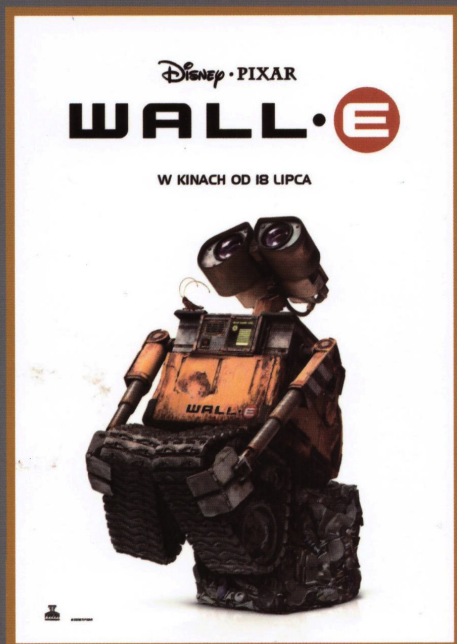


DOĞU BATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ | YIL:19 | SAYI:75 | KASIM, ARALIK, OCAK 2015-16 | ISSN: 1303-7242



SİNEMA TUTKUSU IV

DOĞUBATI



DOĞU BATTI

15 SİNEMAYA DOĞUBATI

DOĞU BATI

DOĞUBATI

DOĞUBATI

D Ü Ş Ü N C E D E R G İ S İ

SİNEMA TUTKUSU IV

75

DOĞUBATI

ÜÇ AYLIK DÜŞÜNCE DERGİSİ

Yerel süreli hakemli yayın.

ISSN:1303-7242

Sayı: 75

Doğu Batı Yayınları

adına sahibi

ve

Genel Yayın Yönetmeni: Taşkın Takış

Halkla İlişkiler: Bilal Akın

Dış İlişkiler Sorumlusu: Harun Ak

Ankara Temsilcisi: Fatih Yavuz Bakır

•
Yayın Kurulu

Hâli İnalcık, Kurtuluş Kayalı, Mehmet Ali Kılıçbay, Etyen Mahçupyan,
Şerif Mardin, Süleyman Seyfi Öğün, Doğan Özlem, Ali Yaşar Sarıbay

•
Danışma Kurulu

Güçlü Ateşoğlu, Cemal Bâli Akal, Tülin Bumin, Ufuk Coşkun,
Cem Deveci, Ahmet İnam, Hasan Bülent Kahraman,
E. Fuat Keyman, Nuray Mert, İlber Ortaylı, Armağan Öztürk,
Ömer Naci Soykan, İlhan Tekeli, Mirze Mehmet Zorbay

Doğu Batı, yılda dört sayı olmak üzere Kasım, Şubat, Mayıs ve Ağustos aylarında yayımlanır.

Doğu Batı ve yazarın ismi kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

Dergiye gönderilen yazıların yayımlanıp yayımlanmaması yayın kurulunun kararına bağlıdır.

Reklam kabul edilmez.

Doğu Batı Yayınları

Yüksel Cad. 36/4 Kızılay/Ankara

Tel: 425 68 64 / 425 68 65

Faks: 0 (312) 425 68 64

e-mail: dogubati@dogubati.com

www.dogubati.com

Kapak Tasarım

Mr. Z & Z

Tasarım Uygulama

M. Aziz Tuna

Baskı:

Tarcan Matbaacılık

1. Baskı: 3000 adet

Ocak 2016

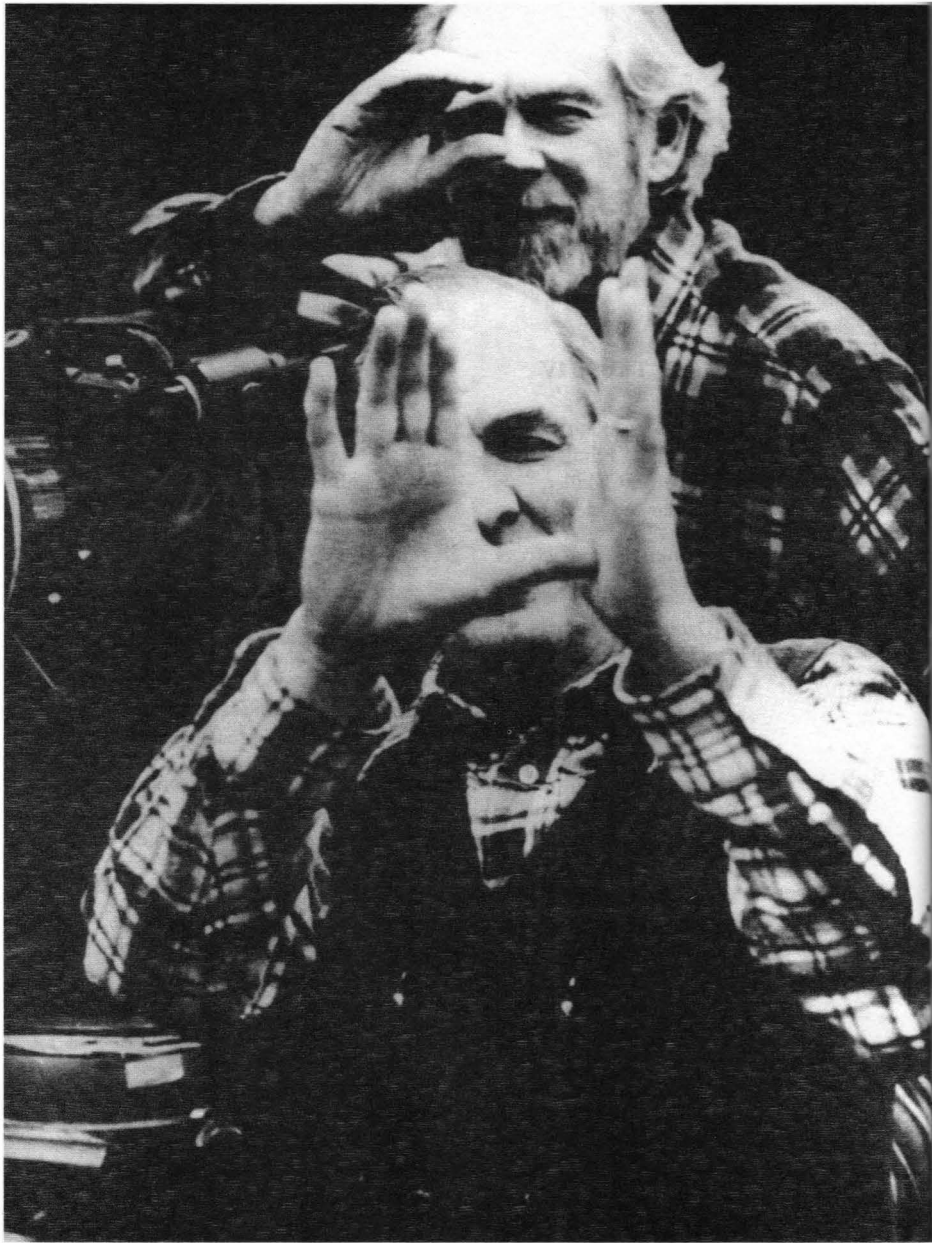
Sertifika No: 15036

Ön ve Arka Kapak Resmi: Andrew Stanton, *Wall-e*.

İÇİNDEKİLER

SİNEMA TUTKUSU IV

- HASAN AKBULUT** 9
Türkiye’de Öğrenci Filmleri
Üzerine Bir İnceleme: Öyküler,
Tarzlar ve Ödevler
- GÖKHAN ERKİLİÇ** 33
Bir Macar Vedası: Jancsó Miklós
- ÖZGÜR TABUROĞLU** 51
Yeryüzü ve Dünya Arasında
Wall-E: Heideggerci
Bir Değerlendirme
- ORHUN YAKIN** 61
Peki, Yeterince *Snuff* mı?
Joel Schumacher’ın Sekiz
Milimetresine Yeniden
Bakmak
- FERİDE TUĞÇE MAMATI** 97
Bilimkurgu Sineması ve
Mimarlık Üzerinden Hayal
Gücünün İzlerini Aramak
- LEYLA BEKTAŞ** 135
Belgeseller Aracılığıyla Kent
Mekânının Dönüşümüne Bakmak
- ÖZDE ÇELİKTEMEL-THOMEN** 155
Hayaller Hakikat Olursa:
Osmanlı İstanbul’unda Filmler,
Gösterimler, İzlenimler
(1896-1909)
- SAADET ÖZEN** 181
Padişahın Filmi
Suret ve Propaganda
- ORHAN KANDEMİR** 199
Affınıza Mağruren...
Olmaz Ama Malihülya
- ONUR KIRŞAVOĞLU** 205
Türk Sinemasında Çöküş
ve Yükseliş Dönemleri
- NURHAN TANRIVERDİ** 217
Hayatı Anlamlandıran Bir
Adam: Krzysztof Kieslowski,
Dekalog ve *Üç Renk* Üzerine



Ingmar Bergman ve Sven Nykvist

SİNEMA TUTKUSU IV



Sonuç, Hakan Sumer, 2015.



Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film, Serdar Önal - Bülent Çapoğlu, 2014.

TÜRKİYE’DE ÖĞRENCİ FİLMLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME: ÖYKÜLER, TARZLAR VE ÖDEVLER

Hasan Akbulut*

GİRİŞ: ARZUHAL EYLESEM¹

Sinemanın, daha doğru bir ifadeyle görsel anlatı üretmenin, yalnızca Türkiye için değil, aynı zamanda dünyanın geneli için, son on yılın çekici uğraşlarından biri olduğu bir gerçektir. Değişen zamanı, mekânı, insan kavrayışını, toplumu anlatmak için film yapmak, hem şeylerin ardındaki özü çarpıcı biçimde ifade etme şansı verir, hem de onu gerçekleştiren kişiye, hatırı sayılır bir “dikkat” çekme olanağı sağlar. Bu durum, son on beş

* Prof. Dr. Hasan Akbulut, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Sinema Anabilim Dalı

¹ Çalışmanın, akademik, kurumsal görünen başlığının tersine, ara başlıkların bu serbest ve müzikal halinin bir karşılık oluşturduğunun farkındayım. Ancak bu tür bir serbest vezin havasının, yazıyı didaktik tonundan kurtaran bir çaba olarak okunmasını öneririm. Ara başlıklar, Kul Himmet, Pir Sultan Abdal gibi halk ozanlarının şiir ve deyişlerinden ödünç alınmıştır.

yıldır Türkiye’deki akademik eğitimde yapılan seçimlerden, hem de üniversite dışı pek çok kurumun/kuruluşun açtığı film yapım kurslarından da anlaşılabilir. Öyle ki, bu yazının yazılmakta olduğu Haziran 2015 tarihinde Türkiye’de Sinema-Televizyon, Radyo-TV Sinema, Film Tasarımı, Sinema gibi adlar altında kurumsallaşmış olan bölümlerin sayısının, büyük bir hızla artarak elli beşe (55) ulaştığı görülür.²

Akademik sinema eğitiminin, İletişim Fakülteleri ile Güzel Sanatlar Fakülteleri arasındaki çift başlılığı bir yana, üniversite eğitimi, Türkiye’de üretilen film sayısını artırmış, bu artışa paralel olarak çoğalan, çeşitlenen onlarca film festivali ve film yarışmasının da ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. Mevcut haliyle Türkiye’de otuzun üzerinde film festivali ve elliye yakın film yarışması vardır ve bunların çok azı kurumsaldır. Diğerleri ise, özel gün ve haftalar, anmalar, kutlamalar çerçevesinde yapılan etkinlikler olarak kayda geçmişlerdir.

Bu yazıda, gerek sinema üzerine yazan bir akademisyen olarak, gerekse yukarıda belirtilen çeşitli yarışma ve festivallerde görev yapmış bir jüri üyesi olarak, Türkiye’de festivaller, yarışmalar için üretilen kısa filmlere ve bu filmlerdeki anlatı ve biçim sorunlarına odaklanıp, kimi saptamalar yapmayı amaçlıyorum. Her ne kadar sinemada anlam üretimi üzerine çok sayıda kaynak olsa da ve üniversitelerde dersler açılrsa da, birkaç örnek dışında festival ve yarışmalarda görünüp kaybolan kısa filmlerde biçim ve içerik sorunlarını tespit etmenin, yararlı ve anlamlı bir çaba olduğunu düşünmekteyim. Johannes Riis (2010: 155), kısa film üzerine olan ve kendi öğreticilik deneyimlerinden yola çıktığı yazısında, “uygulamalı deneyim temelindeki bir kuramlaştırmanın belirli bir soyutlama düzeyi gerektirdiği için akademide meşru olduğunu, bu tür çıkarımların tarih, tarz ve estetik sorunlarıyla ilişkilendirilmesi gerektiğini, ancak genelleştirme ve nitelendirmelerde karşı örneklerin gözden kaçırılmaması gerektiğini vurgular. Riis, yaptığı sınıflamaya, kuramlaştırmaya poetika denilebileceğini de ekler: “Bir filmin semboller, alegoriler vb. bulgular üzerinden bir şey ifade ettiğinin düşünüldüğü, yorumlandığı bir yol, bir başka seçenek...” (2010: 155). Ardından David Bordwell’in, şu poetika tanımına başvurur: “Bir çeşit orta düzey kuramlaştırma, dikkate değer sanat pratiklerini betimlemek veya açıklamak için yapılan bir girişim” (Bordwell’den skt. Riis, 2010: 155). Riis’in açıklamaları ve Bordwell’in poetika tanımı, öğrenci filmleri üzerine yazmanın hem gerekçesini hem de çerçevesini

² Bu sayıya, fakülteye öğrenci aralık modül programı uygulayan Galatasaray Üniversitesi, İletişim Sanatları ve Tasarım eğitimi veren Bilkent Üniversitesi, Medya ve Görsel sanatlar eğitimi veren Koç Üniversitesi ve yeni açılmış olan İletişim Sanatları eğitimi veren Yalova Üniversitesi dâhil edilmemiştir. Onların da dâhil edilmesiyle bu sayı elli dokuz (59) ulaşmaktadır.

çizmede yol göstericidir. Bu yazıda yapmaya çalıştığım şey, bir tür öğrenci filmlerinin poetikasını ortaya koymaya çabasına küçük bir katkı olarak da görülebilir.

