da eklemeyi geçemeyeceğim. O kadar çok yönetmen var ki bunları söyleyip kısa kesmeliyim.

VAMPIR-CUADECUC FİLMİNİN MOMA'DA GÖSTERİMİ SIRASINDA OKUNAN MEKTUP, 1972

Pere Portabella

(İngilizce'den Çeviren: Seda Usubütün)

Pere Portabella tarafından yazılan ve *Vampir-Cuadecuc* filminin New York MoMA'da (Modern Sanatlar Müzesi) gösterimi sırasında, yönetmenin yokluğunda okunan mektuptur. Francocu otoritelerce muhalefetin bazı gizli gruplarına dâhil olduğu gerekçesi ile pasaportuna el konan yönetmen, gösterimde bulunamamıştır. Gösterim sonrası aralarında **Jonas Mekas** gibi film yapımcıları, aktörler ve film eleştirmenleri de bulunan 107 kişi, İspanyol Elçiliğine hitaben yazılan ve bu durumun bir daha tekrarlanmamasını dileyen bir mektup kaleme almış ve imzalamıştır.



Bugün burada -isteğim dışında- bulunamıyor olmam beni filmime giriş olarak bu satırları yazmaya zorladı.

Vampir, sinema dili üzerine düşünme çabasıdır. Aynı zamanda, **Jesus Franco** yapımı *Count Dracula*'nın çekimleri sırasında yapıldığı için, belki de pek çok korku filmi tarafından aşağılanan bir janr olan fantezi filmi analiz etme çabasıdır, “vampir film” probleminin araştırılması ve yeniden düşünülmesidir. Ama temelde, şunu belirtmek istiyorum, *Vampir* ülkemdeki ilk bağımsız filmlerden biridir. Ve sizi şu gerçek konusunda uyarmalıyım ki, yerleşik düzen dışında çalışmak politik, sosyal ve kültürel durumumuzun bizi zorladığı bir gerçekliktir, bir seçim değildir.

İspanya’da bağımsız sinema yapmanın tek olası yolu, hükümet koruması altında çalışmamak ve büyük dağıtıcılardan uzak durarak sansürden kaçınmaktır. Kendi özgün gerçekliğimizde kökleri olan ve ihtiyaçlarımız ve ideolojilerimizle tutarlı filmler yapıyoruz, bu nedenle hükümet tarafından sunulan ayrıcalıklardan da uzak durmalıyız çünkü bu ayrıcalıklar en iyi olasılıkla iktidarın ve baskılayıcı politikaların bir uzantısından başka bir şey olmayacaktır. Çok kısıtlı ve kendimize ait olanaklarla çalışırız, bu yöntemler sistem dışı olsa da bize geleneksel üretim kavramını dönüştürme şansı verir. İspanya gerçekliği ile örtüşen veya onu yansıtan özgün film dili arayışımızı gerçekleştirebileceğimiz tek yol, tek alternatifimiz budur. Bu yol, yönetmeni ve film yapımcısını günlük yaşamdaki tarihi sorumluluklarından muaf tutmayan devrimci “avant-garde”in kökleri ile de bağlantılı olmalıdır. Kitleleri yok sayan ve bu tür kaygılardan uzaklaşan politik ve artistik avant-garde hareketin sahte maskesini sıyırmalıyız. Bu aktif konumlanma ancak sistemin “legalitesi” dışında gelişebilmektedir, ki İspanya’da bugün geçerli olan bu sistem, demokratik süreçlerin en azını bile gösterememekte, eleştiriye tek yanıtı baskı uygulanması şeklinde olmaktadır.

Bu konumlanma ile insan, bu ülkede sistemin dışında ve bağımsız kalmanın sonuçlarını öngörmek durumunda. Bir ülke ki, temel hak ve özgürlükler yaşanamıyor; hükümet onayı olmadan sayısı 19’u geçmeyen kişilerin bir araya gelmesi yasadışı toplantı olarak kabul ediliyor; grev, askeri müdahale gerektiren bir suç olarak görülüyor; sansür konusunda tam yetkili otoritelerin bireyselleşmiş anlayış ve saygısı yok; **Picasso**’ya övgü yapmak yasa dışı ve İspanyol ressam için Madrid Üniversitesi’nde etkinlik düzenleyen önemli bir sanat eleştirmeni ve öğrencileri hapse atılıyor. Kültürel alanda, yasaklanan kitapların, el konan dergilerin, kapatılan yayınevlerinin listesi sonsuz. Oyunlar ve filmler

sansürleniyor, yasaklanıyor, profesörler tutuklanıyor, entelektüeller ve öğrenciler hapse atılıyor – baskının örneklerinin sonu gelmiyor.

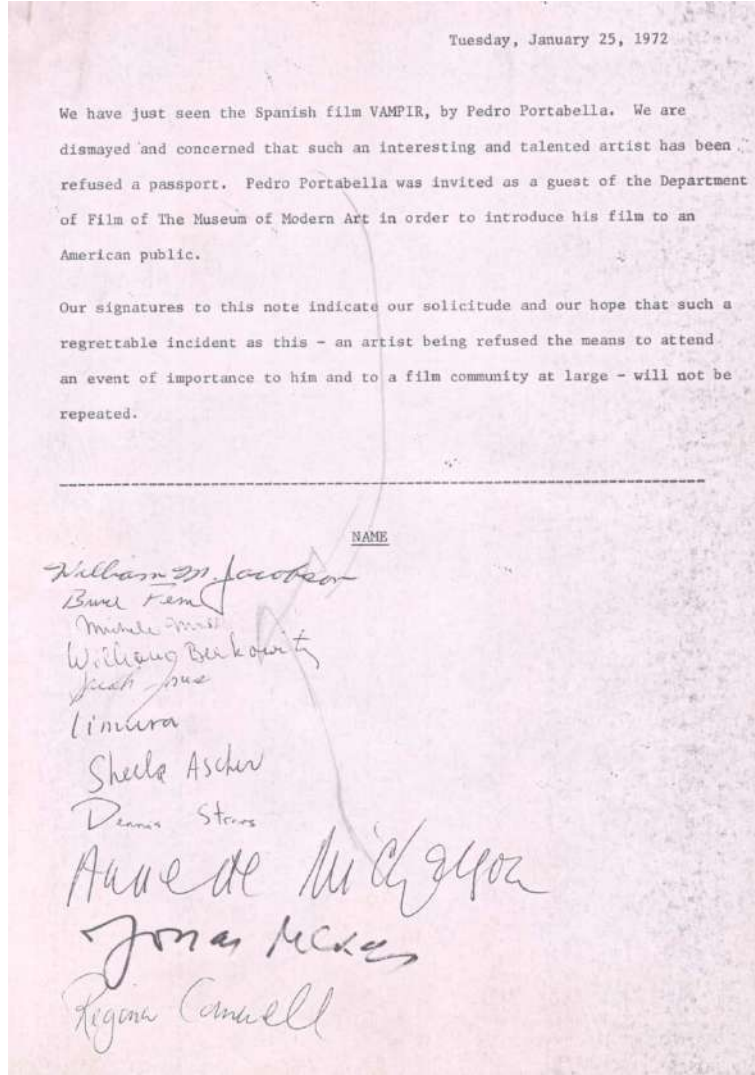
Çalışanlara uygulanan baskı daha da kötü. Bugünkü rejim, Avrupa Ekonomik Topluluğuna katılma ve ekonomiyi güçlendirme yönündeki dış politikası ile daha çok özgürlük izlenimi verse de her geçen gün demokratikleşme mücadelesi güçlendikçe ülkede baskı sürüp gidiyor.

Bu bağlamda, ben ve benim gibi entelektüel faaliyetlerde bulunan pek çok meslektaşımın pasaportlarına el konulmuş olması neden bugün New York'ta olamadığımı açıklıyor. Medyanın baskılanması nedeniyle bugün izleyeceğiniz **Vampir** filmimin ülkemde yasal bir varlığı yoktur. Ve bu acayip durum ayrıksı bir örnek olarak değil, bugünkü İspanya gerçekliğini herhangi bir uluslararası festivalde yasal olarak İspanya'yı temsil eden herhangi bir filmde çok daha iyi yansıtan bir durum olarak görülmelidir.

Karşınızda **Vampir**, her şeye karşın değil, her şeyin sonucu olarak.

Pere Portabella

Gösterim sonrası yazılan ve imzalanan mektup ve çevirisi:



25 Ocak 1972, Salı

Az önce İspanyol **Pedro Portabella**'nın filmi **Vampir**'i izledik. Böylesine ilginç ve yetenekli bir sanatçıya pasaport verilmemiş olması karşısında hayal kırıklığına uğradık ve endişelendik. **Pedro Portabella**, filmini Amerikan seyircisine sunmak üzere Modern Sanatlar Müzesi Film Bölümü tarafından davetlidir.

Bu metne koyduğumuz imzalarımız, bir sanatçının kendisi ve daha geniş sinema çevresi için önem arz eden bir etkinliğe katılımını sağlayacak belgelerin sağlanmaması gibi üzücü bir olayın yeniden yaşanmaması için arzu ve umudumuzu yansıtmaktadır.

MEKÂNLAR VE YÜZLER: YOLA ÇIKANLARIN HİKÂYESİ

Can Öktemer

“Yola çıkanların hikâyesi olur.” zaman içerisinde bir edebiyat klişesine dönüşse de bu tanım aynı zamanda bir hakikati de vurgular. Hikâyeler hareket halindedir ve siz onları oturduğunuz yerden göremezsiniz. Belki de bu yüzden iyi hikâyeler hep yoldadır. Yol, tesadüflere ve ihtimallere açıktır. Hikâyeler beklemediğiniz bir istikamette, kavşakta, köyde veya her yerde olabilir. **Walter Benjamin**’in meşhur demirci Leskov’unu anımsayalım burada. Trenle tüm Sibiryayı baştan aşağıya dolaşmış, insanlarla ve olaylarla karşılaşmış, onları toplamış ve evine döndüğünde iştahla anlatmış.



Agnes Varda ve fotoğraf sanatçısı **JR**’ın birlikte yaptıkları 2017 yapımı *Mekânlar ve Yüzler* (Faces Places) de tam yukarıda tarife uyan filmlerden. Filmin hikâye örgüsü aslında çok basit: Görme biçimleriyle yakın hasbihal içinde olan iki sanatçı, ellerinde harita, rota vs. olmadan sırtlarına çanta, ellerine kameralarını alıp Fransa kırsalında amaçsız bir yola çıkarlar. Yol tesadüflere açıktır, beklenmedik karşılaşmalar sunar insana. Her istikamette farkı bir hikâyeye denk gelirler.

Hikâyelerini dinledikleri insanların fotoğraflarını çekip onları evlerine, fabrikalarına asarlar. Her eve döndüklerinde de topladıkları hikâyeler üzerine konuşurlar.

Mekânlar ve Yüzler'de **Agnes Varda** ve **JR**, bazen belgeselci gibi mevzunun derinine inerler, bazen antropolog gibi olaylara yaklaşırlar, bazen de tüm bu gerçekliği oyuna dönüştürürler. Peki, öyleyse bu filmi nasıl adlandırmalı? Belgeselle flört ederken birden hikâyeye anlatıcılarının öznelliğine kayılabiliyor ya da gerçekliğin içine kurgu sahneler eklenebiliyor. Film, her şeyi listeleyip raflara dizmeye meraklı kültür endüstrisini ofsayta düşürecek kadar türler arasında gezinti halinde. Bu gezinti filmi doğrudan deneme filmine yakınlaştırıyor. Edebiyatın kadim türlerinden deneme bilindiği üzere farklı metinlerle, türlerle yakın diyalog halindedir. Bu diyalogu ile pozitivist keskinliğe bağlı akademik çıkarım yapmak yerine onu oyuna dönüştürüp, yeni anlam haritaları yaratmaya çalışır. Deneme film de bu tarife uzak bir yerde değildir. Özetle, kökleri 1940'lı yıllara kadar uzanan deneme film siyasi, kültürel ya da politik olarak imajlarla düşünebilmeyi amaçlayan, hem sinemanın hem de edebiyatın farklı alanlarını bünyesine katabilmiş, belgeselin ve klasik kurmacanın anlatı kalıplarını sorgulayan, görsel rejim inşasında, üst ses kullanımında ve montaj tekniğinde biçimsel olarak yenilik arayan bir türdür.

Deneme filmin en önemli temalarının başında yola çıkmak gelir. **Timothy Corrigan**, edebiyattaki denemenin farklı coğrafyalara, mekânlara gezginlikten oluştuğunu belirtir. Bu tema deneme filmde farklı sinematik deneyime dönüşür. (2011, s.104) Yine **Corrigan**'a göre bu seyahatler hikâyenin anlatıcısı tarafından anlatılır. Bu anlatılar gündelik hayattan manzaralar ya da savaşta tahrip edilmiş yerler olabilir. Filmlerde hikâyeye anlatıcı sahnelerde bizzat yer alır. (2011, s.105)

Varda ve **JR** da film boyunca klasik belgesel şemasını alt üst ederler. Fransa kırsalını rotasız bir şekilde dolaşırlar. Issız köylerde, Normandiya kıyılarında, Le Havre limanında dolaşırlar. Seyirciye takip etmesi için bıraktıkları izlerden bazen bilinçli bir şekilde saparlar. Kendimizi aniden başka bir istikamette bulabiliriz. Böylelikle mekânlar, yüzler ve hikâyeler aynı hat üzerinde buluşurlar.

Filme dâhil ettikleri insanlar kadar kendileri de filmin başrollerinden biri olurlar elbette. Bazen üst anlatıcı olarak onları duyarız bazen de doğrudan karenin içinde görürüz. **Varda** ve **JR**, hikâyenin parçası oldukları kadar otobiyografik bir öznellik de karşımıza çıkarlar. **Varda**'nın göz bozuklukları, yaşlılıkları,

hatırladıkları, **JR**'in fotoğraf sanatçılığı geçmişi de hikâyenin yan hatları olarak ana akışla sürekli hasbihal halindedir. Peki, filmin peşine düştüğü temalar nelerdir?

Emeğin temsili

Harun Farocki, *İşçiler Fabrikadan Çıkarken* (Arbeiter verlassen die Fabrik, 1995) adlı filminde neredeyse tüm sinema tarihini tarayarak işçi, fabrika imajları toplar. **Farocki**'nin topladığı imajların en önemli ortak noktası, tüm sinema tarihi emeğin sona erdiği zaman diliminde başlamaktadır. Sinema tarihinin ilk filminden sonraki dönemde emek hiç görülmez. Emekçiler, fabrikadan çıkışlarında sanki hapisaneden kaçır gibi özgürlüğe doğru koşmaktadır. Sinema ve modernlik arasında nasıl kopmaz bir bağ varsa, bu bağın önemli uzantılarından biri de emeğin görünmez kılınmasıdır. **Farocki**'nin tespit ettiği bu durum önemli bir sorundur. Şayet sinemada emeğin temsili bu denli yok sayılıyorsa, sinemanın politik gücü nereye gitmiştir?

Agnes Varda da *Artık Toplayıcılar ve Ben: İki Yıl Sonra* (Les Glaneurs et la glaneuse... deux ans après, 2002) adlı filminde emeğin sömürüsüne, işsizliğe, açlığa ve üretim çılgınlığı içerisinde giderek çöp yığına dönüşen dünya ahvali üzerine düşünür. Sağlıklı gıda erişiminin giderek güçleştiği, işsizliğin kol gezdiği bir dünyadan insan hikâyeleri toplar. **Varda**, artık meselesini sadece gıda üzerinden okumaz, şişkin enflasyonuyla sinema endüstrisine de sert bir eleştiri getirir. Çöpe giden metrelerce filmlere karşılık filmde hatalı görüntülere yer verir. Montajda onları eğlenceli birer imaja bile dönüştürür.



Mekânlar ve Yüzler'de de emek meselesi önemli bir yerde duruyor. Film boyunca maden, liman işçileri, postacılar, çiftçiler karşımıza çıkıyor. **Varda** ve **JR** onlarla uzun uzun konuşuyorlar, gündelik iş rutinlerinden geçmişlerine varana kadar detaylı birer biyografilerini çıkarıyor, sonra da onların dev fotoğraflarını çalıştıkları yerlere asıyorlar. Emeklerinin çoğu zaman unutulduğu, varlıklarından genellikle trajik kazalarda, toplu kayıplarda haberdar olduğumuz insanların hikâyeleri bir anda fotoğrafın gücüyle kolektif hafızanın parçası haline geliyor. Kamusal alanda emeğin varlığı hiç olmadığı kadar görünür oluyor. **Varda** ve **JR** böylelikle hem yok sayılan emeği bizlere hatırlatıyor hem de onlarla bir dayanışma içerisine giriyorlar.

Ersan Ocak, *Artık Toplayıcılar ve Ben Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda* (2019) adlı makalesinde, **Varda**'nın bu filmde esas olarak temas ettiği hayatları sömürmek ve filmine malzeme etmek yerine dayanışma ruhunu öne çıkararak, seyirciyi dünya ahvaline dair bir sorumluluk almaya çağırdığı tespitinde bulunur:

Varda filmin içindeki dramatik anlarda içeriğin sertliği karşısında, seyircisine hüzünlenmekten çok sorumluluk alması gerektiğini -hatta bunlardan sorumlu olduğunu ve çözüm bulmakta aktif rol alması gerektiğini- sürekli hatırlatır. Seyirciyi ağır dramatik sahneler ile durumun vahametine uyandırmak beklenenin tam tersi etki yaratarak, seyircinin döktüğü gözyaşlarıyla kendini arındırması ile sonuçlanacağından, seyirciyi bu meselenin ciddiyeti konusunda oyun dolu ve hayatı tiye alan esprili bir yaklaşımla arafta bırakır. (2019, s.246)

Ersan Ocak'ın tespitinden hareketle benzer bir okumayı *Mekânlar ve Yüzler* için de yapabiliriz. **Varda** ve **JR**, film boyunca kömür, liman işçileri, postacılar, çiftçiler hatta kilise çanı çalan emekçilerle dayanışma içerisine girer. Filmin bu tavrı sermayenin gölgelediği, yuttuğu, görmezden geldiği emeği görünür kılar. İnsanlık tarihinin en ağır ekonomik koşullarının dayatıldığı günümüzde esas olarak kimlerle yan yana gelmemiz gerektiğine dair de önemli bir yol haritasıdır bu aslında.

Hayat, fotoğraf ve hatırladıklarımız

Mekânlar ve Yüzler'in diğer temaları, yaşam-ölüm diyalektiği, unuttuklarımız ve hatırladıklarımız üzerine. Yaşamın uçuculuğunda fotoğraf her şeye rağmen

direnebilir mi? Kabul edelim bu da zor bir soru. Fotoğraf albümlerinin öneminin yitirildiği, imaj çöplüğüne dönen dünyada fotoğraf, hafızamızı ne kadar güçlü tutabilir. *Mekânlar ve Yüzler*'de bu anlamda ilginç bir sahneyle karşı karşıya kalıyoruz. Normandiya sahilinde **Varda**'nın gençken çektiği fotoğrafı bastırıp, deniz kıyısındaki bir kayaya yapıştırıyorlar. Ama ertesini gün gelip baktıklarında dalgaların fotoğrafı alıp götürdüğünü görüyorlar. Paralel sahnede **Varda** ve **JR**'i fırtınanın koptuğu, kumların sağa sola savrulduğu sahilde otururken görüyoruz. **Varda**: "Resim yok oldu. Biz de yok olmak üzereydik. Film bitmemişti. Ve **JR**'ye gözlüklerimi çıkartmak zorunda olmayacağım." diyor. Sonra da kumların arasına karışıp yok olurlar. Neticede tıpkı hayat gibi film de devam etmek zorunda.



İkili **Henri Cartier – Bresson**'un mezarında dolaşırken yaşam ve ölüm üzerine derinlikli bir sohbete girişiyorlar. Mezarlık çevresinde fotoğraflar çekiyorlar. Fotoğraf çekiminin böyle bir sahnede bu denli önemli rol oynamasını nasıl yorumlayabiliriz? Zamanın uçuculuğu ve zihinde yavaş yavaş silikleşen anılar, imgeler... Fotoğraf tüm bunlara direnebilir mi? Cevabı şıp diye verilemeyecek sorular bunlar biliyorum. Ama fotoğraf bir anı sonsuza kadar kaydedebilme gücüne sahip. İnsanlık tarihinin en büyük keşiflerinden biri olarak, türümüzün en kıymetli hafıza deposu. **Varda** da film boyunca anılarını, çektiği fotoğraflarla hatırlıyor. Zaman içerisinde birçok anısı yavaş yavaş uçup gitmeye başlamış ama çektiği fotoğraflar, filmler dün gibi aklının ucunda. Hatta filmin bir yerinde, eskiden çektiği bir fotoğrafı **JR**'i model olarak kullanıp yeniden çekiyor. Belli ki filmdeki **Varda**'nın hafızasının haritasını imajlar ve hareketler oluşturuyor. Belleğin

dehlizlerinde dolaşırken, onlardan yardım alarak gitmesi gereken yere gidiyor. Bugün artık aramızda olmayan **Varda**'yı bizler de çektiği fotoğraf ve filmlerinden hatırlıyoruz. Ve bu, sinemasal zamanın içerisinde bir yerde sabitlenmiş **Varda** ile sonsuz bir karşılaşma anı yaratıyor.

