

# sekans

sínema kùltürü dergísí

ARALIK 2024 | Sayı e26



Yandaki Oda / Kutsal Örümcek / Quartet  
Haraway ve Varda Üzerine  
*Dosya:* Sorgulanan İnanç  
Sükût / Narın Rengi / Nazarin / Andrey Rublev

## **Sekans Sinema Kùltürü Dergisi**

Aralık 2024, Sayı e26, Ankara

© Sekans Sinema Grubu

Tüm Hakları Saklıdır.

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi ve sekans.org içeriği,  
Sekans Sinema Grubu ve yazarlardan izin alınmaksızın kullanılamaz.

---

### **Yayın Yönetmeni**

Cem Kayalığıl

cemkayalığıl@sekans.org

### **Kapak Düzenleme ve Tasarım**

Sevilay Gedik Yücel

sevilaygedik@sekans.org

Cem Kayalığıl

cemkayalığıl@sekans.org

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Derya Şele

deryasele@sekans.org

Ayhan Yılmaz

ayhanyılmaz@sekans.org

### **Web Uygulama**

Ayhan Yılmaz

ayhanyılmaz@sekans.org

### **Kapak Fotoğrafı**

*Sayat Nova* (Sergei Parajanov, 1969)

### **Katkıda Bulunanlar**

Gülperi Alkan, Dilek Bayık, Gökhan Erkılıç, Cenibe Erten Esen, Gökhan Gökdoğan,  
Emrah Günok, Özgür İpek, Süheyla Tolunay İşlek, Sabriye Kabayel, Eda Güngör Korçak,  
Deniz Kurtyılmaz, Can Öktemer, Osman Özarslan, Ertan Tunç

---

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.



Facebook:  
[Sekans Sinema](#)

Instagram:  
[@SekansSinema](#)

Twitter:  
[@sekansinema](#)

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

Web:  
<http://sekans.org>

# İÇİNDEKİLER

## ÖNSÖZ

## ELEŞTİRİ

- James Ivory'den Quartet** 4  
(*Quartet*, 1981)  
Gökhan Erkiş

## ÇÖZÜMLEME

- Ölüm Krizinin Eşiğindeki Kadınlar** 8  
Süheyla Tolunay İşlek
- İktidar Meselesi: Okul Tıraşı** 19  
Gülperi Alkan

## YORUM

- Görünenin Ötesi (*Kuru Otlar Üstüne*)** 32  
Cenibe Erten Esen

## DENEME

- Kutsal Örümcek ve Cezasızlık Ürpertisi** 36  
Emrah Günok

## BELGESEL

- Haraway ve Varda Üzerine Bir Düşünme Pratiği** 44  
(Belki Biraz Godard, Biraz da Ranciere)  
Gökhan Gökdoğan

## DOSYA: SORGULANAN İNANÇ

- Tanrı Bize Neden Hiç Cevap Vermez?** 51  
***Silence (Sükût)* Üzerine Bir Kritik**  
Deniz Kurtyılmaz
- Sorgulanmayan İnançın Sorgusu: *Nazarın* (1959)** 65  
Dilek Bayık
- Nran Guyne, Narın Rengi, Sayat Nova*** 72  
Osman Özarıslan
- Andrey Tarkovski'nin *Andrey Rublev* Filmiyle Bilge Karasu'nun** 82  
***Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* Kitabını Birlikte Düşünmek**  
Ertan Tunç

TEMA: SİNEMASAL ŞEHİRLER

**Şehirler – Trenler – Filmler: Tokyo Sonata ve Üç Maymun** 89  
**Üzerinden Bir İnceleme**  
Eda Güngör Korçak

FESTİVAL

**3. Ayvalık Uluslararası Film Festivali** 96  
**17-22 Eylül 2024**  
Gökhan Gökdoğan

SÖYLEŞİ

**Aziz Alaca'nın Sinema Yolculuğuna Dair Kısa Bir Söyleşi** 99  
Eda Güngör Korçak

BİR FİLM BİR YÖNETMEN

**Sisler Bulvarında Kafası Kırak Polisiye** 106  
Can Öktemer

SİNEMA KİTAPLIĞI

**Filozof Yönetmenler** 110  
**(ed. Azime Cantaş ve İhsan Koluçak, Ütopya, 2023)**  
Sabriye Kabayel

# ÖNSÖZ

2025 yılını bizim için, yani Sekans'ı hazırlayan, dergiye yazılarıyla katkıda bulunan ve dergiyi takip edenler için önemli bir milat addediyoruz. 2025'le birlikte dergimiz 20 yaşını tamamlayacak. Biz de Sekans'ın yirminci yılı için özel hazırlıklar içerisindeyiz. Yıl içerisinde farklı farklı kesitlerde, çeşitli etkinliklerimiz ve işbirliklerimiz olacak. Bunların yanı sıra kendi arşivimizde bir yolculuğa çıkacağız ve özel yayınlar için çalışacağız.

Bugünlere birlikte geldiğimiz herkesle heyecanımızı paylaşacağımız yeni yıl ve yeni yaşımız kutlu olsun!

**Cem Kayalığıl**

# JAMES IVORY'DEN *QUARTET*

Gökhan Erkiç

## *Quartet*

**Yönetmen:** James Ivory  
**Senaryo:** Ruth Praver Jhabvala  
**Görüntü Yönetmeni:** Pierre Lhomme  
**Kurgu:** Humphrey Dixon  
**Sanat Yönetmeni:** Jean-Jacques Caziot  
**Yapımcı:** Ismail Merchant  
**Oyuncular:** Isabelle Adjani, Alan Bates, Maggie Smith,  
Anthony Higgins, Sheila Gish

1981 / 101' / Fransa

Okuyacağınız metnin yazma tarzım ve yazarlık tarihim açısından bana yadırgatıcı gelen bir durumu var. 1992 yılında yazılmaya başlanmış, o tarihler açısından yayınlanabilir bir hacme de ulaşmış olmasına rağmen çekmeceye kaldırılmış. Ne oldu da böyle yaptım, hatırlamıyorum. Unutulup giden bir yazıydı düne kadar. İnsanın kendi geçmişini olmadık bir anda keşfetmesi hem hoş hem de keyifliydi ama bir yandan da yazmakla olan tüm tarihim sorgulamama neden oldu. Sonuç olarak, otuz iki yılın ardından yazıyı gözden geçirdim; yeni izleme notlarını yazıya yedirdim ve bazı zorunlu tarih değişiklikleri ve eklemeleri yaptım.

**Ivory** 1928 doğumlu ve hayatta. Senarist, yapımcı ve yönetmen altmış yılı bulan bir sinema kariyeri. Sinemasını en iyi betimleyen sözcük akademik olmalı. Olmalı ama ardına da akademik kalıplar içinde özgün bir sözdizimi ve atmosfer yaratıcısı olduğunu da eklemeli. Uyarılama yapmayı seviyor. Ardımızda bıraktığımız iki yüzyıllık zaman diliminde dolanıyor. Senarist **Ruth Praver Jhabvala** (1927-2013) ve prodüktör **Ismael Merchant** (1936-2005) ile uzun yıllar boyunca ortaklaşa çalışmalara imza atan **Ivory**'nin öncelikli çalışma sahası aristokrasi ve burjuvazi arkeolojisi. *Shakespeare Wallah* (1965), *Bombay Talkie* (1970), *The Europeans* (1979), *Sıcak ve Toz* (Heat and Dust, 1983), *Manzaralı Oda* (A Room with a

View, 1985), *Maurice* (1987), *Howards End* (1992) filmografisinde öncelikle hatırlanan filmler. Giderek sıradanlaşsa da film çekmeyi sürdüren yönetmenin filmografisinin doruk noktası ise *Günden Kalanlar* (Remains of the Day, 1993) olarak görülmekte.

**Jean Rhys**'in *Quartet* romanından (1928 [Dörtlü, Can Yayınları, 2019, çev. Pınar Kür]) **Jhabvala** tarafından uyarlanan ve 1927 yılının klasik tarzlarla avangart hareketlerin iç savaşına tanık olan Parisinde geçen öyküsü ile *Quartet* tam anlamıyla **Ivory**'yi kendine çağırın bir metin. Filmin görüntü yönetmeni, **Bruno Nuytten**'in 1989 yapımı *Camille Claudel* ve **Jean-Paul Rappeneau**'nun 1990 yapımı *Cyrano de Bergerac* filmleriyle tanınan **Pierre Lhomme** (1930-2019). Sanat yönetmeni **Jean-Jacques Caziot**. Müzik **Richard Robbins**, kurgu **Humphrey Dixon** tarafından yapılmış. Filmin ana karakterlerine gelince: Marya (**Isabelle Adjani**), Stephan (**Anthony Higgins**), Lois (**Maggie Smith**), H. J. Heidler (**Alan Bates**). Dönemin gözdesi **Adjani**'nin sergilediği performansla 1981 Cannes FF en iyi aktris ödülünü kazandığını da ekleyelim.



Marya kocası Stephan'ın tutuklanmasının ardından meteliksiz kalır ve varlıklı Heidler ailesine sığınır. Marya'nın kocasıyla olan cezaevi görüşmeleri giderek

tekdüze bir alışkanlık haline dönüşür. Bay Heidler doğan cinsel ve duygusal boşluğu gidermek konusunda devreye girer. Eşi Lois ise elindekinden olmamak ve kurulu düzenini bozmamak için olan biteni sineye çeker. Marya ya yaşadığı ikileme yol alacaktır ya da bir tercihte bulunacaktır ama geldiği noktada iki seçeneğin kapıları da yüzüne kapanır. Görünen durum bir dörtlünün öyküsü olmaktan çok  $2+2+2+(2)$  eşittir 4 eder hesabına daha uygundur.

Karakterlerin rol ağırlıkları dengeli olduğu için anlatının akışı da oyunculuktan yana dengeli bir tempo tutturmuş. Anlaşmazlık ve çatışmalar klasik bir yapının formülasyonuna dayanmasına rağmen üzerinde durulmaya değmez ve basit ilişkiler ağından türemeleri nedeniyle olay örgüsü belli bir derinliğin üzerine çıkacak potansiyele sahip görünmüyor. Karakterlerin sosyo-ekonomik durumları sınıfsal yapıya ve bilince dayalı biçimde gerekçelendirilmediği ve tüm karakterler farklı ekonomik seviyelerde olmalarına rağmen aynı sosyal gelişmişlik standartlarını paylaştıkları için hem inandırıcılık hem de nedensellik bağı kurmak açısından zorlanan bir metin var karşımızda.

Belki de bu nedenle çatışmalar da sınırlı bir etki yaratıyor. Cinsel tercihlerden ve kontrolü parayla sağlanan gerginliklerden ibaret bir dramatizasyon var ve tam da bu nedenle ahlaki, sınıfsal ve ideolojik değer yargılarının doğuracağı çatışmaların yokluğu kendini daha bir belirgin biçimde duyuruyor.

Karakterler duygusal tepkilerini ve ruhsal gelgitlerini dışa vurmak konusunda öylesine bonkör davranıyorlar ki mizansen ve görüntü düzenlemesinin sağlayacağı katkıya hiç gerek kalmıyor. Oysa 1927 yılını ve geçmişle özdeşleşmiş olsa bile yüzyılımızın orantısız kazanan kentli kısmına kılavuzluk yapmayı sürdüren bir yaşam tarzını yansıtmak konusunda bunca ayrıntı ve özenle kendini gösteren dekor ve aksesuar bu katkıyı sunmak adına epeyce potansiyele sahip görünüyor. Sanat yönetmenliğinin alanına giren küçüklü büyüklü tercihler çağın atmosferinin yansıtılmasına ve karakterlerin dünyanın maddi karakterine iman edercesine yaşadıkları algısının yerleşmesine katkıda bulunuyor. Dekorları yoğun bir şekilde kuşatan durağan aksesuarların seçimi, kostümlerin mat renkleri ve keskin çizgileri, makyajın donukluğu filmin bütününe bir yalnızlık hissi, melankoli ve çikışsızlık havası yüklüyor. Kapalı mekanların çok ağırlıklı kullanımı ruhsal sıkışmışlık hissini güçlendirme konusunda işe yararmış görünüyor. Oda sineması -yoksa salon sineması da mı demek lazım?- izlermiş hissi size iyi geliyorsa sorun yok.



Filmin anlatının ilerlemesini sağlamada ve ritim hissini belirlemede yaslandığı iki enstrüman var: İlki üzerinde durulmaya değer bir çaba sarf edildiği anlaşılan diyalog yazımı ki neredeyse yok düzeyinde olan eylemlerin uyusukluk düzeyine indiği durumlarda ruhsal arka planda yaşanan devinimleri aktarıyor ve bazı sahnelerde eylem, mekan ve ruhsal durumla ilişkili kontrpuanlara neden oluyor. Ancak yine yer yer sergiledikleri bir olumsuzluk var: Doğal olmayı bir yana bırakıp fazlaca kontrollü ve denetimli olmaları ve akademik kuralcılığa meyletmeleri.

İkincisi ise diyalogların özneleri olmaları nedeniyle filmi baştan sona kateden oyuncuların sergilediği performanslar. Burada sözlerden çok sergiledikleri bakış ve beden dilleri öne çıkıyor; tempo ve ritmin kontrolünde özellikle kadın oyunculara daha geniş bir alan açılması onları daha bir görünür kılıyor. **Maggie Smith** bulunduğu her sahneye ağırlığını koyuyor. Klasik bir değerlendirmede tutarsızlık olarak görülebilecek inişli çıkışlı ruh halleri olay örgüsünde açıklara neden olmak bir yana gerçekçiliğini besliyor. *Time-lapses* sorunu cezaevi ziyaretlerinin periyodik olmasıyla işin en başında bir sorun olmaktan çıkarılmış.

Birbirine bağlanan sahnelerin üç aşağı beş yukarı aynı ritme sahip olması nedeniyle kurgu geçişleri eylem algısı yaratmak konusunda zayıf. Bunun nedeni kurgunun sıradanlığı veya özensizliği değil, her sahnenin kendi içine kapalı bir olay parçasına odaklanması. Hikayenin karakterler, mekanlar, parça olaylar ve alınan kararlar arasında oluşturduğu sınırlı karşıtlık potansiyelinin bile kullanıldığını söylemek zor. Romana derinlik kazandıran öğelerin görsel karşılığının yetersiz kalmasının doğurduğu sonuç kıvamın bulanıklığı oluyor.

Filmimiz tarihsel, psikanalitik ve feminist çözümler için farklı derinliklerde malzeme sunuyor. Çözümlemeyi bu alanların herhangi biriyle sınırlı tutarak çalışmak metnin zayıf olacağını garanti etmek anlamına gelir.

# ÖLÜM KRİZİNİN EŞİĞİNDEKİ KADINLAR

Süheyla Tolunay İşlek

*Kar yağıyordu, kimsesiz kilise mezarlığına yağıyordu... Kâinatın derinliklerinden belli belirsiz yağıyordu ve nihai sonlarının inişi gibi, belli belirsiz yağıyordu tüm yaşayanların ve ölülerin üzerine.<sup>1</sup>*

“Ölüler”, James Joyce

Pedro Almodóvar'ın son filmi *Yandaki Oda* (2024) her ne kadar **Sigrid Nunez**'in *What are You Going Through* (2020) romanından uyarlansa da **James Joyce**'un *Dublinliler* kitabının son öyküsü olan “Ölüler”in sonunda ortaya çıkan bir sır yüzünden yaşanan bir aydınlanmanın, yaşamın, ölümün ve varlığın anlamının sorgulanması izleğini taşıyan bir film. *Yandaki Oda*'da bu sorgulamayı, kansere yakalanan savaş muhabiri Martha (**Tilda Swinton**) ve ona son günlerinde eşlik eden yakın arkadaşı yazar Ingrid (**Julianne Moore**) beraber yaparlar ve eşlikçileripek çok yazar, kitap, ressamla birlikte- genellikle **Joyce** olur. **Joyce**'dan alıntılanan metin ve metne eşlik eden kar görüntüleri filmde üç kere farklı şekillerde karşımıza çıkar. **Joyce** metninin filmdeki işlevi, filmin tematik aksındaki üç perdeli yapının giriş- gelişme- sonuç bölümlerini sonlandırması ve ölüme dair farklı krizleri birbirinden ayırmaya imkân vermesi olur.

Her defasında farklı kişilerin seslendirdiği ve farklı uzunluktaki **Joyce** referanslarının ilkinin Martha'nın sesinden, hastalığının tedavi edilemeyeceğini öğrenmesinin ardından hastane camından pembe kar tanelerini izlerken duyuyoruz. Başından sonuna ve tüm ayrıntılarıyla ölüm ve ölümlü ilintili konular çevresinde gezinen filmde, **Joyce**'un metni ve kar taneleri ölümün ve ölümlülüğün temsili ve pekiştiricileri olacaktır. Biçim olarak yıllar içinde farklı değişim ve dönüşümlerden

<sup>1</sup> “The snow was fallen, fallen on the lonely churchyard... falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead...” Çeviri Murat Belge'ye ait.

geçse de **Almodóvar** sineması hep benzer konularla ilgilenir. Ölüm teması yönetmenin ilk dönem filmlerinden itibaren ve özellikle de otobiyografik izler taşıyan filmleri başta olmak üzere, birçok filminde<sup>2</sup> sürekli tekrarlanan temaların başında gelir. Ancak *Yandaki Oda*, yönetmenin ölüm konusunu daha önce hiçbir filminde görmediğimiz bir yoğunlukta işlediği bir film olur.



**Almodóvar** sineması deyince kafamızda canlanan görselliğin büyük ölçüde oluştuğu ilk film olan *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar* (1998) kadar kalabalık bir kadın kadrosuna sahip olmasa da yine kadın merkezli ve krizli bir film *Yandaki Oda*. Filmin iki kadın karakteri ölüm konusunda birbirine taban tabana zıt fikirlere sahip eski arkadaşlardır. Uzun yıllar savaş muhabiri olarak New York Times için çalışmış ve her an ölümle iç içe yaşamaktan büyük keyif almış Martha üçüncü evre kanser hastasıdır. Hastalığını daha ilk andan kabullenip kendini ölüme hazır hissetmekte, hatta neredeyse ölmek için sabırsızlanmakta ve bu nedenle de **Martin Heidegger**'ın *Varlık ve Zaman*'da bahsettiği "hep ölüme doğru her günlük varlık" kavramını akla getiren bir karakterdir. **Heidegger** hepimizin var olduğumuz andan itibaren ölüme fırlatılmış olduğumuzu ve var olduğumuz müddetçe olgusal olarak ölmekte olduğumuzu söyler. Martha da tüm hayatı boyunca **Heidegger**'ın

---

<sup>2</sup> *Arzunun Kanunu* (La Ley del Deseo, 1987), *Annem Hakkında Her Şey* (Todo Sobre mi Madre, 1999), *Konuş Onunla* (Habla con Ella, 2002), *Kırık Kucaklaşmalar* (Los Abrazos Rotos, 2009), *Julieta* (2016), *Paralel Anneler* (Madres Paralel as, 2021).

“bir insan yaşamaya başladığı an, ölmeye hazır yaştadır” sözünü<sup>3</sup> doğrularcasına ölümü hep doğal gören ve ölmeye o kadar hazır bir karakterdir ki filmde yaşanan krizlerin en büyüğü onun ölüme kavuşmasını geciktiren bir engel nedeniyle karşımıza çıkar.



Martha'nın uzun yıllardır görmediği ve Paris'ten yeni dönmüş yazar arkadaşı Ingrid ise ölümden çok korkmakta, bu konuda yazdığı *On Sudden Deaths* isimli kitabıyla bile bu korkusunu aşamadığını söylemekte ve Martha'nın ölüm arzusu karşısında dehşete kapılmaktadır. Martha'nın bu arzusunu büyük bir açıklıkla ifade etmesinden çok rahatsız olan Ingrid, **Heidegger**'in “ölümden kaçan ölüme doğru düşmüş varlık” kavramının karşılığı bir karakter gibidir. Ingrid ölüm konusunun üzerini sürekli olarak kapatmakta ve Martha'ya da kendi ölümü hakkında konuşmaması için baskı yapmaktadır. Ingrid gibi ölüm olgusunun bahsinden kaçınanlar için -yine **Heidegger**'in sözleriyle ifade edecek olursak- “sonunda herkes ölür ama şimdilik sıra bizde değildir.” Biraz daha açacak olursak “ölüm öncelikle bir yerlerden gelip varması gereken, fakat kendimiz için *henüz mevcut-olmayan* ve bu yüzden tehditkâr olmayan belirsiz bir şey olarak anlaşılır.” **Heidegger**'e göre ölümden onun üzerini örterek kaçınma, hergünlüğe o kadar inatçı biçimde hakimdir ki birlikte-olma sırasındaki ‘en yakınlarımız’, ‘ölmekte olana’ ölümden kurtulacağını ve ilgilendiği dünyanın huzurlu hergünlüğüne çok yakında geri döneceğini söyleyebilmektedir. Hatta böylesi bir ‘itina-gösterme,’ ‘ölmekte olanı’ bu yoldan ‘teselli ettiğini’ sanmaktadır.<sup>4</sup> Ingrid de ötanazi konusunda Martha'yı kararından caydırmaya çalışarak ve tedavinin işe yarayacağı tesellisi vererek huzur bulmaya çalışmaktadır. Ancak bütün çabaları -tıpkı **Heidegger**'in söylediği gibi- “ölmekte olana” değil, onu “teselli edene” yöneliktir.

**Yandaki Oda**'nın senaryosunun uyarlandığı roman *What are You Going Through*'da **Sigrid Nunez** kanserle mücadelede çoğu kişinin hastaya verdiği

<sup>3</sup> Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman* (çev. Kaan Ökten), Alfa Yayınevi, İstanbul, 2020, s. 369.

<sup>4</sup> *Varlık ve Zaman*, s. 379-380.

öğütlerin yanlışlığı konusunda birçok örnek verir. Romanda Ingrid, Martha'yı dinlemekte ve herhangi bir değer yargısı sergilemeden -romanın anlatıcı karakteri olarak- arkadaşının sözlerini aktarmaktadır sadece. Halbuki filmdeki Ingrid -melodram türü bunu gerektirdiği için olsa gerek- romanda örneği verilen yanlış öğütleri Martha'ya sürekli tekrarlar.



Pembe kar taneleri eşliğinde Joyce metninin ilk kez okunduğu sahne

**Almodóvar**, *Yandaki Oda*'da **Sigrid Nunez** romanının modernist rotasından çok farklı, melodramatik güzergâh oluşturur. Melodramın uç varlık, durum ve eylem koşulları gerektirmesi konvansiyonu **Almodóvar**'ın ölüm konusunda çok farklı düşünen karakterler yaratmasına neden olmuş gibidir. Filmde yaşanan krizlerin nedenlerinden bazıları Ingrid'in yanlış öğütleri, bazıları da iki arkadaşın varlık ve ölüm hakkındaki farklı görüşleridir. **Almodóvar**, varlık ve ölüme dair sorgulamayı aslında yaşlılık dönemi filmlerinde bir dönüm noktası olan *Acı ve Zafer*'de (Dolor y Gloria, 2019) başlatır ve *Yandaki Oda*'da devam ettirir. Ancak kasvet duygusunun hiç eksik olmadığı *Acı ve Zafer*'in aksine *Yandaki Oda*'daki sorgulama, mizah ve -Martha'nın *doğaçlama* dediği- sürprizler içerir. **Almodóvar** filmografisine hâkim bir izleyici için bir **Almodóvar** filmindeki en büyük sürpriz, bir **Joyce** metni duymak bana kalırsa. Hele ki metnin filmde üç kez karşımıza çıkması en az *Konuş Onunla* (2002) filminin kasvetli süreğenliğinde muzipçe araya giren siyah beyaz sessiz film kadar şaşırtıcı.

Fakat izleyici, ne yazık ki filmin ilk çeyreğinin sonuna tekabül eden **Joyce** metni sekansına gelene kadar, filme tahammül etmeyi zorlaştıran üç *flashback*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Almodóvar'ın ilk dönem filmleri sonsuz bir şimdiki zamanda geçerken, 80'lerden sonra "geçmiş olaylar" flashback'lerle filmlerine dahil olmaya başlar.

aracılığıyla Martha'nın daha önce kimselere anlatmadığı kızı ve kızının babası hakkındaki gereksiz sırlara vakıf olmak, New York Times muhabiri olarak gittiği Irak'ta İspanyol Karmelitlerin arzu ve aşkları sayesinde savaş bölgesinde nasıl rahatça kalabildiğine tanık olmak durumunda kalır. Bu kadar çok bilginin peş peşe telaşla verilmesine rağmen ilk perdenin sıkıcı olmaktan çıktığı anlardan ilki New York'taki Rizzoli kitapçısında ölüm üzerine yazdığı kitabının imza gününde ilk defa gördüğümüz Ingrid'in bir sonraki kitabında anlatmayı planladığı ressam **Dora Carrington** ve yazar **Lytton Strachey** ilişkisi hakkında yapılan sohbet olur. **Lytton Strachey**'nin mide kanserinden öldükten iki ay sonra sevgilisi **Dora**'nın kendisini midesinden vurarak intihar etmesinin ortak arkadaşları **Virginia Woolf**'u nasıl etkilediği konuşulurken yaşanan Almodóvarvari kesmeli zaman atlaması, Martha'nın Manhattan evinin döşeniş stili, rengarenk dekor ve kostümler sayesinde bir **Almodóvar** filmi izlediğimiz ayırdına varırız. *Flashback*lerin yapaylıkta diyaloglarla yarıştığı birinci perde bittikten sonra, alışıldık **Almodóvar** anları geri döner ve ikinci perdenin hemen başlangıcında filmin durağanlığını bir anda ortadan kaldıran Martha'nın ahlaksız teklifiyle kendimize geliriz. Zira Martha kendini toparlamış, her zamanki vakurluğu ile son savaşının hazırlıklarını tamamlamış ve yapacağı son bir şey kalmıştır. Bir tür son dilek olarak addedilecek bu son şey, ölüm onu yakalamadan onun ölümü yakalaması ve bu esnada yalnız olmamaktır. Bu dünyadan göçerken son anlarında yandaki odada Ingrid'in kalması onu rahatlatacak ve bu son savaşı öncekilerden farksız ve kolay hale getirecektir.



Ötanazi hapını bulamayan Martha sinir krizinin eşiğindeyken

**Almodóvar** bütün filmografisi boyunca yerleşik değerlere, ortalama insan tipine karşı çıksa da 80'ler itibarıyla yeraltı sinemasından ana akıma kayan sinemasında,

senaryoları karşı kültür anlatılarının uzağına düşer. Topluma ait değerleri alt üst eden bir vakayı anlatan ve yaşamın çok boyutlu ve kavranması zor olduğunu gösteren **Sigrid Nunez**'in romanını uyarlaması ilk bakışta çok takdire şayan görünür. Ancak **Almodóvar** filminde, romandaki anlatıcının birey bilinciyle kendi “ben”ini öne çıkarmasına yalnızca Martha özelinde izin verir. Ingrid tipik bir melodram karakteri olarak endişeli, duyguların aşırılığına kapılan ortalama bir karakterdir. Bu nedenle **Yandaki Oda**'nın senaryosunda Ingrid'e kahramanın yolcuğu rotasını çizmesi şaşırtıcı gelmez. Ingrid, Martha'nın teklifini başta reddetse de izleyici olarak biz biliriz ki bu cevap kısa bir süre sonra değişecek ve ölüme eşlik çağrısı kabul edilecektir. New York'tan çıkıp yaklaşık iki saatte varacakları Woodstock'taki orman evine<sup>6</sup> yapılan yolculuk hazırlıklarında unutulmuş ötanazi hapi hem Ingrid'in içsel yolculuğunda hem de Martha'nın ölüme giden son yolculuğunda yaşanacak bir seri krizin başlangıcı olacaktır. Ancak bir tür ölüm provası olarak vuku bulan süreçte yaşanan krizlerin hepsi -yönetmenin son üç filminde<sup>7</sup> hiç rastlayamadığımız için hasret kaldığımız- Almodóvarvari bir mizahla tatlıya bağlanacak ve ikinci perdeyi keyifle izlenir hale getirecektir.

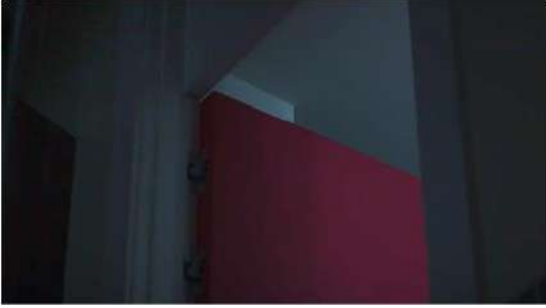


Biçim açısından bakıldığında ise **Yandaki Oda** -yine **Nunez**'in modernist romanındaki yapının aksine- geleneksel anlatım ve yapıya sahiptir. Filmde giriş, gelişme, sonuç bölümlerine eksiksiz bir biçimde yer verilir. Üstelik **Joyce** metinleri, bölümler arası keskin sınırlar çizer. Mekanlar, dekorlar başta olmak üzere tüm mizansen öğeleri renkler vasıtasıyla ön plana çıkarılır. **Joyce** referanslarının olduğu sahneler; filmin genelinin, krizli anların ve özellikle Martha'nın ölüm anına en

<sup>6</sup> Filmde neredeyse üçüncü bir karakter olarak işlev görev ev aslında İspanya'da, Madrid'e bir saat uzaklıktaki Abantos dağları yamaçlarında konumlanmış ve Le Corbusier'den esinle yapılmış bir ev.

<sup>7</sup> 2016 yapımı **Julieta**, 2019 yapımı **Acı ve Zafer** ve 2021 yapımı **Paralel Anneler** filmlerinin hiçbirinde Almodóvar mizahından küçük bir iz bile göremeyiz.

yaklaştığı anın canlı renklerinin tersine soluk pastel tonlara, yakın planların boğuculuğunun uzağında olabildiğince mesafeli açılara sahiptir. *Yandaki Oda*'yı izlerken ölüm temasının yine baskın olduğu kasvetli *Julieta* filmindeki soluk renk paleti, kamera açıları, bir kaybın etkisiyle sararıp solmuş ana karakterin çevresini saran sarı tonlar akla gelir. Fakat *Julieta*'dan farklı olarak *Yandaki Oda*'da Joyce referansları dışındaki sahneler her zamanki parlak *Almodóvar* renkleriyle bezelidir. Özellikle filmde öyle üç yer vardır ki renkler çok belirgin anlamlara gelir. Filmin açılış sekansındaki *Tanrı'nın bakışı* olarak da bilinen *kuş bakışı açısı* vasıtasıyla gördüğümüz Ingrid'in makyaj, kostüm ve kitaplarındaki baskın maviler hüznü, kırmızılar ise tehlikeyi imler. *Kaderin cilvesi* anında Ingrid, ortak arkadaşları Stella'dan Martha'nın hastalığını öğrenip üzülecek ve ama bu üzüntüsü ona tehlikeli bir görev olarak kırmızı kapıyı gözleme işini verecektir.



Sözle ifade edilemeyen şeylerin müzik ve mizansenle ifade edildiğini bildiğimiz melodram<sup>8</sup> *Almodóvar*'ın elinde renklerin ve *Alberto Iglesias* müziklerinin baş tacı edildiği bir tür olur. Martha'nın epik denilebilecek "ölüme hazırlanma sekansı"ndaki parlak kırmızı ruj adeta bir savaş boyası, parlak sarı kostüm ise hayat yolculuğunun sonundaki ölümün hatırlatıcısı gibidir. Filmin kapanış jeneriğinin renkten renge girmesi ise *tüm yaşayanların ve ölülerin üzerine belli belirsiz yağan karın* beyaz renginin, renk paletindeki tüm renkleri içerdiğini söyler gibidir.

*Evet, gazeteler haklıydı: Kar bütün İrlanda'yı kaplamıştı. Karanlık ana ovanın her yerine yağıyordu, ağaçsız tepelere, Bog of Allen'a ve daha batıya doğru yumuşacık yağıyordu, Shannon'un karanlık, isyankâr dalgalarına yağıyordu. Birer birer hepimiz gölgeler haline geliyoruz. Kar yağıyor. Michael Furey'in gömüldüğü tepedeki kimsesiz kilise*

<sup>8</sup> Hasan Akbulut, *Melodramatik İmgelem*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 16.



mezarlığının her karışına yağıyor. Kâinatın derinliklerinden belli belirsiz yağıyor ve nihai sonlarının inişi gibi, belli belirsiz yağıyor tüm yaşayanların ve ölülerin üzerine.<sup>9</sup>



Film içi film sekansında Joyce metni ikinci kere okunurken

Joyce'un metniyle ikinci karşılaşmamız Ingrid ve Martha'nın dağ evine yerleşmesi sonrası bir geceye denk gelir. İki arkadaş önce **Buster Keaton** filmlerini izledikten sonra Martha geceyi bitirmek istemez ve sabahın ilk ışıklarına kadar Joyce'un öyküsünden birebir uyarlanan **John Huston**'ın 1987 yapımı filmi **Ölüler**'i (The Dead) izlerler. Film içi film izlemek **Almodóvar** filmlerinden alışık olduğumuz bir konvansiyondur. **Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar**'da **Johhny Guita** filminden, **Konuş Onunla**'da **Pina Bausch**'un ölümsüz başyapıtı **Café Müller**'den bölümler izlemiş ve mest olmuşuzdur. Resim başta olmak üzere birçok sanatla ilgilenen ve bir sinefil olan **Almodóvar**'ın en önemli alametifarikalarından biri de farklı sanat yapıtlarına yaptığı referanslardır. **Yandaki Oda**'da **Almodóvar** bu durumu bir adım öteye taşır ve film referanslarına ilave olarak edebiyat referanslarına da yer verir. **John Huston**'ın **Ölüler** filmindeki baş karakter Gabriel'den duymaya başladığımız ve son cümlelere Martha'nın da eşlik ettiği Joyce metninde sevdiği kadına tutkuyla bağlı ve *hastalıkla çürümek*<sup>10</sup> yerine ölmeyi tercih eden Michael Furey'nin bahsi geçer. Bir yeni yıl yemeğinin sonunda Gabriel'in yıllar boyu fark etmediği gerçekleri fark etmesini sağlayan Michael Furey, fiziken çoktan bir ölü olsa da Gabriel'in eşinin zihninde pırıl pırıl yaşayan bir *canlı* olarak çıkar karşımıza. **Yandaki Oda**'da ise tüm hayatı boyunca arzu ve

<sup>9</sup> "Yes, the newspapers are right: Snow is general all over Ireland. Falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. One by one we are all becoming shades. Snow is falling. Falling in that lonely churchyard where Michael Furey lays buried. Falling faintly through the universe, and faintly falling, like the descent of their last end, upon all living and the dead."

<sup>10</sup> Joyce'un metninde öyle bir cümle vardır ki Almodóvar bu cümleyi Martha'ya söyletirse de bu cümlemin ifade ettiği duyguyu filmin tamamına yedirmiştir: "Cesurca bir tutkunun mutlaka zaferiyle, öbür dünyaya geçmek, yaşlanarak çürümekten daha iyiydi."

tutkularından vazgeçmeyen, bu uğurda *ilgisiz ve kötü anne* damgası yemeyi göze alan ve hızla yaklaşan ölüm karşısında ölümden daha hızlı davranmaya karar veren Martha da *Yandaki Oda*'nın cesur Michael Furey'idir aslında. Bu sayede hem arkadaşı Ingrid hem de kızı Michelle'in zihninde yaşamaya devam edecektir.

*Yandaki Oda* ötanazi gibi zor bir konuyu ele alması kadar anneliğe atfedilen kutsallığın alaşağı etmesi dolayısıyla da çok kıymetli bir film. Zaten bütün kariyeri boyunca **Almodóvar** klasik melodramlarda görülen "fedakâr anne" anlatısını kendi melodramlarında ustalıkla ters yüz eder. **Tilda Swinton -Kevin Hakkında Konuşmalıyız** (We Need To Talk About Kevin, Lynne Ramsay, 2011) filminde canlandırdığı *ilgisiz olduğunu reddeden annenin tersine- Yandaki Oda'da tüm kusur ve yanlışlarının farkında olan bir anneyi* canlandırır.



Bu noktada belirtmek gerekir ki **Nunez**'in romanında Martha, anne olarak oldukça sorumluluk sahibi ve ilgili olmasına rağmen kızı Michelle şımarık ve sorunlu olarak tasvir edilir. Ancak **Almodóvar**, romanın aksine birçok filmde gördüğümüz gibi *Yandaki Oda*'da da sorunlu anne-evlat ilişkisinin zengin toprağındaki köklerle beslenmeye devam etmeyi tercih eder. Martha fedakâr ve cefakâr bir anne olmak yerine tutkuyla bağlı olduğu mesleğini yapmayı seçer, tıpkı **Ingmar Bergman**'ın *Güz Sonatı*'nın (1978) pastişini olan *Yüksek Topuklar*'daki (Tacones Lejanos, 1991) -çok yakın zamanda kaybettiğimiz **Marisa Paredes**'in canlandırdığı- mesleğine aşık şarkıcı Becky del Páramo gibi.