GÖRÜNENİ ADLANDIRMAK

Öncelikle üzerinde anlatım ve biçem sorunlarını tartıştığımız platformu tanımlamaya çalışalım. Zira sorunu doğru tanımlamak için, sorunun içinde var olduğu yapıya, bütüne bakmak gerekmektedir. Başlıkta görüldüğü gibi yazı, öğrenci filmlerini temel almakta. Ancak literatürde öğrenci filmleri diye bir kategorinin evrensel olmadığını da belirtmek gerek. Nijat Özön, hazırladığı sözlükte öğrenci filmi (student film) şöyle tanımlıyor: “Sinema/sinemacılık öğretimi veren kurumlarda eğitim gören öğrencilerin, bu kurumları bitirirken hazırladıkları film. Genellikle 10-15 dakikalık kısa film biçimindedir” (2000: 517). Aynı sözlükte Özön, öğrenci filmi maddesinin kısa film, sinemacılık öğretimi, sinema öğretimi maddeleriyle ilişkili olduğunu da belirtiyor. Öğrenci filmi ile kısa film arasındaki ilişki, öylesine sıkıdır ki, Jonannes Riis de kısa filmin, “genellikle bir öğrenci filmi türü gibi düşünüldüğünü ve uzun yapım döneminin maliyeti ve sancularına uzak olan bir kısa filmin biçiminin, genellikle anlatı becerilerini uygulamak ve geliştirmek için bir fırsat gibi görüldüğünü” (2010: 154) söyler.

Sinema alanyazınında öğrenci filmlerinin, “amatör film”, türüne göre “kısa film” başlığı ile karşılandığı söylenebilir. Biz biraz daha yavaştan alalım ve tekrar “Öğrenci filmi ne demektir?” diye soralım. Devam edilen okul, kurs ya da atölye çerçevesinde zorunlu ya da seçmeli olarak, düşük bütçeyle öğrenciler tarafından gerçekleştirilen filmler, öğrenci filmleri olarak adlandırılabilir. Görüldüğü gibi bu tanımlama, filmin yapım gerekçesini ve onu yapan öznenin kimliğini öne çıkarır. Dersi geçmek, okulu bitirmek, mezun olmak gibi nedenlerle öğrencilerin yaptığı filmler, ikinci olarak kısıtlı teknik ve ekonomik olanakları akla getirir. Kendi harçlığı, aile desteği gibi sınırlı ekonomik olanaklar ile yapılan filmler, iyi bir kısa filmde olması gereken teknik yeterlik ve sinematografi anlamında pek çok unsuru sınırlamış olur. Böylece doğal seslerin konuşma seslerini bastırdığı, yeterli ışıklandırma olmadığı için gece çekimlerinin ya kullanılmadığı ya da yeterli görünürlükte olmadığı, tek kamera kullanımı nedeniyle farklı kamera açılarına yer verilmeyen bir film çıkar ortaya. Üstüne üstlük, profesyonel oyuncular yerine çoğu kez inandırıcılıktan uzak amatör oyuncuların (film ekibinin arkadaşları ya da aile yakınları gibi) canlandırdığı oyunculuk da filmi izlenir kılmaktan uzaklaştırır. Ancak garip-

tir ki bütün bu inandırıcılığın uzak filmler, izleyiciden öykülediği şeyin gerçekmiş gibi algılanmasını beklerler. İşte bu “gerçekmiş gibilik”, çocuk oyunlarında gördüğümüz bir durumu ve kavramı akla getirir; metaksis. Tiyatro kuramcısı ve uygulamacı Augusto Boal, ‘metaksis’ kavramını, “tümüyle ve eşzamanlı olarak iki farklı özerk dünyaya aidiyet yapısı” (1995: 43) olarak tanımlar. “Kavram, kurmaca ve gerçek dünyanın bilincinde olmak anlamına gelir. Elindeki sopayı kılıç olarak sallayan çocuk, bunun gerçek bir kılıç olmadığını bilir, ama oyundaki diğer oyuncular da bunu kılıç olarak kabul ettiğinde oyun anlamlı hale gelir” (Akbulut, 2009: 32). Bu yönüyle metaksis, kurmaca ve gerçeklik arasındaki farkın bilinmesi anlamına gelir. Öğrenci filmleri de anlatısal, teknik, ekonomik yetersizliklerine karşın, kendilerinin tam bir film gibi algılanmalarını beklerler. Bu karşılıklı oyunda seyirciye düşen de metaksisi kabul etmektir.

Kısa film ise, “genel olarak otuz dakika ya da daha az uzunlukta olan; anlatısı drama, belgesel, deneysel biçimlerde ve bu biçimlerin her biri de canlı çekim ya da animasyon olarak gerçekleştirilebilen film” (Cooper and Dancyger, 2000, s. 1-2) olarak tanımlanır. Cooper ve Dancyger (2000 :4) yapım maliyetlerinin, uzun metrajlı film yapımına göre daha düşük olması nedeniyle kısa filmlerin, sadece ekonomik gerekliliklerin dayattığı zorunlu bir biçim olarak algılandığını, ancak bu anlayışı kabul edilebilir bulmadıklarını belirtirler. Zira yazarlara göre (Cooper ve Dancyger, 2000) kısa film, yukarıda belirtildiği gibi, çoğunlukla Kuzey Amerika’da öğrenciler ve profesyoneller için ekonomik bir zorunlulukla tercih edilse de, Avrupa’da kültür bakanlıklarının desteğiyle ayakta kalan bir sektör görünümündedir. Can ise kısa filmi, “zamanı daha çok yoğunlaştırılmış olarak kullanan, izleyiciyi kısa süreli yolculuğa çıkartan ve bu yolculuğun sonunda duygu ve düşünce olarak, onu başındaki ruh halinden başka bir yere taşıyan film” (2005: 15) olarak görür. Bu bakış, filmin yapım koşullarından çok, seyircide uyandırdığı duygusal ve düşünsel tepkiyi esas almasıyla onu bir sanat formu olarak öne çıkarır. İster yapım nedenleri, koşulları isterse sonuçları açısından ele alınsın, kısa film, yönetmenlerin uzun filme geçmeden evvel kendilerini sınadıkları bir alan, akademik ve meslekî film eğitiminin nihai çıktısı ya da tümüyle bir ifade alanı olarak görülebilir. Bu yazıda ise kısa film, öğrenci filmleri kapsamında bir öyküsü olan dramatik form olarak ele alınmış ve tartışılmıştır. Öncelikle 4. Atıf Yılmaz Kısa Film Yarışması’na katılan filmler üzerinden, öğrenci filmlerine ilişkin kimi saptamalar yapılmış ve sorunlar sıralanmış, ardından ise kısa filmde dramatik bir yapı kurmak için dikkat edilmesi gereken öğeler açıklanmıştır.

DERDİM ÇOKTUR HANGİSİNE YANAYIM?: BİR FİLM YARIŞMASININ ARDINDAN³

Türkiye'nin pek çok yerinde düzenlenen kısa film yarışmalarından biri de Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi ile Forum Mersin'in düzenlemiş olduğu Atıf Yılmaz Kısa Film Yarışması. 2015 yılı Mayıs ayında dördüncüsü düzenlenen bu yarışmaya, 237 filmin başvurusu, kısa filmin üretim dinamikleri açısından oldukça anlamlı. Yarışma öncesinde ön jüri üyesi olarak izlemiş olduğum kısa filmlere dair bazı ortak noktalar ve sorunlar şöyle sıralanabilir:

1. Çoğu filmde teknik yetersizlik belirgin bir sorundur. Ancak az sayıda filmde teknik yetersizliğin bir avantaja, bir anlatım üslubuna dönüştürüldüğü görülür. Örneğin *Dondurma*'da (Serhat Karaaslan) yer alan omuz kamerası ve titrek çekimler, aksiyonu takip etmek için gerekli ve etkili biçimde kullanılmıştır.
2. Köyde köpeği olan bir evden süt getirmeye çalışan bir çocuğun öyküsünü anlatan *Yusuf* (Elvan Toprak) filminde olduğu gibi bazı filmlerde minimalist bir diyalogla film çekme çabası egemendir. Bu çaba, sinemanın, öncelikle görsel bir dil olduğu olgusuna dayanmakta ve Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin öncüsü olduğu Yeni Türkiye Sineması'nın bazı özelliklerini taşımaktadır.
3. *Mitomani* (Mahmut Atılğan, Bulut Gümüşboğa), *Hezeryen* (Recep Fakiroğlu), *Kaotika* (Yiğit Küçükkibar), *Feyk* (Berk Sata) filmlerinde olduğu gibi, pek çok filmde ilginç film isimleri bulma çabasının hâkim olduğu görülür. Ayrıca bazı filmlerin isimleri ile içeriği arasında zorlama bir ilişki söz konusudur. Bazı filmler ise isimlerine ve içeriklerine uygun olmayan görsel bir dil kullanır.
4. Bazı filmler, kısa filmde çok tanıtım filmi (*Keşke*'de -M. Enes Güldal- olduğu gibi) ya da sosyal reklam (*Çevresiz*'de olduğu gibi -Özgür Yılmazkol) mantığına daha çok benzemektedir.
5. Teknik yetersizliklerden biri ve en yaygın olanı, gece çekimleridir. Yetersiz ışık ve aydınlatma, gece çekimlerinin perdede ya görünmemesine ya da çok az görünmesine yol açmaktadır. Bazı filmlerde

³ Yazının bu bölümüne konu olan filmler ve gözlemler, jüri üyesi olduğum 2015'te düzenlenen 4. Atıf Yılmaz Kısa Film Yarışması'ndan edinilmiştir. Yarışmada *Sonuç* (Hakan Sümer) birinci, *Salı* (Ziya Demirel) ikinci ve *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film* (Ömer Çapoğlu ve Serdar Önal) üçüncü seçilmiştir. Facebook oylamasında *Li Ezmani/Gökyüzünde* (Özlem Güler) en çok beğeniyi alan film seçilmiş, *Esinti* (Altan Yücel) filmine ise, Forum Mersin Kadın Özel Ödülü verilmiştir.

ise ışık kaynağı olarak mum ya da gaz lambası kullanımı görülmektedir. Ancak mum ve gaz lambası aydınlatması, gerekli olmaksızın kullanıldığı için, filmin görsel dilinde romantik ya da otantik bir atmosfer sağlamaktan öte bir anlam katmamaktadır.

6. Pek çok filmde dengesiz ve gereksiz bir ses ya da efekt kullanımı görülmektedir. Sesin abartılı ya da yetersiz kullanımı da önemli bir sorundur. Kısa filmlerin çoğunda sesler ya patlamakta ya da ortam sesleri abartılarak kullanılmaktadır. Örneğin öyküsü köyde ya da kırsal alanlarda geçen filmlerde havlayan köpek, cırcırböcekleri gibi doğal ortam sesleri abartılı biçimde yer almaktadır.
7. Hızlı çevrinme ve kamera hareketleri, ritme uygun olmayan hızlı atlamalar başka bir sorun olarak görünür.
8. Konuşma sesleri ve sonradan seslendirme de ses kuşağıyla ilgili bir sorun olarak, filmi izlemeyi güçleştiren bir sorundur.
9. Anlam iletmede müzik, belirleyici konumdadır. Neredeyse bütün kısa filmler, jenerikle birlikte yoğun biçimde müzik kullanırlar.
10. Atmosfer oluşturma ve karakterlerin geçmişini vermede fotoğraflardan etkili biçimde yararlanılmaya başlandığı görülmektedir.
11. *Nar Zamanı* (Cevahir Çokbilir) filminde olduğu gibi 12 Eylül 1980 darbesini konu edinen filmlerde bir artış söz konusudur.
12. Pek çok filmde hayatın klişelerle resmedildiği görülür. Örneğin köy evi, duvarda asılı halılar, yer sofrasında yemek gibi birkaç öge üzerinden tasarlanmıştır. Doğu'nun klişelerle tanımlanması, yaygın bir uygulama olarak dikkati çeker. Özellikle kaba insanlar, ağır töre uygulamaları, abartılı konuşmalarla Doğu bir kez daha inşa edilir.
13. İçerik olarak hatırı sayılır film, baba-oğul ilişkisine odaklanmaktadır. Genelde filmlerde ebeveynlerden biri, çoğunlukla da anne yoktur. Böylesi bir odaklanma, kısa filmlerin, Yeni Türkiye Sineması'nda görülen kentli, entelektüel erkeğin taşrada kendini bulma sürecini konu edinen izleği paylaştığını düşündürür.
14. Yeni Türkiye Sineması'nın aralık kapılar (Zeki Demirkubuz) ve kırsal sükûnet (Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu) gibi öne çıkan kimi atmosfer özelliklerine, kısa filmlerde de rastlanmaktadır.
15. *Bir Gece Hikâyesi* (Suat Şenocak) filminde olduğu gibi bazı filmler, farklı uçlardaki karakterleri biraraya getirerek olay örgüsünü kurarlar. Bir müezzîn ile bir travestiyi aynı otomobilde bir araya getiren *Bir Gece Hikâyesi*, açık sonuyla da ilgi çeker.
16. Gösterişli ve iddialı jenerikler, genç yönetmenlerin, teknik becerilerinin kanıtlanmaya çalışıldığı bir alan olarak dikkat çekicidir.

17. Filmlerde otlayan tavuklu çalar saat ya da kadranı olmayan saat gibi aksesuarlara, sembollere sık rastlanmaktadır.
18. Olayları aşırı soyutlama, özlü sözler söyleme, yazma, alıntılama eğilimi, önceki öğrenci filmlerine göre azalmış olmakla birlikte, devam etmektedir.
19. Karakterlerin inşası, yaşadıkları mekân/çevre, inandırıcı biçimde kurulamamaktadır.
20. Keskin biçimde iyi/kötü ayrımını yeniden üreten abartılı oyunculuk, inandırıcılığı zedeleyen etmenlerden biridir.
21. Bazı filmler, öğrencilerin yaşadıkları sıkıntıyı, en gerçekçi biçimde anlatabildiklerini de ortaya koymaktadır. Bu sıkıntılar, elbette yazarların yazma, yönetmenin film çekme sıkıntısı gibi tanıdık/klişe sıkıntılar olsa da.
22. Merkezdeki karakterin kurbanlaştırılarak seyircinin ilgisini ve empatisini kazanma çabası, çoğu filmde görülen ortak bir özelliktir. Kurbanlaştırılan karakter, çoğu kez bir çocuktur, ona zulmeden kötü ise, ya öfkeli bir baba ya da baskıcı toplumsal koşullardır.⁴ Bu tür bir durumda seyirciyi başlangıçta meraklandıran şey, daha sonra empati ve merhamet duygularını doğurur.
23. Öğrenci filmleri, bilginin dağıtımı, gizlenmesi gibi olay örgüsü sorunlarına odaklanan anlatı kuramlarından yararlanmaktan çok, kimileyin bildik filmlerin parodisini yapmaktadırlar. Örneğin *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film*'de Ömer Çapoğlu, Kar Wai filmlerinin işleyişine uygun biçimde düzenlediği öyküsünde, başkarakterini, aşk acısı çekmekten mutlu olan bir insana dönüştürür. Bunu, karakterine Kar Wai filmlerini izleterek gerçekleştirir.
24. Yarışmaya başvuran filmlerin önemli bir kısmı Kürtçedir ki, bu durum, Kürt dili ve kültürünü aktarmada, geliştirmede sinemanın da etkili bir araç olarak kullanıldığını kanıtlar. Kılınç (2014: 243) incelediği son dönem kısa filmlerinde tarihsel olarak yeni sayılabilecek ve kültürel özgünlük barındıran bazı temel sorunların ele alındığını ve bu filmlerde ilki özellikle kültürel-dinsel ve etnik içerikli, diğeri ise modernleşme temelli yabancılaşma olmak üzere iki temel konunun öne çıktığını belirtir. Yazara göre ilk konu, Türkiye'de son yıllarda yaşanan demokratikleşme çabalarıyla ilişkiliyken, ikinci konu, geç modern sanat sinemasına bağlıdır.