88 yaşındaki **Varda** ve 33 yaşındaki **JR**'ın hikâyelerinin kesiştiği noktanın hayatın tam kendisi olmasının şaşırtıcı bir yanı yok. Gözleri giderek bozulan, retinasının netlik bileziği flu hale gelen **Varda** için gelecek uzaklaşırken, dünyaya siyah çerçeveli gözlüklerinin ardından bakan **JR** için yol bir hayli uzun. **Varda**, yaşının getirdiği fiziksel zorlukların farkında, merdivenden zorlukla çıkıyor, bazı yerlerde pes ediyor. **JR** ise oradan oraya zıplıyor. Pilinin ömrü uzun ne de olsa. Ama ikili tüm dezavantajı bir oyuna dönüştürerek boşa çıkarıyor. Var olmanın dayanılmaz hafifliği içerisinde tüm bunları tiye alıyorlar. Birbirleriyle dalga geçiyorlar ya da **Godard**'ın **Çete** (Bande à part, 1964) filminde Louvre'da geçen koşma sahnesini, **Varda**'nın tekerlekli sandalyeye oturmuş versiyonu ile yeniden çekiyorlar. Onların hayata dair yaptıkları nanik, **Ersan Ocak**'ın yorumuyla, **Varda**'nın, filmlerinde izleyicilerin yaşam gücünü arttıran bir eylemi olarak da görülebilir.

Kaynakça:

- Corrigan, T. (2011), *The Essay Film from Montaigne, After Marker*. Oxford University Press
- Ocak, E. (2019), *Artık Toplayıcılar ve Ben Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda*. SineFilozofi Dergisi, Vol/Cilt: 4 No/Sayı: 8

SAFA ÖNAL ANISINA

İlker Mutlu

Sanki o filmleri de götürdüler yanlarında...

Safa Önal'la sanırım 2004'te Adana Film Festivali'nde tanışmıştık. Samsun'da bir film festivali düzenleme arayışındaydım ve bana son derece kıymetli önerilerde bulunmuştu. Yeşilçam üzerine de uzun uzun sohbet etme fırsatı elde etmiştim onunla. Ama ne yazık ki o buluşmanın bir ikincisi gerçekleşmedi bir türlü ve şimdi artık usta senaryocu ve yönetmenimiz aramızda değil.

Nasıl böyle güzel diyaloglar yazabildiğini sorduğumda yaşanmışlıkların çok yardımı olduğunu söylemişti gülererek. Bu sadece yaşanmışlıkla açıklanabilecek bir şey olmamalı ama. Bu insanlar için "rekortmen" denilmesi boşuna değil. Senaryolarının sayısını sorduğunuzda net bir rakam verebilen insanlar da değiller. Ama o seri üretim yıllarında dahi diyalogların en orijinalini yazabilen adamlardı onlar. Bunlar okumaya aşkla tutkun adamlardı bir kere. Okurken öğrendiklerini, yaşarken gördükleriyle en mükemmel biçimde birleştiriyorlardı.

17 Aralık 1931, İstanbul doğumlu olan **Önal**, küçük yaşlardan itibaren okumaya çok meraklı biri olarak büyüyor. Daha ortaokuldayken **Reşat Nuri**'nin

Eski Bir Yaka öyküsünden etkilenerek yazı yazmaya sevdalanıyor. 1961 yılına dek gazetecilik yapıyor ve sinemaya duyduğu ilgi sonucu senaryo yazmayı öğrenerek **Orhon M. Arıburnu**'nun yönettiği *Kanlı Para*'nın (1952) senaryosunu yazıyor ve sinemaya girmiş oluyor. Sonrasında art arda gelen senaryolar dizisi onu yönetmenliğe de taşıyor ve 1969'da, senaryosunu da yazarak, **Zeki Müren**'li *İnleyen Nağmeler*'i çekiyor. Aynı yıl, *Menekşe Gözler* adlı senaryosuyla Adana'da ödül alıyor. 1973'te yazıp yönettiği *Umut Dünyası*, Antalya'da En İyi 3. Film seçiliyor. Yazdığı 400'den fazla senaryonun içinde *Vesikalı Yarım* (Lütfi Akad, 1968), *Dönüş* (Türkan Şoray, 1972), *Bodrum Hâkimi* (Türkan Şoray, 1976) ve daha niceleri öne çıkıyor. Senaryo Yazarları Derneği'nin kurucu üyesi ve başkanı oluyor. Öykülerini *Dünyanın En Güzel Gemisi* kitabında toplayan **Önal**, 47. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Yaşam Boyu Onur Ödülü alıyor.

Hülya Koçyiğit'in 'Film Gibi Hayatlar' programında "*Hepsi çağrılıp gittiler, bir ben kaldım.*" diyordu gideceğini anlamış gibi. Ama ne kadar da sıklaştı o sessiz geminin seferleri Yeşilçam adına. Biraz mola verse artık ve bizlere de bu insanların dağarcıklarındakilerden biraz daha alma fırsatı tanısa...

BİR DÖNEMİ UNSURLARINA AYIRMAK 5 - YEŞİLÇAM'DA FİLM MÜZİĞİ

İlker Mutlu

Sadi Konuralp, film müziği konusunda engin birikime sahip, candan bir dosttu. Genç yaşta kaybettiğimiz bu değerli sinema yazarı, sanırım bahse konu alanın bizdeki en yetkin araştırmacısıydı. Türk sineması üzerine yazıları (varsa da) pek bilinmiyordu. **Alican Sekmeç** dostumun hazırladığı bir kitap sayesinde aslında bu alana da eğildiğini öğrenmiş oldum. Yazımda da bu yazılardan ve **Alican**'ın kitabından hayli faydalandım.



Münir Nurettin *Allah'ın Cenneti*'nde

Türk sinemasında film müziği, sessiz filmlerle başlamıştır. Sessiz sinema, resim-hareket ilişkisinin ilk uygulamasıdır. Sinema ve müzik ilişkileri yapımcı ve rejisör dışında sinema seyircisinin son halkasını oluşturduğu sinema salonlarında antrakt uygulaması olarak ortaya çıkar. Sinemanın ilk döneminden beri filmler gösterilirken bunlara piyanoyla eşlik etmek, hatta sinema salonunun durumuna

göre ufak ya da büyük orkestralarla görüntülerin yanı sıra müzik eşliğini sağlamak, bir gelenektir. Önceleri, çalınan müzikle görüntüler arasında pek ilişki olmazdı. Müzik, daha çok, göstericinin gürültüsünü bastırmak içindi. Ama yavaş yavaş, çalınan müziği görüntülere, görüntülerin temposuna uydurmak çabası öne geçti. Böylece belli durumlarda belli parçaların çalınması gibi bir gelenek doğdu. Müzik sanatının belli parçaları, belli birtakım sahnelerle göre sınıflandırıldı, perdede bu sahneler yer aldığı vakit, bu parçalar çalınıyordu. Yapımcıları, filmin genel temposunu, belli sahnelerde çalınması gereken parçaları belirten açıklamaları da filmle birlikte oyuncuya yollamaya başladılar. Bunun yanı sıra yavaş yavaş doğrudan belli bir film için bestelenmiş özgün müzik hazırlanması da yaygınlaştı. Sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte, müziğin de öbür sesler gibi ses kuşağına alınması, görüntüyle eşlemeli olarak kullanılması mümkün oldu.

1930'lu yıllarda Türk sineması ilk sesli ürünleri vermeye başlayınca, bu bir anlamda film müziği bestecisinin kendisine bir hazırlık şansı tanınmadan göreve çağrılışı gibi oldu. 1932'de Şehir Tiyatrosu'nda Avrupa'dakine benzer revü kızlarından oluşturulmuş dans toplulukları geliştirildi, **Cemal ve Ekrem Reşit Rey** kardeşlerle **Hasan Ferit Alnar**'ın kış sezonunda oynanan *Karım Beni Aldatırsa*, *Cici Berber* gibi operetleri, **Muhsin Ertuğrul** tarafından İpek Film adına çevrildi. **Muhsin Ertuğrul**'un 1933-1934 yıllarında operetlerin sinemaya aktarılması ile oluşan müzikli filmleri içinde, *Cici Berber* hariç tümünün müziğini **Muhlis Sabahattin** yapmıştır. Aynı yıllarda **Muhsin Ertuğrul**'un *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* filminin müziğini **Cemal Reşit Rey** hazırlamıştır.

1938'de **Muhammet Kerim**'in çevirdiği *Aşkın Gözyaşları* adlı filmin İstanbul'da gösterilmesi ile bol müzikli, aşklı, gözyaşlı Mısır filmleri akımı başlamıştır. 1939'da Mısır filmleri etkisi altında tanınmış şarkıcılardan yararlanmaya başlanmış, **Münir Nurettin Selçuk** *Allah'ın Cenneti*'nde (Ertuğrul, 1939) başrolde oynamıştır. Bu film tutunca, 1941'de **Muhsin Ertuğrul** *Kahveci Güzeli* adlı filmini yine **Münir Nurettin Selçuk** ile çevirmiştir. **Münir Nurettin Selçuk**, bu filmlerde genellikle **Saadettin Kaynak** ve kendi bestelerinden örnekler kullanmıştır (*Otomobil Uçar Gider*, *Havalandı Gönül Kuşu Uçar Yücede Yücede* gibi parçalar).

Şarkılı filmler halk tarafından tutulunca, 1940-1950 yıllarında Mısır filmlerinin uyarlamalarına besteler yapılmıştır. Bunları yapan bestecilerin en ünlüleri **Saadettin Kaynak** ve **Münir Nurettin Selçuk**'tur. **Sadi Işıl**, **Artaki Candan**,

Şerif İçli, Şükrü Tunar, Kadri Şençalar, Hüseyin Coşkuner, Mustafa Nafiz Irmak, Selahaddin Pınar gibi besteciler de bu tür çalışmalar yapmışlardır.

1950'li yıllarda müzik için yapılmış filmler ve özgün film müziği yapımı birbirine paralel olarak gelişir. **Ömer Lütfi Akad**, 1950'de **Cemal Reşit Rey**'in *Lüküs Hayat* operetini, aynı müzik ve şarkıları kullanarak aynı adla filme alır.



Nedim Otyam

Sinemamıza batılı anlamda film müziği kavramını sokan, **Nedim Otyam**'dır. **Otyam**, Konya-Aksaray'da eczacılık yapan babasının cesaretlendirmesiyle küçük yaşta müzik dersleri almaya başlamıştır. Konya Lisesi'nde okurken **Ruhi Su** ile arkadaş olmuş, memleketine dönüştü, orada kurulan bir bandoda trompet çalmaya başlamış, Ankara'da konservatuvara girerken o bandoda çalmayı ilerlettiği trompet, çok önünü açmıştır. Konservatuarda okurken radyoda programlar yapmaya başlamış, orada çaldığı, bestesi kendisine ait bir çocuk şarkısıyla aniden ünlenmiş, Riyaseti Cumhur Orkestrasına dördüncü trompet olarak girmiştir. Askerlik sonrası yeniden radyoya dönen **Otyam**, "Yurdun Her Köşesinden Deyişler ve Söyleyişler" programını yapmaya başlamış, 1949'da *Dudaktan Kalbe*'nin (Şadan Kamil) başrol oyuncusu **Muzaffer Tema**, filmin müziklerini yapmasını teklif etmiş, Atlas Film'e bu filmin müziklerini yapmak için gittiğinde aynı yapımevinin süperprodüksiyonu *İstanbul'un Fethi* (Aydın Arakon, 1951) için de teklif almıştır.

İstanbul'un Fethi olayı özellikle ilginç. **Otyam**'ın isteği üzerine platoya 50 kişilik bir orkestra getirilmiş. Direkt filmin üzerine kayıt yapılmış, *Dudaktan Kalbe*'den önce çıkan *İstanbul'un Fethi*, böylece sinemamızda özgün müzik yapılan ilk film olmuştur. *Buzlar Çözülmeden*'e (Nejat Saydam, 1965) yaptığı

müziğe müdahale edilince Atlas Film'den kopmuş **Otyam**. Aynı dönemde İpekçiler'e de **Barbaros Hayrettin Paşa** (Baha Gelenbevi, 1951) gibi filmler için müzikler yapmış. 1953-1954 yıllarında Türk Film Dostları Derneği'nin ilk film şenliği sonuçlanmış ve "en iyi fon müzikçisi" olarak **Orhan Barlas** ve **Nedim Otyam** seçilmişler. Derken, **Yılmaz Güney**'in ısrarıyla onun büyük ümitlerle çektiği **Seyyit Han**'a müzik yapmak durumunda kalmış. Başta zorlanınca, Atlas'ın zamanında reddettiği **Buzlar Çözülmeden** temasını yeniden ele alarak oluşturmuş müzikleri ve Altın Portakal'ı almış.

Özgün müziğe yatırım yapmaktan kaçınıldığı için daha çok ses efektleri kullanılır Yeşilçam'da. Film müziklerinin tamamlanması için müthiş kısa zamanlar tanınır bestecilere. Böyle bir çalışma temposu, ekonomik yetersizlik, kısa zamanda istenilmesi, kendilerine göre belirlenmesi ve sinemadaki zamanla sınırlı kalması (10 saniye, 1 dakika) gibi unsurlar içinde çalışılır.



Yalçın Tura

Yeşilçam film müziklerinin bir diğer önemli ismi de **Yalçın Tura**. **Nedim Otyam**'la birlikte, orijinal müzik kullanımı taraftarıymışlar. Sinemada müziğin kalıcı olması, filmin kendisi kadar hatırlanması imiş hedef ve düşünceleri. **Tura**, başta filmlerdeki şarkıların arkasına seslendirmede müzik yapan grupla başlamış. Daha 17 yaşındayken kendisine tek başına müzik dublajı işi verilince, batı enstrümanları da kullanmaya karar vermiş. Orada oluşan grupla 30 yıl birlikte çalışmışlar. Yaptıkları film müziklerinin plaklarını da yapmışlar ve kapışılmış. İlk özgün film müziği çalışması, **Namus Düşmanı**'nda olmuş (Ziya Metin, 1955). Türk sinemasının en fazla film müziği yapan insanı olarak **Samanyolu** (Nevzat Pesen, 1959), **Sevmek Zamanı** (Metin Erksan, 1965), **Acı** (Yılmaz Güney, 1971) gibi filmlerde çalışmıştır.

Ses kaydının negatif film üzerine yapılıyor olması hatasızlığı gerektiriyordu. Stüdyoda filmin müziklendirilecek kısmı gösterilirken aynı anda, filmin yönetmeninin de eşliğinde, icra edilen müziğin kaydı yapılırdı. Çok hızlı çalışma gereği de vardı. Filmin stüdyoda uzun süre kalması söz konusu değildi. Vizyon günleri daha önceden belirlenirdi. Kimi zaman filmin vizyon haftası stüdyoya geldiği olurdu. Hatta bazen boş bir hafta bulunur ve o bir haftada film çekilirdi. Hikâye ve oyuncular hemen belirlenir, senaryo film çekilirken sette yazılır, müzikler hızla döşenirdi. Örneğin **Hulki Saner**, bir taraftan senaryoyu yazarken, diğer taraftan mırıldana mırıldana filme özgün şarkı yapardı. O kadar yoğun çalışma dönemleri yaşamıştır ki Yeşilçam, dört günde bir film bitirildiği olmuştur. Sanatçılar aynı günde dört-beş set gezerdi. Belli ortamlarda filmler çekiliyor, ama en ağır iş stüdyolara düşüyordu. Filme son noktayı koyan, onu izlenir hale getiren stüdyolardı.

Böylesi bir çalışma temposu dahilinde gerçekten harika işler çıkarmış olan bestecilerimizi kutlamak gerek. Yazıda yer verebildiğimiz ikisinin dışında üzerinde uzun uzun durulması gereken daha bir yığın besteci var sinemamızda. **Metin Bükey**'den **Cahit Berkay**'a, **Şanar Yurdatapan**'dan **Melih Kibar**'a daha onlarcası var. Belki onları da bir başka yazıya konuk ederiz...

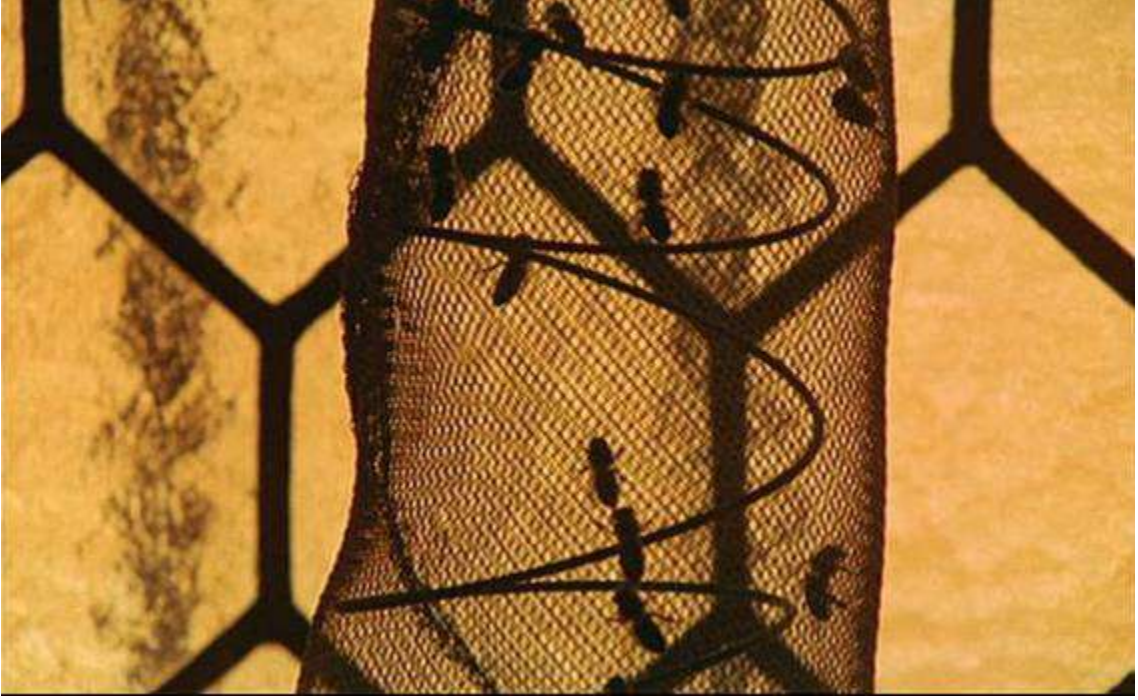
Kaynakça

- Alican Sekmeç (2023) *Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Sinemasında Ses ve Müzik*, İzmir Büyükşehir Belediyesi.
- Emel Akbaş (2019) *Mısır Filmlerinin Türk Sinemasında Yarattığı Etki* (Doktora Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İlker Mutlu (2023) *Görünmeyen Adamın Peşinde*, Dorlion Yayınevi.

KOVAN'IN RUHU

Gökhan Erkiç

Arı Kovanının Ruhu (El espíritu de la colmena, Victor Erice, 1973) kimin kim olduğunu anlatan, çocuk elinden çıkma resimlerden (tren, mektuplar, arı kovanı, ev, sinema salonu, kedi, saat, mantar...) oluşan jeneriğiyle henüz ilk dakikasında belleğinizin kalıcı odalarından birine yerleşmeyi başaran bir film.



Senaryo: Angel Fernandez-Santos & Victor Erice

Sanat Yönetmeni: Adolfo Cofino

Görüntü Yönetmeni: Luis Cuadrado

Müzik: Luis de Pablo

Kurgu: Pablo G. del Amo

Oyuncular: Fernando Fernan Gomez (Baba/Fernando), Teresa Gimpera (Anne/Teresa), Ana Torrent (Ana), Isabelle Telleria (Isabel), Jose Villasente (Yaratık), Miguel Picazo (Doktor)

Bir zamanlar... 1940'larda Castilla yaylasında bir yer, Hoyuelos köyü... (Duvardaki ok ve boyunduruk Falanjistlerin sembolü.)