**Almodóvar**, ikinci perdenin sonunda Martha için sonun başlangıcını **John Huston**'ın filminde görülen mezarlık vasıtasıyla tohumlar ve elbette ölümün simgesi olan kar taneleri de ikinci **Joyce** alıntısına eşlik eder sabahın ilk ışıklarıyla birlikte. **Ölüler** filminde hikâye bir ölüm anlatısına, özellikle Michael Furey'nin ölümüne dönüşürken, **Yandaki Oda** filminde Martha da Ingrid'in kucağında yorgun ve bitkin bir halde ölüme yaklaşmakta ve **Joyce**'un şu cümlelerinin filmde görselleşmiş haline dönüşmektedir: "Ruhu, yığınlar ve yığınlarla ölümlerin bekleştiği o bölgeye yaklaşmıştı. Dağınık, bir yanıp bir sönen varoluşlarının farkındaydı, ama kavrayamıyordu. Kendi kimliği de elle tutulmaz kurşunî bir dünyaya solup gidiyordu: bu ölümlerin bir zamanlar kurduğu ve içinde yaşadığı, bu elle tutulur dünyanın kendisi de eriyor ve ufalanıyordu."

**John Huston**, **Joyce** öyküsünü ana karakter Gabriel'in bakış açısından yani karlar altında kalmış kilise bahçesi ve Furey'nin mezar görüntüsüyle bitirir. Oysa **Almodóvar**'ın filminin bitmesi için bir krizin daha atlatılması gerekmektedir. Ingrid, Martha'nın ölümünü araştıran fanatik dinci bir polisin suçlamalarından kolaylıkla kurtulamaz ve film bu sayede son politik sözünü de söylemiş olur. **Almodóvar**'ın **Nunez**'in romanına belki de en çok bağlı kaldığı şeylerden biri ölüm konusunda Martha'nın ısrarı ve hazırlıklı oluşu, bir diğeri de eski sevgili Damian (**John Turturro**) aracılığıyla dünyanın şu an yaşadığı ekonomik, siyasi ve çevresel sorunlara değinmesidir. Kariyerinde ilk defa politik bir mevzuya **Paralel Anneler**'de (2021) değinen **Almodóvar**, **Yandaki Oda**'da aşırı sağın yükselişi, neoliberalizmin zararları ve gezegenin tehlike altında olması gibi konulara yüzeysel de olsa değinir.

*Kar yağıyor, hiç kullanmadığımız ıssız havuza yağıyor, beraber yürüdüğümüz ve senin bitkin düşerek uzandığın ormana yağıyor. Kızının ve benim üzerime yağıyor ve tüm yaşayan ve ölülerin üzerine yağıyor...*<sup>11</sup>



Joyce metnini üçüncü kez bu sefer Ingrid'den duyuyoruz

Üçüncü perdenin sonunda **Joyce** tefekkürü sırası Ingrid'e geçmiştir. Ingrid, sanki Martha ölmemiş ve yanı başında kendisini duyuyormuş gibi ona **Joyce** cümlesiyle seslenir. Artık ölümden korkmayan, ölümlle barışmış, değişip dönüşmüş bir karakter haline gelmiştir, tıpkı **Joyce**'un öyküsündeki Gabriel'in kendiyle yüzleştikten sonra değişmesi gibi. Martha'nın değişiminin gerçekleşmesinin teyidi de **Joyce** metnini kendi sözlerinin sonuna eklemesi olur. **Heidegger**; "kendi" olma imkanının ancak ölüm ufku içinde mümkün olduğunu söylemekte ve sahil bir ölüme doğru var olmanın, esasen "ölüme özgür bırakılma" ile olduğunu vurgulamaktadır. **Heidegger**'e göre "bu özgürlük; tutkuludur, herkesin yanılmasıyla sıyrılmıştır, olgusaldır ve kendinden emindir."<sup>12</sup> Artık Ingrid de **Almodóvar**'ın kendinden emin, otantik, korkusuz ve her bakımdan özgür kadınlarından biridir ve filmdeki son **Joyce** metnini okurken kar bir kez daha *tüm yaşayan ve ölülerin üzerine yağar*; ölü olan canlı olana, ölüm yaşama, anılar hayata, söz yazıya eklenir...

---

<sup>11</sup> "The snow is falling, falling on a lonely pool we never used, falling on the woods we walked and you laid exhausted on the ground. Falling on your daughter and on me, falling on all the living and death..."

<sup>12</sup> *Varlık ve Zaman*, s. 123.

# İKTİDAR MESELESİ: OKUL TIRAŞI<sup>1</sup>

Gülperi Alkan



İnsan toplulukları, ilk çağlardan itibaren kendilerini yönlendirecek, şekillendirecek ve sınırlarını çizecek bir güç veya insana ihtiyaç duymuşlardır (Özdel, 2012, s. 22). Sosyal toplumların oluşmasıyla bu ihtiyacı karşılamak için devlet adı altında bir iktidar sistemi oluşmuştur (Düvenci, 2018). Toplumlar oluşturduğu bu iktidar sistemiyle doğrudan iletişim kuramadığından çeşitli arayışlara girmiştir. Bu arayışların içinde en etkili olanların arasında sanat vardır. Sanatta kendi içerisinde çeşitli başlıklara ayrılarak kendi alanlarında toplumun sosyolojik düzenini yansıtan eserler vermiştir. Bunu en açık şekilde gerçekleştiren sanat ise sinemadır. Sinema, toplumun iç yüzünü yansıtır. Toplumun bilinçdışını gösterirken onu farklı kalıplara yerleştirerek yorumlar. Sinema, toplumsal sorunları göstermekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal değişimin deney görevini üstlenmektedir (Diken & Laustsen, 2007, s. 20). Çeşitli kavramlar üzerine pek çok

<sup>1</sup> Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2024 İkincisi

kişi farklı disiplinlerde çalışmalar yapabilir, ancak yeni bir çalışmanın dikkat çekebilmesi için günümüz düşünce sistemini tespit eden bir bakış açısı sunması önemlidir (Foucault, 1981). Bu bilgiler doğrultusunda yönetmenliğini **Ferit Karahan**'ın üstlendiği *Okul Tıraşı* (2021) filmi, iktidar tanımının yanı sıra değişen iktidar anlayışının günümüzdeki şeklini yansıtan, 85 dakikalık bir dram/gerilim filmidir. Senaryosunu **Ferit Karahan** ve **Gülistan Acet**'in birlikte kaleme aldığı filmin görüntü yönetmenliğini **Türksoy Gölebeyi** üstlenirken kurgusunu **Sercan Sezgin**, **Hayedeh Safiyari** ve **Ferit Karahan** üstlenmiştir. Film ulusal ve uluslararası birçok ödül kazanmıştır.<sup>2</sup>

*Okul Tıraşı* filmi, şehirden izole edilmiş erkek yatılı okulunda Yusuf'un (**Samet Yıldız**) arkadaşı Memo'nun (**Nurullah Alaca**) aniden rahatsızlanması sonucu çıkan karmaşayı konu almaktadır. Yusuf'un Memo'yu hastaneye götürme talebi ilk başta okul yönetimi tarafından reddedilse de daha sonra işin ciddiyetini anlayan öğretmenler yoğun karlı havaya rağmen Yusuf'u hastaneye götürmek için büyük çaba gösterirler. Bu filmde iktidar kavramının yanı sıra **Michel Foucault**'nun "iktidarın gözü" ve **Louis Althusser**'in "devletin ideolojik aygıtları" kavramları yoğun bir şekilde görünüp merkez konusu olmuştur.

Filmdeki öğretmenler, devletin ideolojik aygıtları olurken aynı zamanda yerine göre değişen iktidar kavramı filmin kapsamında incelenmiştir. Bu bağlamda iktidarın sadece devlet olarak değerlendirilmemesi gerektiği, aslında iktidarın güç-otorite sahibi olarak incelenmesi gerektiği film boyunca görülmektedir. Tüm dünya üzerinde değişen iktidar algısının Yeni Dönem Türk Sinemasında da değiştiğini, geçmişteki "görünen" iktidar yerine, "görünmeyen" iktidar algısını oluşturduğunu, böylelikle değişen iktidar kavramının sinemadaki değişimini de yansıttığı görülmektedir. Bunun yanı sıra **Byung-Chul Han**'ın *İktidar Nedir?* (2022) kitabından yola çıkarak iktidar kavramı yorumlanmıştır. Çalışmada elde edilen bu bilgiler doğrultusunda betimsel analiz yöntemiyle *Okul Tıraşı* filmi incelenmiştir. Nitel bir analiz yöntemi olan betimsel analizle önceden belirlenmiş temalara göre elde edilen verilerin özetlenip yorumlanması yöntemi kullanılmıştır.

---

<sup>2</sup> 2021 Altın Portakal Ulusal Film Yarışmasında En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Kurgu Ödülü.  
2021 Chicago Uluslararası Film Festivali; En İyi Film Ödülü.  
58. Antalya Altın Portakal Film Festivali; En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Kurgu Ödülü.  
32. Ankara Uluslararası Film Festivali; En İyi Kurgu, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü.  
71. Berlin Film Festivali'nde Panorama bölümünde FIPRESCI Ödülü.  
38. Fecr Film Festivali'nde En İyi Senaryo Ödülü.  
36. Valencia Film Festivali'nde En İyi Film ve Seyirci Ödülü.  
28. Avrupa Film Festivali Paliç'te En İyi Yönetmen Ödülü.

Betimsel analizin temel hedefi bulguları okuyucuya özetleyip yorumlamaktır. Betimsel analizle yapılan çalışma dört aşamada sunulmaktadır. Birinci aşamada veri analizi için bir çerçeve oluşturulur. İkinci aşamada bu çerçeveye dayalı olarak veriler düzenlenir. Üçüncü aşama olarak veriler tanımlanır ve gerektiğinde alıntılara başvurulur. Son aşamada ise bulgular açıklanır, ilişkilendirilir, yorum yapılır ve gerektiğinde karşılaştırarak analiz güçlendirilir (Yıldırım & Şimşek, 2021).

**Foucault**, “İktidar nedir?” sorusunu “Geniş anlamıyla “yönetme” dediğimiz eylemin uygulamasıdır.” şeklinde cevaplamaktadır (1981). **Foucault**’ya göre Marksizmin siyasi analizi gibi analizler iktidarı kenara atarak basitleştirir. İktidarı meşrulaştıran ve üretim ilişkilerini koruyarak güçlendirecek şekilde tanımlar. **Foucault** (1975) için iktidar kavramı sadece üst yapıdan ibaret değil daha yerleşik bir kavramdır. Temeli olmadan işlevine devam eden iktidarlar Marksizm iktidar kavramı tanımlamasına uymamaktadır. **Foucault**’ya göre (1981) iktidar kavramı giderek katılaşmıştır. Orta Çağ’daki iktidarın tek görevi neredeyse vergi toplamak iken modern toplumların oluşmasıyla iktidar, insanların günlük yaşamlarındaki eylemlerinde bile etkin rol oynamaktadır.

Zamanla genişleyen toplumlar ve çoğalan insan sayısı var olan iktidarın daha geniş devletler kurmasına neden olmuştur. Fransız İhtilaliyle değişen iktidar anlayışı, tek merkezli yönetim anlayışının yıkılmasının yanı sıra iktidar kavramının değişmesine sebep olurken, bu dönem sonunda oluşan otorite odaklı yapıyı oluşturan panoptikon ortaya çıkmıştır. 1785 yılında **Samuel Bentham** ve **Jeremy Bentham**’ın tasarladığı “panoptikon” adındaki yapı otoritenin toplum üzerindeki kontrolünü güçlendirmek için yapılmıştır.<sup>3</sup> Geniş kitleleri kontrol altına almak için yapılan panoptikonun, modern toplumların kurulmasıyla iktidar disiplini güçlendirmek için kullanılmasını **Foucault** çalışmalarında incelemiştir (Özdel, 2012, s. 22-23).

**Foucault**, modern toplumların oluşmasıyla dünyanın tamamının dev bir panoptikon, bir "dev kule" olduğunu düşünmektedir. İktidarın, görünmez bir göz olarak kontrol ettiğini, ancak ne vücudunu ne de kim olduğunu bilerek iktidarın görünmez bir hal aldığını ifade eder. Bu duruma katılan **Althusser** iktidarın sadece gizli kalmadığını, kendisini temsil eden “devletin ideolojik aygıtları”nın da

---

<sup>3</sup> İki farklı kelimedenden oluşan panoptikon kelimesindeki “pan” bütün anlamına gelirken, “opticon” gözlemek anlamına gelmektedir. Panoptikon ise “bütünü gözetleme” anlamına gelmektedir (Özdel, 2012, s. 23).

olduğunu söylemektedir. Böylece iktidar kendi görünürlüğünü yine kendi isteği düzende algılayarak kendi kurallarını oluşturmuştur (Özdel, 2012, s. 25). Marksizm için iktidar genel anlamıyla ekonomik yapı ve sınıf çatışmaları olarak incelenirken iktidarın temelini güç ve üretim araçlarının kontrolüne sahip sınıflar olarak tanımlanır. Marksist bakış açısına göre, devlet; egemen sınıfın çıkarlarını koruyarak sınıf mücadelesini dengeleyen bir araç rolündedir (Althusser, 1978, s. 30-31). **Althusser** için iktidar ve devlet kavramlarını bu kadar basite indirgeyen tanımlama yetersiz kalmıştır. **Althusser** iktidar konumundaki devleti, devletin ideolojik aygıtı ve baskı aygıtı olmak üzere iki ayrı aygıt olarak incelemiştir. Baskı aygıtı olarak bilinen, geçmişte devletin ideolojik aygıtları olarak kullanılan kiliselerin yerini günümüz okullar almıştır. Aile toplumun en küçük birimi olarak sınıfsal yapının döngüsünü devam ettirmek için devletin en iyi ideolojisidir. Bu yüzden Kilise-Aile kavramı yerini Okul-Aile almıştır. Kilisenin yerini okul alırken aile bu temelde yerini korumuştur. Bu nedenle kişi kendisini bir birey olarak kabul edip kendi düşünceleri olarak bilse de aslında ailesinin yansımasıdır (Althusser, 1978, s. 43). İdeolojik Aygıt ise devletin baskı aygıtıyla tüm toplum üzerinde hegemonik gücü oluşturması durumudur. Devletin İdeolojik Aygıtları kendi içerisinde gruplara ayrılmaktadır. Bunlar; Dinî DİA (din adamları), Öğretimsel DİA (öğretmenler, akademisyenler), Aile DİA, Hukukî DİA, Siyasal DİA, Sendikal DİA, Haberleşme DİA (basın, radyo-televizyon) ve Kültürel DİA olarak gruplara - topluma geniş şekilde yayılan bu aygıtlar sayesinde devlet kendi hegemonyasını her türlü alanda sağlamıştır- ayrılmıştır (Althusser, 1978, s. 34). **Althusser**, “Devletin İdeolojik Aygıtları” çalışmasında “devlet” kelimesinin altını özellikle çizer, çünkü **Gramsci**’nin “hegemonik aygıt” çalışmasıyla aynı anlama gelse de onun çalışmasında devlet kavramı yoktur (Althusser, 1980).

Filmin açılış sahnesindeki ortak yıkanma alanında her kabine üç öğrenci düşmektedir. Kabinlerin kapılarının olmaması mahremlerinin olmadığını gösterir. Banyo başkanı olan öğrenci oranın düzeninden sorumludur. Hamza Öğretmen (**Cansu Fırıncı**) banyodaki düzeni sağlamaktadır. Üç öğrencinin suyu paylaşamaması üzerine Hamza Öğretmen sinirlenerek "*Banyo bitene kadar soğuk suyla!*" emri verir ve gider. Emrin sağlanmasını banyo başkanı kontrol eder.

Foucault, yalnızca baskı ve zorla uygulamalar yapan iktidarı değil, aynı zamanda özgür iktidarı da temsil etmektedir. Toplumlardaki iktidar ilişkisinin temel sebebinin özgürlük olduğunu vurgulayan **Foucault**, bireyleri özgür özneler olarak



nitelemektedir. Öznelerin özgür kalabilmesi için iktidara itaat etmeleri gerekmektedir. **Han**'a göre iktidara ne kadar itaat edersen o kadar az acı çekersen düşüncesi vardır. İktidarın olduğu yerde özgür olmak mümkündür sadece fiziki şiddete maruz kalınmaz ve fiziksel şiddet itaat etme olasılığını ortadan kaldırır (Han, 2022, s. 16). Buradaki banyo emri Foucault'nun özgür özneler tanımıyla uyuşmaktadır. Özneler iktidarın emrine uyduklarında özgürlüklerini elde edebilmektedir. Burada öğrenciler için en büyük özgürlük yıkanmak, fazladan ekme yiyebilmek veya telefon aracılığıyla okul dışındaki insanlarla iletişim kurabilmektir.

Kenan Öğretmen (**Melih Selçuk**) yatakhane düzeninden sorumludur. Memo soğuk suyla yıkanan çocuklar arasındadır ve üşüdüğü için Yusuf ile aynı yatakta uyumak ister. Adlarının çıkabileceğini söyleyen Yusuf onu uzaklaştırarak uyur. Daha sonra Yusuf, Kenan Öğretmen ve Memo'yu koridorda görür ve yakalanmamak için yatağına geri döner.

Selim Öğretmen (**Ekin Koç**), sabah öğrencileri uyandırmayla görevlidir. Gözetmenin daima değişkenliği kontrolün aktif kalmasını sağlamaktadır. Öğrenciler arasındaki pis battaniye kavgası Selim öğretmen tarafından kontrol altına alınır. Memo'nun rahatsızlandığını öğrenen öğretmen, düzeni bozduğu için baştan savma çözümle Yusuf'a onu revire götürüp ilaç vermesini söyleyerek geçirir. Memo ile ilgilenmez çünkü sistemi kontrol etmesi gerekmektedir. Revir kilitlidir ve revirden sorumlu başka bir öğrenci vardır. Sistemin kontrolü film boyunca belirli kişilerin kontrolünde bulunmaktadır. Bu durum her ne kadar sistemin düzenini sağlaması için yapılsa da sistem kontrolünü sağlayan kişilerin görevlerini aksatması kaos oluşturmaktadır. Film boyunca sorunlara geçici çözümler sunulur. Bunlardan biri, donmuş revirin kapısının önünde oluşan buzlanmadır. Revirin kayan kapı önünü, hademe bildiği halde, neresinin silineceğini sorar. Revire her giren oradan kaymaktadır, fakat kimse ne buzu kırar ne de sıcak su döker, çünkü sistemde onunla ilgili kişi hademedir. Çözüm basit olsa bile, sistemde herkesin kendine özel görevleri vardır, kimse bir başkasının görevini üstlenememektedir. Bir diğer geçici çözüm olarak Memo'ya sadece, revirde bulunan ağrı kesici ilacı içirirler.

**Foucault**'ya (1981) göre bir toplum veya topluluğu, bir grubu, bir aileyi hatta bir bireyin yönetilmesi iktidar göstergesidir. Müdür (**Mahir İpek**), sadece sorumlu olduğu okul içerisinde iktidar konumundadır. Öyle ki onu görevlendiren yönetim

onun iktidarı olurken bu durumda müdür devletin ideolojik aygıtı rolüne dönüşmektedir. Bu bağlamda iktidar ve devletin ideolojik aygıtı duruma göre rol ve konum değişkenliği oluşturmaktadır. Okulun bahçesinde öğrenciler toplanıp müdürün yüksek sesle söylediği ikazları dinlemektedirler. İktidarın kontrol etme gücünü sağlayabilmesi için baskıcı tutumu müdür öğrencilere uygulamaktadır. Okuldan kaçan öğrencilerden birini, herkesin içinde tıraş eden müdür, kurala uymamanın verdiği cezayı göstererek kontrolü elinde tutmaya çalışmaktadır. Cezalandırmanın sadece fiziki şiddet değil psikolojik şiddetinde uygulanabildiğini yansıtmaktadır.

Devletin ideolojik aygıtları “görece özerktirler” ve burjuvazi proletarya yaklaşımlarına nesnel bir alan sağlar. Devletle halk doğrudan etkileşimdeyse baskı aygıtı olan televizyon, radyo ve internet üzerinden etkileşimde bulunurken, dolaylı etkileşimdeyse ideolojik aygıt gücünü kullanmaktadır. **Gramsci**'ye göre kamu ve özel ayrımı burjuva hukukunda yer alan bir ayrımdır. Devletin ayrımı bu ayrımın dışında kalır, çünkü devlet alanı hukuk ötesidir. Egemen sınıfın kontrol ettiği devlet ne kamusal ne de özeldir. Devlet kamusal ve özel ayrımının ön koşuludur (Althusser, 1978, s. 26). Filmde okulun her yerinde farklı öğretmenlerin kontrol sağlaması **Althusser**'in devletin ideolojik aygıtları görevindedir. Müdür iktidar konumundayken öğretmenler kontrol sağlayabilen ideolojik aygıttır.

**Han**'a göre şiddet yalnızca negatiflikten değil pozitiflikten de meydana gelebilir. Olumsuzluğu aşındırarak toplumun daha fazla olumlu olması şiddeti kabul edilemez hale getirmektedir. Ancak toplumda oluşan bu durum şiddeti yok etmeye yetmez. Olumlunun şiddeti kendini depresyon, yorgunluk ve bitkinlik olarak gösterir (2022, s. 71). Bütün gece nöbetçi olan Melih Öğretmen uykusuzluğun verdiği etkiyle sinirlidir. Tuvalet önünde üzerinde sigara bulunan öğrencilere tokat atar. Fiziksel şiddet itaat sorununu ortaya çıkarır ve güçsüz iktidar şiddete başvurur. Öfkeli öğretmen Yusuf'u dinlemeden sınıfına gönderir. Memo'nun revirde hasta olması Yusuf hariç kimsenin umurunda değildir.

Collège de France'da öğretim elemanı olan **Foucault**, öğretimden yana değildir. Onun için dinleyici ile üzerinde bir güç ilişkisinin olmaması gerekmektedir. **Foucault**'ya göre öğrenmek, mecburi veya kontrol edilen aşamalarda olmamalıdır. Eğitim çatısı altında yapılan sınavların aslında öğretmene öğretebilmiş mi diye yapıldığını, öğretmeni bir tür denetleme yöntemi olduğunu görüşündedir. **Foucault** (1975) okulun bilgiyi bir tür erotizm olarak sunması ve hoş kılması

gerektiği görüşündedir (**Foucault**'nun buradaki yorumu her ne kadar üniversiteler üzerinden gerçekleşse de dünya geneli eğitim sistemindeki sınav merkezli eğitim sistemi ilkököl hatta anaokulu eğitimine kadar indirgenmiştir). Fakat mevcut sistem bilgiyi sınırlamak istediğinden bilgiyi korkunç bir şekilde sunmaktadır. Böylelikle insanların bilgiyi edinme isteği ancak ek toplumsal mükafatlarla zorlayarak oluşturulur. Türkçe dersinde Haluk Öğretmen (**Münir Can Cindoruk**) tahtaya yazdığı "Kar sayesinde tüm özel ve devlet okulları tatil olur" cümlesindeki anlatım bozukluğunu sorar. Burada öğretmen öğrencileriyle sözlü iletişim kurmaya çalışarak anlayıp anlamadıklarını kontrol etmek istemektedir. Öğretmenin sorusunun amacı, anlatım bozukluğunu öğrencilere açıklamaktır. Ancak bir öğrenci, soruyu cevaplamak isterken elini kaldırırsa da buldukları okulun tatil olup olmayacağını sorar. Okuldaki öğrenciler -hapisanedeki mahkumların özgürlüğü sorgulaması gibi- hep beraber soruya sevinir. Çünkü kaloriferlerin yanmadığı, karınlarının doymadığı, temiz yaşam alanının sunulmadığı bu sıkıcı eğitim sisteminden kurtulmak için her mevsim yağın kar umutlandırır. Fakat Haluk Öğretmen yaşadıkları coğrafya sebebiyle her zaman kar yağdığı için tatilin mümkün olmadığını anlatır. Öğrenciler tekrar -müebbet kararı almış gibi- üzülürler.

**Foucault**'ya göre söylem, bir sözün doğruluk değeri kazanarak hakikatin oluşmasını sağlayan kurallardır. Bu hakikati belirlemede süreçler ve ilişkiler bütünü ifade eder. Söylemsel oluşumlar, kavramların, nesnelere, ifade biçimlerinin ve stratejilerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır (Adams, 2017). Söylem denildiğinde sadece kavgalar ve baskı sistemi olarak açıklanmamalıdır. Söylem vasıtasıyla ele geçirilmeye çalışılan şey için uygulanan güçtür (Foucault, 1987, s. 24). Coğrafya dersinde öğrencilerden birinin Doğu Anadolu Bölgesi'ni Kürt bölgesi olarak söylemesi öğretmeni sinirlendirir. Devlet, kendi kontrolündeki yerlerin isimlendirilmesinden sorumlu olup, bu isimler dışında yapılan isimlendirmeleri kabul etmemektedir. Bu söylemsel durum bile iktidarın gücünü kanıtlama çabasıdır. Bir diğer söylemsel güç sahnesi yemekhanededir. Yemek sırasında öğrencinin bir parça fazla ekmek alması Selim Öğretmen tarafından aç bırakılmayla cezalandırılır. Öğrencinin doymaması onun suçu olarak kabul edilir. Yemek dağıtıldıktan sonra öğrenciler Selim Öğretmen'in yemek duasındaki sözlerini tekrarlar. "*Artsın, eksilmesin! Yesin, dökülmesin! Allah'ımıza hamdolsun! Vatan millet var olsun! Afiyet olsun!*" sofraya duasıyla yemeğe başlanır. Askeriyedeki

“Tanrımıza hamdolsun, milletimiz var olsun.” dua söylemi 2017’de değiştirilerek “Allah’ımıza hamdolsun, milletimiz var olsun.” şeklinde söylenmektedir (Sözcü, [“Mehmetçiğin yemek duası değişti”](#), 23 Kasım 2017). Bu durum söylemsel terimlerin zamansal olarak yine iktidar tarafından değiştirilebileceğini ve uygulama alanlarının belirlenmesinde iktidarın gücü olduğunu göstermektedir. Dinsel ve inanç kavramı doğrultusunda söylenen söylemsel kavramlar toplumu kontrol altında tutarak iktidarın gücünü pekiştirmektedir.

Güçsüz iktidar saldırganlaşır. Baskı ve şiddet gösteren iktidar dolayım eksikliğinin göstergesi olmasına rağmen gücün yani iktidarın kendisi baskıya dayalı olmayabilir (Han, 2022, s. 80). Okulun kaloriferlerinin yanmamasının sebebi hademenin bozuk parça uyarısını ciddiye almayan müdürdür. Kendi özel aracının kar lastiklerini öğrenci taşıma bahanesiyle özel sermayeden okul muhasebecisine yazdırır. Müdür öğrencinin kırdığı cam özel mülkiyetten ödeneceği halde öğrenciyi döverek ikazda bulunur. şiddete başvuran iktidar güçsüzdür. İktidar konumundaki müdür güçsüzdür çünkü ne kaloriferin çalışmasını ne de öğrencilerin disiplinini sağlayabilmektedir.

Selim Öğretmen, müdüre Yusuf’un rahatsızlandığını söyler. Müdür ise Murtaza’yı arayıp öğrenciyi gelip almasını söyler. İktidar, son aşamaya kadar ideolojik aygıtları aracıyla sorunu çözmeye çalışmaktadır. Yönetim gücü zayıf olan iktidar, ideolojik aygıtlarının kontrolünü sağlayamadığı gibi iktidarlığının sorgulanmasına sebep olur.

Han’a göre “İktidar ne kadar güçlüyse, o kadar sessiz ve derinden etki eder. Özellikle kendine işaret etmek zorunda kaldığı yerde, zaten zayıflamıştır.” (2022, s. 9) ifadesi güçlü iktidarın kendini sürekli kanıtlama ihtiyacının olmaması gerektiğini aktarmaktadır. Film boyunca telefon şebekesi okulun hiçbir alanında çekmemektedir. Filmdeki **Mustafa Kemal Atatürk** büstü önünde sadece telefonla rahat iletişim kurulduğu gösterilmiştir. Güçlü iktidarın sessiz ve derinden etkilediği görüşü bu sahnede yansıtılmıştır. Böylelikle **Atatürk**’ün güçlü iktidar kavramıyla bütünleşmesinin yanı sıra aramızda olmamasına rağmen onun tasviriyle bile doğru yönetim anlayışına ulaşabileceğimizi yansıtmaktadır.

Yönetmen **Ferit Karahan** filmde idare amiri olarak da rol almaktadır. Film çekimi sırasında kamera arkasında yönetmen olarak iktidar olan **Karahan**, film içerisindeki rolde de idare amiri olarak iktidar olmuştur. İdare amiri Yusuf’un izin isteğini izinli olduğu için çözemeyeceği söyleyerek onu gönderir. Yönetim gücüne

sahip kişiler film boyunca görevlerini birbirlerine yaptırmaya çalışıp çözüm odaklı çalışmamaktadırlar.

Yusuf, Hamza Öğretmen'in Memo ve arkadaşlarına gece soğuk suyla duş aldırıldığını söyler. Hamza Öğretmen verdiği cezayı inkar eder. Banyo süresi boyunca çocukların soğuk suyla yıkandığını öğrendiğinde, banyo görevlisine bağırır. Kar sebebiyle Memo'yu hastaneye götüremezler. Revire geri döndüklerinde müdür gelir ve kontrolden çıkmış durumun kontrolünü sağlamaya çalışır. Telefonda ilk yardım ekibinin komutlarını Memo'ya uygulatır. Kenan Hoca'nın gece Memo'yu yatağına getirdiğini öğrenen öğretmenler Memo'ya taciz veya zarar verdiğini düşünür.

**Foucault** panoptikon yapıyı temel aldığı "Hapishane Modeli"nde bu yapının olumlu ve olumsuz yönlerini de incelemiştir. Hapishane modeliyle kapitalist toplumlarda iktidar değişiklik göstermiştir. Monarşik sistemin yıkılmasıyla iktidar kendine görünmeyen veya gösterilmeyen bir yapı sistemi oluşturmuştur. Böylelikle iktidar olmadan kendi kendini denetleyen toplumları oluşturan iktidar, görünmez bir güç haline gelmiştir. Farklı hareket etmesi kısıtlanan toplumlar aykırı düşünmeyen, olası aykırı düşünceyi ifade edemeyen, yaratıcılığı yok olan toplumlar inşa etmektedir (Foucault, 1992). Filmde öğrencilerden biri eve dönmek ister. Kenan Öğretmen de eve dönmek istediğini söyler. **Foucault**'nun hapishane modeli açık bir şekilde burada aktarılmaktadır. Aslında kendilerini gözetken bir gücün olmamasına rağmen Kenan Öğretmen ve öğrencilerin okuldan çıkamayacaklarını sistem onlara empoze etmiştir. Okuldaki öğrenciler ve öğretmenler ders esnasında derse girmeyen birkaç öğrenci kantinde kamera olmamasına rağmen gizlice sigara satın almak istemiştir. Bu eylemde de öğrenciler üzerinde iktidar tarafından gözetlendiği algısı oluşturulmuştur.

Devletin ideolojik aygıtları devletin kendine verdiği güce karşılıklı görev yükümlülüklerini yerine getirmektedir. Devletin aygıtını tayin etmesi ve tayin edilen yerde aygıtın görevini yerine getirmesi karşılıklı itaat oluşturmaktadır (Althusser, 1978, s. 23) Kenan Öğretmen, Yusuf ve arkadaşlarının kazan dairesinde sıcak suyla yıkandıklarını müdüre söyler. Müdürün, Kenan Öğretmen'in gece nöbetçisi olduğu halde disiplini sağlayamamasını söylemesi üzerine Kenan öğretmen; "*Hocam, ben öğretmenim ya, bekçi değilim!*" çıkışı herkesin sistemi sessizce sorgulamasına neden olur.

**Foucault**'ya (1975) göre anne ve babalar kendi itibar ve fedakarlıkları için çocuklarını bilgiye yönelik olarak büyük bir endişe içine sokmaktadır. Anne baba kendi gelecek planları ve kendi kaybettiklerini çocuklarına yansıtmaktadır. Çocukların üzerinde yansıyan bu yük endişe ve ağır sonuçlar oluşturmaktadır. Yusuf, revir görevlisinden aldığı telefonla gizlice annesini arar. Arkadaşının hasta olduğunu söylese de annesinin umurunda olmaz. Çünkü annesine göre Yusuf'un oraya gitmekteki tek amacı okulunu bitirip başarılı olmasıdır. Onun okuyarak ailesini kurtaracağını söyleyerek Yusuf'un üzerinde **Foucault**'nun dediği yük ve endişeyi yaratır. Yusuf bu endişenin ağır sonucunu yaşamaktadır.

Tanrı iktidardır. **Hegel**'e göre iktidarın temel görevi dindir. Dinin, iktidar mantığını tamamen aşabilen bir alan açabileceği ve kendiliğinden iktidarın ürettiği süreklilikten temel olarak farklı bir süreklilik deneyimi olabileceği, kendine dönüşten başka bir şey olacak hareketi tam olarak temsil edebileceği olasılığı hiçbir zaman dikkate alınmaz (Han, 2022, s. 67-68). Banyodaki soğuk suyla yıkanma olayını öğrenen müdür görevli Akif'e sinirlenir. Akif ise öğrencilerin cünüp olduklarını söyledikleri için yıkanmalarına izin verdiğini söyler. İktidar veya devletin ideolojik aygıtı dini değerleri ve inançları kendi devamlılığı çıkarı doğrultusunda izin vermektedir. Çünkü var olan toplumun kabul gördüğü iktidar hiyerarşisinin en üst katmanında yaratıcı olan Tanrı bulunmaktadır. İktidarın veya devletin ideolojik aygıtlarının Tanrıya olan itaatsizliği topluma sorgulama gücü kazandırır. Bu durum sonucunda toplum mevcut iktidarı negatif yönde etkileyerek kaos ihtimalini oluşumuna neden olabilir.

Bütün öğretmenler ve müdür Memo'nun durumu için birbirini suçlar. Müdür, kazan dairesi görevlisi Mahmut'u azarlarken önceki gece Akif'in nöbet tuttuğunu öğrenir. Müdür, her ne kadar kontrol sahibi iktidar olarak görünse de görevlilerin sürelerini bile bilmemektedir. Kazan dairesindeki görevli Akif'in iki çocuktan birinin Memo diğerinin Yusuf olduğunu söylemesiyle gerçek ortaya çıkar. Kazan dairesinde iki arkadaş sıcak suyla duş alırken Yusuf'un kafasına demirin düştüğünü ve geri dönemeyince Yusuf'un Kenan Öğretmene yakalandığını söyler.

Panoptikon bina tasarımı, gözetleyicinin güçlü kılınmasına uygun olarak tasarlanmıştır. Yapının dış pencereleri ışık almak için yapılırken avluya bakan pencereler hücre içindeki kişinin, gözetleyici tarafından gözetlenmesini sağlamaktadır. Gözetmenin penceresi ise hiçbir şekilde gözetlenenin göremeyeceği şekilde tasarlanmıştır. Böylece gözetlenene, gözetleyen tarafından

ne zaman kontrol edildiğini bilmeden daima kontrol altında olduğunu hissettirir (Özdel, 2012, s. 24). **Foucault**'nun hapisane kuramındaki yapıların önde geleni okullardır. Filmin sonlarına doğru, tüm devletin ideolojik aygıtları görevindeki müdür, öğretmenler ve personeller Yusuf ve Memo'yla revirdedir. Kaybettikleri yönetsel güçlerini tekrar kazanmak için birleşen bu aygıtları bu sefer gözetleyen öğrenciler, okulun bahçe camından -demir parmaklıklardan- reviri izlemektedir. Ambulansın gelmesiyle Memo hastaneye kaldırılır. Müdür, kaybettiği yönetim gücünü kazanmak için bahçeye çıkar ve öğrencilere sınıflarına gitmeleri için bağırarak emir verir. Öğrenciler, sözlü emre uyararak sınıflarına giderler. **Foucault**'nun "Bir yerde herkes birbirine benziyorsa, orada hiç kimse yoktur aslında" sözüyle (akt. Zeybek, 2024), günümüz iktidarının kendi gücünü korumak için oluşturduğu tek form insan yaratma, filmin son sahnesinde de görülmektedir. Devletin oluşturduğu sistemin işleyişini aksatan Yusuf, yine devletin ideolojik aygıtı olarak görevlendirilen müdür ve öğretmenler tarafından saçı yamalı şekilde tıraş edilerek cezalandırılır.

## Sonuç

İnsanoğlu her ne kadar bilinçli ve güçlü olsa da iktidarın varlığı değişmemektedir (Özdel, 2012, s. 28). İktidar, gücünü kaybetmeyip aksine güçlenmiştir. Bu durum, iktidar kavramı üzerinde birçok kuramcının çalışma yapmasına yol açmış, ancak iktidarın ideolojik felsefi boyutları veya baskısı üzerine derinlemesine bir inceleme yapılmamıştır. Bu yorumlamanın günümüz iktidar tanımına en yakınını **Althusser**, **Foucault** gibi isimler yapmıştır. Geniş perspektiften iktidar kavramını inceleyen **Althusser** ve **Foucault**, iktidar kavramını tek düze bir kavrama yerleştirmek yerine onun her yerde ve her alanda karşımıza çıkacağını açıklamaktadırlar.