Bu saptama ve sorunlar, bir genelleme iddiasından uzak olsa da, öğrenci kısa filmleri hakkında genel bir kanı uyandırabilecek veriler sunmaktadır.

⁴ Kurbanlaştırma ve baskıcı toplumsal çevre, akla melodram türünü getirir.

Bu sorunlar, aşağıda olduğu gibi temelde şu üç başlık altında toplanarak tartışılmıştır: Metodolojik sorunlar, dramaturjik sorunlar ve sinematografik sorunlar.

SORUNLAR: “BİR DERDİM VAR İDİ BİN DAHA OLDU”⁵

Türkiye’de kısa film üretimindeki en temel sorunlardan biri, pek çok makale, tez, kitap gibi bilimsel çalışmalarda olduğu gibi, içeriğin yapılandırılışıyla ilgilidir. Bu sorun, metodolojik dramaturjik ve sinematografik olmak üzere üç boyutludur. Gerçekte birbirlerinden ayıramayacak olan bu üç boyut, iç içe geçmiş halkalar gibi düşünülebilir. Metodolojik boyut, en temelde bir bilimsel araştırma sürecine benzer biçimde, film için gerekli çıkışı sağlayan sorunun/sorunsalın ifade edilmesiyle ilgilidir. Dramaturjik boyut ise, sorunun/sorunsalın ifade edildiği temanın, temayı taşıyacak/ete kemiğe büründürecek bir hikâyenin, hikâyenin dağılmasını önleyecek bir odağın, hikâyenin nasıl anlatılacağını (söylem/ syhuzet) belirleyen sanatsal duruşun belirlenmesi ve düzenlenmesi ise ilgilidir. Sinematografik boyut ise, dramaturjik süzgeçten geçirilmiş film öyküsünün, çerçeve, renk, ışık-aydınlatma, kamera, ses, müzik, kurgu gibi bileşenler ekseninde bir kalıba aktarılması anlamına gelir. Kuşkusuz bu boyutlara, sanatsal-estetik boyut da eklenebilir. Sanatsal-estetik boyut, film öyküsünün dramaturjik, sinematografik düzenlenişinden ortaya çıkan güzel duyudur ve sanat ve sinema akımlarıyla içli dışlı olmayı gerektirir. Şimdi sinematografik ve sanatsal-estetik boyutu başka bir yazıya erteleyerek, önce metodolojik boyuttan neyi kastettiğimizi açıklayalım, sonra ise kısa filmde dramatik bir yapı inşa etmede yol gösterici olan dramaturjik boyutu tartışalım.

Bir sanat formu olan film üretimine “metodoloji” kavramıyla bakmanın, ilk bakışta yararlı bir çaba olarak görüldüğü söylenemez. Ancak metodolojik boyutun, filmin gerçekçi/sahici bir sorunsalı olmasıyla ilişkili olduğu vurgulandığında, bu kavram seçiminin gerekçesi de anlaşılabilir. Yöntembilim anlamına gelen metodoloji, “yöntem araştırmak, yeni yöntemler geliştirmek için ilkeler geliştiren bilim”⁶ olarak tanımlanabilir. Ya da yöntem, “bir bilimin amacına ulaşmasını sağlayan zihinsel tutumların ve düşünsel girişimlerin bütününe” (Ergun, 2005: 63) denir ki Ergun, bunun “bir tavır, amaca göre akıl yürütme, mantıklı bir girişim, tutum” (2014: 7) olduğunu vurgular. Yöntemin özünde ise, gözlemlenmek ve soru sormak vardır. Gözlem, pek çok olay, olgu arasında ilişki kurmayı, onları

⁵ Bu türkünün sözleri Müslüm Aydoğdu’ya aittir.

⁶ Bu yaygın tanım, internette yer alan Uludağ Sözlük’ten aktarılmıştır. www.uludagsozluk.com, 10 Ağustos 2015.

belirli bağlamlarda ve yerlerde kurulmuş ilişkiler ağı olarak kavramayı gerektirir. Bir soru sormanın öncülü, gözlemlemektir. İster bilimsel, ister sanatsal bir uğraş olsun, yazılı, görsel, işitsel ya da performatif bir anlatı/yapı kurma sürecinin özü bir noktada toplanabilir. Bu nokta, “anlatılacak bir derdi olmak” şiarıyla ifade eldir çoğu kez. Bir derdi/sorunu/sorunsalı olmak, neden o filmi yaptığımızı, neden bu tez konusunu çalıştığımızı anlamlı kılarak, gerçekçi görünmesini sağlar ve bu derde bağlı olarak anlatılacak bir hikâyeyi de inandırıcı kılmaya hizmet eder. Örneğin 4. Atıf Yılmaz Kısa Film Yarışması’nda birinci film seçilen *Sonuç*’ta sorunsal, yönetmenin gözlemlemiş olduğu açık olan, eğitimde şiddettir. Film, bir temizlikçi adamın, bir derslikteki tahtada yazılı olan toplama (8+9:?) işlemiyle ilişkisini konu edinir. Bu işlem, onu çocukluğuna götürür ki, toplama işleminin sonucunu yanlış yaptığında öğretmeni tarafından azarlanıp dayak yemiştir. Bu gerçeği bir kez daha anımsayan adam, tahtadaki toplama işleminin altına “0” (sıfır) yazar. Böylece *Sonuç*, otoriter eğitim anlayışının sonucu gelen cezanın bir çocuğun, bir hayatın kaybına, bir ışığın karartılmasına yol açtığı etkili bir dille anlatır.

Mezuniyet ya da bitirme projeleri kapsamında film yapmaları gereken genç arkadaşlara, ne yapmayı düşündüklerini sorduğumda, şu tür yanıtları aldığım çoktur: “Bir adam var. Adam, gidiyor, yapıyor, başına ... geliyor. ... Sonunda ... ya varıyor/ ayrılıyor/ kavuşuyor.” Filmin öykü ve olay örgüsü karışık bu anlatımı, genç arkadaşın, henüz filmi metodolojik olarak düşünmediğinin/tasarlamadığının da yalın bir ifadesidir. Neden o konunun düşünceyi meşgul ettiği, bize çekici geldiği, konunun hangi boyutlarının olduğu, bunlardan hangisinin daha anlatılmaya uygun ve değer olduğu gibi pek çok soru, metodolojik, dramaturjik ve sinematografik bir analizi gerektirir. Bir sorunun anlatılmaya değer olmasının, psikolojik, toplumsal, politik, ekonomik pek çok nedeni olabilir. Önemli olan şey, bu nedeni doğru fark etmek ve film üzerine düşünmenin, aynı zamanda kendi üzerine de düşünmek olduğunu görmektir.

Konu ya da sorun seçildikten sonra da sorunlar bitmez. Zira bu kez nasıl anlatılacağı (anlatım) önem kazanır. Konunun nasıl anlatılacağı sorusu, elbette dramaturji ve sinematografi bilgisini gerektirir. Başlangıçta “drama yapıtlarının, oyunların iç yasalarını, ana kurallarını, oyun yapısı ilkelerini ortaya koyan drama sanatı bilgisi” (Çalışlar, 1995: 179) olarak tanımlanan dramaturji, kuramsal olandan, bir oyunun yönetmen ile birlikte sahneye konulmasını anlatan uygulamalı dramaturjiye dek anlam zenginliğine ulaşmış ve yalnızca tiyatro için değil, müzik, dans ve sinema için de kullanılabilir olmuştur. Sinema dramaturjisi, “bir öykünün, filmin görsel ve işitsel anlatı kanallarıyla en etkili biçimde uyum içinde düzen-

lenmesi için kullanılan ilkeleri ve araçları sağlar” (2015)⁷. Kurmaca bir film yapmak, dramatik bir yapı kurmayı gerektirir ve bu bilgiyi, anlatıbilim ve dramaturji sağlar. Kurulan bir öykünün olaylarının nasıl bir sıra içinde dizilerek olay örgüsüne dönüştürüleceği, hangi zaman ve mekânda konumlandırılacağı, hangi olayın anlatıda kaç kez yer alacağı, karakterlerin ve aralarındaki ilişkilerin nasıl kurulacağı, ne tür ses, müzik, renk, ışık vb düzenlemelerine yer verileceği soruları, dramaturji ve sinematografinin konu alanına dâhil düzenlemelerdir. Bu yazının kalan kısmında ise, dramatik bir yapı kurmada gerekli olan yapı öğeleri, filmlerden örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

SİNEMADA DRAMATİK BİR YAPI KURMAK

İster kısa ister uzun olsun, kurmaca filmler, hattâ belgeseller özünde dramatik olanı barındırırlar. Şener, dramatik olanı şöyle açıklar: “Bir değer taşıyıcı olarak insanın, eylemi, davranışı, tavrı, tutumu ile ortaya çıkan, eylem öncesi tahmin ya da umut edilenle daha sonra gerçekleşen arasındaki uyumsuzluk yüzünden düş kırıklığı yaratan, düşündürücü ve etkileyici insanlık gerçeği dramatiktir” (1997: 38). Burada şu beş öge yan yana gelmiştir:

- a. Dramatik olan, düşündürücü bir insanlık gerçeğini içerir.
- b. Bu gerçek, insanın kendi eylemi, davranışı, tavrı, tutumu ile ortaya çıkmıştır.
- c. Eylem öncesi umut ve tahmin edilen ile eylem sonrası gerçekleşen arasında bir uyumsuzluk vardır (Umut edilen, insanın layık olduğu, hak ettiği, gereksindiği anlamındadır. Tahmin edilen ise, oyunun kurgulanışı bakımından seyircide belli bir beklenti yaratan anlamındadır).
- d. Bu uyumsuzluk, düş kırıklığı yaratır. Düş kırıklığı, acıma ya da gülme gibi heyecansal bir tepki uyandırarak, düşünceye eşlik eder. Duruma özgü anlam, bu aşamaların ustalıklı bir biçimde kurgulanması ile ortaya çıkar, seyirciye ulaşır ve onda tanımlanır (Şener, 1997: 38-39).

Hareket ve eylem ile ilişkili olduğu göz önüne alındığında, dramatik olanın insanla ilişkili bir durum olduğu görülür. Özetle “dramatik olan, insanla ilgili bir duygu, insan yaşamını temel alan ve bu yaşamdaki bir sonunu, bir ânı, bir düşünceyi ya da duyguyu ileten bir görünümdür” (Şener,

⁷ Bu tanım, www.dramaqueen.info adlı blog sayfasından alınmıştır. Tanım, Peter Rabenalt'ın *Filmdramaturgie* (2000, Berlin) adlı kitabından aktarılmıştır.

1997: 29). Dramatik olanın, bu haliyle yalnızca tiyatro oyunu, sinema filmi gibi sanatsal yapıtlarda değil, aynı zamanda gerçek yaşamda da var olduğu görülür. Üniversitede iyi bir bölümde okumayı hedefleriz; çok çalışırız; beklentimiz yüksektir; oysa sınav kötü geçmiştir ya da farklı bir puanlandırma sonucu beklediğimizin dışında bir bölüme yerleştiriliriz. Hepimize oldukça tanıdık gelen bu deneyim, dramatik olandır. Gerçek yaşam içinde karmaşık ve rastlantısal halde bulunan pek çok öge, sanat metinlerinde birbirleriyle ilişkilendirilerek yeniden kurgulanır ve dramatik olan, daha belirgin hale getirilir. Öyleyse dramanın, kurgulanmış bir gerçeği temsil ettiğini söyleyebiliriz. Bu nedendir ki Aristoteles dram sanatını, “yaşamdaki bir olayın ya da hareketin yeniden yaratılması” (2009) olarak tanımlar. Yani dram sanatı, yaşam gerçekliğinin yansılmasıdır. Kısa film de yaşam gerçekliğini yansılayan bir drama formu olarak görülebilir.

Dramatik bir yapının kuruluşu, özünde bir anlatı inşa etmekle ilgilidir. Anlatı, bir olayın yeniden sunumu olarak tanımlanır. Bir başka deyişle yaşanmış, yaşanma olasılığı olan herhangi bir olay, birileri tarafından anlatıldığında, hikâye edildiğinde anlatı haline gelmiş olur. Anlatı, duruma göre bir yeniden düzenleme, yeniden yazma, seçme yapma gibi bir çekip çıkarma etkinliğidir. Burada vurgulanması gereken şey, anlatının bir olay içermesi gerektiğidir. Olay içermeyen bir yeniden sunum, yalnızca betimlemedir, anlatı değildir. Ayşe ve Zeynel Kıran, bir anlatının okuru (ya da izleyiciyi) kendisine bağlaması için gereken ilk ögenin “öyküleme” olduğunu söylerler. “Eylem nasıl öykülenir? Neler olup neler biter? Olaylar nerede, ne zaman, nasıl gerçekleşir? Öykü anlatıya nasıl yayılır, hızlanmalar, yavaşlamalar, duraksamalar, olayların süresi, zamanların kullanımı, biçimin etkinliği gibi öğeler nasıl kullanılır?” (2000: 21). İkinci olarak gereken şey, anlatıda “kişilerin sahneye konulması”dır. “Okurun/izleyicinin en çok ilgisini çeken şey, kişilerdir; okur onlara bağlanır. Sunumları, dış görünüşleri ve iç dünyaları, yaradılışları, ruhsal durumları, sınanmaları, zaman içinde geçirdikleri evrimler bir anlatının romana özgü derinliğini oluştururlar. Bu çerçevede anlatsal metin, bir olayı, bir öyküyü anlatır. Olayın akışını belli bir zaman ve uzama yerleştirir. Olayın evrelerini anlatarak süresini ve sınırlarını saptar (Kıran ve Kıran, 2000: 21). Öyleyse anlatının hem bir öyküsü, hem de bu öykünün sunulma biçimi vardır. Söylem ya da olay örgüsü olarak adlandırılan bu sunulma biçimi, anlatının anlatım biçimidir.