Gezici sinema kamyoneti... tozlu yollar, virane yapılar, bakımsız bahçeler, hurdaya çıkmış ahşaptan pencereler... köylülerin, özellikle de çocukların beklediği bir olay, sinema... Film gösteriminin düdüğü ve sözle ilanı. Köy küçüktür ve yerel ilanlar için sözlü duyuru yeterlidir. Yetişkinler için iki peseta, veletler için iki reale! (Reale biriminin kullanımda olması tarihsel açıdan hoş!) Salon boş bir alandır ve sandalyeler elde taşınır. Yiyecek, içecek ve hatta mangal bile getirilir. Salonun kadın ve çocuk ağırlıklı olması fazla söze gerek bırakmaz.



Oynatılan film, **James Whale**'in 1931 yapımı *Frankenstein* filmi, salondakilerin bildiği haliyle *El Doctor Frankenstein*... Filmin Avrupa dağıtımının bir yıl içinde gerçekleştiğini bildiğimize göre köyümüze ancak on yıl sonra mı geldiğini düşünmeliyiz. Aslında mesele açık. Filmin bilmem kaçınıcı el hali gezici sinemayla turlamayı sürdürüyor. İspanya iç savaşı öncesinden kalsa da yeni film yokluğunda, üstelik te taşranın taşrasında halen geçer akçe olmayı sürdürüyor demek ki.

Herkes salona dolmuşken Arıcı'nın kovanlarını terk etmemesi nasıl yorumlanmalı? Asosyal karakter? Entelektüel? Karşı-kültür amcalarından biri?

Teresa "*Tanrı'ya seni görmenin verdiği zevki yeniden tattırması için dua ediyorum... Geçen yıllarda yaşadıklarımızdan sonra geçmişe özlem duymak çok*

zor.” sözüyle travmatik geçmişin belirleyici gücünü anlamamızı sağlar. (Travma sonrası stres kırığı!) Mektup evlat edindikleri ve şimdi savaş nedeniyle Fransa’daki sığınmacı kampında bulunan çocuğa yazılır.

Teresa’nın bisikletle istasyona geldiği sahnede kamera uzak çekimden genel çekime kaydırma ile kesintisiz gelir. Vurgu tren ve Teresa arasındaki bağlantı üzerindedir. Veriler Teresa üzerinden akmayı sürdürür: Teresa ile uzun süre göz kontağı kuran milliyetçi asker karakteri hem iç savaşın kazanan tarafını hem de kadın açlığını vurgular.

Müzikli cep saati, Arıcı’nın arılarla ilgilenirken deneyimlediği kişisel tempustan (hayatın, zihnin, terapinin ve meditasyonun özelleştirilmiş zamanı) egemen kronosa geçişini gösterir. Arıcı salonun önünden geçerken filmin afişine takılır gözleri. Saman taşıyan, çalışmak zorunda olan ve belki de kendini salonda bulunmaya uygun görmeyen köylü de salonun önünden geçerken adımlarını yavaşlatır. Salonun dışında sinemacı, bedavacı gelenekten yetişme geleceğin sinemacı adayı, işçi, kuçu ve bir de bizim Arıcı kalmıştır.

Ailenin evi sütunlu kapıları, zevk bahçesi, çok sayıda odası, taş yapısı, alınlıklı (aetos - akroter) mimarisi, dar pencereleri, kütüphanesi ve av köpeğiyle Emperyal Roma’dan geriye kalan kral bir evi anımsatır. (Maksad-ı mevcudiyeti kendini aşkın entel amcalar beşeri cevherlerinin gereği kilise ve sinemanın çağrısına duyarsızdır türünden bir ekleme yapmama gerek yok sanırım.)

Baba arkasında kitaplığı ve elinde Mundo dergisi ile dünya olaylarını takip eden bir aydın olduğu imajı verir. Derginin kapağında savaştaki bir asker fotoğrafı vardır.

Filmin sesi tüm köye yayılır: *“O yaratığa dikkat etmelisiniz. Tehlikeli olabilir. Tehlikeli mi? Beni şaşırtıyorsunuz. Söylesenize, hiç mi merak etmezsiniz, bilinenin ötesinde ne olduğunu?”* (Alt-okumasıyla yakın geçmişin siyasal körlüğüne, topluma hâkim olan egemen güce karşı gösterilen duyarsızlığa, hem de Arıcı’nın zihinsel arayışına dokunan bir gönderme.)

Ana, cevabını bulamadığı soruları ablası Isabel’e sorar. Sorulara verilen *“Sonra söylerim.”* cevabı sorulara kendisi de cevap bulamayan ve olayları kendisi de anlamayan ablaların klasik yanıtıdır.



Kamera evi cepheden ve sabit pozisyonda alırken gündüzden geceye geçeriz. (Ortalık buram buram day for night tekniği kokmaktadır. Diyafram kısılır, DFN filtre kullanılır, netlik bozulur, gri ayarı yapılır ve evin lambaları ile kontrast yaratılır.) Evin üçü yukarı katında olmak üzere dört penceresinde ışık yanar: Baba ve anne, çocuklar, hizmetçiler. (Herkes bedenen bir başka yerdedir ama ruhen de başka diyarların tasasını yaşar. Kaygılar değişik görünüşler sergiler: üzeri örtülenler, ötelenenler, çekmeceye kaldırılanlar veya açıktan yaşananlar. Gecenin en tekinsiz konuşmaları veletler arasında gerçekleşir. Giderek ağırlaşan kaygıları ve cevapsız kalan soruların artması küçük ruhların uykuya dalmasını geciktirir. Ana karanlığa mum yakar: Azize Meryem bahanedir, baş edemediği korkusuna karşı direnmek adına mumun cılız aydınlığına sığınır. Korkunun gölgesi duvarlarda gezinir. Ana'nın çokbilmiş ablası Isabel verdiği cevaplarla Ana'nın ruh sağlığı üzerine kendi arızalarını yükler. Ana'nın soruları gerçekçi, ablasının cevapları hayalperesttir. Babanın adımlarının ahşap zeminde çıkardığı sesler Yaratık üzerine konuşan kızlarda tedirginlik yaratır.

Baba radyosuz yapamaz. Ülkesinde ve dünyada olup bitenler üzerine ama özellikle de savaşın yayılmasıyla ilgili doğru bilgiye ulaşmak için yerli kanallara güven duymadığını anlarız. Sağlıklı haber aktardığını düşündüğü yabancı radyoların aktardığı bilgilerle bir orta yol bulmaya çalışır.

Arıcı'nın yazdıkları bize arıları denek hayvanı olarak kullanan bir tür Frankenstein olduğunu gösterir. Bindirmeler kovandaki arılar ile bulgular

arasındaki gözleme dayalı ilişkiyi anlatır. Arıların çalışma, iş bölümü ve zaman kullanımına dair bulgular kovan hayatının devamlılığını sağlayan toplumsal sözleşmenin dayandığı ruhu anlamaya dönüktür ki bunu bir metafor olarak okumak gerektiği filme adını vermesinden de anlaşılır. Şuna “*Kovan’ın Ruhü*” mu desek?



Gözlerini sabaha yalnız açan eşin eşliğini sorgulamasına şaşmamalı. Gözler de yalnızlık çeker ve sabahı birlikte karşılayacağı gözlerin eksikliğini duyar. Sırtını dönerek yatmakla kendini gösteren ihmalin bir bedeli olmasına da şaşmamalı. Evlilik hapsinden kaçış arzusunun seslenen lokomotifin çağrısı yalancı uykuda karşılık bulur.

Tren film boyunca duyduğumuz sesiyle köyün dış dünyadan gelen iki yabancılarından biri olduğunu sık sık hatırlatırken, öte yandan da tehdit taşıyan değişim olasılığını ve sıkışıp kalmışlık hissinin beslediği kaçıp gitme arzusunun canlı tutan audio-indexial bir göstergedir.

Okula yeni rejimin peydahladığı İspanyol bayrağının çekilmesi, Franco’nun elinin köyle ilgilenecek zamanı nihayet bulduğunu gösterir. Okul duvarında asılı olan fotoğraf Franco yaratığının general üniformalı halidir!

Anatomi dersindeki Bay Jose’nin asıl nesi eksiktir? Bir soru daha: Anatomi dersinin anlatıda üstlendiği rol nedir? (İspanyol erkeği denince belki de akla ilk gelen isim, Jose. Halkın iktidar yoksunluğu?) Ana’ya gözleri yerleştirmek düşer: Her şeyin bir rolü vardır ama aslolan görmektir!



Veletlerin kuyulu ev yolunda ilerlerken geçen zaman, fon ve renk sabit kaldığı için, sadece gün ışığı tonlamaları ve geçen bulutlardan yararlanılarak soft zincirlemelerle verilir. Merakını dizginleyemeyen Ana'nın kuyulu eve başka bir gün tek başına gidişi, kamera açı ve ölçeği sabit bırakılarak yine soft bir zincirleme ile verilir. Ana'nın ayakkabı izini keşfi ve kendi çocuk ayaklarıyla kıyaslaması Frankenstein'ın yaratığını akla getirir. (Metonimik belirti anlatının doğasına uygun kullanıldığında tadından yenmez!)

Mantar sekansı insanın doğa deneyiminin kuşaktan kuşağa aktarımını vurgulaması açısından çok önemli. (Bu aktarımı zayıflatan ve engelleyen tarihsel dönüşümler insanı kendi tarihinden ve belleğinden uzaklaştırır.) Mantarın baba tarafından ezilmesi tehdit algısının yüksekliğini ve korunma/koruma içgüdüsünü gösterir ki insanın doğa ile yaşadığı, sevgi ve korku arasında salınan ilişkisinin iki uçlu karakterini açığa vurur. (İyi ve kötü huylu mantarlar vardır. En iyileri dağlarda yaşar! Baba bir gün oralara gitme arzusu duyar, gitmeyeceğini bile bile.)

Derken **Rosalía de Castro** (1837-1885) Ana'nın derdini yıllar önce dert edindiğini anlatır şiirinde. Şiiri ister içkin anlamıyla ister metaforik dehlizlerinde yaşayın, bir süre sonra birbirine karışıp aynı yatakta akmaya başladığını görürsünüz. Şiir filmde yeni bir hayat bulur. Ana'nın susaymış susuzluğunu, karanlığın içinde kendine yol bulma arzusunu, nefese yutkunmasını aktarır bu satırlar. Ve bir de körün güneşle dertleşmesini: *un ciego la luz del sol cara a cara...* (İngilizce çevirisinden yapılan Türkçe çevirisi metnin ruh haline ancak şöyle bir

dokunup geçtiği için onu burada pas geçiyorum.) (Sekansgillere özel bir not düşmenin tam sırası: Buna özegönderim / çekirdek anlatı dışında ne denir?)

Ana'nın aile albümünü karıştırırken tanıklık ettiği şey, geçmişte kalan aşktır ki bugün var olmadığı daha açık görünür. (Fotoğraflardan biri oyuncu **Fernando Fernan Gomez**'i **Jose Ortega y Gasset** (1883-1955) ile **Miguel de Unamuno** (1864-1936) arasında gösterir. Gomez Madrid'te felsefe eğitimi almıştır.) Ana bir başka fotoğrafta Teresa'nın Fernando'ya yazdığı ithaf notunu okur: *Benim sevgili misantropum!* (İki notu birleştirdiğimiz zaman Fernando'nun siyasal açıdan durduğu yer ve felsefe eğitimiyle pasif hayata geçmesi arasındaki bağ görünür olur: İnsani soğukluk, güvensizlik, kibir, alaycı tutum, ukala dikliği, yabanıllık, çokbilmişlik, karmaşıklık, uzaklık...)

Ana babasının ar-ge ürünü arı kovanını merakla inceler. Ancak yaşının ona tanıdığı hayat deneyiminin sınırları gereği metaforik İspanya'da dolaştığını anlayamaz!

Çocuk dünyasında ölüm bile hayat oyununun bir parçasıdır. Isabelle kara kediye de oyununun bir parçası haline getirerek hem *Frankenstein*'in Little Maria karakterini canlandırır hem de Ana'yı korkutmak ister. Ablasının Frankenstein oyununu sahnelemesinden ve kendisini hedef almasından rahatsız olan Ana, ateşin üzerinden atlamakta olan ablasının yalazda asılı kalmasını dileyerek onunla hesaplaşır. Eylem imkânsızsa hayal kurmanın zincirleri yoktur.

Ana'nın evden kaçma arzusunu eyleme döktüğü sahne, merak duygusunun rövanşist bir tepkisidir. Yaratık bedeni ve ruhuyla Ana için arzu nesnesi, bizler içinse veletin tasarladığı bir fantazi nesnesidir. Saplantılı ruh halimizi Ana'nın kine yoldaş eyledik. Ana ablasının açtığı yoldan yürüyerek Little Maria olmayı ister.

Ana'nın doyurduğu, giydirdiği cumhuriyetçi askeri arayanlar onu bulur ve öldürür. (Sahne geçişi soğuk mavi filtreli *day for night* ile sağlanır.)

Babanın yemek masasında cep saatini kurup müziğini dinletmesi, Ana'ya olayı bildiğini ve onun da öğrenmesi gerektiği mesajıdır. (Aksesuarın işlevselliği dramatik karaktere dönüşür.)

(Saat askerin ele geçirildiğini gösteren metonimik nesne, müzik sessel sembolik gösterge.) Ana, askerin yere bulaşmış kanını görür. (Belirtisel gösterge) "*Kan gelecek, sıksak yediğimiz ekmeği.*" (**Miguel Hernandez**'e selam!)

Mantarın üzerine bindirme ile verilen şömine ateşi... Teresa Nice'teki evlatlığına yazdığı mektubu yakar. Ana'nın evden kaçmasının, Teresa'nın gerçek dünyaya dönmesine neden olduğunu anlarız.

Ana, aynı filmdeki gibi Yaratık'la su kenarında buluşur. (Fantezi nesnesini düşlemde kurma evresinde yüzüyoruz.) (Ana'nın yüzünün suda yansıyan suretinin yerini yaratığın yüzünün alması özdeşleşmenin simgesel anlatımıdır.)



Duvar dibinde Ana'yı bulan kuçunun kuyruğu *siz değil, ben buldum* jestidir!

Doktorun Teresa'ya Ana'nın henüz bir çocuk olduğunu hatırlatması ve onun da kendisine bakması gerektiğini söylemesi kadının durumunun farkındalığına dönük bir tanıdır. (Doktorumuz **Miguel Picazo** bir yönetmen ve bu filmde oynarken en önemli filmi olan 1964 yapımı *Tia Tula*'yı yönetmiş bulunuyordu! Şu işe bakın ki o filmin aynı adla uyarlandığı romanın yazarı **Unamuno**'dur.) (Bir not daha: **Erice**, **Picazo**'nun 1968 tarihli *Oscuros Suenos de Agosto* filminin senaryo yazarıdır.)

Hesaplaşmalar finale doğru yol alır: Ana'nın yaşadığı deneyim Isabel'in korkusu olur. Teresa'nın uyuyakalan eşinin başındaki hali kadının evlilik hayatının son demini yaşadığını gösterir: sevgili, çocuklarının annesi, boşluk ve aşkı arayış, eşinin annesi.

Isabel'in kendisine söylediği sözleri tekrarlayan Ana, ruhlar dünyasına kaçmak için düşler dünyasını hep açık tutacağını söyler.

Jenerik bitmesine rağmen tema müziği akmayı sürdürür: Hikâyeyi besleyen ruh halinin yolculuğu bir yerlerde yol almaktadır.

.....

Politika ve psikolojinin kombinasyonu ile kurulan, simgesel ve poetik bir politik film *Arı Kovanının Ruhü*. Erice onun aracılığıyla **Bunuel** ve **Saura** ile aynı aileden geldiğini kanıtlar.

Arı kovanını, bireysel ve toplumsal olarak tutsaklık hisseden, geleceği ve özgürlüğü elinden alınan ve yüzleşmeyi göze aldığı korkularını yenerek artık aydınlığa çıkmak isteyen bir halkın sesi olarak okunması isteğim aşırılık olarak görülmemeli. Metaforun metaforu iyi gelir.

Frankenstein filminin düz anlamıyla çocuk dünyasında yerleşen korku atmosferini yansıtması için seçildiği açık ancak yan anlamıyla Francostein olarak okumaya ne dersiniz?

Kahve-sarı tonlamalı renk çalışmasının, hastalıklı ve ruhen zayıf bir kompozisyon yaratarak toplumsal ruh halini yansıtırken, öte yandan çocuk ruhunun dünya algısının resimsel karşılığını yansıtmak gibi film için oldukça can alıcı bir misyonu da üstlendiğini söylemek gerekiyor.



Filmin görsel karakterini besleyen kaynaklar hakkında göze çarpan bir ipucu var: Babanın çalışma odasındaki **Caravaggio** ve belki daha da yoğun biçimde **Zurbaran** esini taşıyan tablo. Babanın çalışma odasındaki masa başı sahneleri,

Ana'nın sahnelerinin birçoğu ve Teresa'nın Ana'nın saçını taradığı sahne resim tarihinden çağrışımları ve aydınlatma teknikleri açısından çok bildik tasarımların ruhunu taşıyor: **Vermeer**, **Rembrandt** ve **Velazquez** ve *Chiaroscuro*.

Filmle ilgili son bir not: 1973 San Sebastian Film Festivali'nden aldığı Büyük Ödül kendisine fena halde yakışmıştır.

.....

Erice'den söz etmeden noktayı koymak olmaz. **Victor Erice Aras** 1940 yılı Karrantza doğumlu. Sinemayı zaman kavramını ifade etmek konusunda en güçlü donanıma sahip sanat olarak gören yönetmenimiz, şiiri daima birinci tekilin filmi olarak düşündüğünü söylemesiyle yapıtlarının algılanma sürecinde de belirleyici olan bir noktaya dokunur. Politik Bilimler çıkışlı olsa da eğitim hayatının bizi ilgilendiren tarafı Madrid Devlet Sinema Okulu'nda film yönetmenliği okumuş olmasıdır. 1961-2007 yılları arasında çektiği uzun dışı filmlerinin en iyisini okuldan mezun olduğu 1963 yılında gerçekleştirir: **Los Dias Perdidos**. 1969 yılıyla birlikte Nuestro Cine dergisinde film eleştirmeni olarak rastlarımız adına.

Onar yıl aralarla iki uzun film daha gerçekleştirir ki her biri **Erice** adının kalıcı olmasına yetecek çapta yankı bulur: 1983 yapımı **El Sur** (1983 Chicago FF Golden Hugo) ve 1992 yapımı **El Sol de Membrillo** (1992 Chicago FF Golden Hugo ve 1992 Cannes FF Fipresci Award). Yakın tarihli bazı çalışmaları **Erice** adının değerini koruduğunu gösterir cinstendi: Bir **Ömer Hayyam** şiirini şişeye koyup filmin ortak yönetmeni olan **Kiyarüstemi**'ye yolladığı 2006 yapımı **Correspondencia**; Tohoku depreminin yarattığı yıkıma dikkat çekmek için çekilen 2012 yapımı **3.11 Sense of Home** filminin episodlarından biri olan **Ana, Tres Minutos** (evet, bizim **Torrent**); **Aki Kaurismaki**, **Manoel de Oliveira** ve **Pedro Costa** ile gerçekleştirdikleri, bir Guimaraes güzellemesi olan 2012 yapımı **Centro Historico** gibi. **Erice** 2023'te festivalleri turlayan dördüncü uzununu **Cerrar Los Ojos**'u yine **Torrent** ile çekti, evet, şu bizim Ana ile.

SİNE MANIA YA DA SİNE-MANI-PÜLASYON; ALIEN'DAN JAPON İŞİ'NE, SIGOURNEY'DEN FATO'YA İMKÂN VE İHTİMALLER ALANI OLARAK KUİR SİNEMA?

Recep Özdaş – Merve Cansız

*Bu metinde **Alien** ve **Japon İşi** filmlerini kuir okumaya çalışırken, yöntemin kendisini de -yani metni- kuirlestirmek niyetiyle deneysel bir çabaya giriştik. Önce belli bir rasyoneli ve tutarlılığı olan akademik bir anlatı gibi ilerleyip, bu biçimin içeriğe uymadığını anladığımız anda daha başka bir bilinç akışı forma kaymak gerektiğine kanaat getirdik. Yine metne çizimler, alıntı imgeler ekleyerek metni başka ihtimallerle de konuşturmak istedik. Son olarak da; hem **Alien** hem de **Japon İşi**'nin anlatı dünyasına yaklaşmak için (robotlar ve xenomorphlar) yapay zekadan filmlere dair yorumlar ekledik.*



Kemal ve Tentacle, Merve Cansız

1

Sinemanın kurgu-biçimsel boyutu, onu izleyen bizlere düşünsel-duygusal-teorik hatlarda yeni deneyimlerin ve pratiklerin canlandırılabilmesine dair imkânlar sunar. İzleme üzerine konuşurken ya da kendi bakışımızı sinema içinden okurken kendi medyamız olarak bedenlerimize hem izleyici hem de aktör bedenler olarak bakabiliriz.