Modern toplumlarda görülen iktidar kavramının anlaşılmasında **Althusser**'in "Devletin İdeolojik Aygıtları" ve **Foucault**'nun "İktidarın Gözü" çalışmaları açıklık getirmiştir. Bu bağlamda toplumun değişen sosyolojik durumunu yansıtan sinema sanatı da değişen iktidar kavramını eserlerinde konu almaktadır. Günümüzde bu değişimi yansıtan bir eser olan **Okul Tıraşı** filmi **Althusser**'in "Devletin İdeolojik Aygıtları" ve **Foucault**'nun "İktidarın Gözü" kavramlarını içerisinde barındırmaktadır. Devletin İdeolojik Aygıtı olarak yansıtılan müdür ve

öğretmenler film boyunca buldukları konumlara göre iktidar olup görev değiştirmişlerdir. Herkesin iktidar olarak çalıştığı okulda sistemsel sorunlar yaşanmıştır; aygıtlar, kaybettikleri güçlerini baskı ve şiddet yoluyla tekrar kazanmaya çalışmışlardır. Aygıtların bu görevlerini yerine getirememesinin bir diğer sebebi de temeli panoptikon yapılar olan daha sonra Foucault tarafından geliştirilen gözetleme kulesi yapıya benzeyen okuldur. İktidarın kendisini izlediğini düşünen devletin ideolojik aygıtları olan öğretmenler ve gözetim altında olması gereken öğrencilerden Yusuf, cezalandırılma korkusuyla hatasını gizlemeye çalışarak sistemin işleyişini aksatmıştır.

**Okul Tıraşı** filmi, günümüz iktidar kavramının yapısal denetim zayıflığından kaynaklanan problemler sonucu oluşan kaosu aktarırken aynı zamanda **Foucault**'nun "İktidarın Gözü" sistemini sorgulamamıza neden olmuştur. Toplumlar, artık iktidar tarafından sahte olarak algılandıklarının farkına vararak, özgürlük olarak tanımladıkları karmaşayı oluşturmuşlardır. Filmde, toplumsal anlamda küçük bir topluluk olarak görülen okullardaki iktidar meselesi işlenmiştir. Ancak gerçek hayatta, toplumların en yüksek mertebesi olarak kabul edilen Tanrı'nın iktidarı da bir sorun haline gelmiş ve toplumlar tarafından sorgulanmaya başlanmıştır.

### Kaynakça

- Adams, R. (2017, 14 Aralık). Michel Foucault: Söylem nedir? Düşünbil Portal ([bağlantı](#))
- Althusser, L. (1978). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. (Y. Alp, & M. Özışık, Çev.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Althusser, L. (1980). Louis Althusser Marksizmin Krizi. Louis Althusser ile Röportaj: "Marksizmin Krizi" Üzerine (Türkçe Altyazılı). (R. Parascandolo, & P. Dorfles, Röportajı Yapanlar) ([bağlantı](#))
- Diken, B., & Laustsen, C. (2007). Filmlerle Sosyoloji. (S. Ertekin, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Düvenci, S. (2018). Devletin Köken Teorileri Açısından Devleti Doğuran Etmenler: Çeşitli Uygarlıklar ve Topluluklar Üzerinden Bir Değerlendirme. Uluslararası Yönetim Akademisi Dergisi, s. 66-93.
- Foucault, M. (1975, 10 Mart). Michel Foucault - Okul Hakkında. Radioscopie. (J. Chancel, Röportaj Yapan, & İ. Kocael, Çevirmen) Çeviri Konuşmalar. ([bağlantı](#))
- Foucault, M. (1981, 7 Mayıs). Michel Foucault: İktidar Üzerine. (A. Berten, Röportaj Yapan, & İ. Kocael, Çevirmen) Louvain Katolik Üniversitesi Hukuk Fakültesi Kriminoloji Bölümü. ([bağlantı](#))
- Foucault, M. (1987). Söylemin Düzeni. (T. Ilgaz, Çev.) Hil Yayın.



- Foucault, M. (1992). Hapishanenin Doğuğu. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitapevi.
- Han, B.-C. (2022). İktidar Nedir? (Cilt 2). (M. Bozkurt, Dü., & M. Özdemir, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Özdel, G. (2012). Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve "Panoptikon" ile "İktidarın Gözü" Göstergeleri. Turkish Online Journal of Design Art and Communication, s. 22-29.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Zeybek, H. (2024, 4 Nisan). Pervasız. "Bir Yerde Herkes Birbirine Benziyorsa; Orada Kimse Yok Demektir" Michel Foucault. ([bağlantı](#))

# GÖRÜNENİN ÖTESİ (KURU OTLAR ÜSTÜNE)<sup>1</sup>

**Cenibe Erten Esen**

*O karanlık geceden hatırladığım, ne peder ne bir şey. Hiçbir şey. Sadece şu soba alevinin tavanda titreşen görüntüsü. Niye bilmem, ben bunu yıllarca da düşündüm, niye illa bu diye aklımda kalan, sonra dedim ki herhalde olan biten değil de mesele... çünkü adı üstünde kardeşim. Olan er ya da geç bitmekte. Asıl mesele görünenin ötesinde, içeride olup bitende.<sup>2</sup>*

Aile, toplum ve gelenek içerisinde 'kadın' olmanın çoğu zaman 'mücadele' demek olduğunu bildiğimiz bir coğrafyada yaşıyoruz. Bir 'kadın' nasıl olur ve olmalıdır; üzerine çokça söylem üretilen bir mesele. Toplumsal cinsiyet kalıbı içine giren bireyin toplumsal var oluşu kabul görüyorken, kadının feminenliği ile olduğu gibi görünür olması istenmez. Çünkü toplum 'erkektir'; eril dil ve semboller toplumda belirleyicidir. Bu hakim yapı içerisinde, bir kadın görünür olacaksa erkekçe bir güç ve mücadele ile, kadın kimliğini geri planda bırakarak görünür olmalıdır. Ancak böylesi bir 'kadın' erkek dünyasında kendini kanıtlayabilir ve kabul görür; toplumsallaşmasının gereğini yerine getirmiş olur. Çünkü topluma ait mekan, ilişki ağları ve semboller 'erkeklik' ile kuşatılmıştır. Böyle bir mecrada toplumsallaşan kadın; babayiğit, harbi, cabbar, tuttuğunu koparan kadın olmalıdır. Bedeni ve cinselliği ile kadınlık, geleneksel bakışın istemediği, küçümsenen, hatta saldırıya açık bir oluş olarak algılanır. Bedeni ve cinselliği ile görünür olmak, hafiflik, zayıflık, muhtaçlık kadınlık ile özdeşleştirilir. Hatta bir erkeğin bu nitelikte olması onun aşağılanma sebebi olabilir; çünkü erkeklikten kadınlığa 'düşmüştür'. Bir kadının olduğu hali ile görünür olmasından çok daha zor olan da 'erkek' olarak

<sup>1</sup> Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2024 Üçüncüsü

<sup>2</sup> Filmden bir alıntı (Feyyaz'ın, Vahit'in yerindeki konuşmasından).

görünme zorunluluğu... ‘Erkek’; güçlü, kudretli, mücadeleci, dayanıklı, cinselliğini, gücünü ve iktidarını kanıtlar niteliklere sahip olmalı. Her an gücünün sınanması ve zorlu bir savaşı almak zorunluluğunun baskısı erkeğin görünmeyen yüzüdür ve bunu bir erkekten duymak çok güçtür.

**Nuri Bilge Ceylan** filmlerinde erkeklik halleri oldukça fazla işlenen bir meseledir. *Kuru Otlar Üstüne* (2023) filminde, ‘erkeklik’ mitinin farklı veçheleri toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla gösterilir. Erkek karakterlerin, erkeklikleri ile görünür olduğu, eril toplumsal yapı; kurumlar, ilişki ve aile bağları ile örüntülüdür. Film; toplumsal anlamda gerçekçi erkek karakterlerin yanı sıra esas olarak Samet Öğretmen’in iç dünyasına objektifi çevirir; bizi Samet Öğretmen’in erkekliğinin ve iktidarının sınandığı, erilliğinin iç yüzünün açık edildiği bir hikaye içine alır. Özellikle erkek karakterlerin iç dünyası ve toplumsal yapıdaki var oluşlarının çelişkileriyle gösterilmesi bence filmin başarısıdır ve de oldukça ironik bir şekilde işlenmiştir. Görünenin ve söylenenin ötesindeki gerçek, karakterlerin iç dünyası ile birlikte ortaya serilir.

Samet Öğretmen, Anadolu kırsalındaki bir köy ortaokulunda çalışan ‘batılı’ bir erkektir. Tıpkı buradaki yerli ya da yabancı diğer erkekler gibi, bu kırsaldaki erkek dünyasında iktidarının koşulları ve sınırları belli bir erkek karakterdir. Komutan, erkek öğretmenler, veteriner hekim, kurum idarecileri, Feyyaz vs.. Bu erkek karakterlerin ilişki ağları ve kurdukları dil, kimin daha ‘erkek’ olduğu miti, onur, şeref, haysiyet, güç kavramları etrafında çevrelerine kanıtladıklarını düşündükleri erkeklikleri ile görünür kılınır. Yine filmdeki erkek karakterler toplumsal hiyerarşik yapıya tabidir. Erilliğin sembolik dili içerisindeki rollerine sadıktırlar. Astsubay ve Milli Eğitim Müdürü’nün kurumsal iktidar ve otoritesi karşısında diğer erkek karakterlerin dilsizleşmesi... Samet ve Kenan’ın idari amirlerine karşı tavır, onu makamından öğretmenler odasına çağırmaları ve hesap sormaları... Yine Samet’ in astsubay ya da Vahit’ in yanındayken kullandığı dil... Ve tüm bu ilişki ağları içerisinde aranan erkekçe, mertçe hikayeler...

Özel bir karakter olduğunu düşündüğüm Feyyaz, erkekliğini toplumun ve ailesinin nezdinde kanıtlayamamış, diğer erkek karakterler tarafından hor görülen bir erkektir. Ancak yine tezat bir biçimde onur, haysiyet ve idealizmi bu karakterden dinleriz. İşsiz, beş parasız, işe yaramaz, terörist diye yaftalanan öteki bir erkektir. Toplumun, ailenin bir erkekten beklentilerini gerçekleştirememiş olmanın ezikliğini taşır, ayrıca ezilmiş bir kültürden gelir. Ezilmiş, dışlanmış ve

toplumsallaşmamış bir erkek olması onu özel bir karakter yapar. Duygusal olarak iç dünyasında anlam arayan ancak ötekileştirilmiş olmasına rağmen yine eril duyguların onurunu taşıdığı düşünün bir erkek karakter...

Filmde, Samet Öğretmen'in iktidar ve otoritesinin sınırları gözde bir kız öğrenci olan Sevim ve Ankara Gar Saldırısı'nda bir bacağını kaybetmiş olan kadın öğretmen Nuray ile ilişkisinde görünür olur. Samet' in Sevim ve Nuray ile olan hikayeleri filmin iki ana izleğini oluşturur. Samet Öğretmen, bulunduğu mezanın gerici olduğunu her fırsatta dile getiren, bu 'yobaz' yerden bir an önce gitmeye bakan kibirli bir karakterdir. Etrafını beğenmeyip kendisinin modern olduğunu düşünen Samet, kendi çelişkisinin farkında da olmayan bir karakterdir. Bir öğretmen olarak sınıfta kurduğu yönetim ve otorite ayrımcı bir dile sahiptir... Tanıştırıldığı Nuray'ın Kenan'la arasını yapmaya çalışırken bir yandan sarsılan erkekliğinin ve iktidarının intikamını acımasızca Nuray ve Kenan'dan alır... Nuray ile cinsel iktidarını kanıtlama arzusu güder... Aslında Samet ile Kenan; doğru düzgün, akıllı bir kadının var olmadığından yakınılar zaman zaman. Ancak anlarız ki aradıkları akıl, zeka ya da güzellikten ziyade erkekliklerinin onaylanmasıdır. Nuray'ın bedeni, akli, zekası üzerine otorite gibi davranır ve konuşurlar. Kadın güzelleme yaparlar. Nuray, bu iki erkeğe nispeten kendi hikayesinin ve kimliğinin sahiçiliğine daha yakındır. Kendini sorgulayan, kim olduğunu bilmek ve kendini tanımak isteyen bir kadın karakterdir. Kadın kimliğinin mücadelesi yanına sakat olma hali de eklenir ve o kendini yeniden anlamlandırmak, farkındalık kazanmak ister. Nihayetinde Samet ve Kenan ile arkadaşlık kurmak istemesi Nuray'ın arzusudur. Nuray'ın bu iki erkeğe, erilliklerine karşı düşmanca bir tavır görmeyiz; aksine gerçeği tüm açıklığıyla yüzlerine vurup her şeye rağmen barışçıl tavrı ile dikkat çeker. Filmdeki erkek dünyasının 'ideallerinin' mücadelesinin bedelini iddia edilenin aksine erkeklerin değil de bir kadının ödemiş olması ironiktir.

Sevim karakteri ile de Samet'in iç dünyasına bir yolculuk yapmış oluruz. Sevim kendini iyi ifade eden, zeki, güzel bir kızdır. Bu yönüyle hayranlık uyandıran dikkat çekici bir kızdır ve aslında Samet'in dünyasında büyüleyici bir canlılığa sahiptir. Samet öğretmen bu ilgi çekici öğrencinin kendisine aşık olduğunu düşünüp bununla böbürleniyorken işler hiç de düşündüğü gibi değildir. Sevim'in öğretmenini tacizci olmakla suçlaması, Samet'in haysiyetini, otoritesini sarsacak ve onu itibarsızlaştıracaktır. Aslında Samet'in ya da Kenan'ın tacizci olup olmadığı filmin meselesi değildir. Filmdeki erkek dünyasının anlamlandırılmasına hizmet

eden önemli bir meseledir. Bir çocuğun bu toplumsal dil ve sembollere uzaklığı Sevim karakteri ile görünür kılınır.

Tıpkı Nuray gibi Sevim de kendi gerçekliğinde bir karakterdir. Çocuktur ve toplumun hiyerarşik düzeninde henüz yeri yoktur. O nedenle yetişkinlerin kavramsal dünyasının oldukça dışındadır. Filmin sonunda Samet Öğretmeni ile diyaloglarında bunu derinden hissederiz. Kendi dünyalarında var olan Sevim ve Nuray'a karşın erkekler büyük bir kurgunun unsurlarıdır. İç dünyaları, birbirleriyle olan ilişkileri, toplumsallıkları içerisinde çelişkilerle dolu sahici olmayan bir dünyanın parçasıdır. Kendi gerçekliklerine oldukça uzaktırlar, gerçekliğin hiç de sandıkları gibi olmayan kurgusal bir erilliğin sembolik dünyasında var olmaya çalışırlar. Geleneksel eril söylemlerin, erilliğin dilini kullanırken; onur, haysiyet, şerefi yüceltirken öyle olmadıklarını; ancak öyleymiş gibi görünmeye çalıştıklarını anlarız.

Film, izleyiciye oldukça geniş bir alan tanımıştır. Gerçekte ne olduğu meselesi izleyende merak uyandırırken, izleyenin bir dedektif gibi iz sürmesinden ziyade, seyredeni görünenin illüzyonundan sarsarak hakikat soruşturmasına yöneltir. Film, erilliğin gerçeklikten kopuk kurgusal dünyasını ironi ile eleştirir. Erilliğin sorunlu yapısına doğrudan bir karşı çıkış göremeyiz; ancak bu meseleyi tartışmaya açıyor gibidir. Bu tartışmaya, dördüncü duvarı da yıkarak seyirciyi başarılı bir biçimde davet eder. Bunun yanı sıra Samet'in, Nuray ile yemek masasındaki diyalogunda baktığı yerin onun sakatlığı değil de sanki arkasındaki kamera olduğu hissi seyredene kendi varlığını hissettirir. Seyirciyi hikayeden koparan, onu hikayeye yabancılaştıran bir başka teknik ise Samet'in çektiği fotoğrafların slayt biçiminde film aralarına işlenmesi olmuş. Böylece seyirci filmin meselesini tartışmaya dahil edilmiş. .

# KUTSAL ÖRÜMCEK VE CEZASIZLIK ÜRPERTİSİ

Emrah Günok



Son zamanlarda IMDb'den edindiğim izlenim, korku, dehşet, gerilim ve cinayet gibi film türlerinin içine “seri katil” gibi bir etiketin de eklenmiş olduğu yönünde. **Ali Abbasi**'nin 2022'de çektiği *Kutsal Örümcek* (Holy Spider), **Fatih Akın**'ın *Altın Eldiven*'i (Der Goldene Handschuh, 2019) ve **David Fincher**'ın *Zodiac* (2007) adlı çalışması gibi gerçeklikten esinlenen bir senaryoya yaslanmakta. Bir film senaryosu yazmak için gerçek olaylardan feyz almak alışılmadık bir tutum olmasa da, yakalanacağı ana kadar toplumu terörize eden ve onun hayal gücünü harekete geçiren seri katilin sinema için bu denli öne çıkan bir kaynak teşkil etmiş olması tesadüf olmasa gerektir. Kendi değer dünyasını büyük ölçüde çağrışımsal bir zincirleşme sayesinde yapılandıran ve bu anlamda da tekil dünya görüşünü izleyiciye söz ve mantık ötesi bir tavırla dikte etmekten kaçınamayan sanatçıyla benzerlik gösteren seri katil, her daim merakımızı uyandırarak bizden onay almayı başaran bir tip olarak öne çıkar.

Seri katilin eylemini tekil bir ideolojiye yaslanan toplumsal bir müdahale olarak telakki etmenin gerekli olduğu durumlarda, sahip olduğu dünya görüşünün bugünden yarına kamuya mal edilmesinin imkânsızlığının bilincinde olan kıyıcı

bir özne ile karşı karşıya kalırız. Gayrimeşruluğundan dolayı söylemsel düzeye taşınıp insanların akli argümanlarla ikna edilme olanağını ortadan kaldıran, dolayısıyla da direkt olarak eyleme dönüştürülme zarureti yaratan duygusal gerilim, hakikatin bütün yükünü kendi omuzlarına almış görünen sanatçıyla seri katili aynı ortak paydada buluşturur. Söz konusu hakikatin duygusal-düşünsel ifadesi, toplumsal gerçekliğin yarattığı kamusal hoşnutsuzluğun dolaysız bir ifadesi olabilir. Gerçekten de, kamuoyunu biçimlendirmesi beklenen akli tartışmanın ve buna bağlı olarak bireyin kendini toplum içinde ifade etme özgürlüğünün önünü tıkayan hukuki sistemler, eleştirel tavır almanın kendisini bir kahramanlık jesti kıvamına büründürerek tekil öznenin mucize yaratmaya gebe olan eylemliliğini zaruri kılabılır. Kamusal beklentiler ile hukuki kazanımlar arasındaki makasın açıldığına inanılan durumlarda, kahraman rolüne soyunmuş tekil aktörlerin risk alarak harekete geçmelerinin önünü açan bir ortamın hazırlanması böylelikle kolaylaşmış olur. Katili ve sanatçıyı aynı paralelde buluşturan temel motivasyon, ifa edilecek eylemin ya da ortaya konulacak ürünün kamuyu hukuki sağduyusu anlamında huzursuz ederken adalet duygusu bakımından tatmin edeceğine duyulan inançtır. Bu anlamıyla bu iki toplumsal karakter izleyiciyle suç ortaklığı yapmak konusunda ustalık kazanmış tipler olarak düşünülebilirler.

Seri katilin zamana yayılan eylemini devam ettirebilmek için gizliliğe ve onu gözden uzak tutacak bir takım taktiklere ihtiyaç duyacağı açıktır. Avrupa ve Amerika menşeli seri katil temalı filmlerin estetik kumaşını hazırlayan ilmeklere gerilim kazandıran, kendini saklamakla ürününü mümkün olduğunca görünür kılmak arasındaki temel çelişkidir. Bu anlamıyla, seri katilin elinden çıkanla imzasız bir sanat yapıtı arasındaki paralelliği göz ardı etmek mümkün değildir. Altmışlı yıllarda yazarın ölümünü ilan eden Fransız düşünürlerle ironik bir benzerlik kurmama izin verilecekse, seri katilin elinden çıkan her ürünle bir kez daha ölen bir sanatçı olarak telakki edilmesinin çok da yersiz olmayacağını görmek gerekir. Hiçbir şekilde röportaj vermemeyi hayat düsturu haline getirmiş olan **T. S. Elliot**, ürün ve üretici arasındaki dengenin hassasiyetine ilişkin farkındalığını hayata geçirmek konusunda gerçek bir tutarlık sergilemeyi başaran nadir figürlerdendir. Şiirinin görülebilmesi için (oto-)biyografik bir malzeme olarak kendisinin saklı kalması gerektiği konusundaki şairane hassasiyeti, yakalanmamak

ve üretiminin sürekliliğini sağlamak üzere kendini gizlemeye özen gösteren katilin tutarlılığıyla aynı paralelde düşünülebilir.

**David Fincher**'ın *Zodiac* adlı çalışması neredeyse daimi kılınmış bir saklılık mucizesinin filmi olarak düşünülebilecekse, aynı yönetmen elinden çıkmış olan *Yedi* (Se7en, 1995) vurucu bir son üzerinden katilin fantezi dünyasını açığa vuracak olan yaratıcı bir kurguyu temel alır. Yedi ölümcül günahın her biri için bir kurban alan John Doe (**Kevin Spacey**) kendi ahlaki duyarlılığına uygun olan bir dünyayı yaratmak üzere tanrı rolüne soyunan patolojik bir karakter kıvamında sunulur. Hukuki sistemin düzenleyici önlemleri ile yetinmektense, onun boş bıraktığı alanı kendi bireysel müdahaleleri sayesinde doldurmaya gayret eden fail modern toplumun ancak akıl hastalığı kategorisi altında kavrayabileceği bir vaka olarak gündeme gelir. Detektif Mills (**Brad Pitt**) karakterinin yaşam biçimine meşruiyet kazandıran kontrast ögesini, yani sapkınlığı ete kemiğe büründüren John Doe, hukuki sistemlerin ahlaki duyarlılıkları tatmin etmek konusunda her daim yetersiz kalacağına daimi hatırlatıcısı rolünü oynar. Filmin son sahnesi, adalet boşluğunu dolduran son unsurun detektifin çöl ortasında kapağını kaldırdığı kutunun içinde mi, yoksa aynı yerde ateşlediği silahın namlusunun ucunda mı olduğu sorusunun yanıtlanmasını bir nebze olsun güçleştirerek filme değer katar.

Bir kurgu olması hasebiyle katarsis anını kendi tasarrufunda tutan *Yedi*'nin aksine *Zodiac*, gerçek bir olayı temele almakla katartik etkiyi ikinci plana atmış, sonuçsuz kalma hakkını kendine tanıyarak bir belgesel etkisi üretmiştir. Seri katilin tekil, benzersiz ve tanımlanamaz psikopatolojik bir vaka olarak kavranmasına kapı aralayan modern batılı tahayyül, yarattığı duygusal gerilimin çözülmemiş olmasını sorun edecek olmaktan uzaktır. Film boyunca ve sonunda gizli kalmaya devam eden katil, yakalanıp ifşa edilmiş olsa dahi nasıl tanımlanacağı çok da belli olmayan bir tipe karşılık geleceği için, ne bir sorun olarak gündeme geldiği dünyada çözüme kavuşturulmaya ihtiyaç bırakır, ne de bu karakteri konu alan bir filmin makul bir sonla taçlandırılması bir ehemmiyet arz eder. Nihayet ermiş anlatılara doymuş olan modern izleyicinin (ya da okuyucunun) bıkkınlığı, içine doğduğu gayrimeşru dünyanın nihai anlamıyla adalete kavuşturulmasından ümidi kesmiş olan modern yurttaşın bedbinliğiyle iç içe geçerek, sonuçsuz kalmış böyle bir filmin bile beklenenin üzerinde bir başarı yakalamasını gayet güzel açıklar.



Ne var ki, yukarıda söylenenleri **Kutsal Örumcek** için tekrarlamak zordur. Seri katilin içinde peydah olduğu sosyopolitik gerçeklik Amerika'nın toplumsal gerçekliğinden oldukça farklı olduğu için, söz konusu filmin dramatik karakteri, yukarıda adını andığım iki filmin karakterinden oldukça farklıdır. Söz konusu fark, her şeyden önce gizlilik-ifşa dengesinin bu filmde alışılmamış bir şekilde kurulmuş olmasıyla kendini açığa vurur. Daha filmin ortasına gelmeden katilin kim olduğu sorusunu yanıtlamayı seçen bu yapıt, seri katil türü altında sınıflanacak pek çok filmin aksine, merakı canlı tutacak temel giz ögesinden daha işin başında feragat etmiş vaziyettedir. Kim sorusunu yanıtlama noktasında sergilenen ve pervasızlığa varan bu cömertlik hiç kuşkusuz incelemekte olduğumuz filme özgü değildir. **Fatih Akın**'ın **Altın Eldivenler**'i ve 2006-2013 yılları arasında ekranda kalmaya devam etmiş olan, başrolünü **Michael C. Hall**'un oynadığı **Dexter** adlı dizide de aynı taktik uygulanmış; cinayetleri çözmeye çalışan ajanların değil de katilin başrolü oynadığı bu iki yapıt janrın alışılmadık örnekleri olarak sinema ve televizyon tarihindeki yerlerini almışlardır. **Akın**'ın filmi yer yer şiddet estetiğine varan sahneleriyle pornografik bir görünüm sergilemişken, **Dexter**'i biçimlendiren Amerikan tahayyülü politik doğruculuğa yaslanmış, psikopat katilin öldürme açlığını doyuracak kurbanları toplumsal olarak habis tipler arasından seçmekle izlenilebilirliği garanti altına almaya çalışmıştır. Diğer yandan, cinayet anını ayrıntılarıyla göstermekten çekinmeyen her iki örnekte de ahlaki ve insani anlamda "normal" insanın gönlünü alma çabası, kan ve vahşeti seyrediyor olmanın yaratacağı pornografik coşkudan faydalanma ayartısıyla dengelenmiş haldedir. **Kutsal Örumcek**'in ise böyle bir ayartıya kapılmış olduğunu söyleme imkânı yoktur. Dizide saklılık ögesi seyircinin ironik bir şekilde empati kurduğu psikopat katilin olası kaderini bir merak unsuru olarak elde tutarken, **Altın Eldivenler** deliliği anlamının imkansızlığını filmi kateden karanlık boyunca hissettirmeye devam etmekle yetinmiştir. Peki **Kutsal Örumcek** filminde gizli kalan, açığa çıktığında katartik etkiyi yaratarak filmi finale taşıyacak olan öge nedir?

\*\*\*

**Abbasi**'nin belgesel kamerası pervasız bir tavırla Mechhed sokaklarını dolaşırken, **Abbas Kiarostami** gibi İran sineması devlerinin estetik kaygılarla hareket ettirilen kamerasına hiç takılmamış olan görüntülerle karşı karşıya geliriz. Rejimin koyduğu kurallara uygun olarak başını bağlamış hayat kadınlarının yol

kenarlarında müşteri beklediğini belgeleyen bu görüntüler aracılığıyla, mollaların baskısı altında nefes almakta zorluk çektiğine ikna olduğumuz kadınların gecenin gizlediği zevk piyasasında kendilerine düşen rolü oynadıklarına tanık olup şaşkınlığa düşeriz. Film boyunca karşımıza gelecek olan kurbanların ilkini bir süre takip eden kamera, İranlı erkeğin sokakta karşısına çıkacak olan güzelliğin uyuşturucu, yorgunluk ve dışarıda çok vakit geçiriyor olmaktan kaynaklı yıpranmışlığını yakından görmemize fırsat verir. Diğer yandan, tüm hırpalanmışlığına rağmen albenisini korumaya devam eden hayat kadını, kendisini bir günah kaynağı olarak ortadan kaldırmaya ant içmiş olan katilin ellerinde son nefesini vermeye yazgılıdır adeta. Gecenin sakladığı eril ikiyüzlülüğün ürettiği talebe karşılık vererek yaşama tutunmaya çalışan hayat kadınının seri katil ellerindeki ölümü, İran'da zaten öldürülmüş olan kadınlığın tekil bir örneği olarak filmdeki cinayetler dizisini başlatır.

Batılı cinayet filmlerinin aksine **Abbasi**'nin filmine konu olan seri katil, karanlık bir arka plan üzerinde beliren anlaşılması güç bir ölüm makinesi olarak gelmez karşımıza. O iyi bir baba, iyi bir eştir. Kayınpederi ile iyi geçinen, çevresi ile uyumlu ilişkiler kurabilen sosyal bir bireydir. Sahip olduğu tek noksanlık, İran-İrak savaşında yararlılık göstermiş bir nefer olarak belleğinde canlı kalmaya devam eden anıların yarattığı travmatik etkidir. Molla rejiminin politik yaşamı biçimlendirmek için kullandığı İslami ilkelere bağlı olmaktan kaynaklı bağnazlık, geçmişte maruz kaldığı şiddetin anılarıyla birleşince, ortaya psikolojik ve sosyolojik anlamda somut ve elle tutulur bir karakter çıkmasına vesile olmuş gibidir. Batı muhayyilesinde ortaya çıkış koşulları belli olmayan, bu anlamda da tanımlanamaz ve tanılanamaz olarak kalan seri katil figürü, İran sinemasının sunduğu bu örnekte toplumsal bir gerçekliğe kavuşmuş, makul bir açıklamanın erişebileceği bir nesne kıvamına bürünmüştür.

\*\*\*

*Altın Eldiven*'de öldürdüğü kadının bedenini parçalara ayırırken sanki onunla başka tür bir ilişki kuran, *Dexter*'da kurbanının canını alırken kan etrafa sıçramasını diye ufak çaplı bir dekorasyon işine girişen ve yine *Yedi*'de kurbanlarını uyguladığı son derece yaratıcı işkenceler sonucunda ölüme terk eden gerçeklikten kopuk, psikopat katiller yoktur karşımızda *Kutsal Örümcek*'i izlerken. Bu film boyunca öldürdüğü hayat kadınına boğan, bu anlamıyla da kan banyosu yapmaktan ziyade

kurbanının naaşını alelacele bir şeyin içine sarıp ondan en kısa zamanda kurtulmaya bakan bir katil imgesiyle karşı karşıyayız. Vazifesini yapan adanmış bir memur ciddiyetiyle hareket eden bu karakterin öldürdüğü kadın bedenine fiziksel olarak tek bir kere yaklaştığını; ama bunun sonucunda dua ederek hissettiği fiziksel arzuyu baskılamayı seçtiğine tanıklık ederiz. Yine bir başka sahnede karısıyla cinsel birleşme yaşarken, bir iki saat önce öldürüp halıya sardığı ama henüz evden dışarı taşımaya fırsat bulamadığı cesedin ayağını görerek coşku düzeyinin artışına şahit olur; buradan yola çıkarak bu raddeye varmış bir arzuyu nasıl bir kutsal amaç uğruna baskılamaya çalıştığı hakkında bir kez daha düşünmek zorunda kalırız.

Söz konusu kutsal amaç, kadın cinselliğini erkeğe tapulayan ve böylelikle de kadının toplumsal varlığını erkeğin kölesi olarak belirleyen mollaların İslami dogmayla tahkim ettikleri katı ahlaktan başkası değildir. Gazisi olduğu savaşta şehit düşmemiş olduğu için hayıflanacak kadar kendinden geçmiş olan bu karakter, ölümü özlemesine vesile olacak olan baskılanmış cinsel enerjiyi ancak, bu enerjiyi nakde çevirmeye çalışan seks işçilerinin hayatlarına son verip toplumu ahlaken arındırarak kontrol altına alabilir görünmektedir. Peşine düşmüş olan kadın gazetecinin çabasıyla yakalanan ve yargılama süresince arkasında topladığı halk desteğinden güç alan zanlı figürü, suçunu itiraf ederken dahi toplum vicdanında bütünüyle masum olduğunu haykırabilecek kadar ileri gider. Katil, hukuki sistemin kendisine üstü kapalı olarak vermiş olduğu deli olduğunu itiraf etmesi yolundaki tavsiyeyi, kamu vicdanında tuttuğu yeri gerekçe göstererek geri çevirir. Bunda haksız da sayılmaz, zira filmin ilerleyen sahnelerinde kendisine karısı ve oğlunun dahi hak vermiş olduğuna şahitlik edip, bir İran filmini korku filmi haline getiren dehşet verici hamleye maruz kalmış oluruz.

Burada üstümüze çöken ve yazıya başlığını veren *cezasızlık ürpertisi* sadece mahkeme heyetini etki altına alacak bir ifade değişikliği önerisi ile sınırlı kalmaz. İran siyasi elitine mensup belli başlı insanların katile onu idam günü kaçırmak üzere yaptıkları teklif adaletin yerini bulmasıyla ilgili olarak yaşadığımız tedirginliğin katmerlenmesine neden olur.

Cezasızlık ürpertisinin baş karakterden izleyiciye sirayet ettiği bir başka örnek olarak, **Fatih Akın**'ın 2017 yılında çekmiş olduğu *Paramparça* (Aus dem Nichts) adlı çalışmayı gündeme getirmek yerinde olabilir. Almanya'da geçen ve Naziler tarafından öldürülen Türk asıllı kocası ve oğlunun faillerini demir parmaklıklar ardına yollamak için uzun bir hukuk mücadelesi veren Katja Şekerci (**Diane**

**Kruger**), savunmanın belagati ve delil yetersizliği nedeniyle davayı kaybeder. Eşinin intikamını almak kendisine kalmıştır. Sık sık iddia ve savunma makamı arasında gidip gelen dava, her ne kadar gerçeğın farkında olan seyirci nezdinde adalet ve adaletsizlik arasındaki bir salınım olarak algılanmış olsa da, yargı performansını tarafsız bir gözle izleyecek gözlemci açısından kararı belirleyenın akli argümanlar arasındaki hukuki bir mücadele olduğu su götürmezdir. Alman filminde katilin babasınının maktulün eşine oğlunun bir Nazi oluşuna ilişkin itirafta bulunduğu sahne ile, *Kutsal Örumcek*'te karısının ve oğlunun katile hak veren konuşmalar yaptıkları sahneler arasındaki kontrast ilişkisi, iki cezasızlık ürpertisinin aynı başlık altında sınıflanmasınının belki de uygun olmayacağını düşündürebilir. Şikeyi devletin bekası açısından elzem gören derin devlet anlayışını bir hukuk devleti tasarımıyla bir araya getiren böyle bir karşılaştırma, sistematik ihlal ile kaza sonucu ortaya çıkan bir adaletsizlik arasındaki farkın büyüklüğünü vurgulamaya yeter. Bir hukuk devletinde peydah olan kıyım tekil, norm dışı, patolojik ve münferit bir hadise olarak kalmaya yazgılıyken, halkın popülist politikalar sayesinde ele geçirdiği devlet aygıtı sayesinde köleleştiren bir yönetici elitin uyguladığı şiddet toplumsal gerçekliğin başat kurucu bileşeni konumundaki korku ögesidir. Totaliter ve antidemokratik devletlerin yönetiminde halk içinden çıkan muhalif sanatçılarının, korku gibi fantastik bir ögeyi adaletsizlik yayan siyasi sistemin şiddete maruz kalan bireyler üzerinde bıraktıkları bir intiba olarak gündeme getirmeleri tesadüf değildir.

\*\*\*

Seri katilleri konu alan Batı menşeli filmlerin bir nevi korku başlığı altında gruplanıyor olmasının nedeni, seri katilin de en az korku filminde dehşet yaratan varlıklar kadar gerçeküstü bir statüye sahip olması olabilir. Politik sistemin bir halkın neredeyse tamamı için kâbusa dönüştüğü bir ortamda, korku ögesini besleyecek kaynak olarak dinsel tahayyüle, gerçekliğin sadece sembolü konumundaki halk hikayelerine ve bireyin bilinçdışı korkularına uzanmanın gereği yoktur. Cinayetin çözümlenmesinde başrolü oynayan İranlı kadın gazeteci Rahimi'nin (**Zar Amir Ebrahimi**) söylediği gibi katil sadece devletin sürdürmekte olduğu işe bir katkı sunmaktan öteye gitmemekte, dolayısıyla da sistemin ona arka çıkacak oluşuna kesin gözüyle bakmak gerekmektedir. Ne var ki, ölüm cezasına çarptırılmış olan kişiye tam da idam günü onu kaçırma sözü vermiş olan devlet

aklı, iktidarlarının garantisi konumundaki devlet aygıtının işlerliğini muhafaza etmek ve aşkınsal konumuna halel getirmemek adına ona verdiği sözde durmamış, katili olması gerektiği gibi ölümün kollarına teslim etmiştir. Yargının verdiği hükmün ceza yasasına değil de siyasi elitin çıkarlarına uygun olmaktan dolayı infaz edilmiş olması, korku öğelerinin üreticisi konumundaki hayal gücü ile sosyopolitik gerçekliğin tam olarak üst üste binmesine neden olmuş, korkunun ve dehşetin bir abartı unsuru olmaktan ziyade gerçekliğin vazgeçilmez bileşeni haline gelmesi sonucuna yol açmıştır. **Kutsal Örumcek** tek kelimeyle politik bir filmidir.