Dramatik anlatım, dramatik bir anlatının, sahneye, perdeye, gösteriye aktarılma sürecini ve biçimini ifade eder. Yazılı bir tiyatro eserinin sahnelenmesi, bir öykünün, senaryonun filme alınması, dramatik bir anlatımın

ta kendisidir. Dramatik anlatım, temelde bir anlatının inşa edilmesi sürecidir. Bu süreç, anlatıyı etkili kılacak yollar, yöntemler ve tarzlardan uygun olanlarını seçmek, diğer seçimleri elemek biçiminde gelişir. Dramatik anlatı inşa etmek, dil ve edebiyatı, öykü anlatıcılığını (sözlü kültür), dramatik metni sahneye ya da perdeye/ekrana aktarmak için tiyatro ve sinemaya ilişkin teknikleri bilmeyi gerektirir. Örneğin okuru/ izleyiciyi korkutmak için inşa edilen bir anlatı, ancak sözgelimi ışığın, sesin ve müziğin özgün bir kullanımıyla başarıya ulaşabilir. Bu nedenle dramatik anlatının bir yönü dramaturjinin ilgi alanına girer, diğer yönü de müzik, ses, ışık, renk, dekor, kostüm gibi teknik anlatımın, sinematografinin araçlarıyla ilgilidir.

Bordwell ve Thompson’un anlatı tanımı ise şöyledir: “Zaman ve mekân içerisinde meydana gelen neden-sonuç ilişkisine sahip olaylar dizisi. Bir anlatıyı, içinde meydana gelen olayları tanımlayarak ve bu olayları *nedensellik* (neden-sonuç), *zaman* ve *mekân* açısından birbirleriyle ilişkilendirerek anlamlandırabiliriz (2012: 75). Anlatı, bir başlangıcı, ortası ve sonu olan, neden-sonuç zinciriyle kurulmuş olay ya da olayların, uzamsal ve zamansal bir biçimde düzenlenmesi” (Branigan, 1992: 3) ya da “anlatım, bakış açısı, sözlü açıklamalar, görüntüler ve kurgu aracılığıyla bir öyküyü izleyiciye anlatma eylemi” (Nick Browne’dan aktaran Stam vd. 1993: 84) olarak tanımlanır. Başka bir deyişle “bir olay, yeniden sunulduğu, biri tarafından yeniden aktarıldığı (anlatıldığı, filme alındığı, sahneye konulduğu) zaman bir anlatı olur” (Kıran ve Kıran, 2000: 54). Greimas (akt. Stam vd., 1993: 69) anlatının ‘bir amaca doğru yönelmesi gerektiğini’ belirterek kapanış ve bütünlük duygusuna vurgu yapar.

Anlatı, çoğunlukla anlatılan şeyin içeriğini ifade eder. Anlatılan şey, bir film, hikâyeye, rüya, bir futbol maçı ya da önceki gün arkadaş grubu arasında çıkan bir kavga da olabilir. Bir de anlatının biçimi vardır ki, bu çoğu kez anlatım olarak ifade edilir. Ryan ve Lenos anlatıyı, “film öyküsünün anlatılma yolu” (2012: 25) olarak tanımlar. Bu durumda kast edilen şey, anlatış ya da anlatımdır, yani bir öyküleme biçimidir. Manfred Jahn da, metinle, resimle, görüntüyle, performansla ya da bunların hepsinin birleşimiyle bir hikâyeyi anlatan ya da sergileyen her şeye “anlatı” dendiğini belirtir (2005) ki, bu tanım, daha çok anlatının aktarılış biçimine vurgu yapmaktadır. Bu ayırım, öykü (fabula) ve olay örgüsü (plot, syuzhet, söylem) olarak kavramsallaştırılır.

Anlatı kuramı, anlatının en az iki düzeyde temel bileşeni olduğunu ortaya koyar. Olaylar ve eylemler, öykünün bileşenidir. Anlatı düzeylerini, Aristoteles, Rus Biçimcileri, Todorov, Genette, Chatman ve Bordwell farklı biçimlerde tanımlamış olsalar da, bu düzeyler sunulan bölümler,

öykü, eylemlerin düzenlenişi ve medya temsilinin bileşenleri olarak sıralanabilir. Sunulan bölümler, olaylar ve var olanlar (existence) olarak sıralanır. Bir anlatının en önemli ögesi, kuşkusuz bize anlattığı öyküdür (Akbulut, 2009). Öykü sunulan bölümleri içerir ya da Bordwell'in belirttiği gibi "öykü/fabula,⁸ eylemi, verili bir süre ve uzamsal bir alan içindeki olayları, etki-neden zinciri içinde, kronolojik olarak cisimlendirir" (1985: 49'dan akt. Neitzel, 2005: 232). Neitzel'in belirttiği gibi (2005: 232) öykü, metinde içerilen enformasyona dayalı olarak, bir alıcı tarafından yapılan özetleniş ya da biraraya getirilmiştir. "Eylemlerin düzenlenişi (olay örgüsü- syuzhet-plot/mythos)⁹, metindeki olayların sırasıyla ilişkiliyken, söylem, yalnızca olayların sunuluşunu değil, aynı zamanda anlatıcının rolünü, olayların odaklanmasını¹⁰ ve anlatım (narration) tarzını içeren anlatı durumunu bildirir" (Neitzel, 2005: 232-233). Anlatının temel ögesi olan öykü, öykünün hangi olay örgülerinden oluştuğu, bunların kimin tarafından anlatıldığı (anlatıcı) ve olayları kimin gördüğü (odaklayım) ve nasıl sunulduğu anlatısal çözümleme ile ortaya çıkarılabilir.

Forster, *Roman Sanatı* adlı kitabında öyküyü, "olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılması" olarak tanımlar. Yazara göre olay örgüsü ise, olayların neden-sonuç ilişkisine göre dizilmesidir. "Kral öldü, kraliçe de öldü", dersek, bu öykü olur. "Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü", dersek, bu olay örgüsü olur (Forster, 1982: 128). Böylece *fabula* ya da öykü, 'ne oldu' sorusuna yanıt vererek, olaylar arasında zamansal bir ilişkiyi esas alır. *Syuzhet* ya da olay örgüsü ise, olayların neden-sonuç ilişkisine göre dizilimini esas alarak, "bu öğelerin, belirli bir amaç doğrultusunda, belirli etkiler elde edebilmek için, belirli bakış açısı doğrultusunda düzenlenmesidir" (Oluk, 2008: 25). Olay örgüsü terimi, önümüzdeki filmde görülebilir ve duyulabilir her şeyi tanımlamak için kullanılır. Olay örgüsü ilk olarak doğrudan tanımlanan öykü olaylarını içine alır.

Filmsel anlatıyı öykü ve olay örgüsü biçiminde tasarlayan bu anlatıbi-limsel yaklaşım, kısa filmler için de yol göstericidir. Çünkü kısa filmde, yaşamın belirli bir anına, bir kesitine odaklanarak, bütün anlatılmaya çalışılır.

⁸ *Fabula*, anlatıbilimde anlatıyı çözümlemek için yapılan ayırmalardan biridir. Farklı yaklaşımlar, anlatının farklı çözümleme birimleri olduğunu belirtmiş olsalar da, Mieke Bal, bir anlatının metin, öykü ve eylem düzeni olan *fabuladan* oluştuğunu söyler. "Bu haliyle *fabula*, anlatı içindeki bilginin kendine özgü bir bilişsel yapı içinde düzenlenişidir, eylem düzenidir. Örneğin *Robinson Crusoe*'da *fabula*, yolculukları sırasında ve adasında yaşarken Robinson'un başına gelen her şeydir" (Onega; Garcia Landa, 2002: 16).

⁹ *Syuzhet*, öykü olaylarının nasıl, neden, nerede, ne zaman, kimler arasında oluştuğunu, bu olayların hangi sırayla anlatılması gerektiğini, öykü bilgilerinin hangilerinin ne miktarda ne zaman verileceğini belirleyen anlatıbilim kavramıdır.

¹⁰ Odaklayım, bakış açısı olup, anlatıda olayların kimin bakış açısından anlatıldığını tanımlar.

şılır. Bunun için önce bütün diziler halinde sıralanır, ardından bu sıralardan belirli bir seçme ve birleştirme yapılır. Elbette bütünü oluşturmada yaygın biçimde benimsenen klasik dramatik yapı, Aristocu dramatik eğeridir. Aristoteles’e (2009) göre olay örgüsü bütün ve tamamlanmış olmalıdır. Bütünden kasıt, olay örgüsünün başı, ortası ve sonu olmalıdır. Başlangıç: Başka bir şeyin ardından gelmesi zorunlu olmayan şeydir. Ancak onun ardından başka bir şeyin meydana gelmesi doğaldır. Orta: Hem bir şeyin ardından gelmesi gereken, hem de başka bir şey tarafından izlenmesi gereken şeydir. Son: Başlangıcın tersine başka bir şeyin ardından ya zorunlu olarak gelen ya da çoğu kez olması doğal olan şeydir. Ondansonra da hiçbir şey olması gerekmez. Kısaca serim, düğüm, çözüm olarak adlandırdığımız bu yaklaşım, başlangıçta karakterin, mekânın ve zamanın tanıtıldığı, ardından karakterleri eyleme geçirecek çatışmanın başladığı, sonrasında bu çatışmanın en yoğun olduğu doruk noktaya gelerek hızlıca çözüldüğü bir eğri biçimindedir. Bu yapı, daha sonra Gustav Freytag’ın geliştirmiş olduğu modelle yaygınlık kazanmış ve sinemada da kullanılmıştır.

İster kısa, ister uzun olsun, bir anlatı/kurmaca filmde dramatik formu oluşturan belirli öğeler vardır. Bu öğeler John O’Toole’un açıkladığı üzere aşağıdaki gibi sıralanırlar:

1. Roller ve ilişkiler
2. Odak
3. Gerilim
4. Uzam/ Mekân
5. Zaman
6. Dil, Ses ve Hareket
7. Mod, Sembol ve Anlam (1992: 6).¹¹

1. Roller ve İlişkiler: Kurmaca bağlam içindeki insan özneler, davranışları/eylemleri aracılığıyla ilişkilerini duruma ve birbirilerine yansıtırlar. Karakterin ortaya koyduğu rol ve tepkileri rastlantısal değildir; bireylerin yeterlikleri, sınırlamaları ve diğer bireylerin kişisel özellikleri aracılığıyla dolayımlanmış durumla saptanmış (empoze edilmiş) görevlerin ve sınırlamaların bir ürünüdür (O’Toole, 1992: 17). Dramatik formda rol, eylemde bulunan karakterin yapıp ettikleridir ve üç temel bileşeni vardır: Amaç, statü ve tutum.

¹¹ Bu öğeler, dramatik yazarlık, drama eğitimi, eğitimde drama, yaratıcı drama gibi alanlarda dramatik formun bileşenlerini öğretmek amacıyla John O’Toole tarafından oluşturulmuştur. Elbette bu formun öğelerinin nihai temeli, Aristo’nun *Poetika* adlı kitabıdır.

Rolün Amacı: “O rolü üstlenmemizin amacı nedir?” ya da “rol, neyi başarmak istiyor?” sorusunun karşılığıdır. Her rolün mutlaka bir amacı vardır. Genelde tek bir karaktere odaklanan kısa filmlerde rolün amacı net ve anlaşılır olmalıdır.

Rolün Statüsü: Dramatik yapıda da roller, gerçek yaşamda olduğu gibi ast-üst ilişkisi içindedir. Bu konular, anlatı boyunca değişebilir. Kısa filmlerde rolün statü değişimi, filmsel anlatının sınırlı zamanı nedeniyle gerçekleşmeyebilir, çoğu kez da değişim gerçekleşmez.

Rolün Yönelimi (tutumu): “Rolün duruma ilişkin yaklaşımı nedir?” sorusuna verdiğimiz yanıttır. Roller, amaçlarını gerçekleştirirken, olumlu-olumsuz, destekleyici-engelleyici, barışçıl-düşmancıl yaklaşımlar geliştirirler. Örneğin aynı işi yapan iki gardiyandan biri, tutsaklara karşı anlayışlı davranır, “onları kader kurbanları” olarak gören bir tutum geliştirirken, diğeri onlar üzerinde tahakküm kurarak kötü davranabilir. Raskin (2010: 173), bir kısa filmde karakter odağı ile karakter etkileşimini belirlemenin önemine vurgu yapar. Yazara göre en iyi kısa filmler, genellikle başlangıçlarından itibaren kimin hikâyesini anlattıklarını, yani karakter odağını açık eder ve ana karakterin, diğerkarakterlerle nasıl etkileşime geçireceğini tasarlar (Raskin, 2010: 173-174).

Rolün Motivasyonu: Rolün amacı, statüsü ve yöneliminden ortaya çıkar. Rolün amacını gerçekleştirme süresince güdülenmesi yüksek olursa, daha inandırıcı bir form ortaya çıkar. Yakın çevreden tanıdıklarla ya da amatör oyuncularla gerçekleştirilen öğrenci filmlerinde inandırıcılığın düşük olmasının nedenlerinden biri, rolün motivasyonundaki eksikliklerdir. *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film*'de Ahmet Rıfat Şungar tarafından sergilenen güçlü rol motivasyonunun, filmin başarısında büyük bir payı olduğu açıktır. Arkadaşının önerisiyle izlemeye başladığı Wong Kar Wai filmleri aracılığıyla, Kar Wai filmlerindeki karakterlerin ruh halini yaşayan başkarakter, seyirciye kısa filmlerin de oyunculuk açısından yeterli olgunlukta olabileceğini kanıtlar.

Yönetmenliğini Oliver Hirschbiegel'in yapmış olduğu *Deney* (Das Experiment, 2001) filmine rolün bileşenleri açısından baktığımızda, başkarakter Tarek'in amacının iş bulmak olduğunu görürüz. Tarek, işten atılmış bir gazeteci olarak iş arar. En öncelikli amacı para kazanmaktır. Sonrasında ise, deney sırasında, yolunda gitmeyen garip durumlar olduğunu keşfetmesi üzerine, deneyin nereye erişebileceğini görmek ister. Bu nedenle aksiyonu başlatır, katalizör olur. Deney, bir ölüm kampına dönüştüğünde ise, tek amacı kalır; oradan sağ salim kurtulmak, özgür hayata ka-

vuşmak ve arkadaşlarını kurtarmak. Başlangıçta deneye başvuran herkesin eşit olan statüsü, deneyin bir oyun olmadığına, bir başka deyişle rollerin/kurmacanın gerçeğin ta kendisi olmaya başladığında bozulur ve keskin bir ast-üst ayrımı ortaya çıkar. Tarek, gardiyan olmadığı için, onlarla eşit statüde değildir, ama cesareti, isyankâr kişiliği ile mahkûmlar arasında, daha popüler bir statüye kavuşur. Tutum ise, keskin bir dönemeç gibi filmsel anlatıda farklılaşır. Tarek de diğer deney katılımcıları gibi, “paramızı almaya geldik, biraz eğlenelim” tutumundan, gardiyanların otoriter tutumları nedeniyle gerçekliği idrak edip tutum değiştirir. Deney boyunca kişiliğini ezdirmeden mücadele etmek tutumunu benimser.