Dilimin sınırları dünyanın sınırları değildir artık, sinemanın ve kurgunun imkânları bedenimin sınırlarıyla orantılıdır. Bedenlerimizle ne yapacağımızı bilemeyeşimiz gibi, bir filmin evrenindeki ihtimaller ve esnemelerle de neler yapabileceğimize dair yeni varılacak yerler oluşur. Her zaman.

Sinemayı *kuirleştiren* en önemli etkenlerden biri bu olsa gerek. Sinema kendinden bir coşku ve rüya üretme makinesi gibi işler. Hem zihinsel hem de duygusal olarak ona katılır, kurgunun, biçimin, sine-zamanın içinden kendimize bakarız. Bu öz düşünümsel durumu, bedensel ve maddi anlamda bizi zihinsel-soyut süreçlerimizden ayıran bir ikilikte arayabiliriz. Bu ikiliğin 'ayıracı' ise bizi zihinsel soyutlama süreçlerimizden bölen ya da ayıran kendi medyalarımızdır. Buna ister beden ister dil, istersek imge diyelim varlığımızın birincil kategorilerinden biri, bizi bir şekilde düşündüğümüz şeylerden ayıran, onu kuran ya da onun üzerine konuşmamızı sağlayan 'medyalarımızın' olduğudur. Bu kabul içinde medyalarımızla kurduğumuz kendinden, içkin muhtaçlık ilişkimiz sinematik düşünceyi konuşurken de toplumsal alanda oluşturduğumuz doğurucu ve dönüştürücü araçların özgüllüğünü düşünmemize olanak verir. Sinemasal *kuir* ihtimalleri düşlerken de, filmlerin hikaye akıllarındaki karakter çözümlerini yerine filmin kendisini, medya olarak bedenimizle kurduğu görsel-işitsel ilişkiyi ve devrimci dönüştürücü ilhamları gözetmemiz gerekir. Yani bir filmi kendinden *kuir* yapan şey yarattığı his evreni üzerine sonsuz düşünce üretebilme ihtimalidir.

Beden doğrudan ekrana katılır, düşünür, hisseder, duygulanır ve duygu ve düşünce arasındaki sonsuz aralıkta düşünen bedenlere sinemasal ihtimaller eklenir, bu aralık bulanıklaşır ve sinema görsel işitsel bir rejim olarak kendiliğinden bir ihtimal olarak belirir.

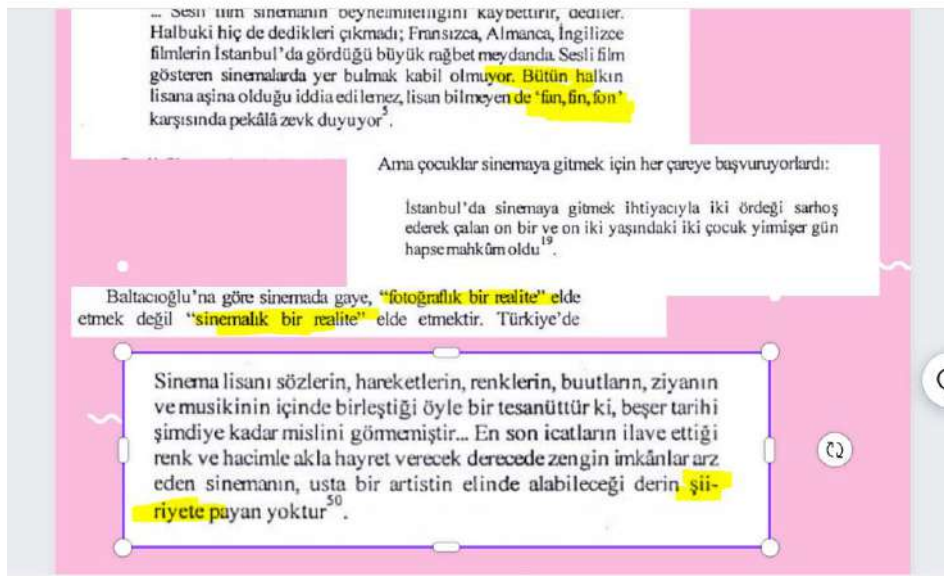
Bu bağlamda her çağın kendi rejimine uygun medya aracı ile var olduğu ve bu aracı hem oluşturan hem geliştiren, onunla ilişkilenen ve aracın sonuçlarına katlanan bir sosyal yapılanmanın kanaatine... bahsi geçen özgül konumdan vardığımızda, medya aracına dair insani bir analogi kurmak mümkündür. Her

medya aracı doğduğu koşullarda önce çocukluk evresi yaşar ve yaşamsal bir sürece tabi olur, gelişir, büyür ve bu araçla kurduğumuz ilişki her ne kadar fark etmesek de insan olma konumuna bağlı bir canlandırmanın türevi olarak işler.

Sinemasal ve *sinevüzel* bilginin de toplumsal olarak doğurulduğu düşünülürse, sinemaya karşı geliştirdiğimiz refleksif tepki, aynı zamanda bu aracın çocukluk evrelerine ve doğumuna karşı geliştirdiğimiz coşku ile ilgilidir. Ne var ki her coşku içinde histeri ya da krizleri, toplumsaldan aldığı patolojileri ve kendinden çelişkileri barındırır. Bu durumun doğurduğu diyalektik yapı, diyalektiğin kendisini değil de 'diyalektik düşünceden kopmayışımızı' bir yöntem kılar ve bütüncül yargılara varma çabamız bu yöntem üzerinden bir senteze varır.

Nilgün Abisel'in "Türkiye Sineması Üzerine Yazılar"ından kırıptığım aşağıdaki örneklerde de Türkiye'de -Cumhuriyet döneminde- erken dönem sinemaya bakışın birtakım örneklerini yukarıda bahsettiğim coşku ve kaygıya örnekler olsun diye bıraktım.

Dönemin gazetelerinde sinema yazarların sinema karşısında hissettiği şeyin *kuir* bir varoluşa çok yakın olduğunu düşünmek istiyorum. Hepsinde coşkulu, arzu dolu bi anlatım, duygulanım var. Bu yüzden Türkiye'de sinemanın ihtimallerine, o erken çocukluk döneminde yine çocukluğa has *kuir* debelenmelerle, esnemelerle bakmak niyetindeyim. Hem bu medyaya verdiğimiz tepki hem de medyanın bizi dönüştüren, rüyaya yakın deneyimler yaşatan sanatsal ve devrimci etkisi, bahsini ettiğim coşkuyu ve arzuyu doğrular nitelikte sanki.



Az olmakla birlikte karşı gördüğümüz yazılara da rastlıyoruz. Bunlardan en ilgi çekici olanında ressam Sami Boyar sinemanın neden sanat olamayacağını, araya makinenin girmiş olmasıyla ve bir endüstrinin oluşmasıyla açıklıyor. Sinema sanattan etkilenen büyük bir buluştur ama "makina makina oldukça onun neşrettiği eser, et, kan, adale, dimağ, kalp ve nihayet bir duygu mahsulü olmayınca,

... hayranlık endüstriyedir. Sinemayı sanat zannedenler böyle, endüstriye olan hayranlıklarıyla ar duygularını karıştırıyorlar... Sinemada sanat hilelerinden de istifade edilir, insana beşer hududunu aşan rüyalar gösterir. Kâh adese kuvvetiyle küçük bir haşereyi bir canavar yapar, kâh seksen yaşında bir ihtiyarı bir anda yirmi yaşında bir delikanlı görürüz. Velhasıl, illüzyondan illüzyona geçer. Bu iğfalkâr harekete sırf bir anane itiyadiyle tahammül edersiniz. Hakikatte sinemanın bu şekli, kol ve bacak kesen, sandığın içinde kilitletiği adamı bir anda yok eden sahne hokkabazlıklarından farklı değildir. Bunlar sadece hoş eğlencelerdir, hakiki ar'ı bunlarla mukayese etmek bile abestir. Çünkü bunlar halkı ağzı açık beyaz pardeye baktırmak için yapılmış birer sinema hilesi ve kazanç dolabıdır. Halbuki ar'da desise yoktur, hatta sinemanın bütün manasıyla yüksek bir kazanç menbaı olmasına mukabil, ar'da hemen hemen para kazanmak kastı bile yoktur...⁵²

Sinemaya karşı geliştirdiğimiz refleksler de bu yönde ilerlemiş olabilir. İlk heyecan ve coşku ile onun kaderini belirlemek için 'ad' verip, umutlu gelecek öngörülerimizi bu yeni araçların heyecanı içerisinde konuşmaya başlamışız. Ne var ki sosyal durumları sıcaklığı tasnifleyip sonuçlandırmanın tehlikesi ilişkisel ve derinlemesine analizin önünü tıkayabilir. Sinematik bilginin olgunlaşması ve büyümesi ile beraber de ona karşı duyduğumuz heyecan yerini uzaktan bu araçlara bakıp yeniden değerlendirmeye giriştiğimiz daha tutarlı bir sürece bırakmış olabilir.

... gerek sinema gerekse radyo bizim için sonsuz yaratma ve birleştirme hürriyetidir... sinemanın bütün kudreti seste sözde değil, hayaller ve hareketler yaratmasındadır... iyi bir film, kalp gibi, dumaz çarpar... Bir sinema ne derece az tiyatro, ne derece az fotoğraf klişesi ise o derece çok sinemadır. Bir sinemayı sinema yapan, atölyeden olsun, tabiatan olsun, aldığı ve çaldığı hayaller vasıtasıyla yaptığı yepyeni, hakikatte olmayan terkiplerinde, yaratılarında görülür. Bütün bu sebeplerden dolayı montaj, filmin, sinema sanatının temelidir⁵⁴.

... o kadar nüfuz eder ki, benliğinizin bir kısmı haline girer ve siz onun hariçten gelme bir tesir olduğunun farkına varamazsınız. Bu tesir, bir ipnotizör gibi akli ve ruhi melekelerinize tahakküm ederek sizi sevk eder, belki de hakikatte hoşunuza gitmeyecek şeyleri size yaptırır... bilhassa gençler üzerinde çok etkilidir. Fen adamları ve bilimciler bile tesirden kurtulamaz...⁵⁸

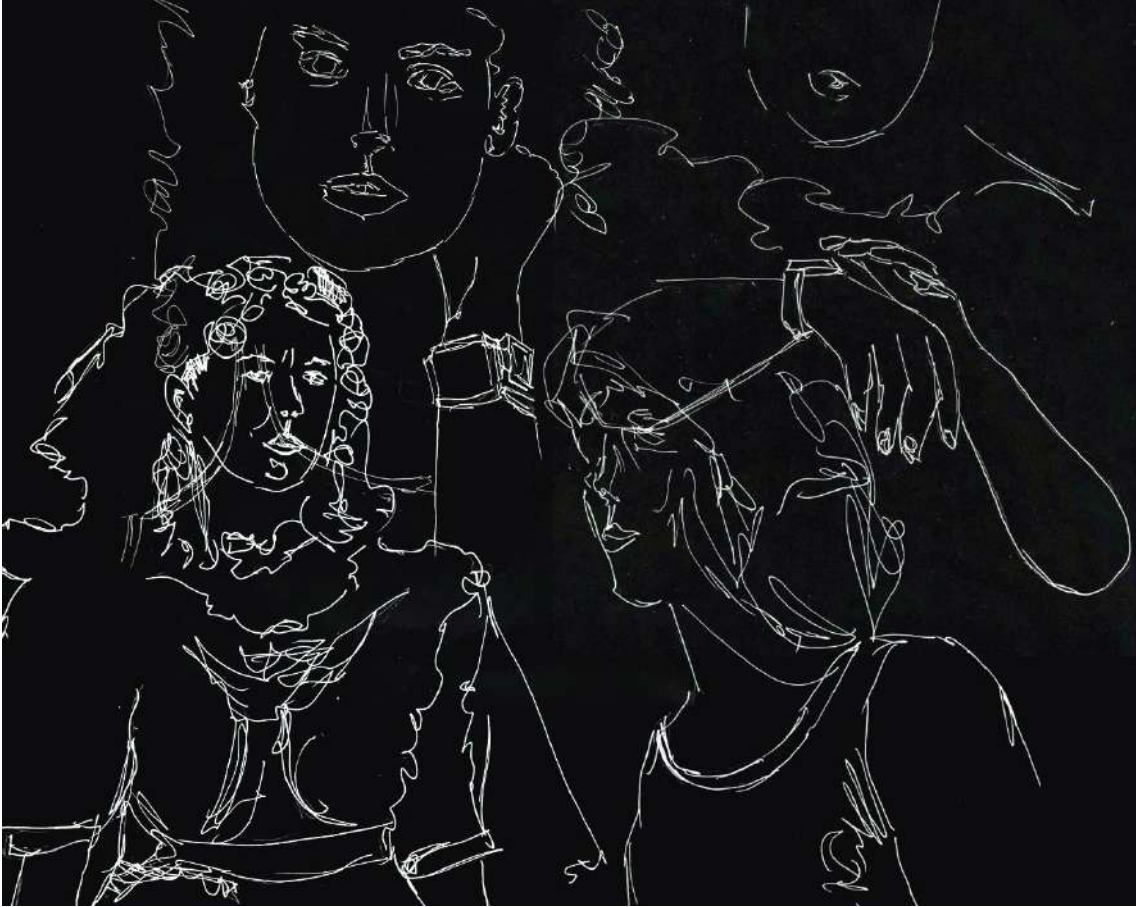
Sinema bilgisinin ve duygusunun bu evrimi etrafında gelişen sosyal teori çabaları da ancak belli bir süre geçtikten sonra, yani bu teknolojilere karşı geliştirdiğimiz coşku soğuyunca güçlenmiş sayılabilir. Sinemayı anlayabilmek, onun oluşturduğu

ya da tabii olduğu toplumsal olaylar geliştikçe, sinemayla kurduğumuz ilişkide bu araçların yaygınlığını, etkisini, dezavantajlarını ve etki alanlarını her haliyle görüp, bir anlamda demlenmekle ve bu sinemanın halesini damıtmakla gerçekleşebilir.

da yer aldığı bir başka örnek daha verelim. Yazar burada önce “mani”yi tanımlıyor: “Hayalin sabit bir fikre saplanmasından ileri gelen bir çeşit hafif delilik yahut bir Şeye lüzumundan fazla, gülünç olacak derecede düşkünlük”. Yazar, fazla sinema düşkünlüğüne de kendisinin “sinomani” adını verdiğini belirtiyor. Sinemanın tümüyle fena ve zararlı bir Şey olmadığını, dolayısıyla ülkede sinemanın olmamasını değil olmasını “temenni” etme zorunlulu-

alacaksınız, sonra içeri girip oturacaksınız... binbir hayal alemini karşınızdaki perdede seyredeceksiniz. Bu modern bir hazdır ve dimağ için kararlıkta ne derin bir skn ve hayale ne geniş bir penceredir⁵⁹.

Bu bağlamda ilerleyen paragraflarda kuir sinemayı teorik açılımları yukarıda bahsettiğim diyalektik ilişkiyi betimler Şekilde, bir tarafı coşku diğer tarafı kriz barındıran bir hatta ve nihayetinde ilişkisel/bütüncül bir anlam haritası ile irdelemeye çalışacağım.



Alien and Fato, Merve Cansız

2

Hayır, sanırım çalışmayacağım.

Sadece bugünden **Alien**'a (Ridley Scott, 1979) ve **Japon İşi**'ne (Kartal Tibet, 1987) *kuir* bakmak istiyorum. Bu filmlerin üzerinden uzun zamanlar geçti. Filmler kendi anlam dünyalarını oluşturmaya devam ediyor. Bu filmleri *kuir* okumak filmlerin devam eden ve esneyen anlamlarıyla ilişkilenmekle ilgili. Onlara kimlik biçmeden şimdiden-sonraya hangi görsel-işitsel deneyimleri ürettiklerine odaklamak gerekiyor. Filmlerin yıllar içinde ürettikleri anlamları akılda tutarak, geleceğe doğru... ne hissettirdiklerine dair açılımlar arayacağım. Her iki filmin biçimsel-estetik ve tuhaf yapısı içinde farklı iki coğrafyadan ve anlam dünyasından koşutluklar ve coşkulu anlamlar devşirmeye çalışacağım. Filmlerin dünyasından aldığım hazzı fragmanlar halinde ama yine de bütünsel-ilişkisel bir anlam dünyasına referansla okumaya çalışacağım.

Bence *kuir* sinemanın yöntemi, metodu onun üzerine kuru düşünce üretmek olmamalı. Sinemanın ürettiği duygunun ve çeşitli ilişkilenmelerin haritasını çıkarmakla ilgili olmalı. Bu yüzden buraya kadar yazdığım; yukarıdaki bilinçli yazma hattını akılda ama bi kenarda tutarak neyi yazamayacağımı anlamaya, dinlemeye, göstermeye ve yazı yüzeyinde bilinç akışı bir duygular izohipsi üretmeye çalışacağım.

Çünkü sinema bi mania halidir. Yine sinema manipülasyondur. Bu iki veçhe, iki araç gibi *kuir* sinemanın da imkânlarını ve yönlerini işaret ediyor, gelin bu yönlerde *yolları yoralım*, izleri bulandıralım, ilişkilere kıllanalım.

İşte tüm bunlar yüzünden ve sayesinde;

3

Ridley Scott'un **Alien**'i ile **Kartal Tibet**'in **Japon İşi**'ni birlikte izleyelim, onlarla ürettiğimiz duyguyu birlikte düşünelim ve işleyelim.

Scott'un **Alien**'ından **Kartal Tibet**' in **Japon İşi**'ne bir yol varsa bu aşktır elbet diyelim?

Sigourney Weaver'in beyaz atletinden **Fatma Girik**'in beyaz gelinliğine **Sigourney**'in *butch femme* cesaretinden Fato'nun *butch* makina estetiğine.

Alien'in yapışkan-geçişken anne karnı formundan **Japon İşi**'nin robotik boğuk nefesine.

Alien'ı **Kristeva** ile anlamaya çalışırken **Japon İşi**'nde **Haraway** aramaya...

bir yol varsa bu kuir sinema mıdır acaba?

*Peki her şeyi kuir-lemekten sıkılmadık mı? Amacı kendini imha edip aşmak olan devrimci bi pratikten yapışkan bi teorik-e niye yolları yoruyoruz *...teşekkürler*

Hande Yener

Çünkü özneler, haller, yapılar ve şeyler ölür, geriye ilişkiler kalır.

İşte bu ilişkiler ağını deşmek bir filmin karnından başka bir film çıkarmak, aynı **Alien**'ın erkeklerin karnında dölleniş o karınları yarararak fışkırması gibi... filmler arasında döl yatakları kurup birini diğlerinden gebe bırakmak. Aynı **Alien**'da karınları delen döllenen o bilmediğimiz saf ve arzu dolu şey gibi.

Tüm bunlar işte *kuir* sinemanın imkân ve ihtimallerinin coşkusuyla türüyor bence.

Hem **Alien**'da hem de **Japon İşi**'nde 70'lerden kalma o esneme, dünyadan evrene genleşme ve makrodan mikroya işteş bi ilişkilene var.

İki filmin anlatısı ve anlatı yapısı yerine filmlerdeki biçimlerin ve evrenlerin izleyeni soktuğı halet-i ruhiye. Tam da sinemada kuirle ilişkilene bu olsa gerek dedirtircesine heyecanlandırıyor insanı.

Fatma Girik'in bi replika robot olarak garsonlar kralı Veysel ve Gazinocular kralı Deli Dilaver arasında salınan *cyborg* oluşlarının...

Yine kendinden *kuir* bir enerji olarak **Kemal Sunal**'ın arzularına göre programlanması...

Sigourney'nin ana karakter olsa da ilk yarım saat filmin odağında dolanmaması?.. son çeyrekte ise bilimle ve bilimsel bilgiyle *kadın oluşu* ve *instinct* denen dişil bilgiyi çarpıştırması,

Sigourney'nin ikinci dalga, radikal ve haklı öfke feminizminden doğan **Alien** bebenin kuir bir teorik gebeliğe de işaret etmesi?

ne de olsa feminizmler olmasa kuirler olmazdı bence,

İç ve dış, organik ve inorganik ayrımlarını delip gecen petrol gibi, asit gibi bir yaratık sıvının

Yemek masasında doğurulduğı bedeni öldürüp aynı masada yeni bir başka beden doğurması,

Alien'da bilimin savaşı dölleyen bir erkek evren olarak belirmesi, bilimin replika bedeninde beyaz kanın sperm gibi eril bir hegemon olma isteğı,

Japon İşi'nde **Atatürk**'ün her karede görünen-gezen imajı, giyilebilen portreler olarak Atatürk' ün dolaşan imajları?