12 Kasım 2024, Van

# HARAWAY VE VARDA ÜZERİNE BİR DÜŞÜNME PRATIĞI (BELKİ BİRAZ GODARD, BİRAZ DA RANCIERE)

Gökhan Gökdoğan



**Donna Haraway** *Konumlu Bilgiler* makalesinde der ki: Bilimde sıkça iddia edilen “tarafsız” ve “her şeyi gören” bakış açısı bir yanılsamadır, çünkü bilgi üretimi her zaman bilgi üreticisinin konumundan etkilenir. “Nesnellik” her şeye eşit mesafede olan tarafsız bir noktada bulunmaktan değil, durduğumuz yerin farkında olmaktan ve bu yerin izlerini ürettiğimiz bilgiye taşıdığımızın bilincinde olmaktan doğar.<sup>1</sup> Sanırım bu söylemin sinemadaki en belirgin karşılıklarından

---

<sup>1</sup> Haraway, Donna J. “Konumlu Bilgiler: Feminizmde Bilim Meselesi ve Kısmi Perspektifin Ayrıcalığı”. *Başka Yer* içinde (çev. G. Pular). Metis (2010): 91-120.

biri de **Agnès Varda**'dır. Sinema kariyeri boyunca, ele aldığı konuya şiddet içermeyen, nazikçe yaklaşımını ve bakış açıları arasında hiyerarşik bir konumlanmaya mahal vermeyen kamerasını görmek mümkün.

Yazının odağında **Agnès Varda**'nın 1983 tarihli *Ulysse* isimli kısa belgeseli ile **Jean-Luc Godard** ve **Jean-Pierre Gorin**'in *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972) isimli belgeselinin **Haraway**'in bakış açısı üzerinden karşılaştırılması olacak. Ancak öncesinde 60 küsur film içeren **Agnès Varda** sinemasına biraz değinmek istiyorum. Nedir bu nazikçe ve şiddet içermeyen yaklaşım denen şey? Ya da bilgiler/söylemler arasındaki hiyerarşiye karşı-duruş? **Agnès Varda** sinemasının aklıma gelen ilk özelliği dikey değil, yatay anlatı yapıları üzerine kurulmasıdır. Mesela *Toplayıcılar* (Les Glaneurs et la Glaneuse, 2000) isimli filminde “toplayıcı” olarak tanımlanabilecek farklı farklı birçok insanı ve meslek tanımını bir arada ele alır. Hatta **Varda** kendisini de bir “görüntü toplayıcı” olarak tanımlayıp, zaman zaman kameranın önüne geçer. Belgeselin sonunda, hiçbiri bir diğerinden daha önemli olarak sunulmayan bir grup insanın imgelerinin ve söylemlerinin toplamı kalır aklımızda. Aslında hepimiz hem ne kadar da farklı olduğumuzu hem de birbirimize ne kadar benzediğimizi hissederiz. Belki bir çeşit dayanışma istenci ile. **Varda**'nın aklıma gelen diğer filmi ise *Quelques veuves de Noirmoutier* (Some Widows of Noirmoutier, 2006). Noirmoutier Adası'nda yaşayan eşlerini kaybetmiş 14 kadına tek tek kamerasını çevirir **Varda**. Ve filmin bir noktasında kendisi de geçer kameranın karşısına. Eşi ünlü Fransız yönetmen **Jacques Demy** öleli 16 yıl olmuştur o sırada. Mahremlerini açan bu insanlardan kendi mahremini esirgemeyerek arada ne bir mesafe ne bir hiyerarşi bırakır. Kameranın ardındaki bakışın kameranın önündeki nesneye dönüşmesiyle birlikte film boyunca diğer bakılanlar, artık bakışı daha fazla sahiplenebilir bir konumdadırlar.

Egemen bakışın uzantısı olan neden-sonuç ilişkileri ile örülerek tırmanılan o zirvedeki “mutlak” cevaba ihtiyaç duymayan ve gücünü anlattıklarının toplamından başka bir şey olmama iddiasındaki yatay anlatıdan alan bir sinemadır bu. Bu tanıma belki de en çok uyan filmi *Yersiz Yurtsuz*'da (Sans toit ni loi / Vagabond, 1985) ise bir çeşit *Yurttaş Kane* (Citizen Kane, 1941) uyarlaması yapar **Varda**. Ancak finalinde tüm sorduğu sorulara bir cevap sunan ve hatta bu cevabı da tek bir kelimeye (*Rosebud*) sıkıştıran **Orson Welles**'in aksine, **Varda** kurduğu yatay anlatı ile karakteri Mona'nın varoluşunu

“tanımlamamayı” tercih eder. Hatta bir tercihin de ötesinde filmin söylemini, bu soruların cevap verilemezliği üzerine daha ontolojik bir yerden kurar. Buraya kadar bahsedilenlerin ışığında **Agnès Varda**’nın, egemen bakış(lar)ın zaten farkında ve bunu tersyüz etmeyi dert edinen bir sinemacı olduğunu söyleyebiliriz. Şimdi odağımı **Varda**’nın bu duruşunun **Haraway**’in söylemiyle daha da yakınlaştığı yerlere çevirmek istiyorum.

**Agnès Varda**’nın 1983 yapımı *Ulysse* adlı filmi, 1954 yılında çektiği bir fotoğraf üzerine kuruludur. Fotoğrafta çıplak bir adam ve küçük bir erkek çocuğu, bir plajda ölü bir keçiyle birlikte durmaktadır. **Varda**, keçinin cesedini plajda gördüğünde bundan çok etkilendiği için iki modelle düzenleme yapıp kompoze ettiği bu fotoğrafı, bellek, imge yaratımı ve sanatın anlam(lar)ı üzerine bir sorgulama başlatmak için kullanır. Filmde, **Varda**’nın kendi geçmişinden gelen bu görüntüyle boğuşmasını ve bu fotoğraf hakkında düşünüp söyleyebileceklerini keşfetmek için çeşitli yorumlar ve yaklaşımlar denemesini izleriz. **Varda**, bu keşif sürecine, fotoğraftaki kişilerin her biriyle otuz yıl sonra röportaj yaparak başlar. Hatta küçük çocuğun annesini de ekibe katar. Ancak bu eğlenceli röportajlar, hafızanın tuhafliklarını vurgulamaktan başka fotoğraf hakkında pek bir aydınlanma sağlamaz. **Varda**, bir görüntüde gördüğümüz şeyin -belki de çekildiğini bile hatırlamadığımız bir görüntüde- şu an olduğumuz kişiyle veya o zamanki halimizle nasıl bir ilişkisi olduğunu sorgular. Bir yandan da imaja atfedilen gerçekliği tartışmaya açar.





Fotoğraftaki çıplak adam, fotoğraf çekildikten kısa bir süre sonra **Varda**'nın irtibatını kaybettiği Mısırlı bir adamdır. Adam esprili bir şekilde fotoğraftaki gibi çıplak bir halde karşılar **Varda**'yı. Mısırlı adam fotoğrafın çekildiği sırada kim olduğunu hatırlamadığını söyler. Giydiği kıyafetleri hatırlar ama o an ne düşündüğünü veya nasıl biri olduğunu hatırlamaz. Fotoğraftaki çocuk (Ulyse) ise o günü hiç hatırlamaz; dolayısıyla plajdaki çocuğu görmek, kendini görmek gibi gelmez ona. **Varda**, bu fotoğrafın incelemesini bir şakayla sonlandırır; görüntüyü bir keçiye gösterir. Bu keçi fotoğraftaki dahil tüm keçilerin temsili olur. Keçi beklenebileceği üzere fotoğrafı yiyerek imajın gerçekliğini sembolik ve şakacı bir şekilde alaşağı ederken, **Varda** hayvanların ne tür anılara sahip olabileceğini yine kendine ait bir mizah duygusuyla sorgular. Film kırılma yaşar ve bu fotoğrafın çekildiği gün dünyada başka neler olduğunu bize izletmeye başlar. Bu sırada gazete ve haber kaydı arşivlerine başvurur, bu kez toplumsal bir hafıza bankası devreye girmiştir.

Şimdi **Varda**'nın bu filmde fotoğrafa ve fotoğraftaki gerçekliğe/bilgiye nasıl yaklaştığını ele alalım. İlk olarak çok sesli bir anlamlandırma çabası vardır filmde. Fotoğraftaki herkes fotoğrafla ilgili farklı yorumlar yaparken **Varda** bu bakış açılarının hepsine eşit mesafede yaklaşır. Hatta kendisinininkine bile: *“Fotoğrafta bir gün bunu gördüm, bir gün başka bir şey.”* Burada çok net bir şekilde imajın tekil gerçekliğini sorgulayan bir tavır vardır. Bu çok seslilik *Yurttaş Kane*'deki gibi tekil bir anlama hizmet etmek için orada bulunmaz, tam tersine gerçeğin üzerinde uzandığı kaygan zemini vurgulamak için kullanılır. İkinci önemli nokta ise **Varda**'nın belgesel estetiğini kurarken yaptığı tercihlerdir. Seyircisine, bunun bir belgesel olmasına rağmen kameranın ardındaki yaratıcının kurmaca bakışını taşıdığını film boyunca hatırlatır. Bunu nasıl mı yapar? Mesela insanları kameraya konuştururken sokakta arkadan bir keçinin geçtiğini görürüz. Ya da Mısırlı adamın fotoğraftaki gibi çıplak bir şekilde kamera karşısına geçip fotoğrafı yorumlaması da buna dahil edilebilir. Bazı sahnelerde ise kameraya konuşan kişilerin ağzı oynamaz ama biz onların söylediklerini duyarız. **Varda** böylece ses ile imajı ayırır ve bunları iki ayrı anlam rejimi olarak işlediğinin altını çizer. Bu ve benzeri oyunlar sadece espri olsun diye yapılmış sinematik tercihler değildir. **Varda** seyircisine “Bunun bir belgesel olmasına aldanıp da gardını indirme.” der gibidir. Zaten filmin sonunda fotoğraf ile ilgili çok da bir şey açıklığa kavuşmaz. Elimizde hafızanın tuhaflığı, imgenin çok anlamlılığı ve tarih yazımının güvenilmezliği kalır, *Yersiz Yurtsuz*'dakine benzer bir şekilde.

Şimdi yeniden **Donna Haraway**'in makalesini hatırlayalım. **Haraway** görünür alanın sanki evrensel, sanki homojenmiş gibi sunulduğunu ama öyle olmadığını söyler. Nesnel bilgi üretiminin imkânsız olduğunu söylerken nesnellik vaadinden vazgeçmeyi önermez. Ancak buna da bütün farklı bakış açılarını kapsayarak ulaşılamayacağını söyler. Onun yerine bir sanatçının yapması gereken görme ilişkilerini kuran iktidara duyarlı bilgiyi üretmektir. Dolayısıyla bir sanatçı hem mevcut imge ve söylem üretimindeki iktidar bağlantılarını ortaya çıkarmalı, hem de kendi bakışının angaje bir maddi pratik olduğunu açık etmelidir. İşte **Ulyse** filmi yazının odağına koymamın sebebi tam da burada yatar. **Varda** bu filmde önce kendi ürettiği bilgiyi tartışmaya açar. Film boyunca 1954'te çekilmiş o fotoğrafın hiçbir mutlak anlam taşımaması bir yana bunun yakınından bile geçmediğini gösterir bize. Sonra bize sözel olarak direkt söylemese de şu soruyu hissettirir: "Ben ürettiğim görselin altındaki gerçekliğin kaygan zeminini size açık ettim. Peki aynı yıl gerçekleşen olayları sunan bu haber ve gazete arşivlerindeki, egemen tarafından önümüze konulan imgeler ve söylemler ne olacak?" İktidara duyarlı bilgi üretimine **Varda** tarzı bir yaklaşım!

Tam bu noktada **Godard** ve **Gorin**'in *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972) filminden bahsetmek anlamlı olacaktır. Çünkü **Haraway**'in bilgiye yaklaşım ile ilgili önerilerini uygulamaya geçirmenin ne kadar zor olduğunu gözlemek için, bunu hiç yapamayan film örnekleri yerine, yapmaya niyetlenirken bence çuvallayan bir örnek daha faydalı olacaktır. Hem **Varda**'ya atfettiğim "nazıkçe ve şiddet içermeyen düşünmek" gibi yakıştırmalarımı da belki tezadı üzerinden daha anlaşılır kılabilirim. *Letter to Jane* belgeseli bir saat uzunluğundadır ve bu sürenin büyük bölümünde ekranda yalnızca **Jane Fonda**'nın bir fotoğrafı görülür. Bu fotoğraf, Amerikalı fotoğrafçı **Joseph Kraft** tarafından **Fonda**'nın 1972'deki çok ses getiren Hanoi ziyaretinde çekilmiştir. **Godard** ve **Gorin** bu fotoğrafı film boyunca, bazen kamera açısı, bazen fotoğraftaki net alan ve bulanık alan tercihleri, bazen de **Jane Fonda**'nın surat ifadesi üzerinden çok analizci ve üstenci bir tavır ile çözümlerler. Vietnamlıların yanında gibi gözükken **Jane Fonda**'nın kahraman beyaz figürünü nasıl tekrardan ürettiğini gösterirler. Bu film, nesnellik iddiası ile sunulan bilginin içerisindeki görme ilişkilerini kuran iktidarın hegomonik yaklaşımlarını açık ederek, **Haraway**'in nesnellik vaadi için gerekli gördüğü şartlardan birini sağlar aslında. Bilgi ile kurulan ilişkide iktidarın varlığına duyarlı olmak derken kastedilen

şeylerden biri budur zaten. Ancak **Godard** ve **Gorin**, iktidarın üretilmiş içeriğin/söylemin içerisindeki varlığına gösterdikleri duyarlılığı, kendileri söylem üretirken göstermezler.



Filmde **Fonda**'ya yönelik küçümseyici ve tepeden bakan bir tutumdan öte, daha rahatsız edici bir şeylerin olduğu açıktır. Öyle ki, **Gorin** *Letter to Jane*'in bir kopyasını Yugoslav yönetmen **Dušan Makavejev**'e gösterdiğinde, **Makavejev** **Gorin**'e filmi “çifte bir tecavüz (iki adamın sırayla bir kadına saldırması)” olarak gördüğünü söyler.<sup>2</sup> Zira *Letter to Jane*'de kadın, ekranda adeta bir yere sabitlenmiş, orada binlerce izleyicinin önünde tutulmuş ve dilin/kelimenin/sözün fallik gücünü kullanan iki erkeğe boyun eğmeye zorlanmıştır. Erkek, zihni kendi alanı olarak, bedeni ise kadının alanı olarak ilan eder ve mantığının aktif gücünü kadının pasif bedenine dayatır. **Godard** ve **Gorin**'in film boyunca yarattığı izlenim şu şekildedir: **Fonda**'nın kalbi doğru yerededir, gerçekten de Vietnamlılar'a merhamet eder ama zihinsel olarak zayıftır ve şeyleri yeterince iyi düşünemez. Kendi retoriklerinin gücüne kapılmış bu iki yönetmenin yaptığı şey aslında kapitalizmin nesnellik vaadi ile kurduğu bilginin konumluluğunu açık

---

<sup>2</sup> MacBean, James Roy. “Tout Va Bien and Letter to Jane: The Role of the Intellectual in the Revolution.” *Film and Revolution* içinde. Indiana University Press (1975): 166-180.

ederek onu koltuğundan indirip kendi konumlu bilgilerini oraya oturtmaktır. Ve bu ikili, kapitalist düzen perspektifinden bakıldığında bir madun ya da öteki konumunda olmalarına rağmen, ürettikleri bilgi cinsel politika perspektifinden incelendiğinde bir egemen güç konumundadırlar.

Yazıyı başlığa uygun şekilde bir düşünme pratiği ile sonlandırmak istiyorum. Başka bir film ile ele alınsaydı **Godard** ve **Gorin**'in eserinin belki çok daha *Harawayci* görünebileceği birçok eşleşme bulmak mümkündür. Bu yazıda yapmayı amaçladığım şeylerden biri, bir yöntemi ya da yönetmeni idealize etmekten ziyade, sanatçının yaratıcı eylemlerinden birinin de “ürettiği bilgi ile kurduğu ilişkinin farklı biçimsel dışavurumlarını bulmak” olduğunu göstermektir. Tabii bunun öncesinde, kendi ürettiği bilgi/söylem ile seyirciyi özgürleştirecek bir ilişki kurabilmesi ön şart olsa gerek. Bu “seyirciyi özgürleştirmek” mevzusu başka bir yazının konusu olmaya aday bir şekilde bekleyedursun, konuya sadece **Jacques Ranciere**'den bir alıntı ile değinip geçeceğim:

Bakma ile eylemde bulunma arasındaki karşıtlığı sorguladığımız zaman; yani söyleme, bakma ve yapma arasındaki ilişkileri kuran olguların tahakküm ve boyun eğdirme yapısına ait olduğunu anladığımız zaman başlar özgürleşme. Özgürleşme kelimesinin ifade ettiği şudur: Eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi.<sup>3</sup>

Sinemada gösterilenin bakışın sahibi ile beraber ele alınması, yani yönetmenin kendi kısmi bakışını açık etmenin yollarını bulması, bu bakış açılarının kısmiliğini her zaman görünür kılan bir görsel alanın kuruluşu, seyirci ile etik karşılaşmaların yolunu açacaktır diye düşünüyorum.

---

<sup>3</sup> Ranciere, Jacques. *Özgürleşen Seyirci* (çev. E. Burak Şaman). Metis (2010): 19-25.

# TANRI BİZE NEDEN HİÇ CEVAP VERMEZ? *SILENCE* (SÜKÛT) ÜZERİNE BİR KRİTİK

Deniz Kurtyılmaz

Bu sayının dosya konusu inanç ve inanç oldukça çetrefilli bir kavram. Öncelikle, her insani eylemin hem kolektif hem de bireysel boyutu vardır ama inanç söz konusuysa sosyal/soyut/kurumsal ve bireysel/somut/özel veçheleri birbirinden bu denli farklılaşan pek az fenomen görürüz. Malumunuz, soyut ve kurumsal düzlemde inanç; genelgeçer değerler, tekrarlayan ve bu konuda ustalaşan profesyonellerce yönetilen ritüeller ve oldukça katı normlar etrafında şekillenir. Buna karşın, somut ve özel düzlemde o, her kişinin kendi biricik deneyimleri, duyguları ve hepsinden önemlisi hayatın akışı içinde kaçınılmaz şekilde yapmak durumunda olduğu seçimleriyle inşa edilir.

Burada **Henri Bergson**'un (1859-1941) "statik din" ve "dinamik din" ayrımına gönderme yaptığımız söylenebilir, evet. Ne demek istediğimi açıklayayım. **Bergson**, *Ahlâk ile Dinin İki Kaynağı* (1932) adlı eserinde dini, statik ve dinamik olmak üzere iki temel türe ayırır. Statik din, geleneksel ve kurumsallaşmış bir yapıyı ifade ederken dinamik din sezgisel ve yaratıcı bir nitelik taşır. İlki sosyal olarak uyulması gereken kurallara ve değişmemeye (zira değişmeyi bozulmayla eş tutar), ikincisi ise bireyin mistik deneyimine ve manevi yenilenmeye odaklanır. Yahut yine burada **Max Weber**'in (1864-1920) çeşitli yazılarında ortaya koyduğu haliyle "dışsal dindarlık" ve "içsel dindarlık" arasındaki ayrım da pekâlâ akla gelebilir. **Weber** açısından dışsal dindarlık; toplumsal kabul, ritüellerin yerine getirilmesi ve kurallara uyma üzerinde duran kurumsal bir inanç sistemidir. Buna karşın, içsel dindarlık salt kişisel ruhsal deneyime dayalıdır; onda, bireyin kendini Tanrı ile ilişki içinde hissetmesinden daha önemli olan bir şey yoktur.

Tabii ki inancın bu iki yüzü arasında bütünüyle soliptik bir ayrım olduğunu iddia etmek doğru değil. Gelgelelim, her ikisinin ayrı kaynaklardan beslenip farklı amaçlar güden ve farklı tipteki karakter örgütlenmelerinde karşılık bulup değişik

temsil tarzlarına sahip olan dikotomik mahiyetteki işleyiş türleri olduğunu söylemekte de bir beis yoktur sanırım. Kaldı ki bunların ikisi de gereklidir. Kurumsallık, inancı kutsallaştırır, tabiri câizse, “hizaya getirir”. Onun dağınık akışını yatağında kararlı şekilde uzanıp giden sakin bir nehre dönüştürür. Taşkınları önlemek için setler inşa eder; ritüeller, kurallar ve öğretilerle ona sağlam bir çerçeve çizer. Ancak aynı zamanda, somutlaştırma çabasıyla inancı sınırlar. Paradoksal biçimde bu, inancın gücünü hem artırır hem de zayıflatır. Düzen ve disiplinle kaim sınırlar bir topluluğu güçlü kılar; ama aynı düzen, bireyin sezgisel ve spontane ruhani deneyimlerini yok sayabilir. Bireysel inanç ise kurallara, sınırlara ve haritalara ihtiyaç duymadan kendi yolunu bulur ki zaman zaman yoldan çıkmak da buna dâhildir. Bu inanç türü, kişisel bir arayışın ürünü olduğu için samimidir. O, bireyin kendi korkularından, umutlarından ve belirsizliklerinden doğar. Kurumsal olandan daha kırılğan olduğu şüphe götürmez ama ondan daha özgür ve özgün olduğu da bir gerçektir.

Sanat, inancın iki veçhesi arasındaki farkı ve gerilimi tarih boyunca büyük bir ustalikle önümüze koymuştur şüphesiz. Sanatta, binyıllardır, ikonografik yahut geleneksel temsillerde inancın kurumsal yanına büyük bir ihtişamla tanık oluruz. Fakat iş bununla bitmez; inanç, belki de en açık şekilde sanatın ellerinde soyut bir sistemden somut bir duyguya, ortak bir kültürden bireysel bir hikâyeye dönüşür. Sanatın farklı dalları inancın bu dönüşümlerini kendi araçlarıyla yansıtmış, her biri inancı anlamanın farklı bir yolunu sunmaya çabalamıştır. Modern dönemde sinema, diğer sanat formlarından devraldığı bu zengin mirası hareketli görüntülerle birleştirerek, inanç ve temsil arasındaki ilişkiyi yeniden yorumlar -en az klasik sanatlar kadar büyük bir maharetle hem de. Görüntünün fiziksel gerçeklikle kurduğu doğrudan, ancak kolayca tersine çevrilebilir ilişkisi sayesinde sinema, inancı kişisel bir hesaplaşma olarak ele aldığı her vakit ortaya başyapıtlar çıkarmıştır.

Örnekleri tek tek saymak yerine **Tarkovski**, **Bergman**, **Kieślowski**, **Dreyer** yahut **Malick** gibi bazı yönetmenleri ve filmlerini hatırlatmakla yetinsem bile ne demek istediğim anlaşılır sanırım. Daha önce de ***Dolunay Katilleri*** (Killers of the Flower Moon, 2023) filmi hakkındaki düşüncelerimi burada paylaşma onuruna eriştiğim<sup>1</sup> Amerikalı yönetmen **Martin Scorsese** de bu sinemasal mirası hakkıyla taşıyan önemli isimlerden biri. Usta yönetmenin başarısında kendi hayatının izleri

---

<sup>1</sup> Bkz. Sekans e23 (Aralık 2023) [[bağlantı](#)]. (ed.n.)

hemen fark ediliyor. Şöyle ki, 1942 yılında New York'un Manhattan bölgesindeki Little Italy mahallesinde, işçi sınıfına mensup bir ailede dünyaya gelen Scorsese'nin çocukluğunun Katolik inancı ve gelenekleri ile yoğrulduğu biliniyor. Hatta söylediğine göre, **Martin Bey** gençlik yıllarında rahip olmayı bile ciddi şekilde düşünmüş. Her ne kadar bu hususta sebat edememiş olsa bile (ne mutlu bize!) **Scorsese**, bugün dahi, Katolik Kilisesi ile sinemayı hayatındaki iki temel ilham kaynağı olarak tanımlıyor.



Her sanatçı, her auteur yönetmen gibi **Scorsese**'nin de din ve inanç meselesine yönelttiği bakışı statik-olanla sınırlı kalmaz; metafizik bir derinlik gösteren, insani durum ve eylemlerle değerlendirilen dinamik bir alana sızmaya gayret eder. İlginçtir ki, bu sızma girişiminde inanç ve maneviyatla şiddet ve suçluluk duygusu birbirinden hiç ayrılmaz. Örneğin, **Arka Sokaklar** (Mean Streets, 1973) filmindeki Charlie karakteri, bir gangster olarak şiddet dolu yaşamı ve Katolikliğe bağlılığı arasında sıkışmış bir halde günahlarından arınmaya çalışır. Aynı şekilde **New York Çeteleri**'nde de (Gangs of New York, 2002) şiddet ve inanç arasındaki ilişki Butcher ve Peder Vallon arasındaki mücadelede filmin sonuna kadar peşimizi

bırakmaz. Yine, **Kundun** (1997) **Dalai Lama**'nın sevgi merkezli öğretisi ile Çin'in Tibet'i işgali sırasında yaşanan zulmün tezatlığını dramatik örgüsünün merkezine yerleştirmiştir. Örnekleri çoğaltmak mümkünse de bunlarla yetineyim.<sup>2</sup>

İnanç ve şiddetin birlikteliğinden doğan egzistansiyalist çatışmalar yönetmenin kendi hayatında deneyimlediği "Katolik suçluluk duygusu" ile yakından ilgili olsa gerek. Teolojik bir tartışmaya sapmak ve aynı zamanda meseleyi indirgemeci bir kabalıkla basitleştirmek istemem ama, inançlı kişi için (Tanrıya karşı hissettiği) suçluluğun cezalandırma korkusuna kapı araladığı noktada şiddetin de (nerden gelirse gelsin) mümin kişinin kefareti haline geldiğine inanıyorum. İnanç ve şiddet arasındaki ilişkinin belki de kök nedeni bu -birçok Hristiyan azizinin kendilerine fiziksel acı vererek ruhsal vizyonlar yaşadıklarını ve Tanrı ile daha derin bir ilişki kurduklarını söylediklerini hatırlatırım. **Scorsese**'nin inanmakla şiddet görmek/acı çekmek arasındaki bu ilişkiyi her zaman ustalıkla ördüğünü, çünkü kişisel hayatında belli oranda tecrübe ettiğini düşünüyorum. Zira o, bir röportajında, "Katolikliğin bana bıraktığı en önemli miras suçluluktur" ifadesini kullanmaktan çekinmemiş. Bu yüzdendir, Amerikalı yönetmenin filmlerinde inanç, sadece kutsal bir ideal değil, aynı zamanda suçluluk duygusu ile kaim ağır bir yük (*burden*) olarak belirginleşiyor ki şiddet bu sıkıntının (yine, *burden*) bir türevi olup çıkıyor.

**Scorsese**, bu konudaki en zarif cümlesini ise, bana kalırsa, 2016 yılında izleyici ile buluşan **Silence** filmiyle kurmuş. Film, annesi Katolik olmayı seçince 11 yaşında vaftiz edilen ve Doğu ile Batı arasında (hem fiziksel hem de spiritüel anlamda) mekik dokumakla geçen hayatı boyunca inanç, kültürel kimlik ve değerler üzerine yazılar yazmış Japon yazar **Shusaku Endo**'ya (1923-1996) ait aynı adlı kitaptan sinemaya uyarlanmış. Konusu malum... 17. yüzyılda tüm Uzak Doğu'da misyonerlik faaliyetlerini yürüten Katolik Kilisesi Cizvit rahipler aracılığıyla

---

<sup>2</sup> Şunu söylemeden edemeyeceğim; Scorsese, bu konuda sinema tarihinin en cesur isimlerinden biridir belki de. Amerikalı yönetmenin **Günaha Son Çağrı** (1988) diye bir filmi vardır ki beyazperdeye uyarlandığı kitabın yazarı Nikos Kazancakis'i neredeyse dininden etmiştir mesela. Alışıl gelmiş Hristiyanlık anlatısının oldukça dışında bir İsa portresi sunan eseri yüzünden Kazancakis, Yunan Ortodoks Kilisesi tarafından 1954 yılında resmen kınanır. 1957 yılındaki ölümünün ardından Kazancakis'e bir cenaze töreni bile çok görülür. Ne var ki Scorsese bu sansasyonel kitabı beyazperdeye aktarmaktan çekinmez zira Kazancakis'in özgün İsa anlatısında varoluşsal gerilimlerle katmerlenen bir derinlik görür: Nasıralı İsa'nın, tüm insanlığın selâmeti için çarınıhta ölmeyi göze alan yüce bir peygamber olmaktan çok kendi halinde, mütevazı bir yaşam süren sıradan bir marangoz olarak kalma arzusu, inanan kişiden daima sebat bekleyip onu sınırlarına dek zorlayan inanç ile insan olmanın zayıflığı arasındaki zıtlığı ustalıkla gösterir.



Japonya'ya yerleşmeye çabalamaktadır. Ne var ki Japonya, **Tokugawa Şogunluğu** döneminde Hristiyanlığı yasaklamıştır ve inananlara ağır cezalar uygulamaktadır. Portekizli Cizvit misyonerleri Rodrigues (**Andrew Garfield**) ve Garupe (**Adam Driver**), Japonya'da kaybolduğu -daha da beteri din değiştirdiği- düşünülen akıl hocaları Rahip Ferreira'yı (**Liam Neeson**) aramak için Japonya'ya doğru yola çıkarlar. Rahip Rodrigues, zorlu şartlarda Hristiyan inancını yaymaya çalışırken hem kendi inancını hem de Tanrı'nın sessizliğini sorgular.

Filmi ele almaya başlamadan önce birkaç tarihi bilgiyi paylaşmak istiyorum. Küçük bir araştırmayla, Japonya'daki Hristiyan misyonunun 16. yüzyılda Portekizli tüccarlar ve Cizvit misyonerler eliyle başladığını görüyoruz. Hristiyanlık, Japonya'ya ilk olarak 1549 yılında, Cizvit misyoneri **Francis Xavier**'in Kagoshima'ya ayak basmasıyla ulaşmış ve sonrasında Hristiyanlığın Japonya'da inişli çıkışlı bir tarihi olmuş. Bir yüzyıl içinde Japonya'nın Nagasaki ve Kyushu bölgelerinde Hristiyanlık hızla yayılırken **Omura Sumitada** da Katolikliği benimseyen ilk Japon *daimyo* (feodal bey) olarak tarihe geçmiştir. Hatta bu dönemde Nagasaki enikonu bir Hristiyan kenti olup çıkmış. Fakat yabancı bir dinin Japonya'daki hızlı yayılışı, merkezi otorite tarafından bir tehdit olarak görülünce 17.yüzyıl başından itibaren işler yeni dinin mensupları için zorlaşmaya başlamış.

1614 yılında **Şogun Tokugawa Ieyasu**, Hristiyanlığı resmen yasaklayıp misyonerlerin ülkeyi terk etmesini emretmiş. Bu dönemde Japon Hristiyanlar da yeniden Budizm'e dönmeye zorlanmış. Hristiyanlıktan vazgeçmeyenlerse işkence ve idamla yüzleşmişler. 1637 senesinde bir köylü ayaklanması olarak başlayıp bir yıl içinde kanlı biçimde bastırılan Shimabara İsyanında yüz binlerce Hristiyan öldürülmüş. Bu olayın ardından Hristiyanlık tamamen yer altına çekilmek durumunda kalmış. İnançlarını gizlice sürdüren Japon Hristiyanlar, "Kakure Kirishitan" (Gizli Hristiyanlar) olarak bilinir olmuşlar. Bu topluluklar, dini ritüellerini Şinto ve Budist sembollerle gizleyerek Hristiyanlığı nesiller boyunca korumayı başarmışlar -elbette bin bir zahmetle ve hem maddi hem de manevi bakımdan oldukça ağır bir yoksunlukla. Bundan sonraysa Hristiyanlık bir daha Japonya'da belini doğrultamamış. 2022 yılı verilerine göre, Hristiyanlar ülke nüfusunun yalnızca %1'ini oluşturuyor.

Biraz da Cizvitlere bakalım... Cizvitler, Katolik Kilisesi'nin en etkili ve tanınmış tarikatlarından birisi. 1540 yılında İspanyol asilzade **Ignatius de Loyola** tarafından, Karşı-Reform hareketinin bir parçası olarak kurulan tarikat özellikle

eğitime, misyonerliğe ve entelektüel çalışmalara olan katkılarıyla bilinir.<sup>3</sup> Cizvitlerin temel ilkesi, “her şeyde Tanrı'nın daha büyük yüceliği” anlamına gelen Latince “Ad Maiorem Dei Gloriam” mottosudur. Bu söz, tarikatın her türlü faaliyetinde yalnızca Tanrı'nın onurunu yüceltmeyi hedeflediğini ifade ediyor. Cizvitler, misyonerlik faaliyetlerinde son derece aktifler. Özellikle, 16. ve 17. yüzyıllarda Asya, Afrika ve Amerika kıtalarında misyonerlik çalışmalarını büyük bir ciddiyetle ve fedakarlıkla yürütmüşler. Gittikleri her yerde sevgiyle ve kabulle karşılanmadıklarına şüphesiz yok. Bu yüzden Cizvitler ve gittikleri bölgelerdeki din değiştiren yerel halk, Katolik inancı için ile çekmek konusunda kader birliği etmiş çoğu zaman.<sup>4</sup> **Scorsese** bu tarihsel gerçekleri neredeyse hiç bozmadan aktarmaya gayret ediyor. Bu, Amerikalı yönetmenin sevdiği ve hep sadık kaldığı gerçekçi tarzıdır zaten. **Silence** da tarihi gerçeklikle ilişkisinde aynı hassasiyeti ve doğruluğu gösteriyor.

Bilindiği üzere, **Scorsese** görüntü yönetimi konusunda da genelde natüralist bir tavır benimser. Bu filmde de durum aynı. Filmin sinematografisi yönetmenin uzun yıllardır çalıştığı **Rodrigo Prieto** tarafından üstlenilmişken minimalist bir tavır da kendisini gösteriyor. **Prieto**, filmin görsel dünyasını yaratırken Japonya'nın 17. yüzyıldaki atmosferini yalın şekilde yansıtmayı amaçlayan, doğal ışık kaynaklarının ön planda olduğu oldukça sade ama etkileyici bir atmosfer kurmayı başarmış. **Prieto**'nun minimalist sinematografisi, seyirciye doğanın acımasız yalınlığı kadar, Tanrı'nın ilelerimiz karşısındaki sessizliğini de hissettiren bir anlatı kurmak konusunda oldukça etkili. Birkaç sahnede doğalcılığın esnetildiğine şahit oluyoruz ki onlar da gerçekten usta işi dokunuşlar. Örneğin, filmin hemen başında gördüğümüz bir sahnede rahiplerin merdivenlerden inmesi akılda kalıcı. Sahne Tanrısal bir bakışla ve oldukça geniş bir açıyla öylesine verilmiş ki görüntü aşağı-yukarı algımızı bozuyor; rahiplerin merdivenlerden indiğini mi, yoksa çıktığını mı kestirmek zorlaşıyor. Devamlılık içinde üç din adamının aşağıya doğru gittiklerini biliyor olsak da sahne zorlu bir yolculuğa çıkacak rahiplerin serüveninin yükselişle mi yoksa alalışla mı sonuçlanacağı konusunda bizi arafta bırakıyor.

---

<sup>3</sup> Karşı-Reform hareketi, Katolik Kilisesi'nin 16. yüzyılda Protestan Reformu'na karşı başlattığı dinsel, kültürel ve politik bir yenilenme sürecinin adı. Bu hareketin temel hedefleri, kilise otoritesini yeniden tesis etmek, sapkınlıkları ortadan kaldırmak ve Katolik inancını güçlendirmek için eğitim yoluyla, sanatla ve tarikatlar aracılığıyla etkin bir propaganda yürütmek olmuş.

<sup>4</sup> Bu yüzden, Martin Scorsese'nin, filmini, Cizvitlerin yukarıda belirttiğim mottosuyla ve Japonya'da Katolikliği yaymaya çalışan misyonerler ve yerli Hristiyanlara birlikte ithaf etmesi son derece makul.

Doğalcı ve minimalist sinematografi, oyuncuların dramaturjik yeteneklerini göstermesine de geniş imkân tanıyor ve aktörlerin performansları karakterlerin ruhsal derinliklerini yansıtmada iyice belirginleşiyor. Herkes oyunculuk konusunda oldukça iyi iş çıkarmış ama Kichijiro (**Yosuke Kubozuka**) karakterine özel bir vurgu yapmak istiyorum. Kichijiro, hem ihanet hem de pişmanlık figürü olarak filmin inancın gri alanını son derece başarıyla kristalleştirmekte. Aktör **Kubozuka**, bu karakterin dramatik karmaşıklığını bazen neredeyse bir anti-kahraman hissi vererek işlemeyi de başarmış. Ayrıca bu enigmatik karakterin anlatı açısından çok önemli bir işlevi var. Dramaturjik olarak, Kichijiro'nun sürekli tekrarlanan ihanetleri filmin ana karakterlerinin inançlarını daha da sorgulamalarına olanak tanıyor. Hristiyan teolojisinde önemli bir yer tutan “herkesi koşulsuz sevmek” düsturu Kichijiro tarafından defalarca sınanıyor. Sınanıyor diyorum çünkü Rodrigues'in dediği gibi “asıl zor ve değerli olan şey yozlaşmış bir insanı sevebilmek.” Öyle ya, Hristiyanlık için canından geçen insanları bağrına basmak, onlara merhamet etmek kolay. Zor olan Kichijiro'yu affetmek ve onun “iğrenç” günahları için Tanrı'ya aracı olmak... Rodrigues işte bunu başarıyor. Film boyunca ihanet ve pişmanlık arasında gidip gelen Kichijiro'nun sonunda inancı için ölüme gitmesi de Rodrigues'in sevgisinin boşa gitmediğinin işareti olarak görülmeli.