2. *Odak*: Oyunda ya da filmde ele alınan konuya hangi açıdan yaklaşılabileceğini içeren odak (dramatik an), oldukça önemlidir. Çünkü dramatik aksiyon, odağa göre biçimlenir. Ele aldığımız soruna ekonomik, politik, sosyolojik ve psikolojik odakların yanı sıra içinden, hemen ardından ve sonrasında bakılabilir. Bu anlamda odak, hem konuyu belirli yönde sınırlandırmak hem de eylemin anını odaklamak anlamına gelir.

Kardeşlerden birinin asker, diğerinin gerilla olduğu bir ailenin, terör nedeniyle köyden İstanbul’a göçünü ve orada travesti olan diğer kardeşin, kendi kardeşi tarafından vurulmasıyla sonuçlanan Mahsun Kırmızıgül’ün *Güneşi Gördüm* (2009) filmi, belirgin biçimde odak kaymasının yaşandığı bir filmidir. Terör, ekonomik sıkıntı, farklı cinsel yönelimler, yaşlılık, hastalık gibi pek çok konuyu aynı anda ve farklı boyutlarıyla işlemeye çalışan filmin bütünlük duygusu vermeyişi, odak kayması nedeniyledir. Kısa filmlerde konuya hangi boyuttan bakılacağı anlamında odak bulmak sorun olmasa da, dramatik âna odaklanmak anlamında çeşitli sorunlar yaşanabilmektedir. Bu sorunun üstesinden gelmenin bir yolu, dramatik eylemi, çatışmaya ya da gerileme yakın bir noktadan başlatmaktır.

3. *Gerilim*: Dramatik bir form oluşturmanın belkemiğini, rol kişilerini eyleme geçirebilecek bir çatışma ya da gerilim, sınırlamalar yaratmak oluşturur. Kuşkusuz eylemsizliğin de bir eylem biçimi olduğunu ortaya koyarak dramatik çatışma kavramını değiştiren, çeşitlendiren filmler ve oyunlar mevcuttur. Örneğin absürd tiyatronun yetkin örneği olan Samuel Beckett’in *Godot’yu Beklerken* oyununda eylem, beklemekten ibarettir. Bunun sinemadaki karşılığını ‘sanat filmi’ olarak adlandırdığımız filmlerde görmek de mümkündür. Kendisine ve çevresine yabancılaşmış kahramanın, hatta artık bir kahraman bile olamayan karakterin yaptığı şey de eylemsizce beklemektir. Bu örnekler çoğalsa da, dramatik yapıda karakterlerin eyleme geçebileceği bir çatışmanın yaratılması ya da gerilimi ortaya çıkaracak sınırlandırmaların olması oldukça önemlidir.

Gerilim, güçlerin çatışmasını ya da karakter üzerindeki sınırlandırmaları açıklayan bir kavramdır. Drama bir sınırlandırmalar sanatıdır. Çözülmesi zor ve önemli bir sorundan kaynaklanmalıdır gerilim. Basit biçimde iki kişi arasında kalem alış-verişine dayalı bir dramatik formda gerilim, taraflardan birinin, kalemi manevi değeri olması, büyüğü bir nesne olması ya da arada bir kan davası olması gibi nedenlerle diğerine vermemesi, güçlü bir gerilimdir. Bazen de karşıt güçler yerine, kişileri sınırlandıran, baskılayan durumlar söz konusu olabilir. Örneğin hem çocuk doğurmak hem de kariyer yapmak isteyen bir kadının durumu gerilimi oluşturur. Bazen de gerilim, istenmeyen iki durumun aynı anda karakteri etkilemesiyle ortaya çıkabilir. Hem ıspanak yemek istemeyen hem de yemek yemediği için erken uyumak istemeyen çocuğun yaşadığı şey de bir gerilimdir. John O'Toole (1992: 27) gerilimi, eylem içinde ve zaman içinde var olan bir öğe olarak görür ve kaynaklarını, karakterler ile onların amaçlarını gerçekleştirmeleri/başarmaları arasındaki boşluk olarak tanımlayarak gerilimin kaynakları şöyle sıralar:

- a. Görevin gerilimi
- b. İlişkilerin gerilimi
- c. Sürpriz, gizem ve gizin gerilimleri
- d. Metaksis – Gerçeğin gerilimi

Görevin Gerilimi: Durumun kendisinden kaynaklanan bir gerilimdir. Amaçlarını gerçekleştirmek için, kurmaca içinde karakterlerin üstlendikleri amaçlar, doğal olarak değiştirilir, tamamlanması zaman alır ya da engellenir. Bu görevlerin üstlenilmesinde bir gerilim vardır (O'Toole, 1992: 28). Zor bir görevi yerine getirmek, bir görevi başarıyla tamamlamak, görevin gerilimidir. Kralın, çocuklarından gençlik iksirini bulmasını istemesi; 7 *Samurai*'da (Akira Kurosawa, 1954) köylülerin, samuraylardan saldırganları uzaklaştırmalarını istemeleri bu tür bir gerilimdir. Bu gerilim başarıyla tamamlanmış olduğunda karakter, kahraman niteliğini de keskinleşmiş ya da pekiştirmiş olur.

İlişkilerin gerilimi: Kurmaca bağlamda karakterler arasında yaşanan en yaygın gerilim olup, gönüllü ve gönülsüz formları vardır. En yaygın gönülsüz gerilim formu olan çatışma, karakterlerin birbirlerine ve motivasyonlarına karşı tutumlarından kaynaklanan sınırlandırmalardır. İkinci olarak ikilem, karakterlerin kendilerini birini seçmeleri gerektiği iki amaç/istek arasında bulunduğu bir gerilim kaynağıdır. İkilem zorlaştıkça ve riskler arttıkça, gerilim de artar. Üçüncü gerilim kaynağı ise, tutumsal ya da dumsal olan yanlış anlamadır (O'Toole, 1992: 29). Gelin-kaynana, öğret-

men-öğrenci, ebeveyn-çocuk ya da patron-işçi arasında kültürel, kuşak, toplumsal ya da sınıfsal nitelikli çatışmalar bu türün örneklerindedir. Gönülsüz gerilim formları, karakterlerin kendilerini içinde buldukları durumlarla ilgilidir. Örneğin önemli bir ânın paylaşıldığı mahremiyet/samimiyet anları ya da ritüeller bu tür bir gerilime örnektir. Sarhoş bir din görevlisinin, yöneteceği âyine geç kalması ya da *Bir Gece Hikâyesi*'nde olduğu gibi, bir travestinin, bir müezzinin otomobiline teklifsizce binip onu istemediği bir maceraya sürüklenmesi, gönülsüz geriliminin iyi örnekleri olarak gösterilebilir.

Sürpriz, gizem ve gizin gerilimi: Sürpriz, gizem ve giz, kendi içinde beklenen ve beklenmeyen olarak ikiye ayrılır. Kötü bir sınavdan sonra düşük not aldığını öğrenen bir öğrencinin durumu ya da belediyenin on beş güne kadar yıkım emri verdiği evlerini boşaltması için yıkım ekiplerini karşısında gören ailenin durumu beklenen sürprize örnektir. Tersine, hayatını kurtardığın adamın bir savaş suçlusunu öğrenmek, beklenmeyen sürprizdir. Gizem ise, daha belirsiz ve merak uyandıran bir durum olup, sonunda sürprize evrilmesi olasıdır. William Shayamalan'ın *Köy* (2004) filminde, çevrelerindeki garipliklerin farkında olan, ama nedenleri bilmeyen köylülerin durumu buna örnektir. Köyün dışına çıkmak isteyenleri tehdit eden, ama tanımlanamayan güç, gizemin gerilimi olarak korku yaratır. Ancak filmin sonu, bu gizemin kaynağında beklenmeyen bir sürpriz olduğunu, seyirciyi şaşırtarak gösterir.

Metaksis – Gerçeğin gerilimi: Kurmaca bağlam ile gerçek bağlam arasındaki gerilimden ortaya çıkar. Yazının başında da vurgulandığı gibi metaksis, “tümüyle ve eşzamanlı olarak iki farklı özerk dünyaya aidiyet yapısı” (Boal, 1995: 43) olarak tanımlanır. Kurmaca ve gerçek dünyanın bilincinde olmak anlamına gelen bu gerilim, kurmaca içindeki karakterlerin durumlarına ilişkin algılarıyla ilgilidir. Nuri Bilge Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filminde, oğlunun çekeceği filmde oynamayı kabul eden babanın, sufleye karşın oynayamadığı an, tipik bir metaksis gerilimidir. Ağaç altında otururken gökyüzüne bakıp, “Yağmur yağacak” demesi gereken baba, bir türlü bu cümleyi söyleyemez. Çekilen filmde, seyirciyi yağmurun yağacağına inandırmak için söylemesi gereken bu cümle, babaya göre gerçeği yansıtmaz. Çünkü gerçek bağlamda hava bozmuş değildir, yağmurun yağmasına imkân yoktur.

Gerilime, *Deney* (Das Experiment, Oliver Hirschbiegel, 2001) filmi üzerinden de bakılabilir. Film, grubun uyma ve itaat davranışına ilişkin yapılan gerçek bir sosyal psikoloji deneyinden hareketle yapılmıştır. Katılımcıların, karşılığında para kazanabilecekleri ve kurayla bir kısmının

mahkûm, bir kısmının gardiyan olmalarını sağlayan deneyde, işler bir süre sonra kontrolden çıkar. Gardiyanlar, mahkûmlar üzerinde denetim kurmak için, her türlü şiddeti kullanırlar. Deney, ölümle sonlanır. Filmdeki temel çatışma, insanın hem kendisiyle hem de diğer insanlarla olan çatışmasına dayanır. Bu çatışma insanın, nereye kadar kurallara uyacağı, nereye kadar vicdanının sesini dinleyebileceği üzerine bir temayı besler. Filmde güçlü istekleri olan, ne istediğini bilen, bunlara ulaşmak için kararlı eylemler ortaya koyan kişilerin yaptığı gelişmeli çatışma ile filmin başında muhtemel bir durum üzerine dikkat çekilerek daha sonra adım adım bu çatışmanın gerçekleştirilmesi nedeniyle önceden belirtilen çatışma türleri söz konusudur. Olayları tetikleyen, sınırları zorlayan taksi şoförü Tarek'tir. Tarek, güçlü kişiliği ile filmde olayları tetikledi aksiyonu ilerletir. Öte yandan anlatıda uyma, itaat ve disiplin üzerine bir çatışma olacağı sezilenmektedir. Zira deneyin kendisi, tam da bunu ölçmeye çalışmaktadır. *Deney* filminde başarılması gereken zor bir görev olduğu için (deneyi başarıyla tamamlayıp, vaat edilen parayı kazanmak) görevin gerilimi vardır. Aynı zamanda görevlerin mahkûm-gardiyan biçiminde dağılımı, kişiler arasındaki, bir başka deyişle ilişkilerin gerilimini oluşturur. Bir grup kurallar koydukça, diğer grup da kurallara karşı direnir. Deneyde birinin ölmesi, beklenmeyen bir sürprizdir.

Kısa filmde gerilimin geciktirilmeden kurulması ve açık olması önemlidir. Örneğin annesinin istediği sütü, kapısında köpeğin bağlı olduğu köyün diğer ucundaki bir evden getirmekle görevlendirilen çocuğun yaşadıklarını anlatan *Yusuf* adlı kısa film, çocuk Yusuf'a verilen zor görevi engelleyen ya da bu görevi başarmayı zorlaştıran bir dizi fiziksel, psikolojik ve dışsal etmeni ortaya koyarak gerilim kaynaklarını açık eder.

4. *Zaman*: Dramatik bir formda zaman, anlatıbilim kuramcıları tarafından tanımlandığı gibi üç yönüyle anlam kazanır: Düzen, süre, sıklık. Bu kavramlar, öykü zamanı, olay örgüsü zamanı ve ekran zamanı arasında da ayırım yapmayı gerektirir. Bir filmi izlerken, öykü zamanını, olay örgüsünün sundukları temelinde oluştururuz. Örneğin olay örgüsü, olayları zamandizinsel düzenin dışında sunabilir. *Yurttaş Kane*'de (Orson Welles, 1941) bir adamın gençliğinden önce onun ölümünü görürüz ve onun yaşamının zamandizinsel versiyonunu yaratmak zorundayızdır. Olaylar zamandizinsel düzende gösterilse bile, çoğu olay örgüsü her ayrıntıyı başından sonuna göstermez. Karakterlerin uyku zamanını olaysız geçirdiklerini, bir yerden başka bir yere yolculuk ettiklerini, yemek yediklerini vb. varsayarsanız, ancak ilişkisiz aksiyonu içeren öykü süresi atlanmıştır. Başka bir olasılık, aynı öyküyü, bir karakterin travmatik bir olayı hazırlaması gibi,

birden daha fazla anlatan olay örgüsüne sahip olmaktır. Bunlar düzen, süre ve sıklık olarak karakterize edilir (Bordwell, Thompson, 2012: 80).

a. Zamansal Düzen: Öykü olaylarının, olay örgüsüne yerleştirilme sırası, zamansal düzeni oluşturur. Filmler, öykü olaylarını, olayların oluş sırası olan ABCD biçiminde gibi zamansal bir dizim içinde vermek yerine, çoğu kez olay sırasını değiştirerek yeniden düzenler. (Bordwell, Thompson, 2012: 80). Örneğin çoğu filmde yer alan geriye dönüş (flashback) ve ileriye sıçrama (flashforward), olay sırasının bozularak dizildiğini gösterir. Olayların zamansal sıralaması, filmlerde merak uyandırmak, şaşırtmak gibi duygu ve heyecanlar uyandırma işlevini yerine getirirler.

b. Zamansal Süre: Süre, anlatıda öykü süresi, olay örgüsü süresi ve ekran süresi olmak üzere üç türdür. Bordwell ve Thompson'un belirttikleri gibi (2012: 81) Alfred Hitchcock'un *Gizli Teşkilat* (North by Northwest, 1959) filminde olay örgüsü, Thornhill'in yaşamındaki dört dolu gün ve geceyi sunar. Ancak öykü, bundan geriye doğru uzanır, çünkü olay örgüsünün akışı boyunca geçmişle ilgili enformasyon verilir. Öyküdeki olaylar, Thornhill'in evliliklerini, ABD Gizli Servisi'nin George Kaplan adlı sahte bir ajan yaratma entrikasını ve kötü karakter Van Damm'ın bir dizi kaçakçılık faaliyetini içerir. Filmlerde olay örgüsü süresi, genelde öykü süresinin belirli dilimlerinden seçme yapılarak oluşturulur. Ekran süresi ise, filmin gerçekte izlenme süresidir. Örneğin *Gizli Teşkilat*'ın öykü süresi birkaç yıl (bütün ilişkili geçmiş olaylar dâhil), olay örgüsü süresi dört gün ve gece, ekran süresi ise 136 dakikadır (Bordwell, Thompson, 2012: 81).

c. Zamansal Sıklık: Öykü olaylarının, olay örgüsünde kaç kez gösterildikleri sıklık kavramıyla ifade edilir. Genelde bir öykü olayı, olay örgüsünde bir kez sunulur. Unutulmayan korkular, sevgililer, çocuklukta yaşanan travmatik anlar gibi öykü olayları, olay örgüsünde birkaç kez yer alabilir. *Koş Lola Koş*'ta (Tom Tykwer, 1998, Almanya) tek bir olay, ilk kez olmasının ardından birçok kez yinelenir: Lola'nın erkek arkadaşı telefonla uyuşturucu parasıyla dolu bir çantayı (Tasche) kaybettiğini bildirir ve onu ve Lola'yı birkaç kez "Tasche" diye bağırdıklarını duyarız, aslında gerçekten bunu bir ya da iki kez söylerler. Onların bağıışırlarının yönelişi, bir bakıma yaşadıkları terörün altını çizer ve bu, aşırı hareketli bir filmin özelliğidir (Bordwell, Thompson, 2012: 81-82). Benzer biçimde *Sonuç* adlı kısa filmde temizlikçi adamın çocukken yaşadığı olay, öyküde bir kez olmuştur, ama olay örgüsünde bu travmatik çocukluk anısı, geriye dönüşle bir kez ekrana gelir, ancak yavaşlatılmış çekimle ekran süresi ve etkisi artırılır.