Imago, replica, temsil, gerçek, imge,, bedenlerin uzantısı olarak ekranlar ve bu imajları bedenlerimizin etrafında yeni anlatılar olarak taşımamız,

Robottan insana aradığımız o; *Fotokopisi değil aslı, ne havalı ne paslı* olduğunu bilmediğimiz arzular. Teşekkürler **Ziynet Sali**

Alien'da replikanın ahlakla yoğrulmamış *purity* bir varoluş olarak Alien bedeni kıskanması

Japon İşi'nde İbo **Tatlises* gibi saklayan adeta *robotdrag* **Fatma Girik,**

Yine *Japon İşi*'nde *sanatçının şöhreti hayatından daha kıymetlidir* derken gerçeğe temsil arasında da bulanıklaşan **Fatma Girik,**

Oyuncağı elinden alınan çocuk gibi bir **Kemal Sunal,**

Kedisini bırakmayan küçük kız gibi **Sigourney,**

Alien'da bilim adamı replika. *Japon İşi*'nde Fatma,, Kendini imha eden bedenler,

Alien'da gemi adı *anne*, ve annenin içinde nefes alan borular...hortumlar...

Bu hortumlar hem besler hem atılganır, kendini bırakır, ekranlar da nefes alır, içerden dışarı dışarıdan içeri patlar gidenler ve gelenler,

Bir şeylerin içine girmeler ve dalmalar, kanallar ve anallar...

Bu evrenin kolonokospik yapısı,

Geminin içindekiler, insanın içindekiler, evrenin içindekiler, sonsuza esneyen *circular* bir *içişlik*, niye *her şey bir şeyin içinde* dedirten o döngü zaman ve döngü anlam,

Bu içiçe geçmiş zamanlarda hikâyelerin *evren ve ötesi ve orası* ile ilgili olduğu kadar burayla da, toplumsalın karnındaki yapısal sınıfsal ve cinsiyete bağlı her şeyle de ilgili olması,

Hem *Alien*'da hem *Japon İşi*'nde o *glitch - diablo* ses estetikler,

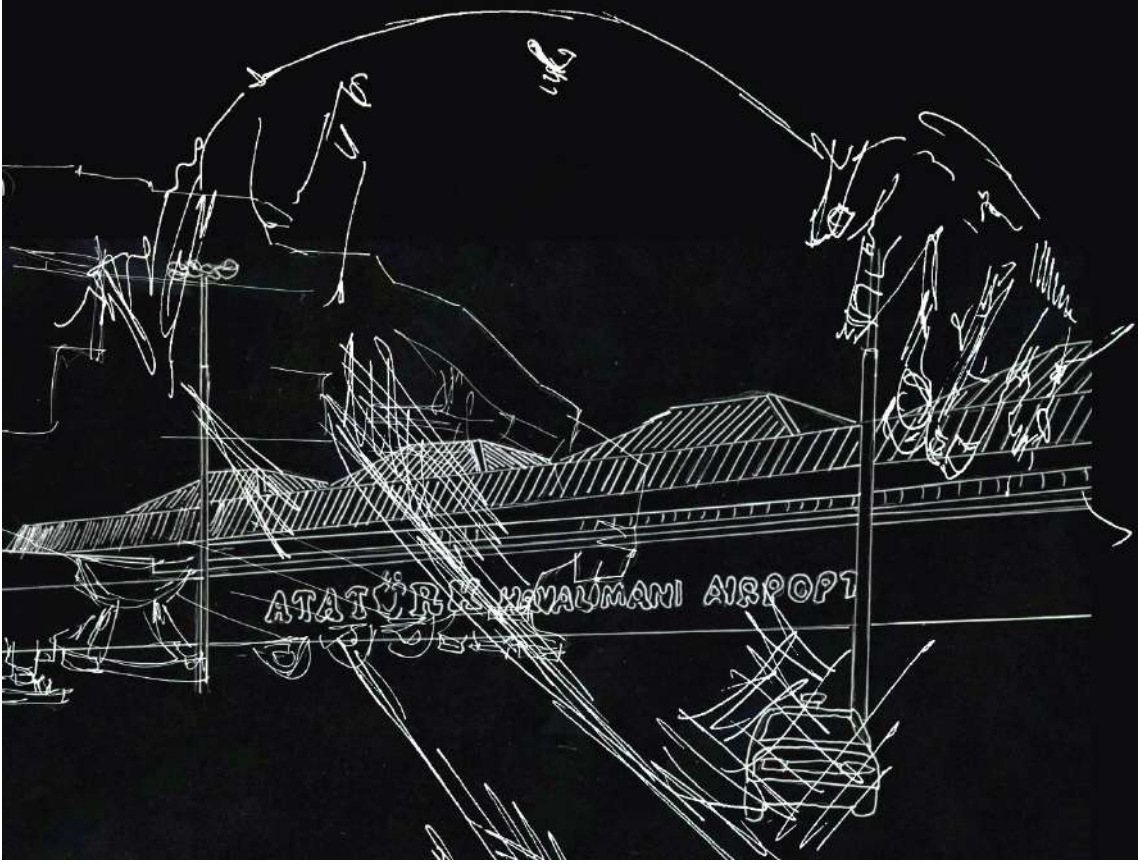
Alien'da eklem bacaklılar, *Japon İşi*'nde ekran bacaklılar,

Sigourney sağduyusundaki duygusal alan ve robot Fato'nun duygusal, robotik evreninden kendini imha eden rasyonel evrenlere yeni karşılaşmalar,

Giyilebilen şeyler olarak bedenlerimiz,

Hayvan oluş, trans oluş, cyborg oluş, robot oluş, Kadın oluş, teşekkürler **Deleuze**... tüm bu oluşlar arasındaki ilişkiler ve ihtimaller. **Deleuze**'ü yiyip yiyip bitirememeler...

Benim bu iki filme dair kuir karşılaşmalarımı bunlar.Şimdi de Fatma robotun öncülü mü ardılı mı olduğundan emin olmadığım **ChatGPT AI**'a soralım;



Dünya ve İşgal, Merve Cansız

4

Alien filmi ve Japon İşi filmleri arasındaki ilişkiler nelerdir?

Görünüşe göre iki farklı şeyden bahsetmişsiniz: ilk ***Alien*** filmi ve ***Japon İşi*** adında bir film. Her ikisi hakkında da bilgi vermekten mutluluk duyuyorum:

1. ***Alien*** (1979): ***Alien***, **Ridley Scott** tarafından yönetilen ve 1979'da gösterime giren bir bilim kurgu korku filmidir. Film, gergin atmosferi, **H.R. Giger**'in yenilikçi yaratık tasarımı ve ikonik karakter Ellen Ripley'i tanıtmasıyla tanınıyor. **Sigourney Weaver** tarafından canlandırılmıştır. Hikaye, ticari uzay gemisi Nostromo'nun mürettebatının uzak bir gezegende Xenomorph olarak adlandırılan dünya dışı düşman bir yaratıkla karşılaşmasını konu alıyor. Film korku, gerilim ve bilim kurgu unsurlarını birleştiriyor ve o zamandan beri türün bir klasiği haline geldi.

2. ***Japon İşi*** ("Japon İşi"nin Türkçesi): "Japon İşi", İngilizce'de "Japon İşi" anlamına gelen Türkçe bir deyimdir. Genellikle ayrıntılara ve kesinliğe büyük dikkat gerektiren, karmaşık, karmaşık veya titiz bir şeyi ifade eder. Bu deyim kökeni tam olarak belli olmasa da, Japon zanaatkarlığının detaylara gösterdiği titizlikle tanındığı algısından kaynaklanıyor olabilir.

***Japon İşi* filmindeki robot karakter ve ana karakter arasındaki ilişkiler insan ve robot sınırları hakkında nasıl değerlendirilebilir?**

1. Japonya'dan Hediye: Başak'a benzeyen robotun gelişi benzersiz bir gelişmedir. Hediyeye nasıl tepki verir? Bu ona rahatlık mı yoksa kafa karışıklığı mı getiriyor? Bu, Başak'a olan duygularını sorgulamasına neden olur mu?

2. İnsan-Robot Etkileşimi: Veysel ile robot arasındaki dinamik, çeşitli ilginç durumlar yaratabiliyor. Veysel robotla nasıl etkileşime giriyor? Robotun Başak'a benzemesi onu duygusal olarak etkiliyor mu? Zamanla robotla bağ kurar mı?

3. Kültürel Değişim: Turist ve robotun kökeni aracılığıyla Japonya ile bağlantı, kültürel alışverişi ve anlayış temalarını keşfetme fırsatı sağlayabilir.

Olası Temalar

1. Aşk ve İlişkiler: Hikâye, karşılıksız sevgiden alışılmadık arkadaşlık biçimlerine kadar aşkın farklı yönlerini derinlemesine inceleyebilir.

2. Kimlik ve Teknoloji: Robot, kimliğin doğası ve insan ile yapay arkadaşlık arasındaki bulanık çizgiler hakkında sorular ortaya çıkarabilir.

3. Kahramanlık ve Kader: Veysel'in kahramanca eylemi, hayatındaki değişimin katalizörü olabilir ve beklenmedik sonuçlara yol açabilir.

İlk *Alien* filmi ile Türk filmi *Japon İşi* arasındaki tuhaf karşılaşmalar neler?

Eylül 2021'deki son bilgi güncellemem itibarıyla, ilk *Alien* filminde (1979) herhangi bir açık tuhaf karşılaşma veya tema bulunmuyor. Film öncelikle hikâyenin korku ve bilim kurgu yönlerine odaklanıyor ve ekibin Xenomorph yaratığıyla karşılaşmaları etrafında dönüyor. Film, **Sigourney Weaver**'ın ikonik karakteri Ellen Ripley de dahil olmak üzere çok çeşitli bir oyuncu kadrosuna sahip olsa da, herhangi bir tuhaf tema veya karşılaşma, filmdeki olay örgüsünün veya karakter dinamiklerinin merkezinde yer almıyor.

Türk filmi *Japon İşi* ("Japon İşi" olarak da bilinir) ile ilgili olarak, bilgim Eylül 2021'e kadar mevcut olan bilgilerle sınırlı olduğundan bu özel film hakkında bilgim yok. O tarihten sonra bu konuda bilgim olmayacaktı. Eğer *Japon İşi* queer karşılaşmalar veya temalar içeriyorsa, ek bilgi olmadan bunlar hakkında ayrıntılı bilgi veremem.

Bu filmlerden herhangi birinde bu belirli yönler hakkında bilgi arıyorsanız, son bilgi güncellememden bu yana ortaya çıkmış olabilecek en son kaynakları, incelemeleri veya tartışmaları kontrol etmenizi öneririm.

CRASH FİLMİNDE “TEKNO-SEKS”İN BİR UNSURU OLARAK HOMOEROTİZM

Fırat Osmanoğulları

Crash

Yönetmen: David Cronenberg

Senaryo: David Cronenberg

Görüntü Yönetmeni: Peter Suschitzky

Sanat Yönetmeni: Tamara Deverell

Kurgu: Ronald Sanders

Oyuncular: James Spader, Holly Hunter, Elias Koteas, Deborah Kara Unger

1996 / 100' / Kanada

David Cronenberg'in *Shivers* (1975), *Rabid* (1977) ya da *The Brood* (1979) gibi ilk dönem filmlerinde beden, beden dönüşümleri, her türden ampütasyon, mütilasyon ve bedene yönelik teknolojik ve klinik müdahaleler bizatihi istismar konusu olmuştur. Yönetmen, bu tür filmlerinde öncüsü olduğu *body horror* alt türünün gereklerini yerine getirmiştir. Bununla birlikte, *Videodrome* (1983) filminin ve onun yeni beden vurgusunun (*long live the new flesh*) Cronenberg filmografisinde bir kırılmaya karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Beden, artık basitçe bir istismar unsuru olmaktan çıkmış, üzerine ciddi kuramsal tartışmaların gerçekleştirildiği bir alan haline gelmiştir. Yönetmenin *Çarpışma* (Crash, 1996) filmi de teknoloji, fiziksel yaralanmalar, açık yaralar, bedendeki biyoteknolojik metal aksamalar vb. unsurlar üzerinden yeni bir cinsellik algısı geliştirmesi açısından radikal açılımlar sunar.

Film, kabaca, eşi Catherine ile halihazırda sıra dışı bir cinsel hayatı olan James Ballard'ın¹, karıştığı ölümlü bir araba kazasının ardından kendisini arabalardan, araba kazalarından, kaza sonucu bedende meydana gelen yaralardan ve bedene

¹ James Ballard, filmin uyarlandığı ve filmle aynı adı taşıyan 1973 tarihli romanın yazarıdır ve Cronenberg, başkarakterine kitabın yazarının ismini vermiştir.

monte edilen biyoteknolojik metal aksamardan cinsel hazlar üreten, cinselliği bunların dolayısıyla yaşayan tuhaf, ezoterik bir topluluğun içinde bulması ve eşiyile beraber bu topluluğun cazibesine karşı koyamamaları sonucu değişen ve dönüşen cinsel haz mekanizmaları üzerine bir anlatı ortaya koyar.

Araba kazasının filmde fetişleştirilmesinin, hem yeni bir cinselliğin hem de yeni bir yaratıcılığın ve hayal gücünün ortaya çıkışını tetiklediği ileri sürülebilir; yani bastırılmış varoluşların kolektif özgürlüğünü bir grup insan için de olsa olanaklı kılan yıkıcı değil, geliştirici bir olay olarak araba kazası... (Brottman, Sharrett, 2002: 127). **Roy Grundmann**, yeni bir yaratıcılık ve hayal gücü ile birlikte gelişen, bir grup insan için özgürleştirici ve geliştirici olan bu yeni cinsellik biçimini *tekno-seks* olarak adlandırır. Ona göre **Çarpışma**, *tekno-seks*'in korkutucu ve tehlikeli yönlerini dile getirmeye çalışır, ancak aynı zamanda onun doğasında var olan heyecandan da yararlanır. *Tekno-seks* insanlığa belli bir radikal potansiyel verir. Tüm tehlikelerine rağmen kimin kiminle, ne tür bir ortamda, ne şekilde ve ne amaçla seks yaptığına dair burjuva kavramlarını bir kenara atmamızı sağlar. **Çarpışma**'da yer alan cinsel karşılaşmalar, *tekno-seks*'in bu yönlerinden çeşitli derecelerde yararlanmaktadır (Grundmann, 1997: 26).

Kazalardan kurtulmuş, kazayı ve beraberinde getirdiklerini fetişleştiren grubun, şiddet içerikli ezoterik ritüellerine henüz tanık olmadan önce bile **Çarpışma**'nın başkahramanı James Ballard'ın seks hayatının sıra dışı olduğunu söyleyebiliriz. Karısı Catherine ile olan ilişkisi, başka insanlarla bireysel olarak yaşadıkları cinsel maceralar ile beslenir ve daha sonra bir haz motivasyonu olarak bu maceraları ön sevişme niyetine birbirlerine anlatırlar. Evliliklerini açıkça sekse indirgeyen ve seksin her yönünü gördüklerini sanan Ballard çifti, cinsel bilginin kendilerine uzak kalan fetişist yanını soğuk bir şekilde keşfederler; aslında çok az şey biliyorlardır. Nitekim Ballard'ın yaptığı ölümcül kaza sırasında, kazanın hemen ardından, her ikisi de hurdaya dönmüş arabalarında otururken ve kazanın tetiklediği bir trans halinde birbirlerine bakarken, saniyeler öncesinde eşi camdan fırlayarak ölmüş olan Helen, emniyet kemerini çıkarmaya çalıştığı esnada Ballard'a gelişigüzel bir şekilde sol göğsünü gösterir. Hastaneden çıktıktan sonra ise Ballard, arabasını almak için geldiği polis garajında Helen ile karşılaştığında, onun bir hatıra ve seks aksesuarı olarak enkaz halindeki arabasının bir parçasını çalmaya geldiği gerçeğini fark eder ve aynı anda hem itilir hem de cinsel bir uyarılma yaşar. Ballard yeni bir cinsel haz biçiminin varlığını keşfetmiştir.

Cronenberg, bir röportajında yeni cinselliğin ya da *tekno-seks*in olanaklarına dair şu ifadeleri kullanır (1997: 17): “Filmin başında seks oldukça uyuşuktur, gücünü kaybetmiştir. Gücünün ancak bir kısmını, ona anlam, yaşam ve dinamizm veren diğer güçlerle birleştiğinde yeniden kazanır. Ölüme karşı seks; *eros* ve *thanatos* kesinlikle birbirine karışıyor”. *Tekno-seks*’in teknoloji dolayımı haricindeki en belirgin niteliği işte bu karışım üzerinden şekillenir: bir yanda yaşam ve haz dürtüsünün (*eros*), diğer yandan ölüm dürtüsünün (*thanatos*) bir arada yaşandığı bir olay... Ballard, Helen’in kendisini tanıştırdığı Vaughan ile karşılaşmasının ardından, bu yeni cinsel deneyim dünyasına gönüllü bir giriş yapar. Öyle ki Vaughan, henüz hastanedeki ilk karşılaşmalarında, neredeyse nefes nefese bir halde Ballard’ın yaralı boynunu ve göğsünü yakın mesafeden büyük bir arzu duyarak, adeta büyülenmişçesine inceler. Hastanedeki bu ilk karşılaşmalarından itibaren Ballard ve Vaughan arasında homoerotik bir çekim meydana gelir.

Yine, **Grundmann**’ın belirttiği gibi, vücudu **Tod Browning**’in 1933 tarihli korku klasiği *Freaks*’taki ünlü tavuk kadını andıran, erotik bir yüksek teknoloji analogisi görünümündeki eski bir kaza kurbanı olan, bedeninin önemli bir kısmını kaplayan biyoteknolojik metal aksamları ile bir robotu andıran Gabrielle karakteri üzerinden **Cronenberg** fetişizmin tekno-erotik etkisine odaklanır. Bu stratejisi, onun metali seks için malzeme ve oyun alanı olarak geri kazanmasına yardımcı olur. Gabrielle’in bedeni, metalin vücudu parçalara ayırma ve onu yeniden birleştirme kapasitesini adeta kutsar. Başka bir buluşmada Gabrielle, Ballard’a bedenindeki metal aksamları ve uzun bir fermuar görünümündeki dikiş izlerinin öne çıktığı yaralarını yalatır. Seyirci açık bir yaranın sunduğu erotik fırsatlara tanık olur; **Cronenberg** ise yeni bir cinsel organ keşfetmiştir (*neo-sex organ*) (Grundmann, 1997: 26). Yeni cinsel organ ve yeni cinsellik üzerine **Cronenberg** oldukça nettir (1999: 6):

Neden yeni cinsel organlar yok? Bunu cerrahi olarak yapabiliriz, bunu nörolojik olarak yapabiliriz. Seksin yeni bir versiyonunu icat edebiliriz. İnsanlar muhtemelen bundan hoşlanır, satın alır, satar, bir meta haline gelebilir. Seks, benzeri görülmemiş bir şekilde hem bir meta hem de siyasi bir silah haline geldi. Üreme dışında pek çok şey var. Eski seks ya da eski teknoloji için özel bir nostalji hissetmiyorum. Korkutucu olduğu kadar heyecan verici.

Cronenberg'in filminde yeni cinsellik ya da *tekno-seks*, cinselliğin teknoloji dolayımı ile yaşanması üzerinden şekillenir. Arabalar, araba kazaları, kaza sonrası bedende oluşan yaralar, ampute bedenlere monte edilen biyoteknolojik metal aksamlar cinsel arzunun temel belirleyenleridir. Cinsiyet ise belirleyici olmaktan çıkmıştır; karakterlerin karşısındakine duyduğu cinsel arzuda, cinsiyetin herhangi bir önemi kalmaz. Dolayısıyla filmde, heteronormativiteye yönelik, *queer teori* bağlamında politik bir eleştiriden söz edemeyiz; zaten filmin böyle bir misyon üstlenmeye çalıştığını söylemek de yanlış olur. Bununla birlikte, yine de heteronormatif bakış açısı, *tekno-seksin* geleneksel sekse yönelik, aynı zamanda onun yerini almayı da amaçlar biçimde, gerçekleştirdiği saldırısı ile sarsılır ve bir bakıma 'heteroseksüel' ya da 'eşcinsel' gibi cinsel yönelimler, bunun yanında dar bir anlama hapsolür. **Çarpışma**'nın yerleştiği konumlanma noktası ise, cinsel bir kimliği ilan etmek bir yana, teknoloji, bedensel yaralar ve biyoteknolojik metal aksamlar ile dolayımlanan bir biseksüellik önerir. Ama yine de, filmdeki seks sahnelerinde kurduğu kadrajlar bakımından **Cronenberg**, heteronormatif bir konumlanma noktasından tam olarak kaçmayı başaramaz. Bu meseleleri, filmde yer alan üç sahne ile somutlaştırmakta fayda var.