Malum, **Martin Scorsese**, aynı teknik ekip ve oyuncularla çalışmayı seven bir yönetmen. Filmin kurgusu da **Scorsese**'nin nerdeyse tüm filmlerinde birlikte çalıştığı **Thelma Schoonmaker** tarafından yapılmış. **Silence**, aceleci olmayan, meditasyona benzer bir tempo ile ilerliyor ki ele aldığı konuyu düşününce bu son derece uygun bir seçim. **Schoonmaker**, ağır tempoyu koruyarak filmin felsefi yapısını desteklemiş. Filmin zamanının da -Tanrı gibi- acelesi yok; zaman ve mekân arasındaki geçişler son derece yumuşak şekilde yapılmış. **Silence**'in ses tasarımı da zikredilmeyi hak ediyor. Filmde başlı başına dramatik bir öge olarak seçkinleşen seslerin tasarımında Amerikalı yönetmenin eski yol arkadaşlarını görüyoruz. Usta ses tasarımcısı **Eugene Gearty** ve Oscarlı -ki bu ödülü de **Scorsese**'nin **Hugo** (2011) filmiyle almıştır- ses miksajcısı **Tom Fleischman** doğal sesleri ön planda tutarak filmin ruhani temalarını güçlendiren bir atmosfer yaratmış. Fakat bundan daha güzeli, ikilinin filmde sessizliği de mükemmel bir şekilde kullanması. Açılış son derece basit ama o oranda güçlü bir sessel belirteçle kotarılmış mesela. Börtü böcek sesleriyle başlayıp giderek yükselen ve sonunda rahatsız edici bir uğultuya dönüşen doğal seslerin yerini bir anda mutlak bir sessizliğe bırakması filmin dramatik aksını önümüze koyar nitelikte.

Çünkü zannımcı bütün film, yazar **Endō**'nun "sessizliğin teolojisi" olarak tanımladığı şeyle ilgili: Sükût'tan doğan inanç ve inançtan doğan sükût... Doğrudan söylesek, Tanrı'nın sükûtu alelade bir sessizlik değil, inananların yalnızca kendi içlerinde bir cevap bulmalarını sağlayan manevi bir yok(sun)luk biçimi. Bu bakımdan filmin adının Türkçeye "sessizlik" değil de "sükût" olarak çevrilmesi doğru ve anlamlı. Zira sessizlik fiziksel, dışsal ve ortaklaşa duyumsanabilir bir durumu ifade eder. Çevrede herhangi bir sesin olmadığı, konuşmanın kesildiği veya bir ortamın sakinleştiği hali anlatır. Sükût ise soyut ve duygusal (duyusal değil) bir anlam taşır. Çoğunlukla bilinçli bir şekilde konuşmamanın, bir soruya cevap vermemenin, hasılı, kasıtlı bir susma eyleminin ifadesidir. Ayrıca sükût, bireyin iç dünyasıyla ilişkiliyken kararlılığa da işaret eder ki tüm bunlar filmin anlamsal çekirdeğini meydana getiriyor.

Elbette bunlar filmi baştan sona izleyen bizler için retrospektif çıkarımlar. Oysa filmin hemen başında şahit olduğumuz tek şey var: Şiddet. Kesilmiş başlar ve kaynar termal sularla haşlanmak suretiyle işkence gören insanlarla açılan görüntülere Rahip Ferreira'nın sözleri eşlik ediyor. "*İşkence görmeyi kabul etmekle Tanrı'nın gücünü gösterdiklerine inanan*" misyonerler, yazının başında işaret

etmeye çalıştığım iman-şiddet-kefaret birlikteliğini bir çırpıda önümüze seriyor. Gördüğümüz yüksek dozlu şiddette doğa ve kültür arasındaki yaman çatışma da saklı. Şiddet görüntülerinin neredeyse tamamında doğa zorlu koşullarıyla azametli bir işkenceci rolünde. Dünya, Hristiyan teolojisine (aslında tüm İbrahimi dinlerin teolojisine uygun biçimde) hiç de mutluluk vadeden bir yer değil. Termal sularla haşlanma, gelgit dalgaları ile idam edilme yahut yere açılan çukurlara baş aşağı sallandırılma gibi temalarla dünyanın insana bir ceza yeri olarak yettiği düşüncesini görüyoruz ki bu tek Tanrılı din mensuplarının aşına olduğu bir öğreti.

Doğa ve kültür (medeniyet) arasındaki farklılık oldukça belirgin bir hat çizmekle yetinmeyip zaman zaman Avrupa merkezci bir söyleme dahi ulaşıyor. Bu öğretinin Avrupa merkezci politik bir söyleme göz kırptığı yer ise Peder Ferreira'nın Japon halkı için *"Onlar doğa'dan başka bir şeyin varlığına inanmazlar, onlar bizim Hristiyanlık fikrimizi anlayamazlar"* sözleri. Tam burada bir parantez açmak ve **Auguste Comte**'un (1798-1857) toplumların üç aşamadan geçtiğine dair meşhur fikrini hatırlatmak isterim ki filmin Avrupa merkezci söylemini daha iyi anlatabileyim. Hatırlarsanız, Comte, her toplumun sırasıyla teolojik, metafizik ve pozitif evreleri yaşadığını iddia etmiş ve toplumları bunlardan hangisinde olduklarına göre çözümlenmek gerektiğini söylemişti. Buna göre teolojik aşamadaki toplumlar için doğa olayları (evrenin işleyişi) ile insan biçimli tanrılar yahut ata ruhları arasında bir ayrıma gidilmez. Oysa metafizik aşamada, somut doğa-tanrılarını yerini soyut kavramlara veya her şeye kâdir bir tek Tanrı fikrine bırakırken evrenin düzeni de ilk nedenlerle açıklanır. Pozitif aşamadaysa insanlar dünyayı gözlem, deney ve akıl yürütme yoluyla buldukları yasalarla açıklar. Bu son aşamada salt olgulara dayanarak neden-sonuç ilişkileri keşfedilip doğa yasaları formüle edilir. **Comte**'un lineer bir tarih fikri perspektifinden sunduğu sosyolojik tasnifinin Avrupa merkezci olduğu; Fransız düşünürün Batı'yı bu aşamaları sırasıyla geçmiş ilk medeniyet olarak gördüğü de bir sır değildir.

Filmde aynı Avrupa merkezci bakış, Ferreira'nın Rodrigues'e Japonya'nın bir "bataklık" olduğu ve Hristiyanlığın burada kök salamayacağı yönündeki açıklamalarında somutlaşıyor. Japonya'nın Batı'nın soyut Tanrı fikrini anlayamayacak, hatta onu çürütecek (yozlaştıracak) bir bataklık olmasının sebebi, onun "her gün doğan güneşi Tanrı olarak kabul eden" teolojik aşamanın etkisinden henüz kurtulamamış olması. Burada belli bir küçümseme söz konusudur kuşkusuz. Avrupalıların diğer halkları hakir görmesi temasını, Engizitör Inoue'nin (**Issei Ogata**) manipülatör çevirmeninin (**Tadanobu Asano**) eski misyoner Peder

Cabral'ı Japon dilini, giysilerini ve inançlarını küçümsediği için hiç de hayırla anmamasında da müşahede ederiz. Anlaşılan o ki Japonlar hakir görülmekten rahatsızdır ve Cabral burada sembolik bir figür olarak öne sürülmektedir. Rodrigues'in buna cevabı kendisinin Peder Cabral gibi olmadığıdır. Peki, gerçekten öyle mi? Çevirmen, buna karşı oldukça basit ama etkili bir argüman öne sürer: *"Bizim kendi dinimiz var Peder. Bunu fark etmemeniz ne kötü!"* Çevirmen, *"Yalnızca Hristiyanlar Buda'yı basit bir insan olarak görür."* sözüyle Avrupalıların dünyaya ben-merkezci şekilde bakmalarının aslında kendilerini kör ettiğini hatırlatır.

Esasında, Peder Cabral gibi olmadığını iddia eden Rodrigues söylediğinde samimidir. O, hakikaten alçak gönüllü bir din adamıdır. Üstelik o, inancın sevgiye dayalı dinamik tarafını temsil etmekle, oldukça doktriner bir figür olarak kurgulanmış yol arkadaşı Garupe'den de ayrılır. Hakkını teslim edelim, Garupe de son derece samimi bir inanandır hatta bir Hristiyan Japon'u ölümden kurtarmak için çırpırırken canından olacaktır. Gelgelelim, Garupe'nin bağlılığı insandan ziyade iman kaidelerinedir. Belki de bu yüzden, Peder Ferreira'yı aramaya gitmek konusunda son derece ısrarcı bir tavra sahip Garupe, bir insana duyulan sevgiye ya da acımaya değil, Vahiy Kitabı'nda karşımıza çıkan ve imanın saflığının korunmasına işaret eden "sevginin ilk halini kaybetmeme" temasına vurgu yapar. İlk kez bir kadın gördüğünde dehşetle irkilen yahut çocuklarını vaftiz ettirdikleri sırada *"Şimdi biz Cennet'te İsa'yla birlikteyiz, öyle değil mi?"* diye son derece samimi bir soru soran naif Japon çifte *"Hayır, henüz değil."* gibi doğru fakat oldukça katı bir cevap vermekte sakınca görmeyen Garupe inancın statik doktriner yanını kristalize etmektedir: Doğru ve/ama kaskatı. Buna karşın, Rodrigues'in inancı içten gelen bir sevgiye dayalı ve bu yüzden özgül durumlara göre belli ölçüde akışkanlaşabilen bir mahiyet arz ediyor.



Filmin anlatısında çok parlak yer değiştirmeler de var. Rahipler köylülerin kendilerine verebildiği üç-beş parça balığı bir solukta mideye indirirken, fakirlikten kırılan Japonların sabırla sofraya duası etmesi ile başlayan ve film boyunca süren “yerinden etmeler” çok başarılı. Fakat en ilginç yer değiştirme Japon engizitör... Alışık olduğumuzun aksine, bu kez karşımızda Katolik değil, Japon bir engizisyoncu var ve sanık sandalyesinde olan “sapkınlık” ise Hristiyanlık. Diğer yandan, Hristiyan misyonerleri ele verenlere ödenen 300 gümüş de Yahuda İskaryot’un 30 gümüş para karşılığında İsa’ya ihanetini hatırlatıyor. İşin ilginç yanı, filmin kahramanı misyonerlerin ve Japon cemaatin bu şiddet ortamında ilk Hristiyanlar gibi yaşaması. Böylece Japonya da bir çeşit pagan Roma olup çıkmıyor mu? Bu doğrultuda, tıpkı Roma İmparatorluğu’nun yer altı mezarları katakomplarda toplanan ilk Hristiyan cemaatleri gibi gizlice ayin yapmak Rodrigues’in samimi imanını daha da arttırıyor.

Bu “mutlu” günler boyunca, Garupe’nin günah çıkarttırırken köylülerin Japonca itiraflarından hiçbir şey anlamaması sebebiyle sıkıntı çekmesiye, bana kalırsa, çok güçlü bir imge. Bu sahne, Garupe’nin doktriner karakterine vurgu yapmakla kalmayıp söyleyen ve işiten arasındaki teolojik boşluğu; insan ve Tanrı arasındaki hermenötik açmazları da düşündürüyor. Belki de en büyük dertlerimizi Tanrı’ya arz etmemize rağmen karşılaştığımız mutlak sessizlik umursamazlıktan değil, açılması mümkün olmayan semantik uçurumlardan kaynaklanıyordur, ne dersiniz? Buna kesin bir cevap vermenin hiç de kolay olmadığı açık.

Zaten Rodrigues’in sıkça sorduğu “*Neden böyle acı çekmek zorundalar? Niye Tanrı onları böylesi bir yüke tahammül etmeye mecbur etti?*” gibi son derece haklı soruları da cevapsız kalıyor. Hristiyan teolojisine de uygun bu: Tanrı, başka insanların kefareti için biricik oğlunu insan suretinde dünyaya gönderip çarmıha gerdirtmiş ve belli ki ona da sükût etmiştir. Çarmıhtaki İsa’nın son sözlerinin “*Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?*” oluğu İsa’nın da çektiği çileye rağmen Tanrı’nın sesini pek işitemediğine işaret ediyor. Tam bu noktada, acı çeken insanlara cevap verenin Tanrı değil de yine insan olması son derece anlamlı. Cizvit rahiplerimizin Japon Hristiyanlara “*Tanrı sizi işitiyor.*” dediğinde, köylülerin “*Evet, bize sizi yolladı.*” diye cevap vermesini de bu bağlamda ele almak gerek. Filmin anlatısının tepe noktasının da burası olduğunu düşünüyorum: İnsanın, insana el uzatması. Buna döneceğim.

Filmde inanç ve kimlik arasındaki ilişki de ele alınan konulardan biri. Şöyle ki, Rodrigues'in imanı Japon yetkililer tarafından çok sert bir şekilde sınanır ama kahramanımız bir türlü çözülmez ve inancından vazgeçmez. Aslında kahramanımızın başına gelenlerde kelimenin tam anlamıyla bir beyin yıkama işlemine şahit oluyoruz. Bilindiği gibi, beyin yıkamada kişinin önce karakter örgütlenmesi yıkılır, bundan sonra ona yeni ve istenen tarzda bir kimlik kazandırılır. Yıkım süreci kişinin değerlerine, inançlarına veya alışageldiği bağlantılarına olan güvenini sarsmakla başlar. Suçluluk, utanç, hayal kırıklığı gibi duygular ilk aşamaya eşlik ederken kişi kendi benliği hakkında da çelişki yaşar. Bu, eski kimliğin işlevselliğini kaybetmesi anlamına gelir. İşkenceler ve telkinler sonucunda bireyin “merkezi” yıkılır ve manipülatör, boşluğu kendi belirlediği içeriklerle doldurur.

Bu bağlamda, hem Ferreira'nın hem de Rodrigues'in yeni Japon kimlikleri kazanması anlaşılır hale geliyor. Ferreira'nın, yeni kimliğinin “*idam edilen bir adamdan miras kaldığını*” söylemesi de aynı doğrultuda değerlendirildiğinde daha derin bir mana kazanıyor. İdam edilen kişi aslında eski Katolik Ferreira'yı imlemekte kuşkusuz. Rodrigues de aynı süreci yaşamak durumunda kalıp sonunda Okada San'emon olarak yeni kimliğine kavuşuyor. Aşama aşama sevdiği herkesin acı çektiğine ve öldüğüne şahit olan kahramanımız için en ağır çileyse Tanrı'nın dayanılmaz suskunluğu ki bu ağır yük akıl hocası Ferreira'nın sessizliğinde somutlaşıyor. Din değiştirmiş Ferreira'nın eski öğrencisine “*Böyle bir durumda sana ne söyleyebilirim ki...*” sözlerinden sonra Rodrigues'in yaşadığı yıkım onun benliğinin çözülmeye başladığı anı belirliyor.





Şimdi insanın insana el uzatması meselesine döneyim. “*Bunca acıya dayanan insanlara Tanrı’nın sükûtunu nasıl açıklayabilirim?*” diye soran Rodrigues, işkence gören Japon Hristiyanların hayatını kurtarmak için bir ikonaya basarak dinden dönmeye (apostasya) zorlanıyor. Engizitör’ün sözünde düğümlenen açmaz karşımızda: “Zaferinizin bedeli onların acı çekmesi.” Demek ki vakit basit bir eylem vakti; böyle bir durumda acı çekenler için yapılması gereken en son şey soyut teolojik bir açıklama olur zaten. Çevirmen’in dediği gibi, yapılması gereken basit bir formaliteyi yerine getirmektir. Rodrigues böylece dinini inkâr etmeye ve ikonanın üzerine basmaya razı olur. Bu sahne, filmin ahlaki doruk noktası ve Hristiyanlıktaki inançla sevgi arasındaki gerilime oldukça içerden bir bakışla odaklanıyor.

Rodrigues’in “sembolik” ihanetini aslında Hristiyan sevgisinin bir tezahürü olarak yorumlamak mümkün. Bu, bence, bir inançsızlık eyleminden ziyade, somut insan sevgisinin soyut Tanrı sevgisine tercih edildiği bir fedakârlık, hatta gerçek bir iman eylemi olarak görülmeli. Elbette, Rodrigues’in eylemi, dışsal ve statik değil, içsel ve dinamik bir dindarlık perspektifinden böyle görünebilir yalnızca. Bu noktada gerçek bir imanla küfrü birbirinden ayırmak da zor, bunu kabul etmek gerek. **Scorsese** de ikisini tefrik etmenin zorluğunu filmin anlatısına derinlik kazandırmak ve seyirciye kendi fikrini örmesine yarayacak bir boşluk bırakmak için kullanıyor. Fakat bunu yaparken içsel imandan yana tavır aldığı açık. Küfür ve iman ayrımını yalnızca kişinin kendi vicdanı yapabilir ki Rodrigues’in apostasyadan hemen önce İsa’nın suretini kendi yüzünde görmesi ve O’nun tarafından teskin edilmesi boşuna değil. Kimsenin acı çekmesini istemediği için “kendinden feragat etmek” ve “zaferden vazgeçmek” tam anlamıyla Hristiyanca bir şey. Dinin katı kurallarla örülü kurumsal yanı “bir formalite olarak” terk edilmiş olabilir ama inancın bireysel yanı kolayca kenarda bırakılacak bir şey değil nasıl olsa.

Amerikalı yönetmen bu hakikati özellikle iki yerde çok ince şekilde göstermiş. Yeni kimlikleriyle Japonya’ya Hristiyanlıkla ilgili şeylerin girmesine engel olmaya çalışan iki rahibin “sınır dışı” tuttuğu şey yalnızca dışsal inanç. Zira aradıkları şeyler ikonalar, tasvirler, tespihler vs. Oysa bunları ülkeye sokmamakla görevli kahramanlarımızdan Ferreira’nın ağzından bir anda kaçıreren “Tanrımız” ifadesi içsel inancın dışsal engellemeler yoluyla insandan kolayca söküle atılamayacağını ele veriyor. İkinci olarak, muhteşem kapanışlar yapmakla ünlü olduğuna inandığım **Scorsese**, *Silence*’in sonunu da bu minvalde bağlıyor. Bir Japon olarak ölen

Rodrigues -ki uzunca bir zamandır Okada San'emon'dur o- Budist inancına uygun bir cenaze töreni ile son yolculuğuna uğurlanıyor. Gelenekler uyarınca cesedinin yakıldığını gördüğümüz Okada'nın avcunda bir şey var: Zamanında Hristiyan bir Japon'un kendisine hediye ettiği basit bir haç! Bu, Rodrigues'in Okada olarak değil, Cizvit rahibi olarak Hristiyan Tanrısının huzuruna gittiğinin ifadesi ve filmi büyük bir ihtişamla kapatmaya yeten güçlü bir sahne.

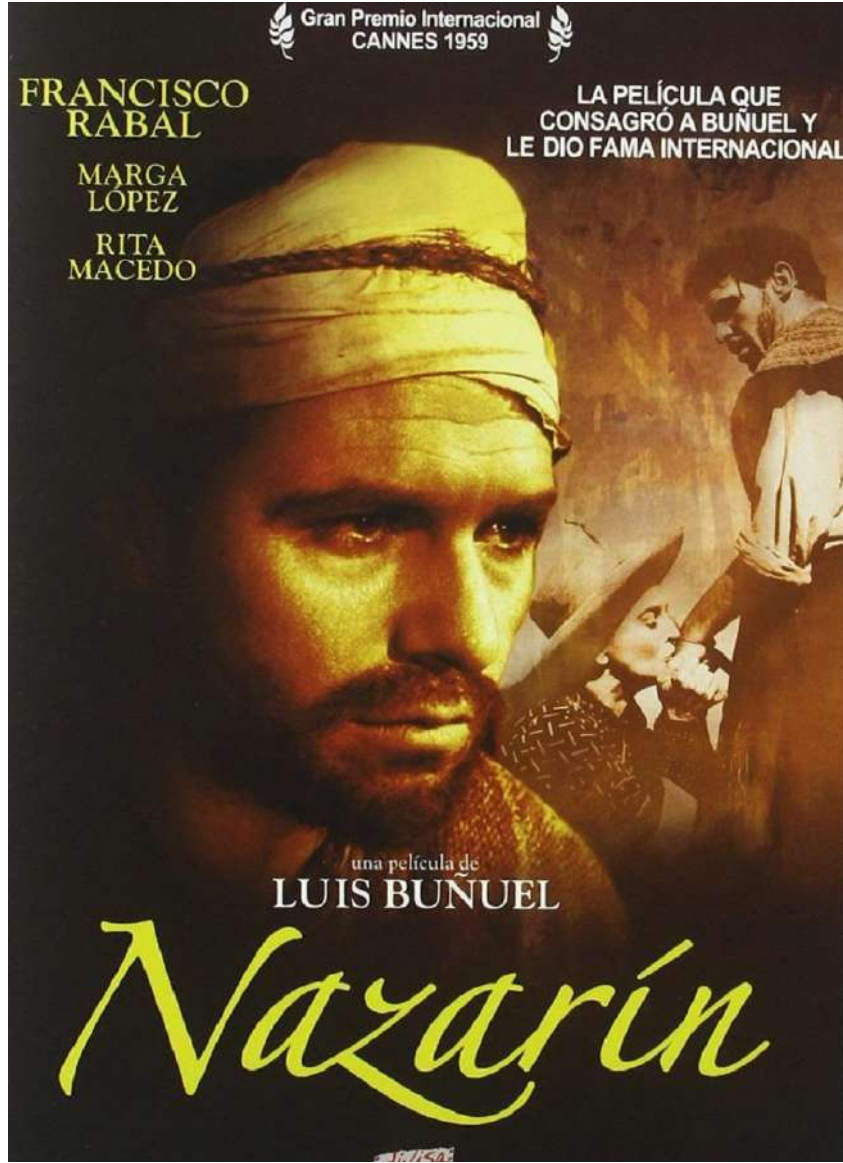


Ne var ki film boyunca sorulan “Tanrı bize neden cevap vermiyor?” sorusu yanıtsız kalıyor. Aslında bu boşluk, yani sorumuzun karşısındaki sükût filmin “doğasına” çok uygun düşüyor. Sevdiğim başka bir usta yönetmenin filminden nakledeceğim bir sahne ile yazımı nihayetlendirmek ve *Silence*’ın “doğası” hakkında sezgisel olarak kavrayabileceğimiz bir fikri paylaşmak istiyorum. **Andrey Tarkovski**’nin *Nostalgia* (1983) filminde, inanan biri Tanrı’ya yakarıp dursa da bir türlü cevap alamaz. Sonunda biri (kim olduğu belli değil, belki de meleklerden biridir) Tanrı’ya neden kendisine yakarıp duran bu adama cevap vermediğini sorar. Tanrı’dan gelen yanıt düşündürücüdür: “*Cevap verirsem Tanrı olduğuma inanmaz ki!*”

DOSYA

# SORGULANMAYAN İNANCIN SORGUSU: NAZARİN (1959)

Dilek Bayık



*Dubito, ergo cogito, ergo sum*

**Luis Buñuel**, 1959 yılında Meksika'da çektiği *Nazarín*'de, peder Nazario Zaharín'in sarsılmaz, değişmez, dönüşmez inancını anlatır. Cannes Film Festivali'nde Uluslararası Ödül'ü kazanan film, yalnızca eleştirmenler değil, seyirciler tarafından da sevilen ve ilgi gören **Buñuel** filmlerinden biridir.

Film, tanınmış İspanyol yazar **Benito Pérez Galdós**'un aynı adlı eserinden uyarlanmıştır. **Buñuel** çeşitli vesilelerle **Galdós**'a hayranlığından bahseder. *Nazarín*, **Buñuel**'in **Galdós**'tan uyarladığı eserlerin ilkidir. Sonraki yıllarda **Galdós**'un *Halma* adlı romanından *Viridiana*'yı (1961), aynı adlı romanından *Tristana*'yı (1970) da filme alır. Bu uyarlamalara kaynak olan üç roman da **Galdós**'un etik değerleri sorguladığı döneminde, 1891-1895 arasında yayınlanmış; okuyucusunu şüphe duymaya, kabul görmüş inanç ve yaklaşımları sorgulamaya iten eserlerdir. **Buñuel** daha önce de tanınmış edebiyat eserlerini sinemaya aktarmış, ancak tatmin edici sonuçlar ortaya çıkmamıştır: *Uğultulu Tepeler* (Abismos de pasión, 1954) ve *Robinson Crusoe* (The Adventures of Robinson Crusoe, 1954) hayal kırıklığı yaşatan örneklerdir. Neyse ki *Nazarín* bu kaderi paylaşmaz; çıkan sonuç yönetmenin, eleştirmenlerin ve seyircinin beğenisini kazanır. *Nazarín*'i önceki uyarlamalardan ayırıp başarılı olmasını sağlayan belki de en büyük etmen, **Buñuel**'in romanla kişisel bağ kurabilmesidir. **Buñuel** ateisttir. Ama kendi deyimiyle inanç olarak olmasa da yetiştiği ve dahil olduğu kültür açısından hristiyandır. İspanya'da dini bütün bir çevrede yetişmiş, Cizvit okullarında eğitim almıştır. Dinin hem idealler sistemi hem de kurumsal yapısıyla toplumu etkilediğini bilen, kişiliği bu etkilerle yoğrulmuş biridir. Bu sayede, eseri kendinden bir parça olarak temel alabilmiş; değişiklikleri, eklemeleri ve yorumu sonrası, tüm doğallığı ile bir **Buñuel** filmi ortaya çıkmıştır.



Baş kahraman peder Nazario, faşist diktatör **Porfirio Díaz** döneminde Meksika'da görev yapan, İspanyol anne babaya sahip bir din adamıdır. **Buñuel**, romanda İspanya'da geçen hikâyeyi Meksika'ya taşımış, ancak baş kahramanının köklerini İspanya'ya bağlamıştır. Bu, o yıllarda Meksika'da bir nevi sürgünde yaşayan **Buñuel**'in, espri ile karışık "Nazario benim" sözünü akla getiriyor. Nazario, İncil'i kendisine yaşam rehberi bellemiş, alçakgönüllü, mütevazı, barışçıl, herkese yardım etmeye hazır birisidir. Cinayet işleyen fahişe Ádara'ya yardım eli uzattığında kiliseyi bir skandalla kirletmekle suçlanır. Asi, pervasız bir ruh olarak damgalanır. Böylece kiliseden ayrılarak hem zorunlu hem gönüllü bir çile yolculuğuna başlar. Meksika'nın yoksul ve perişan kasabalarında dolaşan bir hacıdır artık. Nazario, katıksız inancını hiçbir zorluğun zedeleyemeyeceği İsa'dır, idealleri ile dönemin toplumsal gerçeklerinin bağdaşmadığını göremeyen Don Kişot'tur. Bu yolculukta havarisi, yoldaşı, silahtarı olan iki kadın kendisine eşlik eder: Ádara ve Beatriz. **Buñuel**'in Nazario'su, Don Kişot'tan farklı olarak, gerçeklikten bir an bile ayrılmaz, her an aklı başındadır. Yönetmenin imzası sayabileceğimiz hayal dünyasına geçişleri, kadın karakterlerin sahnelerinde görürüz: Ádara'nın ateşler içindeyken gördüğü gülümseyen İsa resminde, Beatriz'in bilincini kaybederek sevgilisini düşlediği halüsinasyonlarda. Romanda Nazario insandan Tanrı'ya ilerler ve sonunda hayaller içindeyken İsa ile bütünleşir. **Buñuel** ise aynı şeyleri anlatır, farklı şeyler söyler. Nazario'nun yolculuğunu ilahi olandan insana doğru yaptırır. Yolculuğun sonunda Nazario'yu, kendinin hala farkında ama şüphe ile sarsılmış olarak bırakır.

Yan karakterler hikâye ilerledikçe değişim yaşarlar. Peder tüm yolculuk boyunca hep "iyi" ve "doğru"dur, kutsal kitabın ışığını takip eder. Gördüklerine ve yaşadıklarına rağmen ne değişir ne inancını farklı yorumlamayı düşünür ne de şüphe duyar. Oysa ki, karşılaştığı insanların hayat koşulları, kilise kurumunun toplumla ilişkisi gibi konular, dönüşmeye- ya da en azından düşünmeye- başlaması için kendisine sunulan fırsatlardır. **Buñuel**, romana ve sadık kaldığı hikâyeye akışına ekler de yapar: Nazario'nun karşısına, işçilerin birlikte hareket ederek isyan edişlerini, ölüm döşeginde dini değil dünyevi sevgiyi seçme iradesini gösteren bir kadını da çıkartır. **Buñuel** son sahnede, Nazario'nun İsa ile bütünleştiği romanın finalinden tamamen ayrılır. Peder Nazario bu dünyaya uymayan inanç yaklaşımı yüzünden yanlış anlaşılmış, cezasını çekmek üzere götürülmektedir. Çorak topraklarda ilerlerken, çarmıha gerilmek üzere ilerleyen İsa'yı andırır. Gözlerinde tereddüt, isyan ya da korku görülmez. Tam bir tevekkül halinde ilerlerken basit

dünyevi bir müdahale Nazario'nun ilahi illüzyonunu böler. Bir köylü kadın kim olduğunu, ne suç işlemiş olabileceğini bilmediği bu zavallı mahkûma merhametle yaklaşarak yemesi için meyve sunar. Ananas gibi sıradan bir nesnede gördüğü dünyevi ihtiyaç, Tanrı yerine bir insandan gelen sevgi işareti karşısında ilk kez ne yapacağını bilemez. İlahi ışıkla çevrelenmiş halde ilerlemeye devam mı etmeli dünyevi olana gözlerini açmalı mıdır? Calanda trampetlerinin ezici kükremesi bu zıtlığın altını çizer. Bu kararsızlık anı ve şüphe, o ana kadar hiç yaşanmamış bir kırılmaya neden olur, inancında tehlikeli bir çatlak açar. Bu çatlak ya kapanacak ya da bir şeylerin dağılıp çökmesine neden olacaktır. Film bu belirsizlikle son bulur.



**Buñuel** filmlerinin ses tasarımında *Nazarín* önemli bir dönüm noktasıdır. Müzik kullanımının tamamen kalktığını, **Buñuel**'in Fransa dönemi filmlerinde görsek de bu kararın başlangıcı *Nazarín*'dir. Çekimlerin tamamlanmasının hemen ardından 16 Aralık 1959'da Le Monde'a verdiği bir röportajında şöyle söylüyor: “*Nazarín*'de sahnelere müzik eşlik etmesini bıraktım. Bu deneyimi sonraki filmlerimde de sürdürmeyi planlıyorum.” *Nazarín*'de sadece iki yerde müzik kullanımı olduğunu görüyoruz. Bunlar açılış ve kapanış sahneleri olduğundan, filme nasıl bir duygu ile girdiğimizi ve hangi ruh haliyle bitirdiğimizi belirlerler. Filmin açılışında jenerik akarken taşlı yollarda ilerleyen at arabası, köpek havlaması ve sokak satıcısı seslerine neşeli bir laterna sesi karışır: **Macedonio**

**Alcalá**'nın vals *Dios nunca muere* (Tanrı asla ölmez) çalmaktadır. Bu müzikle peder Nazario'nun görev yaptığı fakir mahalleye giriş yapılır. Nazario'nun iyimserliği, böyle bir dünyada bile “Tanrı asla ölmez” inancı paylaşılarak başlanır filme. Filmi kapatan sahneye Calanda trampetlerinin eşlik etmesi ise birkaç açıdan anlamlıdır. Bu müzik, yönetmenin İspanya ile bağında sembolik önem taşıyor. **Buñuel**'in çocukluğunda Calanda seremonilerinde trampet çaldığı, yetişkinlik yıllarında da Calanda'yı ziyaret ettiği biliniyor. Ezici bir güç olarak tanımlayıp, gök gürültüsünü andıran bu muazzam kükremeyi birkaç filmde, genellikle derin vicdan krizleri anlarında kullanmıştır. Calanda trampetlerini, ses ögesinin **Buñuel** sinemasına girdiği ilk filmle birlikte, yarı-sesli filmi *Altın Çağ*'da (L'âge d'or, 1930) duyarız. *Nazarín*'dekine en yakın kullanım *Çöllerin Simon*'unda (Simón del desierto, 1965) karşımıza çıkar: Aziz Simón, çöldeki inzivası sırasında ziyaretçilerine öğütler verirken kendinden emindir, ses bandında herhangi bir müzik duyulmaz. Ancak iki sahnede, Tanrı ile baş başa kalış ve kendini sorgulayış anlarında, yalnızlığının altını çizen Calanda trampetleri duyulur. *Nazarín*'de de Calanda trampetlerinin yarattığı gergin ruh hali, Nazario'nun kapıldığı korku, şüphe ve tedirginlik ile örtüşüyor. Semana Santa sırasında yüzlerce trampetin 24 saat boyunca çalındığı Calanda seremonisinin dini bir anlamı da var. Bu seremonide İsa'nın dünyadaki varlığına veda etmesi anılır ve çarmıha gerilmesinin yarattığı acı ifade edilir. Peder Nazario başında sargılarla çorak topraklarda yürürken -ona dönüşemese de- İsa'ya benziyor. Kendisine böyle bir müziğin eşlik etmesi, dini çağrışımlar yaratıyor.



Bunuel Calanda'da

*Nazarín*'de, **Buñuel**'i memleketi İspanya'ya bağlayan pek çok unsur bulunuyor. Şimdiye kadar anılanların yanında bir diğer unsur da başrol oyuncusudur. **Buñuel** o yıllarda genelde role uygun oyuncularını seçme şansını bulamazdı. Bu, Meksika dönemi filmlerinin en önemli sorunlarından biridir. *Nazarín*'in başrol oyuncusunu araması için uzun bir süre tanınmış, sonunda İspanyol aktör **Francisco "Paco" Rabal**'da karar kılmıştır. *Nazarín*, sanatçının başarılı ve uzun kariyerinin başlarında rol aldığı, kendisine pek çok kapıyı açan bir filmdir. Sonraki yıllarda *Viridiana* (1961) ve *Gündüz Güzeli* (Belle de jour, 1967) filmlerinde de **Buñuel** ve **Rabal** birlikte çalıştılar. *Çöllerin Simon'u* (Simón del desierto, 1965), senaryo aşamasında kalan *Keşiş* (El Monje, 1965), *Tristana* (1970) gibi **Buñuel** filmlerinde sanatçının yer alması konuşulmuş, ancak çeşitli nedenlerle mümkün olmamıştır. Bu iş birliklerinin gerçekleşmesi durumunda, **Rabal**'ın **Buñuel**'in inanç ve etik temalı filmlerinin yüzü olması gibi ilginç bir sonuç ortaya çıkardı ki bu da filmlere farklı bir katman eklerdi. Sadece *Nazarín* ile dahi, **Rabal**'ın yüzü inanç yolcusu olarak zihinlerde yer etmiştir.



Film hakkında en şaşırtıcı şeylerden biri, farklı görüşlere sahip seyircilerin taban tabana zıt yorumlamalarıyla filmi takdir etmesidir. Nazario'nun sıkı sıkıya bağlı olduğu inancının hikayesi kimilerine göre dinin beyhudeliğinin apaçık bir



göstergesiyken, kimilerine göre Hristiyan idealinin bir güzellemesidir. O kadar ki, 1995'te sinemanın 100.yılı dolayısıyla Vatikan'ın hazırladığı izlenmesi gereken filmler listesinde, din başlığı altındaki 15 film arasında yerini aldı. **Buñuel** hayattayken film hakkında dindar çevrelerce yapılan olumlu yorumları, içeriğinin yanlış anlaşılması olarak değerlendirdi. **Octavio Paz** filmin finalini Nazario'nun Tanrı yerine kardeşlik ve dayanışmayı koymasını yorumladı. **Buñuel** bu yorumu da reddederek, ne düşünürsek düşünelim bu denli güçlü bir inancın kolay kolay yıkılmayacağını, ancak ciddi şekilde yara aldığını söyledi. Muallak finali, filmin finalden geri gidilerek yolculuğu üzerinden incelenmesine, bu sayede birbirinden farklı yorumların ortaya çıkmasına olanak sağlar. Pek çok yorumda final, filmin düğümünü çözecek bir anahtar olarak kabul ediliyor. Nazario'nun finalde bir aydınlanma yaşadığını kabul eden yorumlarda, kendisini bu sona götüren olaylar üzerinde yoğunlaşıp, film bu şekilde anlamlandırılıyor. Kimilerine göre toplumun gerçeklerinin farkına varılan, kimilerine göre ise dine yaklaşımın gittikçe saflaştığı, imanın gerçek özüyle buluştuğu bir yolculuk anlatılıyor. Böylesi yaklaşımlarda, final de yapılan yolculuğun sonucu olarak akışta yerini alıyor. Bense, finalin değerli bir ipucu olmanın çok ötesinde önemi olduğuna; filmin tüm fikir ve duygusunu taşıyan temel sahnesi olduğuna inanıyorum. Filmin sonunda Nazario'nun tam bir aydınlanma yaşadığını söylemek, yönetmenin tercih ettiği belirsizlik anını görmezden gelmek olur. Nazario, son sahneye kadar, doğruların ne olduğunu konusunda kafasında soru işareti olmayan birisidir. Öyle ki, inancının getirdiği ilahi aydınlanma, farklı herhangi bir gerçekliği görmesini dahi engeller. Ne olursa olsun doğru ve iyi kalmaya devam ediliyle Nazario'yu neredeyse melek olarak görebiliriz. Ancak bu meleksi iyilik hali, aynı zamanda şüphe duymamak, sorgulamamak, yani insanlıktan uzak olmak anlamına gelir. Finalde yaşanan şüphe, Nazario'nun inancındaki çatlak, insan olarak yeniden doğmasını sağlar. Ancak ne inancını tamamen terk etmiş ne de farklı bir inancı onun yerine koymuştur. **Buñuel**, Nazario'yu da seyirciyi de değişmez doğruların sorgulandığı bir anda bırakır. Değerli ve önemli olan sorgulamaktır. Nazario şüphe etmeye, yani düşünmeye ve var olmaya başlamıştır. **Nazarín** hakkında yapılanların her biri gibi bu da itiraza, üzerinde düşünmeye ve tartışmaya açık bir yorum. **Nazarín**, inanç konusunu sorgulamak isteyenlere ve film yorumlaması konularına kafa yoran sinemaseverlere **Buñuel**'in bir armağanı.