5. *Uzam/Mekân*: Sinemayı da kapsayan dramatik anlatılarda uzam/me-kân, dramatik aksiyonun inşasında, gelişiminde etkin bir işlevdedir ve üç türde karşımıza çıkmaktadır: Öykü mekânı, olay örgüsü mekânı, sinemanın kullandığı ekran mekânı, yani çerçeve içinde görülebilir mekân. Öyküde aksiyonun geçtiği yer, aynı zamanda olay örgüsünün de geçtiği yerdir, ancak bazen olay örgüsü, bizi öykünün parçası olarak başka yerleri anlamaya sevk edebilir. *Gizli Teşkilat*'ta Thornhill'in bürosunu ya da *Yurttaş Kane*'de (Orson Welles, 1941) Kane'i kovan kolejleri asla görmez. Böylece anlatı bizden asla gösterilmeyen mekânları hayal etmemizi isteyebilir. Otto Preminger'in *Exodus* (1960) filminde bir sahne Dov Landau'nun katılmayı istediği bir terör örgütü tarafından sorgulanışına tahsis edilir. Dov, kendini sorgulayanlara, gönülsüzce bir Nazi toplama kampındaki yaşamını anlatır. Film bu mekânı asla göstermese de, sahnenin duygusal gücü, kampı anlatışını imgesel olarak tamamlamaya hizmet eder. Öykü mekânı, sinema ekranı mekânını da kullanabilir. Ekran mekânı, olay örgüsü mekânının belirli bölümlerini seçebilir (Bordwell, Thompson, 2012: 82). Uzam/mekân, sinemada aksiyonu, kendi alanıyla sınırlar; anlatıda hangi karakterlerin olacağını bildirir; karakterlerin vereceği kararları sınırlayabilir; dramatik gerilimi güçlendirir. Ayrıca belli mekânların güçlü çağrışımları da dramatik aksiyonu besler. Şato, mezarlık, arkeolojik bir alan, boş bir ev, uçsuz bucaksız bir hırçın deniz böylesi bir işleve sahiptir. Örneğin boş, metruk bir ev, öncelikle tekinsizliğiyle korku türünü akla getirir ve karakterlerin de bu çağrışımla inşa edilmesine fırsat verir. Örneğin *Cafe de Kitap* (Emrah Cevher) adlı kısa filmde mekân, bir kafedir ve karakterler de çalışan garsonlar ve patron olarak belirlenmiştir. Mekân, bir yandan rutin işleyişi görünür kılar, bir yandan da çalışanlar arasındaki ilişkilerin gerilimi için atmosfer oluşturur. William Shayamalan'ın *Köy* (2004) filmi ise, tümüyle uzam aracılığıyla inşa edilmiş bir gerilime dayanır. Köyün dışına çıkanların korkutulduğu filmsel anlatıda, seyirci de filmin karakterleri gibi köyün ötesini göremez ve saldırıların nereden geldiğini, gariplikleri anlayamaz. Karakterlerin kıyafetleri ve aksesuarlar da, seyirciye filmin zamanının şimdi zaman olmadığını, hattâ karanlık Ortaçağ olduğunu düşündürür. Filmin bitişinde kamera orman içindeki köyün üzerinde yükselerek açıldıktan bir süre sonra, kadraja ormanı çevreleyen otobanı gören seyircinin yaşadığı şey, şaşkınlıktır. Filmsel anlatı, geçmiş değil, modern dünyanın bugünü anlatmaktadır. Uzamın sınırlandırılması, seyircinin, zamanı da yanlış algılamasına neden olmuştur.

6. *Dil/ Ses ve Hareket*: Dramatik formun bileşenlerinden biri olan ses ve dil, sesin tonu, alçaklığı yüksekliği, sözcüklerin söyleniş biçimi, sessizlik-

ler ile anlam yaratır. Kısa film, uzun filmlerden farklı olarak konuşma sesine/dile çok gereksinime duymayabilir. Bu durumda film, görüntülerle bir dil kurar, ayrıca hem karakterlerin hareketi hem de görüntülerle sağlanan hareket belirli bir anlam oluşturur. Her dramatik anlatıda eylemin ortaya çıkardığı bir hareket vardır. Aksiyon filmlerinde hareket hızlı ve güçlüyken, sanat filmlerinde hareket daha durağan ve yavaştır. Örneğin *Cafe de Kitap*'ta *cafeye* gelen müşteriler ve çalışanlar, hem dili hem de hareketi etkin biçimde kullanarak, aksiyonun hızlanmasına yol açarlar. Ancak çalışanlar arasında çatışma belirdiğinde, aksiyon, karakterler arasındaki gerilimi vurgulamak için yakın çekimlerle, yavaş hareketlerle gösterilir. *Yumurta*'da ve *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film*'de ise daha yavaş olan hareket, sanat sinemasına özgü bir atmosferin oluşmasına yol açar.

7. Mod, Sembol ve Anlam: “Bu öğeler, dramatik formun diğer bileşenlerinden farklı olarak onların ürünleridir” (O’Toole, 1992: 41). Mod, “dramanın dekoru ya da onun içindeki bir sahne ya da parçası ve eylem aracılığıyla yaratılan aşırı duygusal iklim” anlamına gelir. Mod, genelde dramatik anlatının belirli bir ânında hissedilir, dramatik eylemden ortaya çıkar, ama modun bileşenlerinden biri olan empatiden farklıdır” (O’Toole, 1992: 41-42). Karakterlerin durumu filmsel anlatı içinde çözme biçimleri ve süreçleri, modu oluşturur. Bir başka deyişle mod, filmde yaratılan ruh durumu, olayların biçimine göre değişmektedir. Mod, olaya eklenen her bilgiye göre nasıl değişmektedir. Örneğin *Yusufta* mod, çocuk onca zahmet ve güçlkle taşıdığı süt kabını kayıp düşürdüğünde ortaya çıkan acıma, çaresizlik, hayıflanma ve üzüntü duygularıdır.

Dramatik sanatların önemli bir parçası olan sembol, bir nesne olabildiği gibi, bir söz ya da eylem de olabilir. Sinema, yananamlar ve metaforlarla (eğretileme) sembollerin yoğun kullanıldığı bir sanat formudur. Bir karakterin yürümek için kullandığı baston, yaş ile ya da kör olmakla ilgili bir sembol olabilir. *Sonuç* filminde olduğu gibi sembol, temizlikçi adamın, yıllar sonra karatahtada karşılaştığı aynı toplama işlemine yazdığı “0”dır (sıfır) . “0”, eğitimde otoriter anlayışa, şiddete bir isyan, onun reddi ve aynı zamanda yanlış eğitimle kaybedilmiş bir hayatın metaforudur.

“Dramatik anlam, sabit bir öz değildir; oluşur, çoğuldur ve çok katmanlıdır. Daima tartışılabilir, ama her zaman kontrol edilmez” (O’Toole, 1992: 43). Tam da bu yönüyle dramatik anlam, dramatik formun bileşenlerinin bir bileşkesinden, bütün dramatik eylemlerden ortaya çıkar. dramatik anlamın ortaya çıkarılması, başka bir deyişle örülmesi ise, dramaturjik bir analiz ile mümkündür.

SONUÇ:

“ONLAR ERMİŞ MURADINA BİZ ÇIKALIM KEREVETİNE”

Film çalışmalarında sanat filmlere ya da popüler filmlere gösterilen ilgi, öğrenci filmlerinden ne yazık ki esirgenmiştir. Bir okulu, kurumu, kursu bitirmek amacıyla üretilen öğrenci filmlerini çalışmada festivaller ve yarışmalar bir olanak sunmaktadır. Bu çalışmada, 4. Atıf Yılmaz Kısa Film Yarışması'na katılan filmler üzerinden hem Türkiye'de öğrenci filmlerinin kaba hatlarıyla da olsa poetikasını çalışmaya bir giriş yapılmış, hem de öğrenci filmlerindeki metodolojik, dramaturjik ve sinematografik sorunlar saptanmaya çalışılmıştır. Bir film yapmanın, bilimsel ve sanatsal üretimlerin temelinde yatan belirgin bir soruna, sorunsala dayanması gerektiği fikri üzerinden metodolojik boyut tartışılmıştır. Örnekler, sorunsalın uzağımızdan değil, yakınımızdan seçildiğinde, sorunun boyutları etraflıca incelendiğinde, filmin daha sahici görüldüğünü ve daha inandırıcı bir anlatıma sahip olduğunu göstermektedir.

Öğrenci filmlerindeki dramaturjik boyut ise, neyin nasıl anlatılacağını bilme noktasında yararlı bir çerçeve sunmaktadır. Öğrenci filmlerinin dramatik bir form olarak görülmesi, bu formun bileşenlerinin farkında olarak, onların daha sağlam dramatik bir yapıya kavuşmalarını sağlayabilir ve seyircilerin filme bağlanmalarına katkı sunabilir. Bu yazı, Türkiye'deki öğrenci filmlerindeki kimi sorunlardan yola çıkarak, dramatik açıdan daha sağlam filmler üretmede, dramatik formun bileşenlerinin yol gösterici olduğunu örneklerle ortaya koymaya çalışmıştır. Yazıda saptanan ve film örnekleriyle açıklanan dramatik formun bileşenleri, üniversitelerin sinema-televizyon bölümlerinde senaryo yazarlığı derslerinde olduğu gibi, ondan da evvel dramatik anlatım, öykü anlatıcılığı, yaratıcı drama, dramatik eğitim gibi atölye formunda düzenlenecek derslerle daha yaşantısal biçimde öğretilir. Bu nedenle sinema eğitimi veren okul ve kurumlarda, sinemanın aynı zamanda dramatik bir sanat formu olduğunu anımsatan, bunu dramatik etkinliklerle yaşantısal hale getirerek öğreten derslere, atölyelere, seminerlere gereksinim vardır. Bu gereksinim, aynı zamanda üniversitelerde sinema eğitiminin biçiminin ve niteliğinin tartışılmasını, yeniden düzenlenmesini de gerektirmektedir.

KAYNAKÇA

- Akbulut, Hasan (2009). “Gelenekselden Dijitale, Mekândan Uzama Oyun Kültürü”, *Dijital Oyun Rehberi: Oyun Tasarımı, Türler ve Oyuncu*. ss. 25-81, Ed. Binark, M.; Bayrakturan, G.; Fidaner I. B., İstanbul: Kalkedon.

- Aristoteles (2009). *Poetika*, Çev. İ. Tunalı. İstanbul: Remzi.
- Boal, Augusto (1995). *The Rainbow of Desire. The Boal Method of Theatre and Therapy*. New York, Routledge.
- Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin.
- Bordwell, David.; Thompson, Khristin (2012). *Film Sanatı*. Çev. E. Yılmaz. Ankara: De Ki.
- Branigan, Edward (1992). *Narrative Comprehension and Film*. London & New York: Routledge.
- Can, Aytekin (2005). *Kısa Film*. Konya: Tablet.
- Cooper, P, Dancyger, K. (2000). *Writing the Short Film*. United States of America: Focal Press.
- Çalışlar, Aziz (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Ergun, Doğan (2005). *Sosyoloji ve Tarih*. 4. baskı. Ankara: İmge.
- Ergun, Doğan (2014). *Yöntemi Geliştirmek: Türkiye'de Toplumsal Bilimlerde Yeniden Üretim Üzerine*. Ankara: İmge.
- Forster, E. M. (1982). *Roman Sanatı*. Çev. Ü. Aytür. İstanbul: Adam.
- Jahn, Manfred (2005). *Narratology: A Guide To the Theory of Narrative*, English Department, University of Cologne.
- Kılınç, Barış (2014). "Sinemada Biçem ve Kısa Film: Türk Kısa Filmlerinin Biçemsel Özgünlükleri", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 42: 233-244.
- Kıran, Ayşe Eziler.; Kıran, Zeynel (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri: Yazınbilim, Göstergibilim Yoluyla Metin Çözümleme*. Ankara: Seçkin.
- Neitzel, Britta (2005). "Narrativity in Computer Games", *Handbook of Computer Games Studies*, Ed. J. Raessens; J. Goldstein (ss. 227-245). London: The MIT Press.
- Oluk, Ayşen (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet.
- Onega, Susana; Angel Garcia Landa, Jose (2002). *Anlatıbilime Giriş*. Çev. Y. Salman, D. Hak-yemez. İstanbul: Adam.
- O'Toole, John (1992). *The Process of Drama: Negotiating Art and Meaning*. London, New York: Routledge.
- Özön, Nijat (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı.
- Raskin, Richard (2010). "Kısa Kurmaca Filmde Öykü Tasarımı", Çev. S. Gürel. *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 3*: 173-179.
- Riis, Johannes (2010). "Kısa Filmin Poetikasına Doğru", Çev. T. Yalur. *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 3*: 154-164.
- Ryan, Michael; Lenos, Melissa (2012). *Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*. Ankara: De Ki.
- Şener, Sevda (1997). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. İstanbul: YKY.