Ballard ve Vaughan'ın, film boyunca başkaları ile yaşadıkları cinselliğin tamamı heteroseksüel olsa da, filmin anlatısının omurgasını oluşturan iki erkek arasındaki ilişki, esas olarak karşılıklı çekimleriyle belirlenir. Vaughan, erkek arzu nesnesine ulaşmak adına kadınları yem olarak kullanan homoerotik bir taktik benimser. Bu anlamda film, erkek homoerotizmine birden fazla yönden ışık tutar. Kocasını ile Vaughan arasındaki gerilimi fark eden Catherine, öyle ki cinsel ilişki esnasında Ballard'ın kulağına, onun Vaughan'a yönelik homoerotik arzularını kışkırtan, bir hayli pornografik sözcükler fısıldar (*dirty talk*).

Her ne kadar -görselde de görüldüğü gibi- bölgesel bir takım karartmalar mevcut olsa da, Catherine ve Ballard'ı cinsel ilişki sırasında açık bir biçimde görürüz. Kamera, belirgin bir göstermeme çabası içerisinde değildir ve yakın plan ya da detay planlara kesmeler gerçekleştirilmez. Sözlü homoerotik kışkırtmaların olduğu bu heteroseksüel ilişki sahnesinde tarafların rolleri bellidir ve her şey heteronormatif usullere göre ilerler. Bu usuller doğrultusunda, Catherine'in fısıldadıkları hariç, herhangi bir *queer* ihlal söz konusu olmadığından, kadrajın çekingen bir biçimde kurulmasına, yakın ya da detay planlara kesmeler içeren bir takım kurgusal tekniklere başvurulmasına ihtiyaç yoktur.



İkinci sahne ise Ballard ve Vaughan arasındadır. Ballard ve Vaughan'ın araba içerisinde gerçekleşen cinsel yakınlaşmalarında genel planlardan çok, yakın ve detay planlar tercih edilir ve sıkça kesmelere başvurulur. Öpüştükleri planlar dışında odak, her ikisinin de göğsünde yer alan “teknik bir takım figür”lerden oluşan dövmeleri ve bedenlerindeki araba kazası yaraları üzerinedir. Her iki erkek de diğerinin bedenindeki dövme ve yaralardan tahrik olurlar ve bedenlerinin o bölümlerine ilgi gösterirler. **Grundmann**'a göre, Ballard ve Vaughan'ın öpüşmesinin güzel bir yakın planı elde edilir; ancak bunun dışında sahne, son derece düşük tonlu aydınlatma ve aydınlatılan alanın arkasındakileri



izleyen ve bu nedenle çoğu zaman görüşümüzü engelleyen bir kamera ile karakterize edilir. Sahne ayrıca, muhtemelen **Cronenberg**'in iradesine aykırı olarak yoğun bir şekilde kurgulanmış gibi görünmektedir (Grundmann, 1997:27).

Dolayısıyla, söz konusu sahnede bir cinsel ilişkinin gerçekleştiği dahi meçhuldür (Bu sebeple bu sahne için cinsel ilişki yerine, cinsel yakınlaşma ifadesini kullanıyorum). Ballard ve Catherine'in sahnesindeki gibi, aksiyonu net bir biçimde ortaya koyan genel plan bir kadraj kurulmaz. Oldukça temkinli bir kamera kullanımı ve kurgusal işlem gerçekleşmiştir.

Bu sahneye karşılık, **Grundmann**'ın da belirttiği gibi, Helen ve Gabrielle arasındaki sevişmeyi içeren sahne hiç de belirsiz değildir. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, **Cronenberg**'in kamerası iki kadının sevişmesini çekerken çok daha az ihtiyatlı davranmaktadır. Aslında, oldukça *voyeristiktir* ve heteroseksüel bir erkek fantezisine yönelir. **Çarpışma**'nın, onun sınırsız pornografik eşitlikçiliğini açıkladığı iddia edilen burjuva seks pratiklerini görünüşte reddediyor gibi görünmesine rağmen, yine de cinsel farklılığa ve eşit olmayan güç ilişkilerine dayandığı söylenebilir. Açıktır ki **Çarpışma**, iki eşcinsel sahneye eşitsiz muamele eder (Grundmann, 1997: 27). Gerçekten de Vaughan'ı ölüme götüren hurdaya dönmüş bir arabanın arka koltuğunda gerçekleşen bu sahnede, Ballard ve Vaughan'ın sahnesinde bolca yer alan ve aralarındaki aksiyonu görmemize çok da izin vermeyen kesmeler, yakın ve detay planlar, karanlıkta bırakılan alanlar mevcut değildir. Sahne tek plandır ve kamera, her ne kadar giderek Helen ve Gabrielle'e yaklaşırsa da genel plandan çıkmaz.



Cronenberg, aslında filminin cinsel vurgusuna ve öne sürdüğü yeni cinsellik ya da *tekno-seks* kavrayışına güvenir görünmektedir. Bu güven ise, doğrudan sinematografik olanaklara dayanır. Bir söyleşisinde belirttiği üzere **Cronenberg**, **Ballard**'ın romanının aslında *anti-pornografik* olduğunu düşünür; çünkü metnin klinik ve analitik dili ona göre, insanların cinsel arzusunu yok edici niteliktedir. **Ballard** her ne kadar kendisine kitabının, belki de ilk *tekno-porno* romanı, teknoloji hakkında bir pornografi romanı olduğundan bahsetse de **Cronenberg**, filminin pornografik olmaya romandan daha yakın olduğuna inanır. Çünkü kendi deyimiyle, çekici insanlara sahiptir ve ışıklandırma, belirli bir tonda olmasına rağmen, sahnelerin kurulumunda hala çok baştan çıkarıcı ve şehvetli sonuçlar vermektedir (Smith, Cronenberg, 1997: 19-20) Fakat elindeki sinematografik imkânları kullanırken eşitsiz davranmıştır. Görüldüğü gibi, Ballard ve Catherine'in sahnesi ile Helen ve Gabrielle'in sahnesi genel planlardan oluşurken ve bu sahnelerde daha esnek bir kamera kullanımı söz konusu iken, Ballard ve Vaughan'ın sahnesinde aksiyon sürekli bölünür; yakın ve detay planlar arasında yapılan kesmeler ve düşük ışık kullanımı bu sahnede yoğun bir belirsizlik yaratır. Dolayısıyla Cronenberg belirgin bir çifte standart uygular ve heteronormatif bir konumu tam olarak terk edemez.

Bu çifte standardından ötürü yönetmenin önemli bir fırsatı teptiğini savunan **Grundmann**, erkek anüsünün penetrasyonunun, muhtemelen burjuva cinselliğine yönelik en radikal saldırılardan birini ima ettiğini, ancak **Cronenberg**'in *Çarpışma*'da bunu gözden kaçırdığını ya da görmezden geldiğini söyler. *Çarpışma* ona göre, bu fırsatın kapılarına vardığında, kapıları açmayı ya da en azından zorlamayı reddetmiş ve bunun yerine geçmişe/geleneksel olana aceleyle geri çekilmeyi tercih etmiştir (Grundmann, 1997: 27). **Grundmann**'ın bu yorumunun birçok açıdan abartılı ve problemlili olduğunu düşünüyorum. İlk olarak; geleneksel cinsellik ya da onun deyimiyle burjuva cinsellik algısına, iki erkek arasında gerçekleşen 'tam' bir cinsel birleşmeyi göstererek saldırmadığı için filmin geleneksel olana bir geri dönüş gerçekleştirdiğini söylemek oldukça indirgemeci olacaktır. Çünkü bu yaklaşım, filmin öne sürdüğü ve yadsımak bir yana, savunusunu yaptığı *tekno-seks*'in burjuva cinselliğine yönelik zaten daha kapsamlı bir radikal saldırı biçimi olduğunu göz ardı eder. Bununla birlikte, **Cronenberg** 'gösterme' konusunda eşitsiz bir tutum sergilemiş olsa da, cinsel birleşmeyi tamamına erdirme hususunda her iki eşcinsel sahneye de adil

davranır. Nitekim Helen ve Gabrielle'nin sahnesinde de çiftin öpüşmesinden ve birbirine sarılmasından ötesi bulunmamaktadır.

Özetle, **Cronenberg**, *Çarpışma*'da yeni bir cinsellik önerirken cinsel kimlikler üzerinden hareket etmez. Teknoloji, bedensel yaralar ve bedene sabitlenmiş biyoteknolojik aksamalar bu cinsellik biçiminin, yani *tekno-seksin* en belirgin dolayımıdır. Film bu dolayımalar üzerinden şekillenen cinselliğin, bazı tehlikeleri beraberinde getirmekle birlikte, özgürleştirici ve geliştirici bir yanı olduğu fikri üzerinde durur. Bu yeni cinselliğin politik yanı ise, eşcinsel ya da biseksüel kimliklerin varoluş mücadeleleri ve politik ilan etme mekanizmaları bağlamında değil, bizatihi sahip olduğu dolayımaların geleneksel ve/veya burjuva cinsellik biçimlerine yönelik radikal saldırı potansiyelinden kaynaklanır. Dolayısıyla film, *queer teorinin* politik, ekonomik ve toplumsal bakışına yerleşmeyip -her ne kadar 'gösterme' konusunda cinsiyetlere adil davranmasa da- eşcinselliği *tekno-seksin* bir unsuru olarak homoerotik bir düzeyde ele almanın ötesine geçmemeyi tercih eder.

Kaynakça

- Brottman, M., Sharrett, C. (2002). The End of the Road David Cronenberg's "Crash" and the Fading of the West, *Literature/Film Quarterly*. 30(2), pp. 126-132.
- Grundmann, .R. (1997). Plight of the Crash Fest Mummies: David Cronenberg's "Crash", *Cinéaste*, 22(4), pp. 24-27.
- Porton, R., Cronenberg, D. (1999). The Film Director as Philosopher: An Interview with David Cronenberg. *Cinéaste*, 24(4), pp. 4-9.
- Smith, G., Cronenberg, D. (1997). Cronenberg: Mind Over Matter, *Film Comment*, 33(2), pp. 14-29.

LAURENCE'A BAKABİLMEK (BAKAKALMADAN)

Cem Kayalığıl

Laurence Anyways (Xavier Dolan, 2012), filmin 144. dakikası: Trans kadın Laurence, yeni yayımlanan romanı üzerine bir cis (trans olmayan) kadın röportajcı ile buluşuyor. Laurence makyajıyla, uzun saçıyla, turkuaz tayyörüyle, pembe boyun bağıyla ve pembe ojeli parmaklarının arasındaki sigarasıyla mizansenin görsel hakimiyetine sahip. Koltuktaki rahat postürüne ve beden diline bakacak olursak adeta ev sahibesi konumunda. Oysaki üç yılın ardından yeni döndüğü Montréal'de bir kafede yapılan röportajın misafiri o; buluşmaya da 45 dakika geç kalmış. Gözleri karşısındaki kadının üzerinden hiç ayrılmıyor, asla. Kadın ise güya *bu gecikmeye* takılmış gibi davranıyor; görüşmenin daha ilk dakikasından itibaren Laurence'ın karşısında gergin, sinirli. Kafasını bir o yana bir bu yana çeviriyor, küpeleri hep sallanıyor, iç çekiyor, bakışlarını yer hizasından yukarıya bir türlü doğrultamıyor. Çok belli ki Laurence'ın, yani bu kendi cis-normlarıyla uyumsuz varlığın karşısında olmak onu irkiltiyor. “Kahve istemiyorum!”la başlayan aksiliği (“Bira?.. Sizi rahatlatacaktır.” – “Rahatlamak istemiyorum.”), röportajı rayına oturtamamasıyla koyulaşiyor. Kadın, “Ben soru sorarım, siz cevaplarsınız. Daha etkili bir yaklaşım düşünemiyorum. Ama bu kadar kibirliyseniz....” dediğinde, Laurence ikisi arasındaki gerilimin asıl kaynağına direkt dalmaktan çekinmiyor: “Peki ya siz? Siz de biraz kibirli değil misiniz? Evet geç kaldım, ama... Başladığımızdan beri bir kez bile gözlerimin içine bakmadınız. Kendinizi böylelikle mi güvende hissediyorsunuz? Taşa dönüşeceğinizi mi düşünüyorsunuz?” Bu, kadını geriletir; kadın nihayet gözlerini Laurence'a çevirebiliyor (yakın plan yüz çekimi: gözleri meğer ne kadar da güzelmış). Ve Laurence'a “Bakışlar sizin için önemli midir?” diye sorunca, yalınlığıyla etkili bir cevap alıyor: “Nefes almak için havaya ihtiyaç duyarız, değil mi?” Cevap kadını gülümsetiyor, ona rahat bir nefes aldırıyor. Laurence ona göz kırpmıyor: “İşte böyle.”

Bakmak veya bakmamak; kime bakıldığı ve nasıl bakıldığı: Bunlar **Xavier Dolan**'ın mesele edindiği ve yüze odaklı orta-yakın plan çekimlerle vurgulamayı çok sevdiği şeyler. Orta-yakın planın bu vurguyla kullanımını, önceki filmi **Hayali Aşklar**'da da (Les Amours Imaginaires / Heartbeats, 2010) buluyoruz. Zaten **Hayali Aşklar**'ı böyle bir çekim açıyor:



Hayali Aşklar'ın başında konuşmasını dinlediğimiz anonim kadın.
Kime bakarak konuştuğunun görsel bilgisi seyirciye verilmiyor.

Kısa süre sonra bir kesmeyle yakın plana geçilmesi, bunun ardından yapılan hızlı *zoom-out - zoom-in* ve bunlar olurken çerçeve içinde gösterilen kişinin etrafına (çerçeve dışına, bir o tarafa bir bu tarafa) bakarak sözü başkaları tarafından kesilmeden kendi hikayesini anlatmayı sürdürmesi sayesinde, burada, bir doz kurmaca film - bir doz belgesel (tam ifadesiyle: *konuşan kafalar* belgeseli) estetiği oluşturuluyor (Godardvari bir ikilik). Filmin asıl hikayesi başlamadan önce, bu şekilde, başka iki kişiyi daha izleyip dinliyoruz; dahası, aynı şeyler, film içine serpiştirilmiş ve filmin hikayesine hiçbir noktada doğrudan katışmayan başka *insert*'lerde de (yanal/ikincil klipler) tekrarlanıyor: Birtakım anonim kişiler (**Hayali Aşklar**'ın asıl karakterleriyle bağları kurulmuyor, aynı film içinde başka dünyalardalar) birtakım *yürümemiş ilişki* hikayelerini, ters gitmiş ve kötü bitmiş yakın ilişkilennmeleri ve bunların kendilerinde bıraktığı izleri *birilerine* anlatıyorlar. Çevrelerinde kim var, onları kim dinliyor, bu gördüğümüz kişiler aslında birbirleriyle mi konuşuyorlar... bunlar tutarlılıkla, görsel olarak belirsiz (çerçeve dışı) bırakılıyor.

Dolan Hayali Aşklar boyunca, asıl karakterleri olan Francis, Marie ve Nicolas'ı da kaydadeğer bir sıklıkla (belki Francis'i diğerlerinden daha az olarak) bu planda

ekiyor. Ama onların çekimlerinde, gösterilen karakterin ereve dışına dođrultulmuŐ gözlerinin kimi gördüğü, bütünüyle *mizansenin* kurulumu sayesinde belirlenmiş oluyor, seyirci tarafından biliniyor. Altını çizmeye değer olan nokta Şu: **Dolan** bunu standart aı – kesme – karşı aı kurgusuyla *yapmamayı* (kesmelerini de *grnmezleŐtirmemeyi*) seviyor; bunun yerine (bu plandaki çekimlerinde) karakterini doğrudan karşısından görüp göstermeyi ve o karakterin net biçimde baktığı diğer karakteri bütünüyle ereve dışında bırakmayı istiyor.



Hayali AŞklar'ın üç karakteri bir kafede ilk kez bir araya geliyorlar.

stte: Nicolas kafede. Francis mekana giriyor; Nicolas, Francis'in kendisine doğru yaklaŐmasını mutlulukla (ve muhtemelen romantizmle) karŐılıyor. Marie de az sonra sahneye dahil olacak.

Altta: Kafedeki masada Marie ile Nicolas'ın karşılıklı oturduklarını biliyoruz. Marie belirgin bir romantizmle Nicolas'a bakıyor.

Hayali Aşk’da *insert*’ler ile asıl hikayedeki bu tür çekimler arasındaki fark (çerçevelediği kişinin kime baktığının belirsizliği ile belirginliği) üzerinde biraz durayım. Öncelikle malumun ilamı: Bu fark, filmin gramerindeki bilinçli *iki başlılığa* katkı sunuyor; **Dolan** (başka estetik tercihlerin yanında) bunun sayesinde, işlediği asıl hikaye ile *insert*’lerin kendi iç toplamlarını birbirinden ayırıştırıyor. Ancak, değil mi ki filmin adı “Hayali Aşk”: Gerek Francis-Marie-Nicolas üçgeninin içsel geriliminin oluşumu ve çözümlenişi gerekse *insert*’lerde anlatılanlar, son tahlilde, hep birilerinin mutsuzluğuyla biten *yoksun kalış* hikayeleri olmaları yönünden birbirleriyle benzeşiyorlar (belki yer yer de örtüşüyorlar). Bu ayrışma-benzeşme halinin, *Hayali Aşk*’ı hem görsel biçimce zenginleştirdiğini hem de söylemsel alanda çoğalttığını (tema ve varyasyonlar misali) söylemek makul görünüyor. *Insert* konuşmacılarının görsel olarak *sanki muhatapsızlarmış gibi* sunulmaları; kendileri arasında ve anlattıkları üzerinden bir tekil anlatının kurulmasını engelliyor. Dile getirilen çoğul anlatıların filmin ana hikayesine nerelerden nasıl bağlanabilecekleri de açık uçlu bir bulmaca olarak seyirciye hediye ediliyor.

Laurence Anyways’de bıraktığımız yere dönme vakti: “*Bakışlar sizin için önemli midir?*” - “*Nefes almak için havaya ihtiyaç duyarsınız, değil mi?*” Laurence ile röportajcı kadın arasındaki bu mizansen filmin sonuna doğru gerçekleşiyor. Alıntılı olduğum diyalogla birlikte rayını bulan röportajı ise, bu mizansenin görene dek, film zamanının içine dağıtılmış ses parçaları halinde çoktan dinlemiş bulunuyoruz. Duyduğumuz ilk ses parçası filmin en başına, ilk görüntünün verilmesinin bile öncesine yerleştirilmiş. Bu parçada kadının “*Aradığınız şey nedir, Laurence Alia?*” sorusunu Laurence’ın “*Beni dilimden anlayacak ve benimle konuşacak birini arıyorum. Toplumdan dışlanmaksızın, sadece sınırdakilerin değil, normal olduğunu iddia eden insanların da hak ve değerlerini sorgulayan birini.*” şeklinde cevaplamasını dinliyoruz. Filmin adı bu repliğin ardından ekrana geliyor. Akabinde başlayan sekansta turkuaz tayyörlü, topuklu ayakkabılı bir kadın, boş bir evden çıkarken seyirciye arkasından gösteriliyor. Fonda Fever Ray’den “If I Had a Heart” veriliyor: karanlık, kapalı, esrarlı bir müzik. Ağır tempolu, gerilimli; eşlik ettiği görüntü akışı da buna koşut olarak özellikle yavaşlatılmış. Böylelikle hepten yoğunlaştırılan sekansın ağırlıklı kısmını orta-yakın plan çekimler oluşturuyor: işte yine, arka arkaya, farklı insanların yüzlerini görüyoruz. Ama can alıcı detay, kameranın *Hayali Aşk*’dakinden farklı olarak bu kez, sekansın hemen hemen her saniyesinde hareketli olması; çerçevelenen insanların pek çoğunun da

doğrudan kameraya/seyirciye *bakakalarak*, birebir bu hareketi takip etmesi. Bu insanların gözlerince takip edilenin aslında kim olduğunu bize *bağlam* söylüyor — onun kim olduğunu açıkça belirtmeme lüzum yoktur herhalde. Asıl önemlisi, seyirci olarak bizim, kesif bir garipseyci-sorgulayıcı bakışla karşı karşıya bırakılışımız, göz göze getirilişimiz. Gerilimli müzik, yavaşlatılmış akış ve o kaçamadığımız hoşnutsuz bakış: *Burada nasıl nefes alırsın?*



Yalnız, ayın bir de karanlık yüzü var. Bakakalınan kişinin kim olduğunu, evet, biliyoruz ve onun maruz kaldığı bakışa biz de ortak ediliyoruz; ama bu kişiyi sekans boyunca *biz* bir türlü karşısından göremiyoruz. Sekansın bizde uyandırdığı merak

kisvesindeki arzumuz tatmin edilmiyor; biz bu kişiyi kâh arkadan kâh yandan ve kâh sisler içinden görüyoruz görmesine de, asıl, *yüzü nasıl yüzü?* — o yüz bize hiç gösterilmiyor. Sekansın sondan bir önceki çekiminde kamera ona arkadan yaklaşıyor, onu arkadan omuz planında sabitliyor. Çerçeveyi yukarıdan aşağıya onun saçları dolduruyor. O, durduğu yerde yavaş yavaş yüzünü sağa çeviriyor, elmacık kemikleri hizasındaki saç kıvrımlarının bıraktığı boşluktan burnu görünüyor. Ve o yüzü biz en azından, yarım yamalak da olsa profilden görebilmeyi umarken ani bir kesme ile plan değişiyor, turkuaz tayyörlü kadın hızlı ve sağlam adımlarla bizden uzaklaşıyor... onu, girdiği sisin içinde kaybediyoruz. Kendisini yine bu tayyör içinde ama *nihayet* karşısından görebilmemiz için, işte, filmin 140 dakika daha ilerlemesi gerekiyor.