# NRAN GUYNE, NARIN RENGİ, SAYAT NOVA

Osman Özarslan

“Ben, hayatı ve ruhu işkence olanım”

## -I- Sovyetlerin Teo-Politiği ve Parajanov’un Sayat Nova’sı

**Sergei Parajanov**, 1924 yılında Tiflis’te doğmuş, Sovyetler döneminde yaşamış ve yaşadığı müddetçe çektiği filmlerden ve cinsel yönelimlerinden dolayı hep problemler yaşamış, film çekmesi pek çok kez yasaklanmış, hapsedilmiş, bu yüzden de yeteneği ölçüsünde sinema alanında üretken olamamış bir yönetmen. Bununla birlikte, çekmiş olduğu filmler, filmlerinde kullandığı kendine has anlatım tarzı ile **Parajanov** kült bir yönetmendir.

**Parajanov**’un filmleri içinde şüphesiz en bilineni **Narin Rengi** filmidir (Sayat Nova / Nran Guyne / The Color of Pomegranates, 1969). Bu çalışmada da, **Parajanov**’un **Narin Rengi** filminde inşa ettiği biçimiyle, **Sayat Nova** olarak bilinen **Artin Savadyan**’ın hayatı ve inanış biçimi üzerinden, Hristiyan mitolojisi ve Sovyet teolojisini sorgulaması ele alınacaktır.

Film 18. Yüzyıl’da Tiflis’te doğmuş, Ermeni kökenli Kafkas sanatçı **Sayat Nova**’nın (Artin Savadyan) hayatıyla ilgilidir. Yaşadığı dönem boyunca pek çok şiire ve besteye imza atan, kamanca/kemençe başta olmak üzere pek çok enstrümanı çalabilen **Sayat Nova**, yaşadığı müddetçe, Azerice, Gürcüce ve Ermenice şiirler yazmış, besteler yapmıştır. Ayrıca, Kafkasların diline ve kültürüne hakimdir, bilinen 209 şiirinin 115’i Azerbaycan Türkçesi ile, 60’ı Ermenice, 34’ü de Gürcü dilinde yazmıştır.

**Narin Rengi** filmi aslında bir **Sayat Nova** biyografisidir ama **Parajanov**, **Sayat Nova**’nın hayatını filmde son derece sembolik düzlemde, çağrışımlarla ele alır; şiirlerinden ise yalnızca 5-6 dizeyi filmin başında, ortasında ve sonunda kullanır. Bu durum filmin yapımcılığını üstlenen ve klasik anlamda biyografik bir sinema

dili bekleyen, Ermenistan'daki Goskino stüdyosunun başkanı **Gevorg Hairian**'ın hoşuna gitmez. Filme ilk fiili müdahale bu noktada gerçekleşir ve Goskino stüdyosu, filmin proje ismi olan **Sayat Nova**'yı yönetmenden değiştirmesini ister. Filmin adı önce "Ashkharums" sonra da "Nran Guyne" (Narın Rengi) olur ve film bu isimle anılır (Steffen, 2002).

Film gösterime girdikten sonra, Goskino filmin sonraki gösterimlerine izin vermeyeceğini ve filmin kopyalarının yurtdışındaki festivallere gönderilmeyeceğini söylese de **Parajanov** bir şekilde filmin kopyalarını yurtdışına gönderir ve bu "illegal" tutumunun ardından, "Sovyet rejimine muhalefet ve eşcinsellik propagandası yaptığı" gerekçesiyle tutuklanır.

Ne var ki burada mesele aslında, Sovyetlerin en erken dönemlerden itibaren geliştirdiği tarihsel materyalizm fikrinin giderek bir tür ilâhiyata dönüşmüş olması ve "Sovyet kültürü" denilen kültür dışında gördüğü bütün sürreal, mistik yaklaşımları, büyük bir taassup ile ihanetle yaftalamakta oluşudur.

**Lenin**'in (1969) bir tür kültürel vandalizm olarak değerlendirdiği proletkült hareketine yöneltmiş olduğu eleştiriler görece makul olsa da, sonrasında bu görüşler önce **Mayakovski**'yi de içine alan Sovyet fütüristlerini, ardından **Aleksandr Kollantai** (1996), **Anna Akhmatova** (1976) gibi utangaç özgür aşk savunuculuğu ve feminizm yapmaya çalışanları, Dadaizmin Sovyetlerdeki tilmizleri denilen **Serapion Kardeşler** (Oulanof, 1966) çevresinin çok sert şekilde eleştirilmesini hatta yargılanmalarını getirir. Bu kültürel homojenleşme ve kültür-sanatın parti/lider kültü etrafında uydulaştırılması fikri, Sovyetlerin kültür bakanı **Zhdanov** (2023) tarafından hayata geçirilir ve 1930'lardan itibaren dindarca çalışmayı ve verimliliği yurttaşlık normu haline getirecek olan politikalar (örneğin Stahanovculuk) iyice merkezileşir. **Lysenko**'nun (Joravsky 1970) bu yıllarda ortaya atmış olduğu biyolojik verimlilik teorileri önce tarım alanında uygulamaya atılır ve ilerleme - kalkınma - gelişme - çalışma Sovyetlerde bir tür ibadet haline gelir.

Gene 1930 yılında **Gorki**'nin öncülüğünde Sovyet Edebiyatı kongresi düzenlenir ve sosyalist gerçekçi edebiyatın normları belirlenir. Tahmin edileceği üzere, çalışmanın ve Sovyet kültürünün yüceltilmesinin hedeflendiği bir niyet belgesi yayınlanır. Bu belgede yapılacaklardan ziyade, yapılmayacaklar vurgulanmıştır, **Gorki**'nin "*lišnii çelovek*" dediği ve Türkçe'ye "lüzumsuz adam/aylak adam" (Belge, 2021: 18) olarak çevirebileceğimiz, Sovyet öncesi Rus edebiyatının büyük bir kısmını kapsayan tipoloji artık ele alınmayacaktır.

Böylelikle, Sovyet devlet sistemi, çalışmanın bir tür ibadet haline getirildiği, tarihsel materyalizmin bir tür ilmihal olarak bu sistemi beslediği ve bu çerçevenin dışına çıkanların, kültür-sanat ve parti/lider kültü tarafından cezalandırıldığı teo-politik bir ilâhiyat düzlemine dönüşür. Sonrası zaten biliniyor: 1935-36 yargılamaları, idamlar, sürgünler ve 1945 sonrası parti/lider kültürünün **Stalin** şahsında kurumsallaşması.

Bu ilâhiyat sistemi içerisinde, işçi sınıfının peygamberleştirilmesi, aseksüel kadının yüceltilmesi, (yeni) insanın her türlü keder ve melankoliden uzak, sağlıklı, kudretli, disiplinli bir öznellik olarak sinemada, afişlerde ve edebiyatta temsil ettirilmesi son derece önemliydi.

İnsanı ama bilhassa Sovyet insanını ve onun yaşam tarzını yücelten sosyalist gerçekliğin elbette sinematografik bir dili de vardır. İnsanın yüzünde saklı hikmeti, ellerindeki emeği yücelten aşağıdan yukarı çekimler bu sinematografinin en bilinen temsilleridir. Ayrıca, sinema Sovyetlerde propaganda makinasının bir parçası olarak görülür ve **Eisenstein**'in çektiği *Aleksandr Nevski* (1938), *Potemkin Zirhlisi* (1925) ya da **Dziga Vertov**'un *Kameralı Adam*'ı (1929), rejimin ihtiyaç duyduğu söylemi, kitlelere sinematografik olarak aktarmakta önemli bir araç olur.

Öte yandan, **Dovjenko**, **Tarkovski** ve **Parajanov** sosyalist gerçekliğin insanına değil, tarihsel bir inşa olarak, belirli bir kültürün içerisindeki insana odaklanır. Özellikle **Parajanov**, *Narın Rengi* filminde, insanları Pers kültürünün minyatürleri gibi derinliksiz bir perspektifin içinde, minimum hareketle iki boyutlu olarak, tarihsel insandan da öte bizzat tarihte yaşamakta olan insan olarak gösterir. Üstelik bu insanlar, tam da **Gorki**'nin *lišnii čelovek* dediği insanlardır: Ne yaptıkları pek belli olmayan, yer yer aylak, melankolik, mistik bir rüya aleminin kayıp ruhları gibidirler. Dahası, bu Pers minyatürlerinin hülyalı dünyasında kaybolmuş insanlar, Sovyetler rejiminin teo-politik ilâhiyatının sürekli vurguladığı eski insan ve eski toplumdaki devrim ve sosyalist inşa ile kopuş iddiasını kültürel-antropolojik öğelerle kesintiye uğratmaktadır.

Daha da önemlisi, **Parajanov** hem Sovyetlerin hem de genel olarak Sovyetlere bağlı sosyalist çevrelerin sürekli ateş altında tuttuğu Fütürizm, Dadaizm gibi değişik sürreal akımlarla uyumlu bir film çekerek Sovyetlerin inşa etmeye çalıştığı tarihsel materyalizm ve bunun sinematografik temsili içerisinde büyük bir gedik açar. Bu durum Sovyet rejiminin tepkisini çeker; her ne kadar 1956'da **Stalin**'in

ölümünün ardından rejim kimi konularda daha yumuşak bir tutum alıyor gibi görünse de temelleri **Zhdanov**, **Lysenko** gibi totaliter kültürcüler tarafından atılmış politikalar pek değişmez. **Parajanov**'un aslında Hristiyan mitolojisine yöneltmiş olduğu eleştiriler, **Sayat Nova**'nın hayatının ve onun inançlarının sorgulanması için kullanılan dil, Sovyetler'in Ermenistan'daki sinema enstitüsü Goskino'nun meseleye paranoyakça yaklaşmasına neden olur.



## -II- İman, İhanet, Şüphe

**Parajanov**'un sürreal çağrışımlarla dolu sinematografik dili, olayların dünyevi değil dini bir rüya gibi gösterilme biçimi ve bu karakterlerin melankolik, miskin dramaturjisi, sinematografik biçimsel meselelerden filmin içeriğine doğru geçerken bizi başka bir yere götürür. Zira, **Parajanov**'un **Sayat Nova**'sı ve kurduğu sinematografi, senkretik bir dünyada, heretik bir öznellik biçimi olarak karşımıza çıkar.

**Parajanov**, **Sayat Nova** gibi çok kimlikli, çok yetenekli birisini filminin konusu yaparak, bir yandan Sovyetler'in kurmuş olduğu tarihsel materyalizm, bilimsel sosyalizm ve mutlak doğruluk teolojisini sorgularken diğer yandan da, **Sayat**

**Nova'yı**, her bir kimliği diğer kimlikleriyle çatışan, mutlak değil mütereddit, mümin değil heretik, tekil ve olmuş bitmiş tükenmiş değil, tarihsel olarak süren senkretik bir öznellik olarak bize takdim eder.

**Parajanov'un** filmindeki **Sayat Nova**, neye inandığı belli, tereddütleri olmayan, dindar olmak için doğmuş ve öyle yetişmiş bir insan gibi görünür. Ama biraz daha dikkatli baktığımızda, büyük oranda Kafkas, İnan ve Hristiyan ikonografisi ve mitolojisi içine yerleştirilmiş olan hikâyesi; içinde çelişkiler, endişeler ve şüpheler büyüten, bir şeye inanan değil bir şeye inanmaya kendisini ikna etmeye çalışan birisinin hikâyesi gibidir.

**Parajanov** böyle yaparak, Azeri bir Müslüman, Hristiyan bir Gürcü ya da Gregoryen bir Ermeni portresi çizermiş gibi görünse de aslında zahiri görünümünün altında büyük şüpheler taşıyan senkretik-heretik bir portre oluşturmaya çalışır.

*“Ben, hayatı ve ruhu işkence olanım”* denildikten sonra, ekmeklerin yanında çırpınan bir balık görürüz, balığın çilesi insanı doyumak için dünyada varolmak gibi görünür ilk bakışta. Fakat Hristiyan mitolojisini biraz kazıdığımızda karşılaştığımız ilk şeylerden birisi, balık mucizesinin Hz. İsa'nın temsillerinden (epitet) biri olduğudur. Fakat, balık ekmekle insanı doyumak ve balığın çilesini görmezden gelmek, bedeni doyurmaya odaklanmak, belki de sonraki Hristiyanların, filmde de sürekli gördüğümüz kafalarındaki dikenli taçtır, ya da balıkçının oltasındaki çengel ile insanın kafasındaki dikenli taç arasında çok fark yoktur.

İnsan bu anlamıyla doğada kaybolmuştur, kendince anlamlar yaratsa da yürüdüğü yol sorgulanmaya şüphe edilmeye değerdir. Onu bu yolda, **Sayat Nova'nın** çocukluğunda kilisenin damında kurutulmak üzere serilmiş olan kutsal metinlerin ulu ağaçlar gibi hışırdayan yapraklarından çıkan sesler belki bir yere çağırabilir ama bilgiye kıymet zahiridir, görünüştedir. Kilisenin kutsal metinleri ve ibadet için görkemli yapılar yapılmış olsa da buraları sel basmakta ve metinler mengeneyle sıkıştırılarak kurutulmaya çalışılmaktadır, dolayısıyla kilisenin kutsal metinler ve bilgi ile kurmuş olduğu ilişki daha en başta problemlili bir pozisyona yerleştirilir.



Fakat bunun da ötesinde, kiliseden daha büyük meseleleri vardır **Parajanov**'un gözüyle **Sayat Nova**'nın, insanın bizzat kendisi. **Sayat Nova**'nın çocukluğu oedipal günahlarla tanışmayla sona erer ve babanın ölümü arzulanır. Çünkü **Sayat Nova** hamamda kadınları gözlemekte ve annesinin çıplak memesini gördükten sonra, babasını tıpkı Aziz Gregor ikonografisine uygun bir şekilde musalla taşında ölü olarak görmektedir. Acaba babasını sevmiş midir, peki annesine duyduğu sevginin anlamı nedir, bu acaba masum bir sevgi midir? Bu yüzden, tam da çocukluktan ergenliğe geçişte, hamam, musalla taşı, süt ve salyangoz; temizlik-kirlilik (duygular), beslenme olarak emme ya da sevişme olarak emme gibi pek çok karmaşanın kronotopları olarak ortaya bırakılır.

Sonra, **Sayat Nova**'nın saray günleri ve sevdiği kadınla karşılaşması başlar. Sarayın debdebesi, altından toplar, dantelli kıyafetler, örtüler... İlâhi tüllerin ardında kalmış, gerçekliği rüya alemi gibi puslu yapan, film izler gibi değil de rüya görür gibi takip ettiğimiz sahneler.

**Parajanov**'un, **Sayat Nova**'nın hayatına ilişkin kafasının en net olduğu, onu net çizdiği, herhangi bir sorgulama ögesi yapmadığı yer aşktır. Bu aşk hem biçimi, hem içeriği, hem de temsiliyetleri itibarıyla doğulu bir aşktır.

**Parajanov**'un filminden anlayabildiğimiz kadarıyla **Sayat Nova**'nın tek inancı aşk ile ilgilidir. Ya da şöyle formüle edilebilir: O, aşka inanır, inandığına aşık olur; onun aşık olduğu prenses ise aslında bu ilâhi düzleme ulaşmak için bir vesile ya da vasıttan başka bir şey değildir, tam da Leyla-Mecnun hikâyesindeki benzer bir şekilde. **Sayat Nova**, sevdiği kadın ve tanrıyı teslisvari ama Hristiyan teslisini reddedecek şekilde, ilâhi bir bütünleşme olarak ele alır. Bu aynılaşmanın bir göstergesi olarak **Sofiko Chiaureli**, filmde **Sayat Nova**'nın gençliği, aşık olduğu prenses ve başkaları da dahil olmak üzere 6 farklı karakteri canlandırır. **Parajanov**'a göre, **Sayat Nova**'nın hayatında ve inancındaki tek gerçeklik düzlemi burasıdır, burayı da Pers-Kafkas inancının heretik-senkretik bir bağlamı olarak son derece panteist ve sürreal öğelerle sinemaya aktarır.

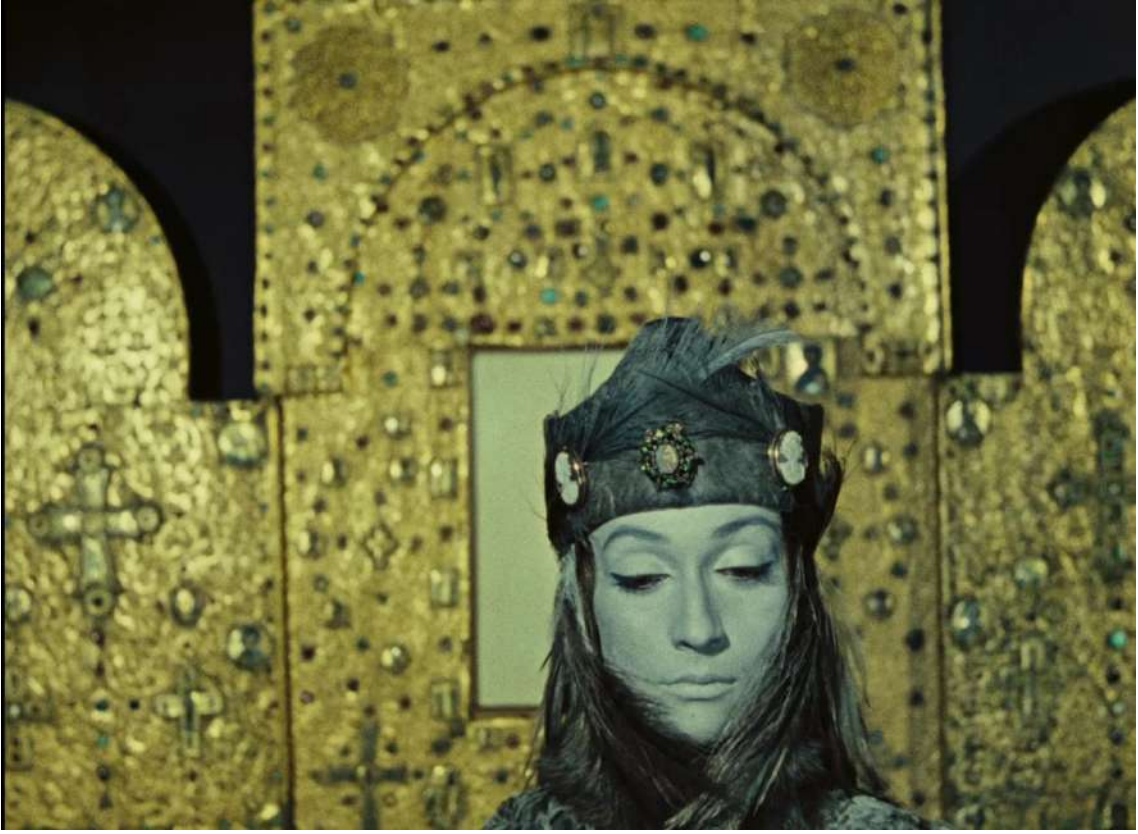
Bu aşık-maşuk-tanrı teslisinin dışında kalan bütün her şey, çile, şüphe ya da halkın gelenekleridir ama inanç değildir, ya da en azından tartışılmaya muhtaç meselelerdir. Ki bu yüzden, **Parajanov**'un filminin materyal kültürü, şüphe, sorgulama, çile ve aşağılanma öğeleriyle Hristiyan ikonografisi-mitolojisi ve Hristiyanlığı da sorgulamaya açar.

**Sayat Nova**'nın saraydaki hayatının temsil edildiği sekanslardan birisinde, sarayda ortada bir dokuma mekiği ile bir kemane görürüz; **Sayat Nova** kemanesi ile sanatını icra edip, sarayda sevdiği ile mutlu bir hayat sürmek isterken, kader ağlarını dokumaktadır. Sonraki sekansta, saray ahalisi ava gidecektir, av ceylanların öldürülmesi ile temsil edilir filmde, **Sayat Nova** ava gitmek istemez, avı tasvip etmemesi bir yana burada süren görgüsüzlük ve kibir onun ruhunu yaralamaktadır. *“Bu sağlıklı güzel yaşamda sadece ben acı çekiyorum”* dizelerini duyuruz burada... *“Sevgim için yol arıyorum ama yol beni ecele sürüklüyor.”*

Bir sonraki sekansta kralı ölü görürüz ama aslında ölü yatağında yatan **Sayat Nova**'dan başkası değildir, onun saraydaki günlerinin sonuna gelmiştir ve bu noktada üç dilde ipek böceğinin kozadan çıkış kıssasını dinleriz. Saraydan kovulma onun için gerçek hayatın başlaması ya da hayatın yeni bir forma dönüşmesi gibidir.

Bundan sonra **Sayat Nova**'nın manastır hayatı başlar, başakların ezilerek harman edilmesi, ezilerek şarap yapılacak olan üzümler... Üzümü ayaklarıyla çiğneyen müminler, başakları ezen üvendireyi döndüren dolap beygiri eşek, Lazarus'un ölümü ve mezarı kazılırken mezar haziresine dolan koyun sürüsü, yas esnasında başı kesildiği için deli gibi çırpınan ve yas için yakılmış mumları söndüren ölmek üzere olan horoz.





Aslında tüm bunlar bir anlamıyla görsel şölen olsa da diğer yanıla, Hristiyan mitolojisi açısından, hak ile batılın ya da inanç ile şüphenin çatışması niteliğindedir. Hazreti İsa'nın mesleği marangozluk olsa da o da diğer semavi peygamberler geleneğine uygun olarak, ikonografik olarak öncelikle çoban olarak tasvir edilir. Koyunlarını (reaya) gözeten (rayi), onları kurtlardan koruyan, doyurup besleyen ve cennetle müjdeleyip, salimen cennete götürmeye çalışan kutsal çoban, bu bakımdan kilisenin büyüğü olan Lazarus öldüğünde, kazılan mezarın başını koyun sürüsünün basmasını, Hazreti İsa'nın ruhunun Lazarus ile birlikte olduğuna yorabiliriz. Ama müminlerin ve Lazarus gibi din büyüklerinin çabalarına rağmen, manastırda işler biraz karışık gibidir, çünkü pek çok biçimde karşımıza çıkan eşek ikonografik ve mitolojik olarak Hristiyan metinlerinde paganlığı temsil eder. Bu dünyanın yükünü çekmesine rağmen onun özünden bir şey anlamayan 'ahmak' paganlar, manastıra kadar gelmişlerdir.

Bu inançla ilgili bir meseledir, inananların ne kadar inandığının sorgulanmasıdır; fakat asıl mesele inananların içindeki şüphedir. **Sayat Nova**'nın gençliğinden itibaren, rozet olarak bir tavuk/horoz ayağı taktığını görürüz.

Hz. İsa'nın sembollerinden birisi de bu horozdur. Ama bu sembol, Hristiyanlık inancından önce İran-Mitra inanç sistemi içinde yeniden dirilişin/uyanmanın sembolü olarak kullanılmış, Yahudilik'te de günahların kefareti temsil etmiştir.

Hristiyanlıkta ise daha başka bir bağlamı vardır. Horoz Hristiyanlıkta hem ihaneti hem de imanı temsil eder, insanın içindeki inancı ve şüpheleri temsil eder. Bu yüzden horoz, Hz. İsa ile birlikte anılsa da aslında Aziz Petrus'un (iman-ihanet arasında gezinen) hikâyesinin bir özeti gibidir.

Horozun, filmde böylesine kullanılmasının sebebi, Hristiyan mitolojisinde Petrus'un ihaneti, imanı ve nedamet getirmesinin timsali olmasıdır. Aslında, Peter (sonradan İsa ona, dinin köşe taşı, kayası anlamına gelecek olan Petrus ismini koyar) Hazreti İsa'ya en fazla iman eden, en inançlı havari olarak bilinir, bu yüzden cennet ve cehennem anahtarlarının mutemedi de Petrus'tur. Hz. İsa, "The Last Supper" denilen son akşam yemeğinde, Petrus'un horozlar ötmeden kendisini üç kez inkâr edeceğini Petrus'a söyler. Petrus, "Asla" der ama Hazreti İsa'yı aramaya gelenler Petrus'u ele geçirdiklerinde, kendisinin Hristiyan olduğunu ve Hz. İsa'nın da peygamber olduğunu üç kez inkâr eder, böylelikle onların elinden kurtulur ve sonrasında gerçekten de Hristiyanlığın köşe taşı olur.

Filmin sonuna doğru, kuru kafadaki Pers tolgalarıyla birlikte, filmin başındaki 3 nar ve 1 bıçak biraz daha anlamlı olur. Artık, **Sayat Nova**'nın göğsündeki kap boşalmıştır, yarısını örümcek kaplamış yarısı vitraylı dünya penceresinden bakılmıştır, **Sayat Nova** sürülmüş kara toprağın üzerindedir. **Sayat Nova** hayatın anlam arayışını ve bilginin kırılmasını temsil eden en baştaki yere dönmüştür, yeniden her yeri su basmıştır ama bu kez artık kitaplar değil ruh boğulmaktadır, yeşil giyinmiş ölüm meleği gelir ve **Sayat Nova**'nın bağrından aşağı kırmızı renkli (belki şarap, belki de nar suyu) ölümü boca eder, başı kesik horozlar mumların arasında çırpınır ve **Sayat Nova**, aşk, iman ve şüphe arasında bir rüyada yaşamış gibi ölür.

## Sonuç

**Sayat Nova**'nın kendi hayatı ve yaşadıkları bir kenara, **Parajanov**'un gözünden görülmüş/gösterilmiş olan **Sayat Nova** filminde tercih edilen sinema dili, bütünsellikten yoksun ya da olduğu kadarıyla son derece sembolik ve sürreeldir. Kahramanlar melankolik bir rüyanın pusları ve tüllerinin ardından bize görünür. Tüm bunlarda yapılanın, elbette bilinçli bir tercih olarak, o yıllarda çoktan bir ilâhiyata dönüşmüş olan Sovyet ideolojisinin sorgulanması olduğu açıktır ki, Goskino'dan başlayarak Sovyet kültür yönetimi de meseleyi böyle görmüştür.

İkinci olarak, filmin alegorilerle dolu, Kafkaslar ve Ortadoğu'nun dini/mitolojik sembolizminden beslenen, çok güçlü bir materyal kültürü ve sanat yönetimi vardır. Burada öne çıkan, horoz, eşek, balık, ceylan, kitap, üzüm gibi öğeler ise iman ile ihanetin, inanma ile şüphenin arasındaki belli belirsiz sınırın sorgulandığı temel öğelerdir.

### Kaynakça

- Akhmatova, A. (1976) *Selected Poems*. Penguin Books
- Belge, M. (2021) *Step ve Bozkır: Rusça ve Türkçe Edebiyatta Doğu-Batı Sorunu ve Kültür*. İletişim Yayınları
- Joravsky, D. (1970) *The Lysenko Affair*. University of Chicago Press.
- Kollantai, A.M. (1996) *İşçi Arıların Aşkı*. Pencere Yayınları
- Lenin, V.I.(1969) *Kültür ve Kültür İhtilali Üzerine*. Ser Yayınları
- Oulanoff, H. (1966) *The Serapion Brothers: Theory and Practice*. Mouton Publish
- Steffen, J. (2002) "Appendix: selected documents from the Goskino production and censorship files on The Color of Pomegranates". *The Armenian Review*.
- Zhdanov, A. (2023) *Collected Works*. [Link](#)

# ANDREY TARKOVSKİ'NİN *ANDREY RUBLEV* FİLMİYLE BİLGE KARASU'NUN *UZUN SÜRMÜŞ BİR GÜNÜN AKŞAMI* KİTABINI BİRLİKTE DÜŞÜNMEK

Ertan Tunç

Andrey Tarkovski'nin senaryosunu Andrey Konchalovski ile birlikte yazdığı *Andrey Rublev* (Andrey Rublyov, 1966), yönetmenin ikinci uzun metraj filmidir. Film, 15. yy. Rusyasının en büyük ikona ressamlarından biri kabul edilen Andrey Rublev'in hayatını anlatır. Sanatçının yaşamına dair günümüze ulaşan çok az bilgi ve belge olması sebebiyle film, bir biyografiden ziyade serbest bir uyarlama olarak değerlendirilmektedir. Tarkovski ve Konchalovski ikilisi, eserlerinin bir kısmı günümüze ulaşan sanatçının herhangi bir bilgiye ulaşamayan yıllarını dönemin tarihsel arka planından faydalanarak yorumlamışlardır.

Bilge Karasu'nun kaleme aldığı üç öyküden oluşan *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabı aslında iki alt bölümden oluşmaktadır. Kitapla aynı adı taşıyan alt bölüm, 1963 yılında yazılan "Ada" ve 1964-65 yıllarında yazılan "Tepe" adlı iki uzun öyküden oluşmaktadır. "Dutlar" adlı, ilk iki öyküden bağımsız üçüncü öyküyle kitap tamamlanır. Bizans İmparatorluğu'ndaki resim-kırcılık (ikona-kırcılık/tasvir-kırcılık) döneminde (ve hemen sonrasında) geçen ve ortak karakterler içeren ilk iki bölüm, tematik açıdan birbirini tamamlamaktadır. Bu çalışmada "Ada" ve "Tepe" öykülerine odaklanılacaktır.

Tarkovski, *Andrey Rublev*'in hayatını sinema filmine dönüştürme fikrini aktör Vasily Livanov'dan almış, 1961 yılında *Ivan'ın Çocukluğu* (Ivanovo Detstvo, 1962) filminin çekimleri devam ederken Mosfilm'e sanatçının hayatını filme uyarlamak için resmî başvuru yapmıştır (Bird, 2004, s. 23). Başvuru kabul edildikten sonra 1962 yılında sözleşme imzalanmış ve ilk tretman 1963 Aralık'ında onaylanmıştır. Tarkovski ve Konchalovski senaryo üzerine yaklaşık iki yıl çalışmış, filmin çekimleri 1965 Nisan'ında başlamış, 1966 yılında tamamlanmıştır.

Ne **Bilge Karasu** *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'ndaki "Ada" ve "Tepe"yi yazmadan önce **Andrey Rublev**'i seyretmiş ne de **Andrey Tarkovski** **Andrey Rublev**'i çekmeden önce **Bilge Karasu**'nun söz konusu iki öyküsünü okumuştur. Aynı dönemde farklı coğrafyalarda benzer temalarda eser üretmiş olmalarına rağmen birbirlerinden ilham aldıkları kesinlikle iddia edilemez. Andrey Rublev'in vefat ettiği Aziz Andronikos Manastırı'nın (*St. Andronicus Monastery*) isminin, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nin ana kahramanlarından birinin adıyla (Andronikos) aynı olması, ikisinin manastırının da kutsal metinlerin çoğaltıldığı yazı manastırları olması tamamen tesadüftür. İkisi de (**Tarkovski** ve **Karasu**) eserini diğer sanatçının ilgili eserinden tümüyle bağımsız bir şekilde yaratmıştır, yine de eserlerin çeşitli ortak yanları olduğu ve ciddi benzerlikler taşıdıkları açıktır. Bu çalışmada birkaç farklı açıdan (içerik, zamansallık, metaforik vb.) ve çok sayıda benzerlik üzerinden ilgili filmle öykü kitabı karşılaştırılıp bir değerlendirme yapılacaktır.

**Andrey Rublev**'in ana kahramanı Rublev ve yakın arkadaşları Daniil ve Kirill Hristiyan Ortodoks keşişlerdir ve üçü de sanatçıdır. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nin ana kahramanları Andronikos ("Ada") ve İoakim ("Tepe") Hristiyan Ortodoks keşişlerdir. Beşi de (başlangıçta) iman sahibi din adamlarıdır, "Ada" öyküsünde Andronikos'un sarf ettiği şu sözler beşi için de geçerlidir: "...yıllarca, keşiş olarak, din adamı olarak, bu inancı yaşadım, bu inanca bağlılığımı her türlü kuşkunun üzerinde, ötesinde saydım." (Karasu, 2021, s. 41)

Gerek Rublev gerekse Andronikos kendini inancını test eden istenmedik bir durum içinde bulur. Bu durum dışsaldır ve birebir ülkenin siyasi koşullarıyla ilgilidir. Siyasi çalkantı ve beraberinde gelmekte olan (hatta gelen) şiddet nedeniyle benliğinde gelgit yaşayan birey (hem Rublev hem de Andronikos) kendine şu basit soruyu sorar: "Bu gelişmelerden sonra bugüne kadar yaptığım şeyi yapmaya devam edebilir miyim?" İkisi de buna hayır şeklinde cevap verir ve kaçmayı/uzaklaşmayı tercih eder.

M.S. 1408 yılındaki Tatar istilasını, taht kavgası ve toplu katliamlar (mesela Pagan kıyımı) sonrasında büyük bir ruhsal çöküntü yaşayan Rublev sanatından soğur, yaşamın amacını sorgulamaya başlar. Sanatçıların kama ve bıçak uçlarıyla kör edilmesi ve Rublev'in dipsiz doruksuz bir şiddet dalgası esnasında tecavüz edilmek üzere olan bir kızı kurtarmak için cinayet işlemek mecburiyetinde kalması bardağı

taşıran son damla olur. İnsanların yarattığı vahşet artık onda güzel bir şey üretme hevesi bırakmamıştır, üstelik vahşet ona da bulaşmıştır, artık o bir katildir. Rublev sessizlik yemini eder ve başkentteki Andronikos Manastırı'na çekilir.

M.S. 730 yılında geçen “Ada” öyküsünün ana kahramanı Keşiş Andronikos da siyasi çalkantıdan muzdariptir. İmparator fermanla resimler karşısında tapınmayı putperestlik olarak ilan etmiştir. Resimler kaldırılacak, direnenler ağır şekilde cezalandırılacaktır. Daha önce resimler karşısında tapınmış olan Andronikos yeni değişikliği kabul ederse bugüne kadar hem kendisini hem de başkalarını aldatmış olacağını düşünür, zindana atılmamak için de Bizans'ın başkenti İstanbul'da (Byzantion) yer alan manastırından kaçar. Otoritenin kendisine ulaşamayacağı ama kendi inancını özgürce yaşayabileceği bir mekân olarak bir adayı tercih eder. Mecbur kalmadıkça kimseyle konuşmayacağı ıssız bir adadır bu. Onun da payına sessizlik düşmüştür. Bu sessizlik kararı ikinci/tamamlayıcı öykü olan “Tepe”de öğreneceğimiz üzere olabilecek en ağır şekilde cezalandırılacak, Andronikos susması ve uyuması engellenerek, zorla konuşturularak ölmesi sağlanacaktır.



Andrey Rublev ile ustası ve mentoru Yunan Theophanes

**Andrey Rublev** ile *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nin bir diğer ortak noktası, Bizans ve Bizans sanatıdır. Rublev'in ikona ve fresk hocası/ustası ve aynı zamanda mentoru Yunan Theophanes Bizanslı'dır ve sanatında Bizans tekniğinin en önemli ustalarından birisidir. Filmde de öyküde de dini amaçla üretilen sanat (ikona ve freskler) söz konusudur; Keşiş Rublev bu eserleri üreten bir sanatçıdır, Andronikos

da bu eserlerden oluşan sanata düşkündür. İki eser de sanat eseriyle iman (Tanrı inancı) arasındaki salınım odaklanır. **Andrey Rublev**'de inanç krizi yaşayan keşiş, sanatını terk eder; *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda inanç krizi yaşayan keşiş ise yaşadığı topluluğu. İkisi de ne yapması gerektiğini tam olarak bilmiyordur ve çareyi kaçmakta/uzaklaşmakta ve asketizmde bulur. Çok geçmeden ikisi de yanıldığını anlayacaktır. Bu bakımdan "Tepe" öyküsünde Doğulu kölenin anlattığı o çarpıcı masalı -**Karasu**'nun yazım tercihlerine dokunmadan- aynen alıntulamakta fayda var (2021, s. 103-105):

Mimarın birine yüzlerce, binlerce, kesilmiş, yontulmuş taş veriliyor, kendisinden bir saray yapması isteniyor. Bu öyle bir saray olacaktır ki içine giren kim olursa olsun, kendi eviymiş gibi, hangi odanın nerede bulunduğunu, hangi merdivenin nereden nereye götürdüğünü, hangi kapı açılıp hangi kapı kapanırsa hangi odadan hangi odaya geçileceğini bilsin; ama aynı zamanda öyle değişik, öyle ince yapılmış olacak ki bu saray, kim atarsa atsın adımını kapıdan içeri, ömrü boyunca böyle bir yer görmediğini de, göremeyeceğini de bilsin, anlasın.