BİR MACAR VEDASI: JANCSÓ MIKLÓS

Gökhan Erkiş

*... Bizi yoksul ve tutsak kılanlara
Bir zerresini bağışlamam yaşama hakkımın...
... Hiçbir uzlaşmaya yanaşmadan
Mutlu olma hakkımı haykırırım...*

József Attila
Çev: Ataol Behramoğlu

Önce kısaca Macar sinemasına değinmekte yarar var. Macar kültür dünyasında tarihle yüzleşme, bilgiye değer verme, öğretici olma, tarih ve toplum gibi konularla ilişkilene inişli çıkışlı bir yol izlese de her daim varlığını sürdürmüş eğilimler. Film kuramı, eleştirisi ve çözümlemesi hem bağımsız bir alan olarak güçlü, hem de çitası yüksek sinema yapıtlarının ortaya çıkmasında dikkate değer bir rol oynuyor. *Béla Balázs*, *György Lukács* ve *Alexander Korda* isimleri bu alanın dünya çapında bilinen isimleri. Sinemanın bir sanat dalı ve ideolojik bir aygıt olduğu düşüncesinin çok erken yıllarda yerleştiği sayılı ülkelerden biri. Bu açıdan kısa süreli *Béla Kun* dönemi önemli; 1919'da SSCB'yi burun farkıyla geçerek sinema sektörünü devletleştiren ilk ülke.

Politik baskılardan hayli canı yanmış bir sinema. Sanata dönük kısıtlamaları, sansürü ve çıkarılan engelleri aşmanın yolunu, yaşanmış olanla yaşananlar arasında zaman aşımli metaforik bağlantılar kurmakta bulmuş

olan çok sayıda yönetmen olunca, bu anlayış ulusal sinemanın ana karakteristiklerinden biri olmuş. Tarih, yazın, politika, canlandırma, biyografi, resim, mimari üzerine filmlere odaklanan bir araştırmacının yolu Macar sinemasına çıkmıyorsa yolunda gitmeyen bir şeyler var demektir. Yönetmen sinemasını ekip biçmek için uygun topraklara ve iklime sahip Macaristan için yaratıcı yönetmen cenneti denilebilir: *Péter Bacsó, Csaba Bol-lók, Judit Elek, Ildikó Enyedi, Zoltán Fábri, István Gaál, Pál Gábor, Pé-ter Gothár, Livia Gyarmathy, Imre Gyöngössi, Szabolcs Hajdu, Zoltán Huszarik, Zoltán Kamondi, Ferenc Kardos, Agnes Kocsis, Lajos Koltai, Ferenc Kósa, Zsolt Kézdi-Kovács, Gyula Maár, Károly Makk, Márta Mészáros, Kornél Mundruczó, György Pálfi, Géza Radványi, János Rózsa, Pál Sándor, Sándor Sára, István Szabó, János Szász, Béla Tarr, Péter Timár*. Sinemayla kurduğu ilişki film festivalleri üzerinden yürüyenler için tanıdık isimler bunlar. Jancsó böylesine güçlü bir yönetmen ordusu içinde, üstelik onlardan bazılarının açıkça dile getirdiği gibi, ülkesinin en önemli yönetmeniydi.

Prolog: Yöneten ile yönetmen arasındaki ayırımın açık kanıtlarından biridir Jancsó. 1921 Vac doğumlu. Savaş yıllarında Kolozsvár'da hukuk okudu, bu alanda doktora yaptı, eşzamanlı etnografya ve sanat tarihi eğitimi aldı. Savaşın son aylarını tutsak olarak geçirdi. Ardından Budapeşte Sinema ve Tiyatro Akademisi'nde sinema eğitimi aldı. 1950-70 yılları arasında yoğun biçimde kısa ve belgesel filmler üretti. *Márta Mészáros* (1931-) ile olan evliliği bu yıllar arasında on yıl kadar sürdü. 1956 ayaklanmasını izleyen aylarda, belgesel çalışmaları nedeniyle Çin'de bulunuyordu. İlk konulu uzun metrajlı filmi *Çanlar Roma'ya Gitti* (A harangok Rómába mentek) 1958 yapımıdır.

İnsanlar varlıkbilimsel konularla ilgilenmiyor.

Aklını yitirmekten ve telaşa kapılmaktan korkuyor.

İnsanlık kendi durumunu görmezden gelerek bir tür savunmu geliştiriyor.

Evimin Yolu (İgy jöttem, 1964) İkinci Büyük Savaş sona yaklaşırken, Sovyet birliklerinin kamp kurduğu Macaristan'ın karmakarışık ortamında evine dönmeye çalışan bir Macar askerinin öyküsünü anlatır. Bu askerinin hayatta kalmasını ve fazla hırpalanmamasını sağlayan, çocuksuluğunun zarar vermez izlenimi ve işe yarar olduğunu anlayıp kullandığı öğrenciliğidir. Her karşılaştığı birlik onu kendince tanımlar, kullanır. O ise, kendini bir tarafı bile hissetmediği bu savaş ortamında, kaçarken düştüğü mayın tarlasından sağ salim çıkmasını sağlayarak insan hayatını önemseydiğini gösteren hasta bir Rus askerinin hayatını kurtarmak için sırtına onun üniformasını geçirir, silahını boynuna asar ve savaştan kaçan bir grubun için-

deki doktoru zorla yolundan alıkoyar. Jancsó tarihsel ve toplumsal koşulların öngörülemezliğine neden olan kaos içinde insanın değersizliği olgusuna kaygısını gizlemeden odaklanır.

İnsan doğası savaş ortamında bile, bilinçli veya bilinçsiz, bazen trajikomikliğe bazen absürtlüğe varan komik unsurlar yaratır: Günlük kullanılan bazı kelimelerin ayaküstü yapılan Macarca-Rusça çevirisi bazılarının çatışma değil, yakınlık kurma derdinde olduğunu gösterir. Kim ve neci olduklarını öğrenemediğimiz pilotların bizim askerin kadınlara olan ilgiyle bir alıp veremediği vardır: Önce bilmeden ona yardımcı olurlar, havadan gelen ölüm tehdidi aşka iyi gelir; sonra da onca çabaya rağmen ulaşmasına engel olurlar, aşk bozkırda gözden yiter gider. Neye ve kime hizmet ettikleri anlaşılmayan, kendilerinin anlamış olduğu da şüpheli olan bir grup Kazak atlısının faşist diye tanımladıkları üç askeri infaz etmeleri dekadraj ses kullanımıyla verilir. Savaş tutsaklarının alıkonulduğu kampa, nehrin içine tel örgüyle sınırlanmış bir açık hava banyosu yapılmış olması, Rusların sağlık ve güvenlik konusunda ne denli hassas olduğunu ortaya koyar.

Tüm bunların ardından, *Askerin Türküsü*'nü (Ballada o Soldate, *Grigory Chukrai*, 1958) ve *Ermanno Olmi*'nin saf ve insan kalmayı başarmış karakterlerini anımsamak gerekir. Zaman zaman Çek sinemasının güldürü atmosferine yakınlaşan ama Macarlığı elden bırakmayan *Evimin Yolu* filminin Büyük Ödül kazandığı 1965 Pecs FF'nin en iyi yönetmen ödülü Jancsó'ya gider.

Hep sahte tarih yaratıyoruz. Metaforik bir dil kullanıyoruz.

Kanunsuzlar (Szegénylegények, 1965), açılışını nicedir uzak kaldığımız bir tadı anımsamamızı sağlayarak yapar: Ancak bizi 1860'lı yıllara götüren bu karakalem resim sergisini gezme zevkimiz duyduğumuz kuşkuyla bulutlanır, resimlerin keyfimizi kaçırın bir içerik taşıdığını anlamamız uzun sürmez. Çağın militarizm, endüstri, refah ve güç üzerine kurulu sistematik yalanlarıdır aktarılan. Gözde bir kent olarak Budapeşte, modernliğin simgesi trenler, binalar ve tüten bacalar. Macar tarihini bilenler için söylemek gerekirse, 1848 ruhunun sözde kaldığı, bir tarafta refaftan çatalamak üzere olan burjuvazinin, diğer tarafta geleneksel üretim tarzlarına mahkûm bırakılmış halkın yaşam sürdüğü bir dönem, çok bildik ve hiç değişmeyen tarihsel bir tablo. Zenginlik yoksulluğa rağmen, düzen keşmekeşe rağmen var olmayı amaçlar.

Suç ve ceza sosyal ve ekonomik dengesizliklerin bir ürünü olarak ortaya çıkar. Sömürüye, haksızlığa ve yoksulluğa karşı isyan sosyal haydutları, halk kahramanlarını doğurur. İsyenlarıyla adlarına türküler yakılan

özgürlük savaşçıları, dengesizliklerin kaynağı olan egemenlerin elinde oyuncağa dönmüş devletin gözünde vatan hainlerine, seçkinlerin hukukunda suçlulara dönüşür. Halkın isyancısı devletin âsisi olarak tarihte yerini alır. Devlet mekanizması tehdit olarak algıladığı suçu cezalandırmak ve suçun kaynağı olan isyancıları ortadan kaldırmak için yola koyulur ve kısa sürede azılı bir suç şebekesine döner. O saatten itibaren halk, hukuk, yasama çatlak, çatlak yarığa, yarık uçuruma dönüşür. Her bütün kendi içinde durmaksızın bölünmeye uğrayarak kaosu doğurur. Toplum bütün kurumlarıyla yoldan çıkar ve kontrolsüz alanlar hızla büyür. Düzeni yeniden kurmak adına, otoriteyi temsil eden devletin direksiyonuna tanısı konulmamış ruh hastalarının geçmesi âdettendir. Onlar da kendi benzerlerinden oluşan asalak, çıkarıcı, faşist, hastalıklı bir kurmay sürüsü yaratır. *Kanunsuzlar*, işte bu çok ama çok tanıdık öykünün Macar versiyonlarından birini aktarır.

1848 yılında *Lajos Kossuth* (1802-1894) liderliğinde başlayan Avusturya karşıtı Macar bağımsızlık ayaklanmasının üzerinden yirmi yıl geçmiştir. Ayaklanmanın titrek soluğu devrime yetmemiştir. Ancak bu halk devrimi çağrısı tabana yayılma fırsatı bulamadan monarşinin ölçsüz gücü karşısında yenilmiş olsa da sesini Macar ovasında yankılamış, tohumlarını toprağa serpmiştir. Kendilerini hiçe sayan ve küçük düşüren bu hareketin yarattığı kompleksler altında kıvranan otorite birliği partizanlara haddini bildirmek ve köklerini kazımak için koşulların uygun hale gelmesini bekler. Aradan geçen yirmi yılın ardından ayağına çelme takanların peşine düşen devlet 1848 artıklarını cezalandırmaya kararlıdır. Nihayetinde, oç arzusuyla yanıp tutuşan otorite askerî gücünü ovaya sürer. Amaç, direnişten arta kalan köylü kırıntılarını yakalamak, partizan liderlerini ortadan kaldırmaktır. En önde gelen hedef *Sándor*'dur. *Sándor* karakteri Kossuth saflarında savaşa katılan köylü liderlerin en ünlüsü olan gerçek bir kişiliğe, halkçı haydut *Sándor Rózsa*'ya (1813-1878) göndermede bulunur.

Ordu *Sándor*'un peşine düşmüş görünür ama bunu onun ortalarda olmadığını bildiği halde yapar. Bu durumda derdi kiminledir? Derdi dünle mi, bugünle mi yoksa gelecekle midir? Karşısında savaşan bir güç bulamayan ordu klasik it masalını okur: Böl, tuzak kur, birbirine düşür, sorgula, ez, yönet, yok et. Eşi ve oğlu öldürülen yaşlıca bir kadından katilleri teşhis etmesi istenir. Kadının işaret ettiği adam sorguya çekilir. Eline tutuşturulan ipi, hazır eline almışken boynuna geçirmesi istenir. Önce reddetse de sonradan öldürenin kendisi olduğunu itiraf eder. İtirafı araya başka ölümlerin sıkıştığı bir itiraf daha izler. Sorgu subayı kendisini asıl he-

define götürecek bir pazarlığa girer. Suçluya kendisinden daha fazla suç işlemiş, insan öldürmüş birini bulmalarını sağlarsa affedileceğini söyler.

Sándor ortalıkta yoktur. Ovanın ortasında taştan bir kalede, kalenin taştan komutanları onu ortaya çıkarmak için insan aklının kendisini soy-suz kılacak her tür yöntemine başvurmaktan çekinmez. Yakalanıp kaleye getirilen biri öldürdüğü subayın yerine geçmekle suçlanır ve idamını bekler. Kaleye tıklanmış köylülerin arasına atılır. Avcı yem kuşusu, yem avcı kuşusu taşır. Aralarında çıplak halde koşturulduğu iki sıra askere kırbaçlattırılan kadın av için kullanılan bir âsi yemidir. Mahkûmların buna katlanamayarak tepki vermesi beklenir; aralarında bulunan Sándor'un buna seyirci kalamayacağından emin olan komutanların planı işlemez. Ancak olayı çıkarttıkları kuleden izleyen mahkûmlar arasında aşağı atlayanlar olur. Ne var ki cesetlerin hiçbiri aranan lidere ait değildir. Onlar aşağılanma eziyetine daha fazla katlanamayanlar veya genç kadını düşürdüğü durumdan kurtarmanın isyankâr çağrısına uyanlardır.

Bir yanda suskunlar, suskunlaşanlar, sallandırılanlar, başka türlü konuşanlar vardır; öte yanda sorgulayan, tehdit eden, öldürenler... Düzenin kurbanlara biçtiği değer hiçleştirmeye kadar uzanır. Adım adım hedefe yaklaşıyor ve sessiz direniş kırılıyor gibidir ama aklına geleni yapan otoritenin düzeni kurma sürecinde de bir tutarsızlık, bir dağınıklık hissedilir. Haklarını yememek lazım, kendini alternatifsiz gören her iktidar saçmalar. Film bu açıdan bakıldığında, anlattığı faşizan otoritenin yarattığı psikolojik ortam karşısında sağlam durur, yoldan çıkmaz. Totaliter gücün doğasını ve insanlık dışılığını tüm çıplaklığıyla ortaya koyar. O güç ki insani değerler ve haklar karşısında dikiş tutturamaz, kumaş ezer, eteğini kapşonuna diker.