Laurence Anyways'in bu giriş sekansı özellikle, insanların Laurence'ın karşısında tetikte duruşunu vurgulayan ağır çekimli kurgusuyla, yeni başlayan filmin genel duygusunun bir görsel betimini veriyor. Bununla birlikte, tayyörün yinelenmesi yoluyla kurulan eliptik anlatımla röportaj mizansenine bağlanıyor: Boş evinden çıkıp insanların garipseyci bakışını umursamadan sis içinde yiten kadının adımlarının, soyut bir yürüyüş oluşturmayıp bir röportaja yetişme amaçlı olduğunu, Laurence'ın kafedeki buluşmada kıyafetini gördüğümüzde geriye dönük

olarak çıkarıyoruz. Röportajcının, buluşmalarının ilk dakikalarında Laurence'dan esirgediği bakışlarını sonra ona çevirebilmesi, röportajın ilerleyen dakikalarında tedirginliğinden sahiden (Laurence'a "Çok güzelsiniz." diyebilecek kadar) kurtulabilmesi; giriş sekansında yüz çekimleri verilen *ahalinin* halinin karşıt kutbuna geçişin mümkün olabildiğine delalet ediyor. Bunu belki, çok değil ama bir düzeyde, filmin, "Aradığınız şey nedir, Laurence Alia?" sorusuna Laurence'ın verdiği cevap bağlamındaki *mutlu sonu* olarak değerlendirebiliriz. Zahir, insan Laurence için mutlu bir son görmeyi istiyor.

Giriş sekansı ayrıca içerdiği video estetiğiyle de filmdeki başka iki sekansla müziksel-görüntüsel akrabalığa sahip. Birinci akrabası, Laurence'ın öğretmenlik yaptığı liseye kadın kıyafetleri giyerek gittiği gün okulun koridorunda, sıkışık insan kalabalığının içinden geçtiği sekans. Laurence'ın benimsediği toplumsal cinsiyet kimliğini ilk kez kamusal olarak sergileyebilişi, giriştekine kıyasla kat kat enerjik bir dans müziğinin eşliğinde ve normal çekim hızında kurgulanmış. Yine hareketli kamera, vurgu da yine Laurence'a nasıl bakıldığında, bakakalındığında (seyirci yine bazı insanlarla göz göze getiriliyor). Ama burada gösterilen insanlardaki (çoğu öğrenci) hakim duygular, hoşnutsuzluktan ziyade, şaşkınlık ve görüleni gülünç bulup kendince eğlenme. Yüzünü açıktan gördüğümüz Laurence ise kendisine doğrultulan bakışların kendileriyle ilgiliymiş gibi değil. Onun derdi, üzerine çektiği *kamusal* bakışı yüklenme cesaretine sahip olduğunu kendisine kanıtlamak. Koridoru kat ettiğinde sınavı başarıyla geçmenin gururunu taşıyor.

İkinci akraba sekanstaysa bakışın nesnesi Laurence değil; onun sevgilisi, tek aşkı (cis kadın) Fred. Hikayenin kritik kırılma noktalarından birini somutlaştıran bu sekansta Fred en gösterişli haliyle, bir yüksek zümre balosuna gidiyor. Şatafatlı balo salonuna girişi, **Laurence Anyways**'in büyük oranda gerçekçi görsel estetik standardından aşırı bir sapmayla veriliyor (burayı, **Dolan**'ın, Visage klasiği "Fade to Grey" için çektiği bir video klip gibi de izleyebiliyoruz): Koca salonda herkesin bakışı Fred'e çevriliyor (hızlı kesmeler, ani kamera hareketleri), Fred insanların üzerinden pelerini dalgalanarak uçarken gösteriliyor, Fred insanların açtığı koridordan vücudunu kıpırdatmadan kendi etrafında döne döne geçerken gösteriliyor, Fred hızlı adımlarla ilerlerken herkes ona yol veriyor... Maskeler, boyalı yüzler, akıl almaz kıyafetler arasında Fred idolleşiyor. Sonrasında kadehleri kafaya dikip dikip yerlere çalıyor. Kendini hazır hissettiği anda da kendini bir erkeğin partneri kılıyor. (Ve bu, hiç de *tek gecelik* bir şey olmayacak.)



Laurence, benimsediği toplumsal cinsiyet kimliğini sergileyebilmenin gururunu yaşıyor.



Fred, adeta balonun idolü.

Fred - balo sekansı, bakılan nesnenin erotik bedensel varlığının vurgulanması ve bunun, ona baktıklarını gördüğümüz öznelerce kabul görmesi yönünden, öncesinde andığımız iki akraba sekanstan ayrılıyor. Fred'li sekansın Laurence'lı iki sekanstan farklılaştığı bir diğer nokta da yekpare bir mizansene dayanmaması. Zira Fred'li sekansta, balonun yapıldığı sırada bir başına otobüsle evine dönmekte olan Laurence'ın çekimlerine de yer veriliyor. Buradaki paralel kurgu; eğlenen, beğenilen, enikonu seksi Fred'inki ile, yüzünde bir gün önce barda girdiği kavganın hatırlatıcı göstergelerini taşıyan Laurence'ın durumu arasında bir karşıtlık kuruyor.

Şimdi, ama, **Dolan** bu ayırım ve karşıtlıktan seyircinin yanlış anlamlar çıkartmasının önünü almakta ustalık mertebesinde mahir. Bu zeminde kusursuzca hassas bir ayar tutturabiliyor; Laurence'ı, ne haline üzünülesi/acınılası bir trans birey örneği ne de “dönüşümüyle” pek çok insanı etkileyebilecek ışıltıda bir trans birey ikonu olarak karakterize ediyor. Trans bireylerin sinemasal temsillerinde yanlış bir ikilem yaratan bu iki uç yaklaşımdan herhangi birine kapılmak, “cis bakış”ın (*cis gaze*) alameti. Tahmin edilebileceği gibi “cis bakış”, *kadınların* sinemadaki temsilini sorunsallaştıran “eril bakış” kuramına (*male gaze* [**Laura Mulvey**]) yaslanıyor. “Cis bakış”a dayanan bir temsil, kuramsal temelde, transseksüelliği anormalleştirip sapkın sayan *cis-normatif* düzeni perçinlediği için eleştirilmeyi hak ediyor. **Nissa Mitchell**'dan serbest bir yorumlu çeviriyle alıntılacak olursam: Cis bakışta, trans *olmayan* (cis) toplumsal cinsiyet örüntüleri “doğal” ve “zorlamasız” sayılıyor, trans varoluş pratikleriyse “yapay” ve “zorlama”. Bunun hem beslendiği hem de beslediği cis-normatif düzende de trans bireylerin bedensel görünüşleri *mesele* olabiliyor: Bunlar, bakakalınacak, adeta üzerlerine büyüteç tutulacak, hatta gülünebilecek *tuhaflık ve şirinlikler* olarak algılanabiliyor; bir başka çerçevede ise, sanki özel bir merhametin/acımanın nesnesi olmalıymış gibi anlaşılabilir.¹

Cis-normatif düzenin naif ve masumane ama çok net bir ifadesini **Laurence Anyways**'de Laurence ile Fred'in *brunch* için gittikleri kafedeki *tonton teyze* garsonun Laurence'a bakarak yaptığı, sorularla yüklü konuşmada bulabiliyoruz.

¹ Nissa Mitchell, “The Cis Gaze: How Trans People Are Viewed Through Cis Expectations” (transsubstantion.com, 7 Mart 2017 [[bağlantı](#)]).

Cis bakışla ilgili olarak ayrıca bkz. McKenzie Wark, “The Cis Gaze and Its Others (for Shola)” (e-flux.com, Sayı 117, Nisan 2021 [[bağlantı](#)]) ve Charlie Fabre, “The Cis Gaze Explained” (representrans.fr, 5 Ağustos 2021 [[bağlantı](#)]).

Garson Laurence'a "beyefendi" mi yoksa "hanımefendi" mi diyeceğini kestiremiyor: "Kafa karıştırıyor. Özellikle de bu görünümle. Yani... Bence çok tatlı." Laurence bunu sahiden dert etmediğini "Ben buna alıştım." kısa karşılığıyla ortaya koyuyor. O esnadaki asıl meselesi, ilişkilerinin geleceğinden yana endişeleri olan Fred'i teskin etmek, umutlu kılabilmek. Fred'in alaycı biçimde "Sana güveniyorum, erkek olan sensin." demesinden sonra garson yine geliyor ve kafedeki başka müşterilerin o masaya dönüp bakmaları eşliğinde döktürmeye başlıyor:

Vay be, çok orijinal. Yani şu görünüşe baksana! Sadece eğlence için mi, yoksa...? Mutfaktakiler merak ediyor da... Sokaklarda onlardan çok görüyoruz. Çoğunluğu profesyonel. Siz beraber misiniz? Çok sevimlisiniz, plajda herkes size bakıyordur.

Bu sözler üzerine Fred'in tabağı çanağı kırarak yaşlı kadına herkesin içinde bağır çağır patlaması, biliyoruz ki aslında Laurence'ın veya Laurence'la kendisinin büyüteç altına alınmasına dönük bir isyan değil. Fred'in gerçek isyanı, ona *bir hallerin geldiğini* ve kendisini yarı yolda bıraktığını düşündüğü Laurence'a. Oysa Laurence, zaten, her halükarda "Laurence" (**Laurence Anyways**'den tek cümleye indirgenebilecek bir ana fikir, bir mesaj devşirilecekse, herhalde en uygunu budur). Nitekim Laurence romantik-erotik yöneliminden yana hiçbir kuşkuya yer bırakmıyor: Fred'e olan aşkını özgüvenli bir tutarlılıkla taşıyor ve yaşıyor; trans kimliğini benimsemesi ve dışavurmasını ise, bununla alakasız, paralel bir kişisel gerçeklik olarak.

Bu sayededir ki hikayesinin özeti, *görünüşte cis'ler arası başlamış olan bir aşk ilişkisinin, taraflardan birinin transseksüelliğini benimsemesiyle yürütülememesi* olan filmde, Laurence'ın trans kimliği *Fred için* bir mesele oluyor; ama **Dolan**'ın seyircisi için değil. Zira **Dolan** bu kimliği, filminin bütünlüğünde, bir *olgu* olarak işleme kararlılığını koruyor. Aşka, birlikteliğe, tenselliğe, kopuşa, özleme, bir kez daha denemeye ve yapamamaya hiç mi hiç "özel" veya "farklı" taraftan yaklaşma ihtiyacı görmüyor. "Böyle" bir hikayeden böyle bir beklentisi olanları doyurmayarak bu beklentinin karşı-politikasının filmini yapıyor. Tam da giriş sekansında Laurence'ı *bize tam gösterecekken göstermediğinde* işaretini verdiği gibi: Laurence'a doğrudan bakabilmenin, ancak cis bakışı tersyüz etmekle mümkün olduğunu söylüyor.

“ARTIK LEGALİM!”: HANS VE VİKTOR’UN AŞKI

Nazlı Yıldırım

Great Freedom, 2021 Almanya ve Avusturya ortak yapımıdır ve filmin yönetmenliğini **Sebastian Meise** üstlenir. Filmin başrollerinde ise **Franz Rogowski, Thomas Preen, Anton Von Lucke** ve **George Friedrich** yer alır. Film, gösterildiği yıl Cannes’da “Belirli Bir Bakış” dalında Jüri Ödülüne layık görüldü. **Sebastian Meise** bu filmiyle, bizleri 1945-1994 yıllarının Almanya’sına götürür. Özellikle “Paragraph 175” kanun maddesinin etkileri üzerinde durur. Paragraph 175, homoseksüel aşkın, eşcinselliğin bir suç olduğunu beyan eden Alman Ceza Kanunu’nun 175. Maddesi’dir. Bu madde 1994’e kadar sert bir şekilde uygulandı. Bir başka erkeğe dokunmanın cezası hapti. Özellikle Nazi Dönemi’nde 50.000 eşcinsel insan hapse atıldı ve çoğu ölüme terk edildi. Bu rakam, toplama kampları, hapis ve ölüm hükümleri ile birlikte iktidarın halk üzerindeki gücünün acımasızlığını gösterir. İnsanların özel hayatını denetleyen bu yasa, Almanya’da insan haklarına aykırı olduğu bilinmesine rağmen kendinden olmayan “öteki”ye tahammülü olmayan dönemin zihniyetini gösterir. Filmin yönetmeni, o tarihsel dönemde uygulanan katı yasaklar ve işkence altında hayatta kalma mücadelesi veren Hans’ın hikâyesiyle tanıştıyoruz bizleri. Hans’ın duvarlar arasında hayata tutunuşuna, kendini var etme deneyimlerine tanık oluyoruz. Hans’ın hikâyesine, kamusal alan olan bir umumi tuvaletinin aynasına yerleştirilen gizli kamera ile alınan görüntülerin – “mahremiyetin” cezaya dönüştürmek için kanıt olarak sunulduğu bir mahkeme salonunda başlıyoruz.



Bir ülkenin tarihinden silinmeyen, benliğin en ağır şekilde yasaklandığı bir dönemin izlerine *Great Freedom* merceğiyle baktığımızda, birçok soruyla baş başa kalıyoruz. Özellikle ahlâk/aşk polisi olarak görevlendirilen insanlar tarafından halk tuvaletlerinin aynalarına yerleştirilen gizli kameralardan erkek erkeğe seks yapanların seyredildiği, ardından bu kayıtların birer kanıt olarak ilgili kişilerin yakalanıp hapse gönderilmesinde kullanıldığı bir sistem yaratılmış. İnsanların özel, mahrem yaşamlarına doğrudan müdahale edecek bir güç kullanımı ile insani duyguları istedikleri şekilde nasıl yönetebileceklerinin göstergesidir. Ve burada ilk soru akla geliyor: “Sapık olan kim?” Demokratik bir ülke olduğunu beyan eden ve bu demokratik yapı altında, ortak kullanım alanlarına izinsiz ve gizlice yerleştirilen kameralardan görüntüleri seyredenler mi; yoksa var oluş mücadelesini sürdürebilmek için çabalayanlar mı? Mahkeme salonunda başlayan hikâyenin girişinde gizli kamera görüntüleri yer alır. Kamu alanına açık bir tuvalette; kaçak buluşmanın, zevkin, ihtirasın ve kimliğin yadırganmadığı, temiz olmayan bir ortamda var olma heyecanını taşıyan sahnelerle karşılaştığımızda ilk olarak gözlerimizi kaçırırız. Çünkü içsel olarak “mahremiyet” duygusu belirir. **Sebastian Meise**’in, özellikle bunu vurgulayarak hikâyeye giriş yapması, aslında “saygı”yı hatırlatır izleyicilerine. Birçok kaynakta filmi, kuir alanına dâhil etmiş olsalar da yönetmen altını çizerek özellikle belirtir; bir kuir, bir eşcinsel filmi olmadığını, bunu düşünerek senaryoyu yazmadığını ve sadece bir aşk hikâyesi anlatmak istediğini her ortamda dile getirir.

Yaşamının çoğunu hapisanede geçiren Hans'ın 1945-1994 arasında geçen hikâyesine yönetmen, zamanın kronolojik sırasını takip etmek yerine 1968'ten başlıyor. Hans'ın kolundaki dövme ile 1968'te aldığı 24 aylık hapis cezasının ilk cezası olmadığını anlıyoruz. Tekrar tekrar aynı yasadan hüküm giydiğini, hapse girmenin bir rutine, tekrara dönüştüğünü görüyoruz. Otomatikleşmiş hareketleri ve hapisane kurallarını bu kadar iyi biliyor olması filmin başlangıcında izleyicisini şaşırtır. Bu şaşkınlık sürerken hapisanenin çalışma atölyesinde Viktor ile karşılaşır. Bu kısa karşılaşmada Viktor'un "*Kendini tutamıyorsun değil mi? Hâlâ buradasın!*" sözünden Hans'ın sürekli hapse düştüğünü anlarız. O karşılaşma sonrası Hans ve Viktor'un yolculukları kaldığı yerden devam edecektir.



1968 tarihli sahnelerden sonra 1945 tarihine dönüş yapar hikâye. Hans'ın ilk yıllarıdır. Viktor ile ilk kez o dönem, aynı hücreye yerleştirilince tanışırlar. Asker formalarından sökülen Nazi işaretlerini gördüğümüzde, Nazilerin yenilgiye uğradığını ve o dönemin tarihi olayına vurgu yapıldığını anlarız. Viktor kapıya atılan Hans'ın kimliğinden Paragraf 175'den ceza aldığını öğrenir ve Hans'ı odasından kovmaya çalışır. "*Yanımda bir sapık istemiyorum! Bana dokunursan ölürsün!*" diyen Viktor'un sözleri, dönemin zihniyetinin, devletin bakış açısının, insanların nasıl tepki verdiklerinin göstergesidir. "Öteki" olan her şeyi dışlayan zihniyetin figürü olan Viktor'un gözünden seyrediyoruz o dönemin Almanya'sını. Eşcinselliğin bir kimlik olarak kabul edilmediği, lanetli ve bulaşıcı bir unsur olarak "sapkınca" düşünüldüğü toplum içerisinde Hans, mücadelesini nasıl

sürdürebilirdi? Viktor, sadece bir karakter olarak yer almaz filmde, dönemin zihniyetini yansıtan bir örnektir. Yönetmen, bu örneğini pekiştirmek için güzel bir sahne aktarır. Bir gece sigara içmek isteyen Hans, Viktor'un kibritini izinsiz almaya çalışırken, Viktor onu yakalar ve kolundaki 1777245 numaralı damgayı görür. Viktor, *“Bu seni rahatsız etmiyor mu?”* dediğinde aslında *“varlığından, kendinden, benliğinden, var oluşundan rahatsız değil misin, utanmıyor musun?”* anlamını hissederiz. Etiketlendirilmiş bir norm dışı durum vardır Viktor'un karşısında. Ancak Hans'ın sessizliği Viktor'un tüm sorularını yanıtlar ve kendisine karşı yaklaşımındaki acımasızlığı fark ettirir.