Yalnız, mimardan istenen bir şey daha vardır. Kendisine verilen taşlar renklidir. Bu taşları yan yana, üst üste dizerken, dizdirirken, aynı renkli iki taş ne yan yana gelecek, ne alt alta, ne üst üste. Koca sarayda, yalnız bir yerde, bir tek noktada, yalnız iki taş, aynı renkli iki taş yan yana düşebilecek.

Mimar işe başlamış, bütün uyanıklığıyla davranarak, bütün ustalığını kullandığına inanarak bir kat taşı dizdirmiş, ikinci sırayı dizdirirken karşılaştığı güçlüklerden yılmış. İlk sırayı bozmuş. Bir köşesinden başlayarak yapayım demiş sarayı. Birkaç dizi taştan sonra başka bir köşesine geçmiş. Artık, yaptıklarını yıkmak istemediği için. Gel zaman git zaman, aynı renkte iki taşı yan yana koymak zorunda kalacağını her görüşünde, o parçayı bırakıp biraz ötede yeni bir duvar parçası ördürmeğe başlamış. Aynı renkte iki taşı ancak tek bir kez yan yana koyabileceği düşüncesi onu o kadar yıldırılmış ki bu iki taşın buluşmasını hep "ileride gerekserim" diyerek ertelemiş. Günler, aylar, yıllar geçmiş böylece; artık bir ayağı çukurda, her akşamla, her sabahla son gününü, son gecesini yaşayan, yaşaması olası bir kişi haline geldiğinde bir de farkına varmış ki

Bir de farkına varmış ki, korkusu içinde, yıllardan beri bütün işçileri yanından ayrılmış olduğu, gerçekte onları kendisi uzaklaştırdığı, tek başına kaldığı halde, sanki bütün işçilerinin tükenen sabrını kendinde biriktirerek, bütün işçilerinde tükenen kendi sabrını gönlünün gönlünde toplayarak, bütün işçilerinin gücünü kollarına aktarmağa çalışarak ördüğü parça parça duvarlar kendisine verilen arsanın her yerini doldurmuş. Ama hepsi ayrı duruyor, hepsi birleştirilmeği bekliyor. Bu arada sarayı, sarayın gerçekleştirilmesi gereken koşulları aklından büsbütün çıkarmış olduğu için

bu duvarları birleştirmeye, kapatmağa gücü yetse bile, ömrü yetse bile, bu bitecek yapı saraya değil, herkesin bilebileceği ama eşine kimsenin rastlamamış olacağı bir saraya değil, hayvanların barınabileceği bir ahıra bile benzemeyecek. Ne saray ne yapı varmış ortada, ne de bunların düşüncesi.

İoakim'in içinde bir tek soru kıvrılmıştı o gece, inceden inceye: Yapmasa ne olurdu? Uğraşmasa ne olurdu?

O yaşta, yükümü anlamaktan çok yadsımağa yatkındır insan...

O gece anlatılan masalın bu noktayı aydınlatan, cevaplayan bir yerleri vardı herhalde. Orasını ansımıyor. Ancak, bütün bu bilgiler, bir insanın bu oyunu niye kabul edebileceğini, bu oyuna, bütün ömrünü harcatan böyle bir oyuna niye girebileceğini anlatamazdı o yaşta bir İoakim'e. Andronikos, hayatını o kadar dolduran bir anı, bir yaşayış biçimiydi ki bu mimarla kendi arasında herhangi bir bağ görememiş, ya da herhangi bir bağ olamayacağını kesinlikle düşünememişti.

Doğulu köle, saatlerce sürmüş gibi olan masalını bitirdikten sonra İoakim'e şunu sormuştu: Ne anladın bunlardan? Bu masal sana neyi düşündürmek ister? Sonra İoakim'in karşılığını beklemeden doğrulup yerinden kalkmıştı. Yürürken "Hayat" demişti, o kadar.

Bu Doğu masalındaki "sadece tek bir kez yan yana gelebilecek aynı renkli taş", **Andrey Rublev**'de sanatçıların, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabında Andronikos'un (ve "Tepe"nin finalinde) doğru olanı yapması gerektiği zaman yapması şeklinde ortaya çıkar. Andronikos işkenceyi ve ölümü göze alarak geri döner çünkü örmeye başladığı duvarın yaslanacağı sağlam bir yer olmadığını fark etmiştir, böyle bir durumda ıssız bir adada "bir inanç duvarı" inşa etmenin anlamı yoktur. **Andrey Rublev**'in açılış sahnesinde balona binen Yefim, çan yapmayı bildiğini iddia eden (başarısız olursa öldürülecek olan) genç Boriska ve ikona ressamı Rublev tıpkı Andronikos gibi inanca ve cesarete sarılıp sanatlarını üretme yolunu seçerler. Aynı renkli iki taşı yan yana dizmeye cesaret edebilmektir mesele, gerisi ondan sonra gelir. İoakim gibi düğmeyi baştan yanlış iliklersen 50 yıl sonra bile "O iki taşı yan yana koymalıydım" dersin. "Tepe"nin kahramanı İoakim acı dolu bir pişmanlık içindedir, zamanında doğru/yerinde tepkiyi verememiş olmaktır onun zihnine onlarca yıldır bir kıymık gibi batıp duran. "Tepe" onun hatasından dönüp, bu işkenceye son vereceği bir gelecek tasavvuruyla son bulur.

**Andrey Rublev** ve *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* iki temel çatışma bandında ilerler. Yüzeyde birey-otorite çatışması yer alır, ikisi de baskıcı ve buyurgan erkler (güç merkezleri) karşısındaki insanı anlatırlar (Kırşallıoba, 2004, s.5-6). O yüzeyin altındaysa kişinin kendi içindeki çatışması yer alır. Hatalar, ayıplar, acılar,



pişmanlıklar bu iç çekişmesini körükler. Yıkılmakta olan değerlerin olduğu bir coğrafyada çürümenin, yozlaşmanın ve şiddetin bireysel ve toplumsal düzlemdeki etkilerini ele alan epik eserlerdir bunlar. Bireylerin yaşadığı spesifik olaylar üzerinden toplumsal genellemelere varırlar. **Andrey Rublev**, “Ada” ve “Tepe”nin çekirdeğinde inanç krizi yer alır, bu da kendi içinde ikiye ayrılır: iman krizi ve yaptığın işe duyduğun inancın krizi.

Bu kurmaca krizlerin bu eserlerin yaratıcılarının (normal hayatta) yaşadıkları krizlerin bir yansıması olduğunu söyleyebiliriz. Gerek **Andrey Tarkovski** gerekse **Bilge Karasu** içinde buldukları toplumların değer yargılarıyla çelişen hassas ve entelektüel sanatçılardır. İkisi de kısmen dışlanmış hatta bir noktaya kadar yok sayılmıştır, bu yüzden alıngandırlar. İkisi de ülkesinin genel gidişatından, politik istikametinden rahatsızdır ve özgürlük meselesine büyük önem verir. Eskiye yıkmadan yeniyi inşa etmenin mümkün olmadığını bilirler. Ne siyasi atmosfere ne de kültür sanat ortamına güven duyarlar, çatışmacı hatta kavgacıdırlar. Sisteme ayak uydurmakla kalıp direnmek arasında bir noktadayken bu iki eseri yaratmışlardır. **Andrey Rublev** ve *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* yaratıcılarının bu noktadan itibaren nasıl davranacağını, ne gibi bir çizgiyi tercih edeceklerini (neleri feda edeceklerini) karara bağlaması ve ilan etmesi bakımından birer kırılma noktasıdır. Bu iki eser, **Tarkovski** ve **Karasu**’nun sadece bir kez yan yana gelebilecek aynı renkli taşları yan yana koymasını olarak değerlendirilebilir. İki eser arasındaki benzerlikler bununla da kalmaz.

**Andrey Rublev**’de yaşam enerjisini ara sıra ekrana gelen atlar simgeler, bu atlar bazen yaralı, bazen ölmek üzere, bazen de gayet dinçtirler, cereyan eden hadiselerin verdiği genel ruh hâlini yansıtır. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*’nda ise bu, yakalanıp boynundan zincirlenmiş bir tilki üzerinden yansıtılır.

**Andrey Rublev** ve *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*’nda topoğrafya çok önemli bir öğeye dönüşür. Üç keşiş (Rublev, Andronikos, İoakim) anlatı boyunca sürekli zaman ve mekân/uzayı kateder. **Tarkovski** ve **Karasu**, sürekli düşünen ana karakterlerini tekleşme ilkesinin (zaman, mekân ve nedenselliğin) dışına itmeye çalışıyor gibidir. Üç karakter de akıl yürütür, zihinsel hesaplaşmalara girer ve çeşitli meseleleri karara bağlarlar. Üçü de zamansal sıçramalarla dolu bir zihin yapısına sahiptirler; bazen dört yıl sonraya (**Andrey Rublev**), bazen bir gece önceye (“Ada”) bazen de 50 yıl önceye (“Tepe”) sıçrarlar. Hafızayla kurdukları ilişki güçlü ve derindir.

Anlatı içinde zamanı katedişleri bakımdan Rublev ve Andronikos'un çok daha ilginç bir ortak özellikleri vardır. **Andrey Tarkovski** *Andrey Rublev*'de karakterin ruh hâlini seyirciye başarıyla yansıtmak için yavaş bir sinema tercih eder. Düşünceler usul usul demlenirken hayatın akışı âdetâ yavaşlar, **Tarkovski** bizi Rublev'in psikolojisine ("Bu gidişle hiçbir şey olmayacak" hissine) yakınlaştırmaya çalışır. Aynı şeyi **Bilge Karasu** da yapar. Andronikos'un inançlarının sallantıya girdiği kişisel buhranının kemiklerimize kadar işlemesi için onun adaya yerleştiği saatleri neredeyse en ince ayrıntısına kadar (bazen lüzumsuzmuş gibi görünen detaylar paylaşarak) uzattıkça uzatır. Nasıl ki bir insanın onlarca yıllık inançlarını (ve temel duruşunu) bir anda değiştirmesi mümkün değilse, Andronikos da adaya öyle bir anda yerleşemez. Tabii ki burada ada bir simgedir, yeni ve daha önce pek kimsenin ayak basmadığı ıssız bir yolu/yöntemi simgelemektedir. Adaya gece çıkılması da tesadüf değildir, yeni bir inanç, yeni bir değerler sistemine giden yol ilk başlarda karanlıktır. Açlık ve susuzluk gibi yan etkileri olabilir, nitekim Andronikos'un sağı solu yara bere olur, vücudu kanar. Adaya çıkma ve (suyu bulup) adaya yerleşme zamanla köklü bir inanç değişikliğinin metaforuna dönüşür. İki sanatçı da zamanı yavaşlatır, böylece karakterine düşünmek, değişmek ve dönüşmek için fırsat vermiş olur.

### Kaynakça

- Bird, R. (2004). *Andrei Rublev*, BFI Publishing, Londra.
- Karasu, B. (2021). *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, On Altıncı Basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kırşallıoba, M. (2004). *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nda Olay Örgüsü*. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

—SİNEMASAL ŞEHİRLER—  
ŞEHİRLER – TRENLER – FİLMER:  
TOKYO SONATA VE ÜÇ MAYMUN ÜZERİNDEN  
BİR İNCELEME

Eda Güngör Korçak

Sinema, kent yaşamını ve bireylerin bu kentsel ortamda yaşadığı yabancılaşmayı, sıkışmışlığı ve arayışları sıkça ele alır. Kentsel öğeler ise bireyin hayatındaki dinamiklerin bir yansıması olarak hikayelerde yer bulur. Mesela yalnızlık filmlerinin olmazsa olmazı “kalabalık caddede yürüyen adam” gördüğümüzde fark ederiz yalnızlığı ya da tren raylarının kenarında öylece duran bir evde hissederiz kaçıp gitme arzusunu. Lumiere Kardeşler ilk filmlerini 1895 tarihinde gösterdiklerinde treni kullanma sebepleri neydi bilinmez ama geçmişten günümüze göç-sınırlar-kaçış gibi kavramları anlatmak için genellikle başvurulan bir kent ögesidir trenler ve raylar.

*Tokyo Sonata* (Kiyoshi Kurosawa, 2008) ve *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2008) filmlerini incelediğimizde, kent mekânının ve tren raylarının, karakterlerin hayatlarındaki içsel çatışmaları ve kaçış arzularını simgeleyen önemli unsurlar olarak kullanıldığını görürüz. İki film de farklı coğrafyalarda geçmesine rağmen, şehirde yaşayan bireylerin içsel mücadelelerini ve sıkışmışlıklarını tren metaforu üzerinden benzersiz bir sinematografik dille yansıtır.

***Tokyo Sonata: Modern Şehrin Sıkışmışlığı***

Kiyoshi Kurosawa'nın *Tokyo Sonata* filmi, modern Japonya'da sıradan bir ailenin ekonomik belirsizlikler ve işsizlikle yüzleşmesi üzerine kuruludur. Tokyo'nun karmaşık yapısı, filmde hem ailenin bireysel parçalanmasını simgeler hem de karakterlerin şehirdeki anonimleşen yaşamlarını gözler önüne serer.

Kiyoshi Kurosawa'nın 2008 yapımı *Tokyo Sonata*, Tokyo'da yaşayan sıradan bir ailenin çatırdayan dinamiklerini ve Japon toplumundaki ekonomik

değişimlerin bireyler üzerindeki yansımalarını derinlemesine ele alır. Ryuhei Sasaki, şirketten beklenmedik bir şekilde kovulmuş, ama bunu ailesine açıklayamayan bir babadır. İşsizliğini saklayarak her sabah işe gider gibi evden çıkarken, aslında şehrin sokaklarında dolaşıp iş aramakta veya işsizlikle başa çıkmaya çalışmaktadır. Tokyo'nun geniş ve kalabalık sokaklarında kaybolmuş gibi dolanan Ryuhei, kendisiyle birlikte ailesinin de parçalanmakta olduğunu fark eder. Bu süreçte, başkalarının gözünde güçlü bir baba figürü olarak kalmaya çalışır, ancak bu durumu gizlemek giderek daha da zorlaşır.



Ryuhei'nin oğlu Kenji ise piyano çalmak istemektedir, ancak babası bu isteğe katı bir tepki gösterir. Kenji'nin piyano tutkusu, hem bireysel bir özgürlük arayışının simgesi hem de ailedeki kuşaklar arasındaki çatışmayı derinleştiren bir unsurdur. Ryuhei'nin işsizlikle mücadelesi ve ailenin içindeki gerilim, Megumi'nin (Ryuhei'nin eşi) yaşadığı sessiz sıkışmışlıkla birleşir. Megumi, kendi hayatında tatmin bulamayan bir anne olarak, bir noktada ailesinin çatırdayan yapısından kurtulma arzusu duymaya başlar. Tüm bunlar, modern Tokyo'nun kaotik ve hızlı temposunda gelişirken, aile bireylerinin şehrin devasa yapısı içinde nasıl yabancılaştığını da gözler önüne serer.

Film boyunca, Tokyo'nun soğuk ve mesafeli kent yapısı, bireylerin içsel çatışmalarının bir metaforu olarak kullanılır. **Kurosawa**, şehrin yoğun atmosferini ve tren raylarını, aile bireylerinin şehirde nasıl hapsoldüklerini, aralarındaki bağların nasıl çözüldüğünü anlatmak için güçlü bir görsel araç olarak sunar.

### **Ailenin Parçalanışı ve Şehirle Olan Bağ**

*Tokyo Sonata* filminde aile yapısının parçalanışı ve şehrin bu çözülmeye üzerindeki etkisi oldukça çarpıcı bir temadır. **Kurosawa**, Tokyo'nun geniş ve yabancılaştırıcı yapısını, ailenin dinamiklerinin yavaşça çöküşünü yansıtmak

şekilde kullanır. Ryuhei Sasaki'nin işsiz kalması, yalnızca maddi bir kriz değil, aynı zamanda aile içi iletişimin çözülüşünün de başlangıcıdır. İşini kaybetmiş bir baba olarak Ryuhei'nin kendini toplum ve ailesi karşısında başarısız hissetmesi, onu çocukları ve eşiyle arasına duvarlar örmeye iter. Ailesine karşı olan sevgisi ve sorumluluk duygusu, onu dürüstlükten uzaklaştırır; işsizliğini saklama çabası ve her gün işe gidiyormuş gibi yapması, ailesinden giderek uzaklaşmasına neden olur.



Ailenin diğer üyeleri de şehir içinde bireysel yalıtılmışlıklar yaşamaktadır. Kenji'nin piyano çalma tutkusu, genç bir bireyin kendi kimliğini keşfetme çabasını temsil ederken, babasının beklentileri karşısında ezilir. Aile bireylerinin bireysel arayışları, Tokyo'nun katı ve soğuk yapısıyla birleştiğinde, her birini şehrin kaotik yapısı içinde kaybolan bireyler haline getirir. Megumi ise bir eş ve anne olarak kendi kimliğini bulmakta zorlanır; şehrin soğuk ve mesafeli atmosferi, onun yalnızlık ve çaresizlik hissini artırır.

Filmde tren raylarının geçtiği sahneler, aile bireylerinin hayatlarının dönüm noktalarına işaret eder. Tren yolları, bir yandan Tokyo'nun bitmek bilmeyen hareketliliğini ve şehirde yaşayan bireylerin önceden belirlenmiş bir rotaya mahkum oluşunu sembolize ederken, diğer yandan da karakterlerin duraklama veya kaçış noktalarını temsil eder. Özellikle, şehirde geçim mücadelesi verirken bireysel arzularının öncelik kazanamaması, aile içindeki duygusal bağları zayıflatan bir unsur olarak ortaya çıkar.

**Kurosawa**, Tokyo'nun aşırı düzenli ve mekanik yapısının, bireylerin duygusal karmaşalarıyla nasıl çeliştiğini ustaca yansıtır. Şehir, karakterlerin içsel bunalımlarını artıran bir mekan olarak görülür ve aile bireylerinin iletişimlerini tamamen koparma noktasına sürüklenmesine yol açar.

## Üç Maymun: Sırlar, Suçluluk ve Demiryolu Kenarındaki Ev

Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* filmi, suç ve sırlar üzerine kurulu bir aile dramıdır. Film, İstanbul'un dış mahallelerinde, demir yolunun hemen yanında bir evde yaşayan bir ailenin hikayesini anlatır. Demiryolu kenarındaki bu ev, hem fiziksel hem de metaforik bir sınır görevi görür. Aile, bu sınıra hapsolmuş gibidir; şehirdeki hareketliliğe rağmen, kendi iç dünyalarında bir çıkış bulamazlar.

Siyasi bir figür olan Servet, gece vakti bir yayaya arabasıyla çarpar ve olay yerinden kaçar. Hapisten kaçınmak için, yanında çalıştığı şoför Eyüp'ten suçunu üstlenmesini ister. Eyüp, para karşılığında suçu üstlenip hapse girer. Eyüp'ün yokluğu, karısı Hacer ve oğlu İsmail üzerinde büyük bir etki yaratır. Eyüp hapisteyken, Hacer'in Servet ile yasak bir ilişkiye girmesi ve İsmail'in yaşadığı duygusal boşluk, ailenin yapısında derin çatlaklara neden olur.

Eyüp, hapisten döndüğünde, aile içinde derinleşen sırlar ve bastırılan suçluluk duyguları, onları birbirinden daha da uzaklaştırır. Her biri farklı bir kaçış arayışına girer; Eyüp olanları görmezden gelir, Hacer gizli ilişkisi ile suçluluğunu bastırmaya çalışır ve İsmail ise öfkelerini çıkış yolu olarak görür. Filmde bu üç karakterin içsel çatışmaları, şehrin dışındaki yalnız evlerinde, trenlerin sesiyle daha da belirginleşir. *Üç Maymun*, aile bireylerinin kaçma arzusu ve gerçeklerden saklanma çabalarıyla şekillenen bir anlatıdır.



### Demiryolu ve Kaçış Arzusu

Filmde, evin hemen yanından geçen demiryolu, karakterlerin bir türlü ulaşamadıkları özgürlüğe olan arzusunu ifade eder. Sürekli geçen trenler, hareket eden bir dünyayı temsil ederken, karakterlerin bu hareketin dışında kalmalarını ve kaçış yollarının nasıl kapandığını hissettirir. Her bir aile üyesi için demiryolu, bir

yandan onları esir tutan bir sınır çizgisi, bir yandan da ulaşılması imkansız bir kaçış umududur.

Trenlerin yarattığı ses, ailenin hapsolmuşluk duygusunu derinleştirir. Demiryolu ve trenler Eyüp, Hacer ve İsmail'in içsel sıkışmışlıklarına dair sürekli bir hatırlatma işlevi görür. Dış dünyaya açılan bir kapı gibi görünen raylar, onların aslında bu küçük dünyadan asla kaçamayacakları gerçeğini yansıtır.



### Şehir ve Tren Raylarının Ortak Simgeçiliği

Tren rayları ve demiryolları sinemada ekonomik çöküş ve sosyal sınıfların sembolü olarak sıklıkla kullanılır. Bu tema, Japonya'dan Türkiye'ye uzanan kültürel çeşitlilik içinde anlam bulur ve filmlerde farklı sosyal ve ekonomik zorlukların altını çizer.

Trenler sanayileşme ve ekonomik kalkınmanın önemli bir simgesi olarak ortaya çıkmış, ancak özellikle modern sinema ve edebiyatta ekonomik zorlukları ve sosyal çöküşü yansıtan güçlü bir metafor haline gelmiştir. Demiryolu ağları, endüstri devriminin simgesi olarak, bir yandan ekonomik büyümeyi mümkün kılarken diğer yandan sosyoekonomik zorlukları ve yoksulluğu da temsil eder. Bu, özellikle kriz zamanlarında, işsizlik ve sosyal ayrışmaların gözlemlendiği toplumlarda öne çıkar.

Ekonomik zorlukların arttığı dönemlerde trenler, işçilerin ve alt sınıfların uzun mesafeler kat ederek iş aradıkları, ailelerinden uzaklaştıkları ve ekonomik sınırlılıklar yüzünden çaresiz hissettikleri bir ortamın sembolü olur. Örneğin, Japonya'da ekonomik çöküş ve işsizlik temalarını işleyen filmlerde trenler, bireylerin sıkışmışlık hislerini ve sınıf ayrımlarını öne çıkarır. *Tokyo Sonata* gibi filmlerde bu, karakterlerin tren raylarına yakın yerleşimlerde yaşamaları ve hayatlarının durağanlığını, sınırlanmışlığını anlatır.

Bu bağlamda, trenler genellikle "kaçış" arayışının bir sembolüdür. Ancak bu kaçış isteği, ekonomik ve sosyal sınırlamalar yüzünden bir türlü gerçekleşemez, karakterler rayların kenarında bir nevi 'bekleme' pozisyonunda kalır. Türkiye sinemasında da bu temanın işlendiği *Üç Maymun* filmi, raylar ve karakterler arasındaki etkileşimi kullanarak ekonomik dar boğazların insan ilişkilerini nasıl zorladığını gösterir. Bu tür filmlerde demiryolları, ekonomik bunalım ve çıkışsızlık arasında sıkışıp kalmanın sembolü olarak toplumların kırılma yapısına işaret eder.

Her iki filmde de tren rayları ve şehir mekânı, karakterlerin iç dünyalarını etkileyen dış faktörler olarak karşımıza çıkar. *Tokyo Sonata*'da Tokyo'nun devasa yapısı, ailenin ekonomik belirsizliklerle ve modern hayatın talepleriyle başa çıkma mücadelesini simgeler. Tren rayları, karakterlerin toplumsal sınırlamalara nasıl hapsedildiğini ve bu sınırlamalardan kaçmaya çalıştıklarını gösterir.



*Üç Maymun*'da ise tren rayları, karakterlerin yaşamlarındaki çıkışsızlık ve sırlarla dolu hayatlarına tanıklık eder. İstanbul'un dış mahallelerinde, şehrin hareketli yapısının dışında kalmış olan bu aile, trenlerin sürekli geçişiyle hayatlarındaki düzensizliği hisseder. *Ceylan* bu tren raylarını, ailenin içinde bulunduğu ruhsal durumu metaforik bir düzlemde işler.

Her iki filmde de şehir ve tren rayları, karakterlerin iç dünyalarıyla bağlantılı olarak derin semboller taşır. *Tokyo Sonata*'da şehir, karakterlerin kaybolduğu ve kimliklerini bulmaya çalıştığı bir labirent gibidir. Tokyo'nun kalabalığında, bireyler yalnızlaşır ve şehirdeki hızla ilerleyen yaşam, aileyi birbirinden uzaklaştırır. Tren rayları, şehri hem birleştiren hem de parçalayan bir çizgi olarak işlev görür.

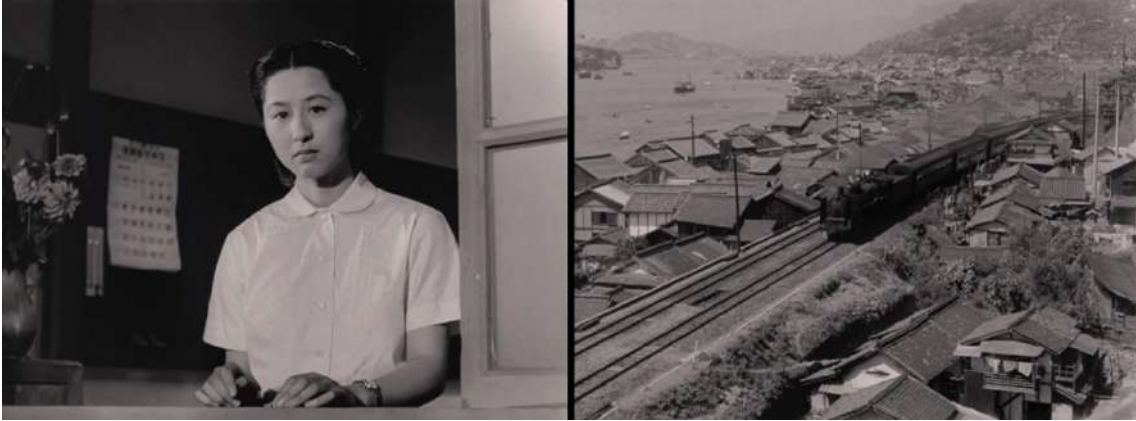
*Üç Maymun*'da ise tren rayları, karakterlerin kaçış ve yalıtılmışlık hislerini daha da güçlendirir. İstanbul'un kalabalığında marjinalleşen bu aile, şehirle olan bağlarını tamamen koparmış gibidir. Demiryolu, şehrin kaotik yapısının bir sınırı olarak hem bir umut hem de bir çaresizlik sembolü haline gelir. Bu sınır, aileyi dış dünyadan uzak tutarken aynı zamanda bu dünyadan kaçış arzusunu da besler.



Her iki film de şehir ve tren rayları temasını, karakterlerin içsel çatışmalarını ve hayatta kalma mücadelelerini göstermek için kullanır. Şehir, bir yandan bireyler için fırsatlar ve hareket sunarken, diğer yandan onları sınırlar ve izole eder. Tren rayları, bu sınırlamanın ve kaçış arzusunun simgesi olarak filmlerde belirginleşir. *Tokyo Sonata*'da modern Japonya'nın ekonomik çöküşünün bir yansıması olan bu tema, *Üç Maymun*'da toplumsal baskılar ve bireysel sınırlarla dolu bir aile draması içinde derinleşir.

### Küçük bir not

**Nuri Bilge Ceylan** sinemasında usta yönetmenlere ufak çağrışımlar yapılmasına sık sık rastlarız. *Üç Maymun* filmini izlerken özellikle tren raylarının kıyısında ikamet eden aileler başta olmak üzere *Tokyo Sonata* ile birçok benzer yön keşfettim. Tabii ki aynı yıl Cannes Film Festivali'nde prömiyer yapan filmlerin birbirinden habersiz olduğu konusunda şüpheye yer yok. Tıpkı tüm hikayelerin **Gogol**'ün paltosundan çıktığı gibi, söz konusu filmlerin de **Yasujiro Ozu**'nun 1953 yapımı *Bir Tokyo Hikayesi* filminden esinlendiğini düşünmeden edemiyorum.



### 3. AYVALIK ULUSLARARASI FİLM FESTİVALİ 17 – 22 EYLÜL 2024

Gökhan Gökdoğan



*Aylak Adam* romanında sinema salonundan çıkan bir karakteri vardır **Yusuf Atılğan**'ın :

İki saat sonra kalabalığın içinde, sinemadan bir dar sokağa çıkan sanki başka birisiydi. Düşünüyordu: “Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama beş-on dakikada ölüyor. Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu; asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsî yürüyüşleriyle onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar.”

Bunu bir rüyadan uyanma haline benzetebiliriz aslında. Hani o içine uyandıığımız gerçekliğin etkisi ile yavaş yavaş illüzyonu silinen rüyalardan. Belki sinema salonlarında film izleme tecrübesini de bir başkasının rüyasını topluca izlemeye benzetmek mümkündür. Bu tecrübenin evde yalnız başına film izleme tecrübesinden farklı olduğu aşikâr. Bir süreliğine de olsa bir düşünme ve duygulanım pratiğini kolektif bir şekilde yaşamak. Bunun vadettiği dönüştürme potansiyeli bir kenarda dursun, günümüzde sinema salonlarının çoğu, daha kapısından çıkar çıkmaz **Yusuf Atılğan**'ın bahsettiği “sinemadan çıkmayanlara” gerek bile bırakmadan, içinde buldukları AVM'nin “Tüketim! Tüketim!” diye bağırarak dekoru ile sinemadan çıkmış insanı hızla eritiyor. Daha da ötesi rüyanın kendisini değersiz hale bile getiriyor. Bu *romantizmi* bir kenara bırakmadan önce

**Atılğan**'ın karakterinin önerisine kulak verelim son kez:

"Bunları kurtarmanın yolunu biliyorum. Kocaman sinemalar yapmalı. Bir gün dünyada yaşayanların tümünü sokmalı bunlara. İyi bir film görsünler. Sokağa hep birden çıksınlar..."

Bunu yapmak olası görünmese de Ayvalık Film Festivali (<https://www.ayvalikff.org/>) AVM'lerden uzak sinema salonlarının açıldığı dar sokaklarıyla ve okulların açılmasından sonra başlaması sayesinde yılın görece تنها zamanlarına denk gelmesiyle ülkemizde "sinemadan çıkmış insan" tecrübesinin en yoğun şekilde yaşanabildiği festivallerden biridir, hatta bence birincisidir. İlk kez gittiğim bu festivalin beni en çok etkileyen yanlarını düşündüğümde aklıma ilk gelen şey, festivalin hiç gergin olmayan bir ortamda gerçekleşmesi ve tamamen sanatsal bir kültürel zenginliğe odaklanması oldu. Bunu kendi kendime gerekçelendirmeye çalıştığımda ise festivalin yarışma ve ödül konseptine karşı tavrının bunda en büyük etken olduğunu fark ettim. Ayvalık Film Festivali'nde sadece bir tane ödül veriliyor. Bu ödül "Yeni Bir..." adı ile ilk filmini yapmış genç sinemacılara verilen teşvik amaçlı özel bir ödül. O bile festivalin önüne geçmesin ve tüm festival ödülün kime gideceği merakı ile gerçekleşmesin diye açılış töreninde veriliyor. Büyük ödüller ve para odaklı hedefler ortadan kaldırıldığında ne bir yarışma ne bir itişme ne de bir gerginlik kalıyor ortada. Filmler raflardaki ürünler olmaktan -bir süreliğine de olsa- uzaklaşıyor, pazarlama kültürü yerini Ayvalık sokaklarında ve kafelerinde gülüşmeler eşliğinde yapılan sinema sohbetlerine bırakıyor. Bu festival ana amaç olarak sinema seyircisinin birbirleri ve sinema emekçileri ile hiyerarşi gözetmeden bir araya gelmesini belirlemiş. Tabii ki de böyle bir ortamda kırmızı halının, şatafatın, şık giyimli kadınların ve erkeklerin ne işi olur! Zaten sonrasında o halde Ayvalık'ın taş sokaklarında yürümek de zor olurdu. Aslında her şey doğasına uygun bir şekilde gelişmiş gibi. Geriye, magazinsel içerik üretmeden süresi boyunca tüm şehre kokusu sinmiş bir kültür alışverişi ortamı kalıyor, bir de sinema...

Biraz da olumsuzluklardan bahsedeyim. Ayvalık'ta sadece bir tane sinema salonu bulunduğu için festivalin gerçekleştiği salonların büyük bir kısmı film izleme konforu açısından biraz yetersiz kalabiliyor. Bu da festivalin "diğerleri ile aynı olmama" iddiasının bir bedeli olarak görülebilir. En azından henüz üçüncü senesinde olmasıyla bu durum mazur görülmeği hak ediyor. Şehri starlarla

doldurmayınca, beraberinde reklam üretimi de zorlaşıyor, dolayısı ile de karşılığında para bulmak zor oluyor olsa gerek. En azından festivalin direktörü **Azize Tan** şu an için durumu böyle özetliyor ama şunun da farkında: Festival çok bıçak sırtı bir dengeye ihtiyaç duyuyor. Büyümek gerekli ama çok fazla değil. Para gerekli ama bağımsızlığa zeval vermeden. Tabii ki bir ana sponsora ve devamlılık gösteren büyük destekçilere ihtiyaç var. Şu an film gösterimleri için ses sisteminden DCP (Digital Cinema Package) kiralamaya kadar her şeyi Ayvalık'ta sinema salonu bulunmadığı için kendi kaynakları ile yapıyorlar. Minderli sandalyeler bile belediye desteği ile temin ediliyor. Ekonomik getiri anlamında gereğinden fazla büyümeye ve yarışma konseptine karşı tavırlarını sürdüreceklerini net bir şekilde ifade etmekle birlikte, festivalin bu otantik havasını bozacak talepleri olmayan mali desteklere ihtiyaç duyduklarını belirtiyorlar.

Son olarak Ayvalık Film Festivali'nin içeriğinden biraz bahsedeyim. Senenin o ayına kadar ilk gösterimini yapmış olan, Cannes veya Berlin gibi büyük festivallerde ses getirmiş filmlerin çoğunu izleyebilirsiniz. Aynı durum yerli filmler için de geçerli. Bunların dışında o sene festival ekibinin seçtiği güncel olmayan (yani festivalin gerçekleştiği seneye ait olmayan) bazı filmleri de izleyebilirsiniz ve tabii ki çeşitli yönetmen ve film ekibi söyleşilerine de katılabiliyorsunuz. Belirtmeden geçemeyeceğim: Biletlerinin *online* olarak satışa çıkmasıyla tükenmesinin saniyeler içerisinde gerçekleştiği diğer festivallerin aksine tüm bu filmlerin biletlerine çok kolay bir şekilde ulaşılır durumda. Kişisel bir tavsiye ile kapanışı yapmak istiyorum. Film izlemek dışında yapılabilecek güzel aktiviteler arasında, rotasız bir şekilde sokak sokak gezip farklı mekânlarda farklı yiyecek ve içecekleri denemek ile antikacılara ve el yapımı ürünler satan dükkanlara göz atmak sayılabilir, bir de deniz...

## AZİZ ALACA'NIN SİNEMA YOLCULUĞUNA DAİR KISA BİR SÖYLEŞİ

Eda Güngör Korçak

**Aziz Alaca**, sinema yoluyla hafızamızda izler bırakan, ruhumuza dokunan hikayeler anlatmayı başaran bir yönetmen. *Göl Kenarı* ve *Kruvasan* gibi filmleri, hayatın detaylarındaki anlamı gözler önüne seriyor. Onunla sinemasının derinliklerine, ilham aldığı dünyalara ve perde arkasındaki hikayelere doğru bir yolculuğa çıkıyoruz. Keyifli bir sohbet sizleri bekliyor!



**Eda Güngör Korçak (EGK):** *Kısaca “Aziz Alaca” kimdir, okuyucularımıza biraz kendinden bahseder misin? Hayatında seni sinemaya yönelten öğeleri de özellikle duymak isteriz.*

**Aziz Alaca (AA):** Film izlemek çocukluğumdan beri beni çok heyecanlandıran bir olaydı. Ama bunu bir meslek olarak yapmayı düşünmem çok sonraları oldu. Üniversite de mühendislik okudum. Ama hayatımın bir noktasında artık ertelemeyi ve şartların olgunlaşmasını beklemek yerine “allah büyük” diyerek 2020’de daha ciddi ilgilenmeye başladım. Yaptığım kısa filmler iyi bir festival performansı gösterdiler. Ardından 2023 de ilk uzun metraj filmim olan **Tek Başına**’yı çektim. Şu an **100. Yıl** isimli bir YouTube dizisi çekiyorum. Yeni projelerim de yolda.

Çocukken film izlemeyi çok severdim her çocuk gibi. 14-15 yaşlarındayken (tabii **Kubrick**’i filan tanıımıyordum) tarihi savaş filmi olarak **Kubrick**’in **Spartaküs** filmi izlemiştik. Film bittiğinde bunun tarihi-savaş filmi olmanın ötesinde “özgürlük” üzerine bir şeyler söylediğini hissetmişim. Sinemanın görünen öykünün ötesinde alt metinlerle seyircisinin dünyaya bakışını etkileyebileceğini hissetmişim ve bu çok heyecan verici gelmişti bana.