Her tecrit kapısı açıldığında zaman değişir ve mekân aynı kalır. Ancak olaylar ve akış benzer şekilde ilerler. 1945'ten 1968'e döneriz. Protesto seslerinin pencerelerden içeri sızdığı tarihte, genç öğretmen Leo'ya çeviririz bakışlarımızı. Protesto sesleri, insan haklarına aykırı olan kanunların değiştirilmesi talebinde bulunan, birçok ülkede eş zamanlı ayaklanarak 68 Hareketi'ni doğuran tarihi bir dönüm noktasıdır. “Paragraph 175” yasının da yürürlükten kaldırılmasını isteyerek, hak mücadelesi veren gençlik hareketinin seslerini işittiğimizde yönetmen, tarihsel hafızaya yaslanarak anlatımına devam eder. Leo'yu hemen görüntü kayıtlarından hatırlarız. Hans'ın yaşamına dokunmuş Leo'nun hikâyesi, Hans'ın bir önceki aşkı olan Oskar'dan daha şanslıdır. Çünkü Viktor, Hans'a Oscar'ın başına gelenleri hatırlatır. Bu hatırlatma bizleri 1957'ye sürükler. Yönetmen, tarih geçişlerini tecrit odasına giriş ve çıkışlarla birbirine bağlar. Tecrit

kapısının örtülmesiyle yanmaya başlayan kibrit alevindeki isteme arzusunu, karanlıkta saklanmış özgürlüğün direnciyle kavuşma anları olarak hissettirdiği bu odalardan başka tarihlere kapı açar. 1957 tarihi, Hans'ın yaşamında bir dönemeçtir. Çünkü o tarihte yeniden hapse düşer ve ayrı düştükleri aşığı Oskar'ı avluda görür. Oskar'la konuşabilmek ve yeniden kavuşabilmek için Viktor'un yardımını ister. Ancak bu yardım karşılıksız değildir, bu yüzden Viktor "*Neden buradasın? Yapmayı sevdiğin için! Herkesin penisini emiyorsun!*" dediğinde Hans ısrarla reddeder. "*Herkesin değil, sadece...*" diyerek geri çekilir. Ancak yazdığı aşk mektubunu Oskar'a ulaştırmak için kendisine sunulan tek yoldur ve boyun eğer. Viktor'un ağzından çıkan her söz, günümüzdeki yaygın tutumların da birer özetidir. Bu zorunlu temas, Viktor'un Hans ile ilk tensel temasıdır. Her iki karakter için farklı dokunsal anlamlar taşıyan bu ilk temastaki mesaj apaçık değildir, her bir izleyici için ucu açık ve cevabı kesin olmayan, kişisel bir anlam taşımaya adaydır.

Hikâyeye geri döndüğümüzde Oskar, kendisine Viktor'un iletmiş İncil'in sayfalarını karıştırırken Hans'ın iğneyle delerek yazdığı aşk mektubunu fark eder. İncil, bir bağ kurma aracına dönüşürken, ortaya çıkan tezatlığı sorgularız. Tüm din kitaplarında günah olarak geçen eşcinsellik, İncil'de de yasaktır. Aynı şekilde Nazi rejiminin hüküm sürdüğü zamanlarda cinsellik ve cinsel eğitim üzerine yazılmış bütün kaynaklar yakılarak yok edilir. Bu yasaklara rağmen sayfalara sığdırılan aşkın gerçekliğini hiçbir din kitabı inkâr edemiyor. Mektuplaşma sonrasında Hans ve Oskar bir araya gelirler. Ancak Oskar, hapishaneye düşmelerinin sebebini Hans'ın cesaretine ve korkusuz oluşuna bağlar. Mektuba yazdığı cevabında "*(...) Gölde geçirdiğimiz günü hatırlıyor musun? Tüm yolculuğu, her ayrıntısıyla en başından beri filme kaydettin. Ben bunu istemedim. Ya biri görürse? Ama umursamadım, çünkü sen korkusuzsun. Ben de korkusuz olmak istiyorum. (...)*" demiş ve bu sözlerinin ardından kanun baskısı altında ezilmiş, hapishanede hayatına son vermiştir. Bu bölümün sonunda, gölün kenarında Oskar ile birlikte geçirdikleri güzel günden Hans'ın çektiği sahneleri izleriz... **Meise**, bireyselliğin toplumsal olandan ayrılarak tek başına oluşamayacağı mesajını görsel anlatının doğallığına bırakır.

Oskar'ın ölüm haberini Hans'a Viktor ulaştırır ve bu haberin aktarımı sırasında ikinci kez tensel temas kurarlar. Viktor, hapishane avlusunda, devleti temsil eden gardiyanların varlığında, ilk kez büyük bir risk olarak Hans'ı haber karşısında göstereceği güçlü tepkiden korumak adına ona sarılmıştır. Bir kırılma anıdır.

Nefretin yerini anlama merakına bıraktığı, acımasız zihniyetin silinip Viktor'un hissetmeye başladığı andır.



Filmin son sahnelerine yaklaştığımızda zaman sadece Viktor ve Hans için akar. Tıpkı eski günlerde olduğu gibi yeniden bir odada hücre arkadaşı olurlar. Viktor, onu ilaç bağımlılığına sürükleyen, içten içe verdiği savaşı gün yüzüne çıkararak Hans ile hislerini paylaşır ve kendisiyle yüzleşir. Hans'ın yardım etme isteği karşısında Viktor, çözülür. İlişkinin romantik bir iletişime evrilmesiyle birlikte ezberlenmiş değer yargılarını henüz üzerinden tam olarak silemeyen Viktor, “*Bu ben değilim.*” diyerek savunmaya geçer. Ancak, savunma anlarında yeşeren duygularına karşı duramayan Viktor, Hans ile olan yakın temasından kopamaz. Hapishane ortamında Hans'ın farklı aşk hikâyelerine baktığımızda **Sebastian Meise**'in ısrarla Viktor'un aşkı üzerinde durması düşündürüyor. Özellikle bir “aşk filmi” olduğunu bildiğimiz *Great Freedom*'u izlerken Hans'ın Leo ve Oskar ile olan aşklarıyla da tanışıyoruz. Nedense yönetmen, bu iki aşk hikâyesinin etkisini Viktor'a devreder. Hans ve Viktor'un arasındaki ilişkiyi kuvvetlendiren iki büyük basamak görevi üstelenen diğer hikâyelerin etkisi azalarak kaybolur. Olayların etkileri birikerek Viktor ve Hans'ın üzerinde yoğunlaşır. Yönetmenin de dediği gibi “(...) aşkın çirkin ve pis bir hapishane ortamını nasıl güzelleştirdiğini göstermek istedim. (...)”



Bir sabah Hans, dikiş atölyesinde çalışırken tesadüfen görevlinin masasında duran derginin kapağında 175 Kanunu'na dair haberi görür. 1994'te yayımlanan fesih kanunundan yararlanarak ömründe ilk kez "legal" olmuştur. Kamera hapisane dışına ilk kez çıkarak, gerçek dünyadaki Hans ile tanıştırır bizi. Dış dünyadaki ilk görüntü bir gece mekânının girişindeki "Great Freedom" tabelasıdır. İçeriye davet eden muhteşem caz müziğinin eşliğinde, karanlık koridorlarda ilerleyen Hans'ın adımlarını takip ederiz. Koridor boyunca karşılaştığımız manzaralar bizlerde sert bir etki bırakır. 1994'te yasanın kaldırılması, II. Dünya Savaşı sonrasında toplum içindeki kaynaşmaların arttığını, demokratik gelişimi destekleyen laikleşme sürecini gösterirken, yer altı mahzenlerinde karşılaştığımız sahneler neden tam tersini söylemektedir? Bununla beraber film boyunca imgesel olarak karşımıza çıkan İncil - kibrit alevi - iğne (yazma) vurgusuna baktığımızda -tabii ki karanlık yer altı mahzenleri de- Almanya'da dini inanç, sosyal ve kültürel hayatın nasıl olduğunu betimleyen çok güçlü anlatımlardır. Zaman iplerini birbirine bağlayarak bir tarih okuması yapmak da mümkündür.

Sarsıntılı bir yüzleşmenin ardından Hans'a yeniden döndüğümüzde "aidiyet" temasını hissederiz. Rejimin yıldırma politikaları Hans'ın yaşama isteğini ve aşk arzusunu yok edecek kadar güçlü olamamışken, son karelerde, tamamlanma ihtiyacını dış dünyada gideremeyeceğini hisseden Hans'ın hapishaneye geri dönme isteğiyle karşılaşırız. Bir suç işleyerek, elinde Viktor'un en sevdiği sigara paketiyle birlikte kaldırılma oturur ve polis gelip kendisini yakalamasını bekler. Aşk, Hans'ın gerçek özgürlüğüdür.

İNSANI İNSAN YAPAN NEDİR?

Yapay Zekâ Filmlerine Tasavvuf
Gözüyle Bakmak

Fidan Terzioğlu

Metis Yayınları

2023 / 190 sf.



Kitabımız kendisine ad veren 'soru'nun nasıl ifade bulunduğunu görebilmek derdiyle bilimkurgu sinemasındaki yapay zekâ filmlerini kendine araştırma sahası olarak seçmiş. Kişiyi ötekiyle kurduğu ilişki üzerinden kendini tanıma yolculuğuna çıkarması nedeniyle bu sorgulama sürecinin anahtarı olarak tasavvuf düşüncesi gizli kahramanımız. Ötekinin bilinmezliği, arzulanırlığı ve istenmezliği, doğurduğu veya beslediği merak, keşif, korku, yok etme, tanıma, elde etme, sorgulama vs. sayesinde hem dışa hem de içe dönük bir yolculuk çağrısı olarak görülmüş.

Yazarımız **Fidan Terzioğlu** birbiriyle ilişkisiz gibi görünen alanların ilişkiselliğini keşfetmeyi kendine iş edinmiş. *Gibi görünme* durumu zaman, yöntem ve kültürel coğrafya açısından arada mesafeler olsa da alanlar arasındaki ilişkinin esastan var olduğuna onay veren bir yaklaşım. Ancak aşırı yorumlara girmek, ikilemlere düşmek, eleştirel/analitik yeni söylem kalıplarına teslim olmak, çok odaklı bakışın yaratacağı kaosta kaybolmak ve zoraki bağıntılar kurmak gibi görmezden gelinemeyecek riskler taşıyor. Tam da bu nedenle ve taşıdığı risklerle doğru orantılı biçimde yüksek bir çekiciliğe de sahip.

Kitabın incelikle kurgulanmış rotasını izleyelim. Bilimkurgunun bilgi ve rasyonel ölçülerle kabullenilir bir gerçeklik üzerine inşa edilmiş parçaların kurgulanması olduğu söylemi, bu anlatıların çoğunluğunun oldukça klasik yapılara sahip olduğunun itirafıdır. Uzak veya yakın geleceğin açık veya potansiyel tehditlerine ve korkularına gönderme yapar. İrkilten ve korkutan değişim deneyimlerine kapılarını açar. Bu deneyimlerin, ötekinin yabancı olmamızdan kaynaklı büyüleyici bir çekiciliği olduğu ve alternatif hayat tarzlarının olası olduğunu kabullenmeye ikna eder cinsten bir kılavuz karakter taşıdığı unutulmamalı. Aşılması zor engeller ve tehdit eden koşullar karşısında kendimizi beden ve zihnen çıkış yolu egzersizleri yaparken buluruz. Bilimkurgusal metinlerin taşıdığı göndermeler günümüz dünyasıyla bağını koruduğu ölçüde saçmayla arasına mesafe koyar. Olaylar, olgular ve formlar okuma/izleme hazzına ayar verir ama asıl reaksiyon ruhsal ve zihinsel dünyamızda neden olduğu aktivitedir.

Bizim açımızdan asıl tartışma da bu noktada başlar. Anlatılar insanı hayatı sorgulamaya, çözümler bulmaya ve daha iyi bir hayat kurmaya iter mi? Yoksa geleceğin distopik evrenine koşulsuz sorgusuz ön ödemesiz teslimiyete hazırlık oturumları mıdır bu anlatılar? Yoksa gelecek çoktan gelmiştir ve bu anlatılar masal - gerçek karşıtlığı kurarak bugünün yıkımlarını çaresizce kabullenmeye mi razı eder? (Konuyu neresinden ele alırsak alalım, meseleyi fazla ciddiye alarak tartıştığımız hissinden kurtulamıyorum. Distopya, uzay, salgın, işgal derken şu yapay zekâlı siborg entellerinin sorgulayan yaratıklara dönüştüğü ve seyreden insanların ruh/zihin hallerini anlamaya çalıştıkları bir film geçiyor aklımdan.)

Birkaç soru daha: Belki de artık çok geç ama hümanist düşünceye yapılan saldırıları bir de sonuçta nelere neden oldukları açısından okusak mı? Totaliter baskı ideal olanı tanımlamakla ve kutsamakla sınırlı mı? Düşünce tarihi neden-sonuç bağlantısı kurmakta bile zorlanılan yıkıcı eylemlerden sorumlu tutulabilir mi?

Kendi bilincinin ve varlığının farkında olma, karar alma ve uygulama yeteneği, çoklu seçenekleri algılama ve seçim yapma becerisi... Siborgist bir dünyaya doğru gidiyoruz ve anlaşılan o ki kılavuzumuz sinema! (Duygusal deformasyonlar yaşamayacaklarsa, ahlak ve dinden anlamayacaklarsa bırakınız yapsınlar!)

Kültürel incelemeler geniş bir cephe açarak, metinleri çapı dar klasik analiz yöntemlerini revize ederek incelerken bütüncül ve girift analizlere sırt çevirmiyor mu? Marksist-Ekolojik, Feminist-Posthümanist ve Post-kolonyalist analiz

yöntemlerinin nihayetinde buldukları son durak sosyolojik-ideolojik çözümleme sahası olmuyor mu? Bu metin okumalarının (okuma dedikleri bu şey de bence evrildi, post-okuma diyelim derim.) dar ve kalıplara dayanan ama detaycı ve derin klasik çözümleme yöntemlerine göre daha etkili ve daha popüler olmasının nedeni ne? (Post-okumalara uygunluk taşıdığı iddia edilebilecek filmler için belli bir tarih başlangıcı verilebilir mi? Bir film klasik anlatı yapısına ne kadar dayanıyorsa okumacıların ilgisini de o ölçüde yoğun mu yaşıyor? Filmler başka sorunların tartışılması açısından popüler hammadde ve post-dertler için dolgu malzemesi olarak mı kullanılıyor?)

Geldik Tasavvuf sahasına... Tekamül, Tevhid, Berzah, Birlik, Cem, Teşbih, Tenzih, Yakın... size yakın geldiyse de gelmediyse de ilerleyin. Öteki ile kurulan ilişkiyi tasavvufi boyutuyla sorgulamak öğretici olacaktır. Hem sinema hem de günlük hayatta sağlayacağı zenginlik de cabası. Benlik bilinci taşıyan ve akıl yürüten yapay zekâ figürlerini barındıran filmleri tasavvuf sahasında tartışmak, yanıtı aranan 'İnsan nedir?/İnsanı insan yapan nedir?' soruları için insan odaklı tartışma sahası açması nedeniyle de doğru bir tercih. (56. sayfada 10 numaralı dipnotun konulmasına neden olan **İbn Arabi**'ye selam! Her bölümün sonuna konulmuş pasajlar bir sonraki bölüme -zincirleme misali- yumuşak bir geçiş sağlamak amacıyla konulmuş olsa da tekrara ve tekrarın tekrarına neden olduğu için fazla geliyor.)

Filmler ve İlişkiler... Kitabın kalbine kurulmuş bu bölümde seçilmiş filmlerin hikaye, olay örgüsü ve çözümlenmeleri var. 1968-2014 yılları arası yapılmış filmler yapım yıllarına göre sıralanıyor: **2001: A Space Odyssey**, **The Matrix**, **Blade Runner**, **A.I.**, **Wall-E**, **Her** ve **Ex_Machina**. Metinlerin giriş kısımları yabancı olmadığı içerige sahip olsa da ilerledikçe kültürel çalışmalar ve tasavvuf alanından gelen söylemler ağırlık kazanıyor ve bu da kitabın fark yarattığı alan.

Simurg ve Gösterdikleri... Simurg yolculuğu bilinmeyi bilinen kılmanın yolculuğudur, bilinmeyen olarak kalacak olanların farkına varmanın da. Yolculuk bitmez mi demiş oluyoruz? Çekim alanı her daim var olacak ve sonsuzca uzanacaksa yolculuk her zaman bir yerlerde yarım kalacak demektir. Ama mesele tam da bunu keşfetmek. İnsanı beşerden ayırt etmenin kriterlerinden biri de bu olsa gerek. Bölümün alt başlıklarından biri olan Keşfeden ve Keşfedilen benim için hepsinden daha değerli, çünkü **Terzioğlu**'nun film tercihlerini ve izlediği rotanın ardında yatan gerekçeleri anlamaya dönük ipuçları barındırıyor. Örneğin,

yazarımız filmlerin her birinin öne çıkardığı düşünceleri yapısı ve diliyle de desteklediği düşüncesinde. (sf. 171) Esastan görüşülmeye davet eden bir iddia bu. İşaretler ve yönlendirmelerin kaynağı görsel metinler olsa da yorum ve analizle sonuçlanan bulgular zaman zaman metin dışından besleniyor, çünkü zihinsel çalışma alanımız birikimimize paralel olarak genişliyor. Ne denli geniş tartışma alanına sahip oldukları konusunda övgüye değer bulunması gerekenler filmik metinler değil! Bizi metinlere bağlayan ve zengin yorumlar yaptıran şey, bazen varsıl içerik olsa da çoğunlukla bir kara delik olmaya özenen yokluğun çekim gücüdür. İşte tam da bu noktada durup, yaptığımız işin, başka bir hikayedeki ötekini anlama çabası değil de içimizdeki ötekini arama isteğinin bir dışavurumu olduğunu düşünelim mi?

Yeni Şeyler Söylemek... Sonuç niyetine yazılmış ve bir beklenti bildirgesi tadı taşıyor. Postmodernizm kaosunda debelenen ölü canlardan umut beklemek ve körelmiş yeteneklerin devreye sokulması temennisi bana neo-romantik bir söylem tadında geldi. Ama bu bir körlük eleştirisi olarak algılanmasın, hatta oldukça sempatik bile. Koşulları dönüştürmenin önkoşulu olan sorgulama becerimiz ne kadarımız için bir alışkanlık düzeyinde yer etmiş durumda?

Karşıtlıklar meselesine değinmeden olmaz. Siyasetin oyun alanı olduğunu geçelim. Günlük hayatımızda ne denli etkin bir rol oynadığı daha önemli. Ne kadar kaşınıp yaraya dönüşse de ve bu yolla her yerde varmış gibi bir görünürlüğe sahip olsa da karşıtlıkların benzerlik/aynılık karşısında zayıf kaldığını düşünüyorum. Belki de bu da benim temennim. Bana sadece çöplükte hisse sahibiymişiz gibi geliyor, o kadar, hepsi bu. Orantısız ve dengesiz bölünme, parçalanma ve yarılmalar sanki hep bu çöplüğün ruhunu besliyor. Karşıtlıklar üzerine sorgulamalar, deneyimlemeler ve dönüştürme çabaları var ama nihayetinde statükonun korunmasına yardım etmek dışında sonuç doğurmuyor.

Tasavvufun zihin açıcı olduğu ve kişisel kazanım arzulayanlar için sağlayacağı katkılar yadsınamaz. Ama başka bir zihin dünyasına, başka bir ruh coğrafyasına seslendiğini görmeyelim ve tartışmayalım mı? Baraj altında kalanların sohbet odası etkinliği gibi, ne diyelim, fikir yerinde ağırdır. Romantizme karşıt karamsar mıyız ne? **Terzioğlu**'nun beslendiğimiz zihinsel, duygusal, kültürel kaynakların tasavvuf geleneğinin engin ve derin mirasına dayandığını söylediğinde tedirgin olmamın nedeni yine bu karamsarlık mı? (sf. 178) Soruyorum: Kim bu mirasın farkında? Bu miras kim tarafından, kimin için, ne için, nerede kullanılıyor? Çoğunluk bu türden

bir zihinsel, ahlaki ve insani zenginliği dert edinmiş durumda değil, ayrıca sosyoekonomik ortam buna izin vermeye hiç mi hiç niyetli değil. İşin esprisi diye algılamak istiyorsanız öyle algılayın ama yapay zekâyı laboratuvarı, uzayda, teknofestlerde veya filmlerde aramakla kendinizi yormayın, akışkan taşımalı zekâ kullanımı nedeniyle her yer yapay zekâ dolu zaten. Terzioğlu'nun davet ettiği potansiyel okura gelince ne yazık ki sanıldığından çok daha küçük bir azınlık, hatta azınlık yanında çoğunluk kalır kanısındayım. Ama durum bytle diye gönülden gelen bu çağrının ne sesini kısmak ne de ağrını karşılıksız bırakmak gerekiyor.

Filmler (sf. 186) başlığı altında bir iki sıkıntı var: şu **Derrickson, S.** de kim? Oshi-**Oshii**? (özmlene için seçilen film listesiyle ilgili olarak bir konuya dikkat çekmek isterim. Yapay zekâ konusunu kendine dert edinen tek sinema ABD sineması mıdır? Seçim başlı başına bir öteki kılma durumu doğurmuş.) Dizin otomatik indeksleme kurbanı, eksik de var hata da. Kitabı ileride yararlanmaya değer kalibrede bulduğumuz için kendimiz için yeniden düzenledik.

Doğu şenkoy