**EGK:** *Yakında izleyicisiyle buluşacak olan uzun metraj filmin Tek Başına’ya gelmeden önce bugüne kadar yaptığın kısa filmlerden biraz bahseder misin? Benim bildiklerim arasında Göl Kenarı, Kruvasan ve The Artist filmleri var. En çok Göl Kenarı ismini duyurma fırsatı buldu sanırım. O filmi farklı kılan neydi sence?*

**AA:** *The Artist*’i ilk 2014’de çektim. Daha iyi bir versiyonunu 2019’da tekrar çektim, ama yine de istediğim gibi olmadı. Sonra *Germiyan’ın Renkleri* belgeselini ve BluTV için *Ankara Havası* dizisini yaptım. Ama 2021’de yaptığım

**Göl Kenarı** benim kamerayı kullanmadığım, kameramanın, sesçinin, yapım sorumlusunun olduğu 8 kişilik bir ekiple yaptığım ilk filmimdi. **Kruvasan** yine benzer şartlarda çekildi. Dediğiniz gibi **Göl Kenarı**'nın görünürlüğü, festival başarısı daha yüksek oldu. Bunda **Göl Kenarı**'nın bir kasaba öyküsü olması ve İran Sineması estetiğine dayanması bence çok etkili. **Kruvasan** yalnızlık üzerine bir şehir hikayesi, daha avangart bir kurgusu var, daha sert bir film. Ama köy-kasaba öykülerinin festivallerce daha fazla sevileceğini biliyordum. Ama ben şahsen **Kruvasan**'ı daha çok seviyorum. Beni daha iyi ifade eden bir film. Festival ön jürileri benden farklı düşündüler ama.



**EGK:** *Kruvasan filminin hikayesini ben çok sevmiştim açıkçası. Filmin hikayesi ve filmde kullandığın renklerin uyumu beni çok etkilemişti. Göl Kenarı ile farklı bir çizgide olduğunu düşünüyorum kendi adıma. Kruvasan filminin çıkış noktasının, duyduğun bir hikaye olduğunu belirtmiştin önceki konuşmalarımızda. Acaba o hikayeyi kısa filme dönüştürmeye götüren şey neydi? Seni hangi noktada etkiledi o hikaye?*

**AA:** Buradaki hikayeyi 90'lı yıllarda izleme şansım olmayan bir kısa filmin öyküsü olarak duymuştum. Şehir mimarisinin sinemada bir anlatım aracı olabileceğine dair bir konuşmada anlatılmıştı. Fikrin politik bir bakışı taşımasının yanında bir aşk hikayesi olması sanırım beni çarpmıştı. Kısmet 2023 yılınaymış. Ben de Ankara'yı fon olarak kullanarak öyküyü yorumladım. Dediğiniz gibi renk tasarımında ve kurguda biraz daha sıra dışı, sert şeyler denedim. Sanırım yapıdaki

sertlikle filmin genel melankolik havası arasındaki zıtlık, politik bakışı olan bir aşk öyküsü olması seyircide bir karşılık buldu.

**Göl Kenarı**'ndan sonra farklı bir dil denemek istedim. **Tek Başına** filminde de daha farklı bir dil tutturmaya çalıştım. Sanırım ben dilini oturtmuş auteur bir yönetmen sınıfına girmiyorum, her projeyi o anki moduma göre veya bana hissettirdikleriyle başka bir dile taşımayı seviyorum.



**EGK:** *Kısa filmlerden uzun soluklu bir maceraya atlamak çok da kolay olmasa gerek. Tek Başına filminde yapım-yönetim sürecinde seni zorlayan noktalar nelerdi?*

**AA:** Film yapmak her zaman çok zor bir iş olmuş dünyada da bizde de. Ama her zaman da kafayı kırmış sinemacılar çıkıp ezber bozmaya cesaret etmişler. İyi ki de öyle olmuş, olmaya da devam ediyor. Burada uzun uzun film yapımının zorluklarını anlatmak çok anlamlı gelmiyor bana. Zaten bu yazıyı okuyan herkes benzer şeyleri duymuştur, biliyordur. Ama şunu söylemek isterim bir uzun metraj süre olarak ortalama 5-6 kısa filme tekabül eder. Ama bir uzun metraj 5-6 kısıdan çok daha zor. Burada fiziki zorlukları kastetmiyorum, finans, çekimin uzun olması, daha fazla oyuncuyla uğraşmak, kalabalık bir set gibi. Yaratıcılık anlamında da kısıdan çok farklı bir yapısı var. Çok zorlayıcı olabiliyor. Ayrıca uzun metraj ile ticari bir potaya giriyorsunuz. Kısaldan kimse para kazanmayı zaten beklemiyor. Ama uzun olunca ciddi bir finansal yatırım da var ortada. Bunu tekrar geri getirmek sizin kariyerinizde bir dönüm noktası olabilir. Kısacası uzun metrajlı filmlerde çok daha fazla kaygı, risk ve meydan okuma var. Hem finansal hem de kreatif anlamda. Sorunuza dönersem, işin en zoru yatırılan finansı tekrar geri çevirmek sanırım.



Dağıtımçı, reklamcı, PR ajansı, dijitale uygun mu, kanal satışı gibi sinemayı sanat olarak görenlerin alışık olmadığı terimlerle boğuşmak zorundasınız.

**EGK: Senaryo yazım sürecinde nasıl bir yol izlersin? Hangi noktada “Evet, bu hikayeyi anlatmam” lazım diyerek film yapım aşamasına geçersin? Aynı anda birden fazla senaryo üzerinde çalışır mesela bazı yönetmenler, senin çalışma şeklin de böyle mi? Yoksa sen tek senaryoya mı odaklanırsın? Fikirlerini aldığın, ortak çalıştığın insanlar var mı?**

**AA:** Bende önce küçük bir fikir oluyor. Bu olay, karakter, kavram, her şey olabilir. *Göl Kenarı*'nda bir kasaba kızının beklenmedik bir gebelikle karşılaşması, *Kruvasan*'da yaşadığımız şehirlerin hayatımızın aşkını elimizden alması, bizi yalnızlaştırması, *Tek Başına*'da yeteneksiz bir bar şarkıcısının Rock Star olmak için kaderine meydan okuması temel çıkış noktalarımdı. Bu çıkış noktası bir süre peşinizi bırakmıyorsa o hikayeyi anlatmak istediğiniz anlamına gelir sanırım. Sonrasında bir olay örgüsü ve karakterler tasarlamak ve en son oturup diyalog döşemek gibi bir sıralamam var benim. Ama direkt “Sahne 1” diyerek yazmaya başlayanlar da var. Ben biraz daha mühendisçe yaklaşıyorum. Bu benim öyküyle arama mesafe koymamı da sağlıyor.

Aynı anda birden çok fikir aklımda dönebilir ama senaryo yazmaya başlamadan önceki öykü tasarımı evresinde sanırım tek öyküye odaklanmayı tercih ederim. Ama yeniden yazmak için verdiğim birkaç haftalık aralarda başka bir şey çalışabiliyorum. Ama sanırım herkesin bir tarzı var. Mesela ben çok hızlı üretiyorum, odaklandığımda 1-2 haftada kısa film, 2-3 ayda uzun film yazabilirim, yazdım, yazıyorum. Bazı yönetmen arkadaşlar daha uzun aralar vererek, onların deyimiyle projelerini “demlenmeye” bırakmayı seviyorlar.

**EGK: Tek Başına filminde müzisyen Tamer'in hikayesini izliyoruz (spoiler vermeyeceğim). Öncelikle bu filmde İlhan Şen, Ümit Beste Kargın, Renan Bilek gibi ünlü isimler ile çalıştın. Oyuncu seçimleri neye göre belirlendi, nasıl bir yol izlediniz? Bize biraz bunlardan bahseder misin?**

**AA:** Bence iyi bir filmi spoiler öldüremez, rahat olabilirsiniz. *Titanic*'in batacağını herkes biliyordu ama film bütün gişe rekorlarını kırdı. Spoileri ben vereyim, filmin sonunda Tamer bir Rock Starı olmuyor.

Film için bir cast direktörü ile çalıştık, **Songül Karaaslan**. Özellikle oyuncu ilişkilerinde cast direktörü çok faydalı. Oyuncuların ayrı bir dünyası, farklı ilgileri

ve kaygıları var bizlere göre. Bir cast direktörü filmin ekibine göre oyuncular ve menajerlerle çok daha etkin bir iletişim kurabilir. Tavsiye edeyim hemen.

**Tek Başına**'nın oyuncu seçmelerinde çok da elimiz rahat değildi. Çok az paramız vardı, tanınmış bir yönetmen değilim, ilk filmim, arkamızda Ay Yapım, BKM veya TAFF gibi güçlü bir şirket yok. Ama **Songül** en ufak role kadar çalıştı, önerilerde bulundu, bazen yaşından, bazen fiziki özelliklerinden, bazen takvimden dolayı birileri olmadı, birileri oldu. Ben mesela Tamer karakteri için daha zayıf görünümlü, daha "çirkin" birini hayal etmiştim. Ama İlhan uzun boylu ve yakışıklı. Ama iyi ki de oldu. Çok yetenekli bir oyuncu. Çok büyük şans oldu bizim için.



Yani "bu rolü zaten o oyuncuyu düşünerek yazdım" bence kariyerinin başındaki bir yönetmen için biraz fazla lüks. Film yapımının hemen her aşamasında olduğu gibi oyuncu seçerken de bir "optimizasyon" yapıyorsunuz. Ama 6. hissinizin "hayır" dediği biriyle de çalışmamak lazım. Yine oyuncuların set performansları yönetmenler arasında sorulan sorulardan biridir. Sete zamanında geliyor mu, ezberine dikkat ediyor mu, karakteri çalışıyor mu... Bunlar yetenek kadar önemli olabiliyor.

**EGK: Yaptığın filmler arasında kendini en çok ifade edebildiğin film hangisi oldu bugüne kadar?**

**AA: Kısa bir cevap olacak ama *Tek Başına*.**

**EGK: Sansürün ve festivallere yönelik eleştirilerin havada uçtuğu bir dönemdeyiz. Geçen yıl Altın Portakal 'da finale kalan Kruvasan filmin sansür nedeniyle izleyiciyle buluşamamıştı maalesef. Bu kadar festivallerin içinde yer alan bir yönetmen olarak film festivallerinden beklentin nedir?**

**AA:** Festivallerden beklentimiz seçilen filmlerin olabilecek en iyi koşullarda gösteriminin yapılması. Duyuruların iyi yapılarak salonun doldurulması ve kısa filmcilere üvey evlat gibi davranılmaması, iletişimin iyi kurulması. Yeri gelmişken söyleyeyim İşçi Filmleri Festivali'ni anmak isterim. Tabii ki Antalya, İstanbul, Ankara gibi köklü festivallerin olanakları ve konforu çok yüksek. Ama İFF elindeki olanakları en iyi şekilde, efektif kullanan festival. **Kruvasan** seçildi bu festivale, filmi çok sahiplendiler, Ankara, İstanbul, İzmir, Mersin, Ardahan gibi 6-7 farklı şehirde filmi gösterdiler. Her seferinde bilgilendirme mailleri attılar. Bunu da bir grup gönüllü ile yapıyorlar. Teşekkür etmiş olayım.

**EGK: Son bir soru: Sana ilham veren yönetmen ve/veya film var mıdır?**

**AA:** Tabii ki çok sayıda yönetmen sayabilirim. Ama sanırım **Spielberg**, **Tarantino** ve **Pasolini**'nin bende anam babam kadar emekleri var. Yine Yeşilçam zamanından **Ertem Eğilmez** çok büyük bir öykü anlatıcısı. **Mejid Mejidi**'yi de çok severim. Bu liste bitmez ama **Nuri Bilge Ceylan** ile noktalayalım istersen.



## SİSLER BULVARINDA KAFASI KIYAK POLİSİYE

Can Öktemer

**Paul Thomas Anderson**'ın geçmişten bugüne doğru çağırdığı Amerika, bir yerde tam da bugünkü Amerika'nın ruhunu imliyor bence. Bu anlamda ABD özelinde tarihsel ilerlemecilik açısından "dün aslında bugündü" açmazı söz konusu olabilir mi? Ya da **Marx**'ın işaret ettiği gibi olaylar ilkinde trajedi ikincisinde komedi olarak mı tekrar ediyor? **Trump**'a bakınca *Fıkralarla Türkiye* skeci içine düşmüş gibi görünüyorlar. Kimsenin son şakasına gülmediğimiz bir çağdayız neticede. **Paul Thomas Anderson**, *Kan Dökülecek* (There Will Be Blood, 2007) ve *Usta* (The Master, 2012) gibi yapımlarda ABD'nin nasıl bir tahayyül üzerine kurulduğu, bu tahayyüllerin bireyi nasıl bir yere savurduğunu tam da günümüzün siyasi gerilimleri üzerinden sorgulamaya açıyordu. *Kan Dökülecek*, kapitalizm, inanç ve bireycilik üzerine kademe kademe kurulan ABD'nin nasıl bu kadar büyüdüğüne odaklanıyordu; milenyumda yaşanan en büyük finans krizinin gölgesinde. *Usta*'da İkinci Dünya Savaşı sonrası atomize olmuş, varoluşsal sorunları inanç, cemaat eksenli bir dünya yoluyla aşmaya çalışan karakter üzerinden ABD'ye bakıyorduk. Tam da o tarihlerde Irak Savaşı'ndan dönen askerlerin yaşadığı post travmatik stres bozukluklarının trajik boyutlara ulaştığı haberlerini okurken.

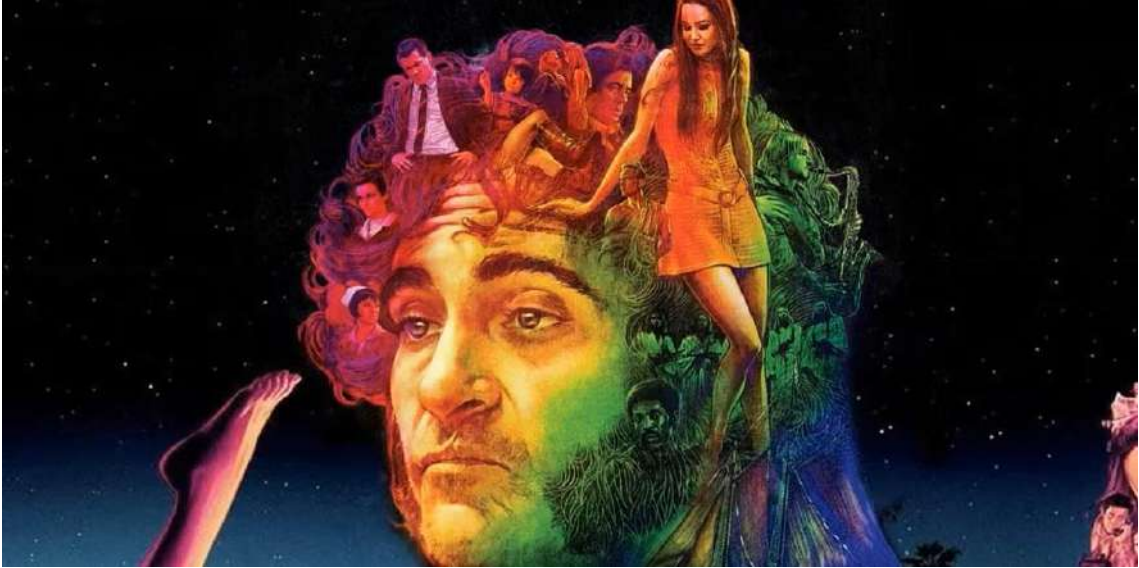
**Anderson**'ın külliyatında en özel yapımlar arasında yer alan *Gizli Kusur* (Inherent Vice, 2014), ABD'nin ruhunu 1970'li yıllarda arayan bir yapımdı. Filmi, **Anderson** külliyatında kıymetli ve özel bir yere konumlandırılan durum ise filmin bir **Thomas Pynchon** uyarlaması olması. Edebiyat gurmelerinin ayıla bayıla okuduğu, giriş-gelişme-sonuç odaklı okuyucuların "Abi, ben bunu hiç anlamadım?" diye öfkelendiği bir yazar **Pynchon**. Medyaya hiç konuşmayan,

---

<sup>1</sup> **Pynchon** imzalı roman 2009'da yayımlandı. Türkçesi için bkz. *Gizli Kusur*, İthaki Yay., çev. Feride Evren Sezer. (ed.n.)

fotoğraflarını yayınlatmayan ve ortalarda bir hayalet olarak dolaşan **Pynchon** sadece bir kez, o da kafasında kartonla *The Simpsons*'da boy göstermişti. Birçok edebiyat teorisyenince post-modern yazar olarak tanımlansa da **Pynchon**, **Joyce** ve **Woolf**'tan miras aldığı sembolizm, bilinç akışı tekniği ve sarmal hikâye anlatma tarzıyla dikkat çeken bir yazar. Bu anlamda sinemaya uyarlanması pek de kolay olmayan bir yazar. *Gizli Kusur* da zor okunan, olay örgüsü şıp diye anlaşılmayan bir yapıya sahip. Lakin, **Pynchon**'ın kurduğu dünya, karakterler arası diyaloglar politik ve kültürel temsiller açısından çok şey söylüyor. Yazar tüm bunların haricinde okuyucuyu da oyuna davet ediyor, bir anlamda “Kıçınızı kanepeden kaldırın ve konstantre olun. Bu gizemi birlikte çözmemiz lazım.” diyor.

**Paul Thomas Anderson** da benzer bir talepkarlık ve dikkat istiyor bizden film boyunca. İpin ucunu bir yerde kaçırsanız, film bir yerde elinizden uçup giden bir balona benziyor. Peki, film ne anlatıyor?



### **Bir California polisiyesi**

*Gizli Kusur*, 1970'li yıllarda California'da geçen polisiye bir hikâye. Lakin, roman alışlageldik polisiye anlatılarından uzak. Gizemli vakaları çözmesi için görevlendirilen kahramanımız kafası kıyak bir hippisi: Doc. Kahramanımızın dünyası bulutlu olunca olay örgüsü de benzer bir şekilde uçuşa geçiyor haliyle. Üstelik Doc'un kafası sürekli iyi olduğu için neyin gerçek, neyin sanrı olduğunu anlayamıyoruz. **Nixon** dönemi paranoyasının tüm toplumu sardığı ve herkesin herkesten şüphelendiği bir dönemin içinde olduğumuzu unutmayalım.

Bu anlamda karakterin fena halde Lebowski'ye benzediğini düşünebiliriz (The Big Lebowski, Ethan ve Joel Coen, 1998). Lakin Lebowski her şeye üşenen ve hiçbir şeyi ciddiye almayan bir karakterdi. Doc her ne kadar müptezel olsa da işini layığıyla yapmaya çalışan, arkadaşının muayenehanesinin içinde ufak bir odada ofisi bile olan bir dedektif. Bu önemli bir ayırım. Doc'un karşısına dikilip "Get a Job Sir!" diye bağıramazsınız.

Olaylar Mickey Wolfmann isimli ünlü bir iş insanının ortadan kaybolmasıyla başlıyor. Şimdiki sevgilisi -bir dönem Doc'la da bir ilişkisi olmuş- Shasta'nın Doc'tan Wolfmann'ı bulmasını istemesiyle dedektifimiz işe koyuluyor. Lakin gizemin çözülmesi için ip fazlasıyla dağınık, üstelik Doc'un da zihni yerinde değil. Dolayısıyla Doc olay örgüsünü çözmeye kalktıkça ipe daha çok dolanıyor ve işler çıkmaza giriyor. Üstelik kâbus gibi peşine takılan, **John Wayne** tarzı yürüyüşü ve maçoluğu gündelik hayatta benlik sunumuna çeviren "Kocaayak" lakaplı bir sert polis de var. Doc ve Kocaayak film boyunca polisiye filmlerinin olmazsa olmazı birbirine zıt iki polisi andıran gerilimler yaşıyorlar. Zaman zaman bu kadar yakınlaşmaları Kocaayak'a pahalıya patlıyor ve eşinden "*Kiminle konuşuyorsun sen?*" fırçası bile yiyor. Doc olayları çözmeye çalışırken ipe dolanmış toparlak bir kedi gibi oluyor ve düğüm iyiden iyiye çözülmez hale geliyor.

**Paul Thomas Anderson**, *Gizli Kusur*'da 1970'li yıllar ABD'sine sert bir bakış atıyor. Post-hippi dönemini, **Charles Manson** tarikatı ve işlediği cinayetleri, Vietnam Savaşını, bir taraftan devlet için çalışan diğer taraftan hippie gibi görünen müzisyenleri, aldıkları rüşvetleri afiyetle zengin muhitlerde yiyen polisleri, Watergate skandalını, **Nixon**'ı ve onun ardından gelecek sağ politikaları net bir şekilde ortaya koyuyor film boyunca. Yönetmen, 68 ütopyasının nasıl kabusa dönüştüğünü, polislerin hippilere olan sert, alaycı ve şiddet dolu bakışını bir taraftan gösteriyor, diğer taraftan kendilerini tamamen uyuşturucu ve bilumum madde bağımlılığına bırakan bir kuşağın kayıp ütopyasına dair bir gönderme yapıyor. Doc'un gerçek ve hayal arasında gidip gelen halüsinatif dünyası bu duruma iyi bir örnek sanki. Henüz filmin başında Shasta'nın ona söylediği "*Hayal gördüğünü sanıyor.*" cümlesi kuşağın açık bir temsili gibi. Skandallar ve yozlaşma ortadayken muhalefet etmek için tembelleşen, gerçekle sanrı arasındaki ince çizgide yürüyen ve her daim kafası kıyak gezen kayıp neslin ironisini yapıyor. 1970 doğumlu **Paul Thomas Anderson**, içine doğduğu dünyayı anlamaya çalışıyor bir yerde. Devrim ihtimalinin, çiçek çocukların pasifist dünyasının nasıl müesses

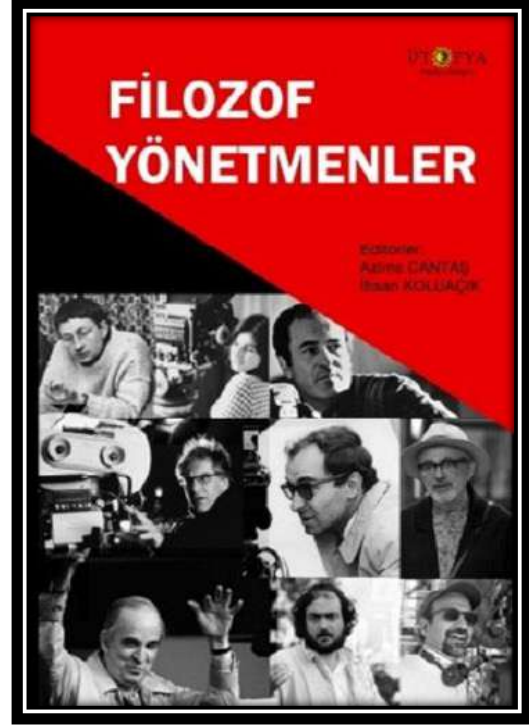
nizam tarafından ehlileştirildiği ve iyi mal peşinde koşan tiplere dönüştüğünün panoramasını ortaya koymaya çalışıyor (Bkz. filmdeki Nazi sempatizanı Aryan Kardeşliği ile Wolfman arasındaki ilişki). Her yeri yıkmaya hazır 21. yüzyıl sağcılığı karşısında çaresizliğimizin hissiyatı... California sahillerinin soylulaştırılıp, göçmenlerin, siyahların nasıl merkezden uzaklaştırıldığını, emlak ve inşaat sektörünün iştahlı yıkıcılığını, arsız zenginleri, Nazi meraklısı tipleri ortaya seriyor. Dolayısıyla sisler altında geziniyormuş gibi görünen hikâyenin bütün olarak nasıl güçlü bir politik alt metne sahip olduğunu görüyorsunuz. Film, Mickey Wolfmann gibi bir emlakçıdan bir başka emlak zengini **Donald Trump**'a kurulan ideolojik bir devamlılığı da imliyor bir anlamda.

**Paul Thomas Anderson**, **Pynchon**'ın kitabını romana esaslı bir sadakat göstererek uyarlamış. Romanın karakterler arası gevezeliğini ustalıkla bir tempo ve montajla yedirmiş örneğin. Müziği, dekoru, atmosferiyle son derece gerçekçi bir 1970'li yıllar ABD'sinin içerisine kaosun, paranoyanın ve absürtlüğü içerisinde Doc'la birlikte bizi gezdiriyor. California'nın asla batmayacakmış gibi duran sarı, parlak güneşinin altında melankolik hissiyatı kara mizahla harmanlıyor. Doc'un kayıp zamanı, aşık olduğu Shasta'nın asla geri gelmeyecek olması onu daha derin bir melankolinin ve hiçliğin içerisine hapsediyor. Amaç gibi görünen her şey amaçsızlığa dönüşüyor. **Douglas Kellner**'in *Politik Kamera* kitabından ilhamla şunu diyebilir miyiz: Her tarihi film aslında tam da bugünü anlatır; bir yerde doğrudur. Geçmiş, yaşanmış ve bitmiş olaylar çizgisidir. Esas mesele o olayları bugünden nasıl yorumladığımızdır. **Paul Thomas Anderson** geçmişe, tarihe ve ABD'ye bakarken günümüze dair çok şey söylüyor aslında. **Gizli Kusur** da tam olarak böyle bir film.

## FİLOZOF YÖNETMENLER

Editörler:  
Azime Cantaş ve İhsan Koluvaçık

Ütopya Yayınları  
2023 / 256 s.



Sinemanın yaşamı açıklayan yeni kavramları nasıl üretebildiğini araştıran filozof **Gilles Deleuze**, sinematografiyi ise “felsefi bir bilinç” olarak tanımlar ve şeyleri, dünyayı algılama ve yorumlamanın başka bir aracı olarak görür. *Filozof Yönetmenler*, **Gilles Deleuze**’den ilham alınarak **Azime Cantaş** ve **İhsan Koluvaçık** editörlüğünde hazırlanmıştır. Dokuz ayrı yönetmenin filmografisi veya filmlerinden bazıları, çoğu akademisyen olan yazarlarımızca felsefi açıdan analiz edilmiştir.

Yazarlarımız, sinemanın dünyayı nasıl yansıttığı, gerçeklikle ilişkisi, hayatı nasıl etkilediği, ahlaki ve toplumsal konuları ele alış biçimi; izleyicilerin ise perdede ne gördüğü veya hepsinin aynı şeyi mi gördüğü, nasıl yorumladıkları gibi sinema felsefesinin merkezinde yer alan soruları farklı bağlamlarda irdelemişlerdir.

**Burak Bakır** “Bergman Sineması ve İç Savaş: Kurdun Saati ve Utanç’ın Politikası” başlıklı yazısında, **Bergman** filmlerinin birbiriyle ilişkisini, devamlılık içeren kahramanları, imgeleri, göstergeleri, müzik vb. biçimsel ve estetik sinematografik nitelikleri ile yönetmenin filmografisinin birbiri ile bağlantılarını kurmuş; *Kurdun Saati* (Vargtimmen, 1968) ve *Utanç* (Skammen, 1968) özelinde



modern dünyada insanın ne büyük bir ızdırap çektiği, kendisi ile bitmez bir iç savaş içinde olduğu, varoluşsal ve etik sorunlarla ilişkilendirilmiştir.

**Fırat Osmanoğulları** “David Cronenberg’in Yeni İnsana Uzanan Yolculuğu ve Bir Varış Noktası Olarak Müstakbel Suçlar” adlı çalışmasında, yönetmenin *Müstakbel Suçlar* (Crimes of the Future, 2022) filminin felsefi analizini yapmıştır. Bedenine ve zihnine yapılan teknolojik modifikasyonlarla bir meta haline gelen “yeni insan” **Foucault**’nun “biyopolitika”, “biyoiktidar”, “bireysel beden”, “toplumsal beden” kavramları ile ilişkilendirilir. **Foucault** dışında **I. Ferry, A. Gorz, R. Grundman**’ın felsefi çalışmaları ile de ilişkilendirilen analiz *Müstakbel Suçlar* üzerine kapsamlı, analitik bir incelemedir. Meraklısına duyurulur.

“Yeni Bir Anlatı İhtiyacının Eşiğinde Jean-Luc Godard: Weekend ve La Chinoise Filmlerine Felsefi Bir Bakış” adlı yazısı ile **M. Talha Altınkaya, Godard**’ın 1967 yapımı *Haftasonu* (Weekend) ve *Çinli Kız* (La Chinoise) filmleriyle hikaye anlatma tekniklerine nasıl meydan okuduğunu anlatıyor. **Godard**’ın sinemaya kazandırdığı radikal anlatı tarzları, gerçek ile kurgusal arasındaki ilişkinin yeniden kurulması, izleyiciyi hikaye anlatma ve anlam yaratma eylemine ortak etmesi bu iki filmde çıkarımlarla açıklanıyor. Felsefi olarak sırtını Marksizme dayayan Godard Sineması devrimci anlatı teknikleri ile dünya görüşünü eylemsel kılmaktadır. Modernist tarzda yapılan her iki film klasik dramatik unsurlar içerse de bütünsel olarak bakıldığında politik yöntemlerle ve politik tarzda yapılan filmlerdir. “Nasıl ki büyük stüdyolar sinemayı kapitalist ideoloji ve statükonun devamı için konvansiyonel bir araç olarak kullanıyorsa, **Godard** da sinemayı Marksist kuramı tartıştığı, içinde bulunduğu toplumsal durumun bir eleştirisini yaptığı politik bir ifade aracı, felsefe yapma ortamı olarak görür.”

Sırasıyla bir diğer inceleme Marksist filozof **Guy Ernest Debord** üzerinedir. **Çiçek Topçu**, “Figürü Mitinin Ötesinde Bir Düşünür: Guy Ernest Debord ve Sineması” adlı çalışmasıyla **Debord**’un savlarının manifestosu olan, filmlerinde anlattığı “gösteri” kavramına odaklanmıştır. **Debord**, imajlara indirgenen ve gösteriye dönüşen gerçekliğin, “parıltılı oyalayıcılık” nitelemesiyle bir yanılsama olduğunu söyler. İleri kapitalist toplumun ifadesinde *Ayrışmanın Eleştirisi* (Critique de la Séparation, 1961), *Gösteri Toplumu* (La Société du Spectacle, 1974) ve *Gösteri Toplumu Filmi Üzerine Bugüne Dek Yapılmış Eleştirilerin Lehte ya da Aleyhte Reddi* (Réfutation de Tous Les Jugements, Tant Elogieux qu’hostiles, qui ont été Jusqu’ici Portés sur le film La Société du Spectacle, 1975)

filmleri incelemeye konu edilmektedir. Sinemanın dönüştüren, politik düşünce üretme gücü olan bir araç olarak kullanımını işlemektedir.

“Bilmenin ve İnanmanın Hiyerarşisine Spekülatif Bir Bakış Olarak Stanley Kubrick Sinemasına Dair Bir Taksonomi Denemesi” akademisyen **Emre Doğan**’ın özgün çalışmasının başlığıdır. Çalışmada; insanın doğası, varoluş, ahlak, güç, şiddet, güç şüphe kavramlarını her filminde sorgulayan **Kubrick**’in temel felsefi ve ahlaki meselelerle ilgilendiği, Anglosakson ve Avrupa edebiyatı ile felsefesinin “nitelikli” bir okuru olduğu, bilhassa **Nietzsche, Freud, Jung**’a duyduğu özel ilgiyi filmlerine yansıtan bir modernist olduğu belirtilmektedir. O bir filozof yönetmendir. “**Patrick Webster, Kubrick**’in belirli entelektüel modellerle uğraşmadan kendimiz hakkında yeni düşünme biçimlerine yönelik çağdaş kavramlar ve ideolojik yaklaşımlar üretmekle meşgul kurumlaştırılmamış bir teorisyen olduğunun altını çizer.”

**Emre Doğan**, hakkında söylenebilecek her şeyin fazlasıyla söylenip yazıldığı **Stanley Kubrick** sinemasının felsefi niteliği hakkında nesnel değerlendirmeleri sıraladıktan sonra, filmografisinin “daha ayrık bir bakıştan tekrar okunabilmesi ve yorumlanabilmesi ihtimali”ni oluşturmak için kategorize edilmesini önermektedir. **Kubrick** filmlerindeki “anlatıcı varlığı ve kullanım biçiminden” yola çıkarak yazılı veya sözlü anlatıcısı olan filmleri “bilme” filmleri olarak nitelenmektedir. Olanların itiraf edilmesi ve muğlaklığın ortadan kalkması “bilme”nin kanıtı olarak sunulmaktadır. Anlatıcı kullanılmayan filmler ise spekülatif, izleyici merkezli “inanma” filmleridir.

Sırada, kızı **Öykü Arin**’in lösemi ile mücadelesi, belgeselleri ve *Anti-Faşizmin Estetiği - 1945 Sonrası İtalyan Sinemasında Faşizm Eleştirisi* kitabı ile tanıdığımız yönetmen **Eylem Şen**’in “Bertolucci Sineması’nda Faşizm ve Geçmişle Yüzleşme” makalesi var. **Bertolucci**’nin **1900** (Novocento, 1976), **Konformist** (Il Conformista, 1970), **Örümceğin Stratejisi** (La Strategia del Ragno, 1970) filmleri incelenerek; faşizm, liderlik, bellek, sınıf mücadelesi, mücadele içindeki ve dışındaki kitlelerin psikolojileri, çelişkileri, güç ve şiddet karşısındaki tutumları, acılarla dolu geçmişin yeniden hatırlanması konularında geçmişe ve günümüze dair özgün bir estetik politika sunulduğu savlanır. Bu özgünlük **Marx** ve **Freud**’un gözlerinden bakan sinematografidir. Topluluk içinde ya da tek başına olan insan kazanır, kaybeder ve tarih yapar... Yazar makalesinde; Marksizmin eylemliliği ile Freudyen psikanalizin nasıl buluşup özgün bir estetik politika yarattığını, “politik

film” sorunsalını, “mitleştirilen geçmişle yüzleşme” ve kahramanlık, filmlerle tarih okuma kavramlarını tartışmıştır.

“Elia Suleiman’ın Sessiz ve İronik İmgeleri” adlı çalışmasında **Gökhan Evcecen**, **Elia Suleiman**’ın filmografisi üzerinden Filistin’i anlatan, hatta çağrıştıran kavramları irdelemektedir. **Elia Suleiman** günümüzde İsrail sınırları içinde kalan Nasıra’da doğmuş, savaş nedeniyle ülkesinden uzun aralıklarla ayrı kalmıştır. Filmlerinde, savaş, işgal, direniş, kimlik, sürgün yersiz-yurtsuzluk ile birlikte nasıl yaşandığı işlenir. **Elia Suleiman**’ın “Filistin Dörtlüsü” olarak bilinen **Bir Kayboluşun Güncesi** (Chronicle of a Disappearance, 1996), **Divine Intervention** (Kutsal Direniş, 2002), **Geride Kalan** (The Time That Remains, 2009) ve **Burası Cennet Olmalı** (It Must Be Heaven, 2019) filmlerinde “Filistin” kavramı farklılaşmakta ilk ikisinde İsrail’e karşı direniş öne çıkarken, son iki filmde özgürlük bir mit olarak yer almaktadır. Doğrusal olmayan anlatısı, şakacı, alaycı imgelerle donatılmıştır. Bu imgeler film içinde ve metinler arasında birbirleri ile tartışılır.

“Sözün Haysiyeti Öykünün Gücü: Asghar Farhadi Sineması” adlı makale **Emel Yuvayapan**’ın çalışmasıdır. Yazara göre **Farhadi** filmlerinde öykünün işlenişi, sıradan insanların gündelik ilişkilerinin gerçekçi şekilde aktarılmasıdır. Farklı sınıf ve kültürlerden gelen insanlar arasındaki çatışmalar farklılıkların gözler önüne serilmesi içindir. Filmlerinin başındaki olaylar, karşılaşmalar ne kadar gündelik, sık rastlanır olursa olsun ortaya çıkan çatışmalar o denli özgündür. **Farhadi** sinemasının en önemli kavramlarından biri de adalettir. Filmlerinde önemsiz yalanların doğurduğu hayati sonuçları izlerken, sözün haysiyetini ararken kendimizi tragedyanın içinde buluruz. Yalan olduğu açığa çıkan her bilgi izleyiciyi başka bir final aramaya zorlar. Sorumluları bulmak gittikçe bulanıklaşır, hakikat gizlenir. **Farhadi**’yi **Hegel**’in tragedya anlayışına yaklaştıran da budur.

Kitabımızın son çalışması **Başak Kaptan Şiray**’ın “Tekil Birliktelikler, Çoğul Yalnızlıklar: Chantal Akerman Filmlerinde Kendilik” başlıklı makalesidir. Yazarımız geleneksel hikaye anlatımının sınırlarını aşan **Akerman** sinemasının özelliklerini anlatarak başlamış, daha sonra yönetmenin oto-portresini çizmiştir. İnsanın kendini bulması anlamına gelen “tekil birliktelik” bireysel kucaklaşmanın gücünü ve kollektif anlatı içindeki önemini vurgularken, “çoğul yalnızlık” en kalabalık ortamlarda bile izolasyonu, yalnızlığı tasvir eder.

**Sabriye Kabayel**