Macar bozkırı hapis hayatına doğal bir sınır oluşturur. Kafkaesk bir kaosa, endişeli bir beklentiye, yapışıp kalan bir sıkıntıya ve adım adım güçlenen bir türbülansa ev sahipliği yapar. Bu terör ortamında kimilerinin yalpalaması da olası sonuçlardan biridir. Katil tarafından hedefe konulan ve aynı adı taşıyan baba ve oğul üzerlerine atılan suçtan dolayı idam cezasına çaptırılır. Ancak sadece biri asılacaktır. Düşünüp asılanın hangisi olacağına karar vermeleri istenirken, asıl hedef, otoritenin artık patolojik bir takıntısı haline gelen liderdir. İtirafıta bulunmaları beklenir, ancak her ikisi de diğerinden vazgeçmez. Komutan avuçlarını kapatır ve onlara uzatır, tercihlerini yapmalarını ister, biri kazansın ve boynuna ip geçirilerek ödüllendirilsin diye. Komutan kendi varlığıyla felsefenin oldum olası yanıtsız bıraktığı bir soruya yanıt bulur: İnsanın yaratabildiği en büyük dışkı kendisidir. İnsanın insanlık dışılıkla ilk tanışmasını sağlayan kendi dışkısı olduğuna göre buna şaşırılmamak gerek. Kötü kalplilik, yok edicilik, vic-

dansızlık... Adına ne dersek diyelim, insan dışkılık durumu her günü kendi varlığını ispat etmek için kullanmıyor mu zaten?

Tutukluların birbirine düşmeleri için gösterilen çabaları, ölümüne dalışmaları emri izler. Orduya katılacak olanların affedileceği açıklaması olta yemidir. Göstermelik genel af duyurusuna dönemin ünlü asker-politikacılarından Kont Raday'ın adı karıştırılarak işin ciddiyetine vurgu yapılır. Kale dışına çıkarılarak özgürlüklerinin kendi ellerinde olduğu yanılması yaratılan kitleye efsane lider Sándor'un da affedildiği söylenir. Sevinçlerini saklama gereği duymayan ve havaya girip hep bir ağızdan özgürlük marşı söylemeye başlayan kitlenin çevresi sarılır. Böylece kalıntılar temizlenir ve içlerinden efsaneler çıkma olasılığına karşı kalıcı bir önlem alınmış olur.

Emirlerin kaynağı olan otoriteyi görmeyiz, bildiğimiz varsayılır. Bu da bizim bir emir-komuta zincirinin olduğunu düşünmemize neden olur. Zincirin her halkası kendini asal otorite yerine koyar ve yerel otoritenin sonuç almaktaki kararlı başına buyrukluğu zincirin iletkenliğini işlemez hale getirir. Otoriter güç kör ve duyarsızdır. Hoşgörüsüzlüğün hayat alanı genişledikçe baskının dozajı artar ve bunun için mantığını işletmesi de gerekmez. Ancak onları sonuca ulaştıracak salt kendi yöntemleri değildir, değeri küçümsenemeyecek bir şansları vardır: Halk yığınları örgütlenme ve iletişim açısından onlardan çok daha zayıftır. Sözün özü, otoriteyi güçlü kılan karşısında bir gücün olmamasıdır. Baskı, korku ve yıldırma taktikleri ipleri ele geçirenin yöntemi haline gelir. Böylesi bir düzende devlet, adalet, demokrasi ve cumhuriyet kavramlarının sadece ismi korunur. Kitlelerin payına defterlerden huzuru, özgürlüğü ve mutluluğu silmek düşer. Demokrasi, hak ve özgürlük istemi faşizme davetiye çıkarmak mıdır? Demokrasinin maskeli balosunda boy gösteren faşizm, monarşinin düzenlediklerinde maskeye ihtiyaç duyar mı?

Zayıf varsa güçlü de var. Ne yapmalı, nasıl yapmalı? İnsanlığın rotasını çizmek konusunda zayıfın ahlâkından çok güçlünün ahlâkı rol oynar. O yüzden, insancıl değerlerle beslenmek konusunda öncelik hakkını güçlüye vermeli. Gücün kötüye kullanımı sanıldığı üzere her durumda hiyerarşik bir kötücül güç yapısının varlığını işaret etmez. Bu zincirin bağlantısız, kopuk ve otonom halkaları boşluklar doğurur. İktidar gücünü somuttan çok soyuttan, yok etme kapasitesinden çok korku uyandırma kapasitesinden alır. Otoritenin insani karakterini, kurduğu güç zincirindeki insancıl halkaların etki gücü belirler. Otorite zincirinden halkaların kopması, başhalkayı yalnızlığa iter ve bu onun son kullanım tarihinin yakınlığının kanıtıdır. *Kanunsuzlar*'da ne halkın ne de egemen sınıfın liderleri görünür. Biri efsaneleşmiş, diğeri hiçleşmiştir. Düzenin çarklarının

dönmesi için bu gereklidir: Bana liderini söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim. Halk, iktidar ve ahlâk üçgeninin sağlıklı işlemesi eğitimin kalitesi-ne, sosyal hakların eşitlikçi kullanımına ve ekonomik varlığın dengeli dağılımına bağlıdır. Öncelikli olarak bu alanlardaki yetersiz kazanımlar ve dengesizlikler bu üçgenin varlığını tehlikeye atar, sağduyusuna güvenilen halkların yerini ruhsuz, çıkarıcı, aptal, kaderci, yoksul, cahil, dengesiz ve hasta halklar alır. Otorite için halkın sağduyusuna duyulan güven gerçek ve gizil anlamını bu aşamada bulur.

Bozkırın ortasındaki topraktan kaleye kapatılan köylülerin otorite tarafından neden kanun tanımazlar olarak görüldüğü, gözaltında tutulduğu ve sorgulandığının yanıtını filmin orijinal adının karşılığında aramak gerekir: *Kanunsuzlar*. Onlar kime göre kanunsuzdur? Rejimin gücünü hukuktan değil de kanundan aldığı durumlarda bu ufak detay büyük bir çelişki yaratır. Hukuk ilkel ve yobaz otorite için engeldir, dolayısıyla paspas edilmelidir. Ancak daha da garip bir durum vardır ortada. Otoriter rejim kendi kanununu da tanımaz. Filme adını veren kanunsuzlar hangi taraftır?

Kanunsuzlar sadece geçmişte yaşanan bir olayın yeniden yaratımı olarak ele alınmamalı; o, otorite ile halk arasındaki tüm anlaşmazlıkların ve çatışmaların tarihi üzerine bir model, insanlık trajedisi üzerine bir sunum olarak okunmalı. Bu nedenle, filmin *János Kádár* yönetiminin halktan uzaklığına, onu yabancı saymaya ve ötekileştirmeye dönük çabalarına dönük bir iç metin taşıdığına dikkat çekenlere şaşırmamak gerekir.

Jancsó romantizmin ve hikâyeci tarihin peşinden gitmez. Tarihin bir analizini yapar. Onun yürüdüğü yollar aklın, tarihin ve insan doğasının birleştiği kavşağa çıkar. Hem koreografik mizansen hem de kendi koreografisini gerçekleştiren kamerası simgeci-dir. Ağırlaşan zaman doğanın sesini duyulur kılar: Özgür kuşların cıvıltıları ve esen yelin ısıkları bu-yurgan ve ezik insan seslerine karşı durur. Psikolojik gerçekliği kullanarak sömürüye başvurmaz, insan davranışlarını gerekçelendirerek insanın özüne iner. Jancsó aktörlük açısından minimalist ancak yoğun ileti taşıyan, eylemlerin çoğunlukla bireyin ve topluluğun iç dünyalarındaki yansımalarını açığa çıkartan bir tarzı benimser: duruşlar, mimikler, sesli/ses-siz tepkiler, eller, gözler, yarım kalan sözler...

Gerçekliği simgesel dokunuşlarla, soyuta indirgenmiş verilerle bezeyerek aktarırken, Kafka dünyasının görsel karşılığının gelişkin bir versiyonunu yaratır. Sonrası Jancsó denince hemen akla gelen, kariyerinin ilk büyük adımı olarak gördüğümüz ve zamanla benzersiz bir modele dönüşecek olan *Kanunsuzlar* olur. 1966 Pecs FF Büyük Ödülü'nü alırken, Jancsó'ya da en iyi yönetmen ödülünü kazandıran film, 1966 Locarno FF Fipresci Ödülü'nün de sahibi oldu.

Kızıl ve Beyaz (Csillagosok, katonák, 1967) filmiyle, 1968 Pecs FF'nin en iyi yönetmen ödülünü alan Jancsó'nun yolu bu sefer Bolşevik devriminin huzursuz ilk yıllarına düşer. Macarlar Rusya iç savaşının sürdüğü Ukrayna topraklarında Kızıl Ordu saflarında savaşır. Hızla amacından sapan savaş ne imparatorluğu yeniden diriltmeye yarar ne de özgürlük ideallerinin savunusu olma hayalini korur, aklın çok çabuk yittiği bir kıyım arenasına dönüşür. Savaş tutsaklarına ve kadınlara uygulanan aşağılayıcı davranışlar, barbarlık çeşitlemeleri ve gereksiz cinayetler birilerine hayatlarını ne için riske attıklarını düşündürecek boyuta gelir.

Hemşirelerin taraf tutmaksızın yaralı askerlere yardım etmesi asker kafasının anlayabileceği bir tutum değildir. Bu ortamda taraf tutmanın bir anlam taşıyıp taşımayacağı da başka bir konudur zaten. Beyazlar onları ormana götürür ve kendileri için dans etmelerini isterler. Müzik ve dans bile güzelliğini yitirir. Filmin görsel düzenlemesindeki estetik duyarlılık bile insanın kötücül karakterinin izlerini silemez. Sırası gelmişken, film den bağımsız olarak da analiz edilmesi gereken bu sahnenin bellekte kalıcı hasar bırakma potansiyeli taşıdığını, bunun da kültür seviciliğini işlemek açısından sıkı bir neden oluşturduğunu yazmadan geçemeyeceğim. Kaldı ki tüm önemli yönetmenlerin, gölge etmekten başka ihsanı olmayan çok mühim zat-ı taksiratları payladığı birkaç mizanseneni vardır mutlaka.

Filmin mizansenlerine ve ölçeklerine odaklanan bir göz, yalınlaştırılmış bir tasarıma ve gerçekçi karakterlere sahip olmasıyla klasikleşmiş atalarından farklılaşan bir film, bir tür eastern izlediği hissine kapılabilir.

Kızıl ve Beyaz güçler arasındaki ruhsal farkları epeyce indirgeyen Jancsó, Sovyet devriminin ellinci yılı kutlamaları için ısmarlanan filmde kafasına göre takılmaktan kaçınmamış, o bildik kekremsi politbüro suratlılardan çekinmemiş anlaşılmalı! Askerler köylüleri, Jancsó da Rusları hiza ya sokmanın derdine düşmüş. Filmin oyuncularında, bir Beyaz Ordu subayı rolüne ancak bu kadar soyunulabilir dedirtten *Nikita Mihhalkov* görülmeye değer. Jancsó mu ileri görüşlü, yoksa biz mi Mihhalkov'un doğma büyüme Beyaz olduğunu anlayamadık, bilemedim.

Günümüzde efsanelere seyrek olarak rastlamıyor.

Bunun yerini efsanelerin yeniden yapılandırılması aldı.

Sessizlik ve Çılgılık (Csend és kiáltás, 1968) piyano sesi eşlemesi yapılmış fotoğraflarla açılır. Bulaştığı pis işlerden mutsuz görünen atının üzerinde kral bozması *Miklós Horthy* çalım satar. Anlatılan da bu dönemin baskı ve zorbalığıdır. Kurbanların acısı yaşanmadan yeni kurbanlar düşer toprağa. Uydurma delillerle katiller yaratılır, dosyalar kapatılır. Olan bitenler

tüm şiddetiyle Macaristan'da da uygulanan Stalinist yok etme politikasının varlığına işaret etmektedir.

Kızıl asker Istvan açık hava hapishanesinden farksız bozkıra, Terez'in çiftliğine sığınır. Rejimin bölge subayı Kemer, Terez ve Anna ile üçlü bir ilişki kuran Istvan'ı zaman zaman görmezden gelerek daha büyük bir baskı altına sokar. Bu da bildik bir öğütme taktiğidir. Çiftliğin kadınları bölgeye yerleşen jandarmalara direnmezler, hayatı kabullendikleri kadar onları da kabullenirler. Rejim ve zorlu hayat koşullarına uyum sağlamayan direnişçiler, yaşlılar ve hastalar yararsız ve gereksizdir. Egemen ideolojiye katkısı olmayan ve üretmeyenler yok edilmelidir. Salt tüketiciler ise çoktan gözden çıkarılmıştır. Terez kendisine ayak bağı olan kocası ve anasını zehirler. İnsanın aklına, ister istemez, farklı bir bağlama yaslanırsa da *Narayama Türküsü* (Narayama Bushiko, Keisuke Kinoshita, 1958) geliyor.

Yaşananlar karşısında eli ayağı bağlı olan Istvan'a bu sessiz seyir karşısında çığlık atmak düşer. Ama kendini duyarsızlık rolüne kaptırmış Macar bozkırını pusztada ne işe yarar ki bu? Yaşamak ve terk etmemek için onursuz bir hayata hayır diyememenin acısı filmin bütün karelerine az çok yayılır.

Filmin adındaki sessizlik kitlelerin zorbalıklar karşısındaki tarihsel tutumunu, çığlık ise sorgulayan insanın tepkisini temsil eder. Korkunun hüküm sürdüğü, toplumların üzerine çöktüğü dönemlerde sıkıcı ve çaresizlik üreten bir sessizlik kaplar her yanı. Bu duruma karşı direnenlerin, isyan edenlerin ortak eylemidir çığlık atmak. Sessizlik dönemlerini çığlıkların sona erdirmesi bu yüzdendir.

Bu etki-tepki meselesini vurgulamak için mi, yoksa karakterleri sarmalayan ruhsal çöküntü halini desteklemek için mi bilinmez ama dağınık aydınlatmanın yarattığı loşluk ve karamsarlık ile alan derinliğinin yüksek seyir konsantrasyonuna zorlayan baskın kullanımı dikkat çekici.

1968 Avellino FF Altın Ödülü sahibi olan *Sessizlik ve Çığlık*'ı tema, stilizasyon, mekan kullanımı ve semboller açısından ele alırsak *Kanunsuzlar* ve *Kızıl ve Beyaz* filmlerinin ardından onu bir üçlemenin son halkası olarak görebiliriz.

Adını 1940'lı yıllarda Macar Komünist Gençlik Hareketi'nin sıkça kullandığı bir şarkıdan alan *Parlak Rüzgârlar* (Fényes szelek, 1969) filminde, bir halk okulunun öğrencileri bir toplantıya katılmak üzere bir kilise okuluna gider. Ancak beklenmedik biçimde tutuklanırlar. Hadlerinin bildirilmesinin ardından serbest bırakıldıklarında, düzene karşı bilenmiş olmanın doğurduğu bir düşünsel refleksiyle devrimci şiddeti seçerler. Ancak Parti arkalarında duruyor gözüktüğü öğrencileri gözden çıkarır. Rüz-

gâr dediğin Macaristan gibi yerlerde biraz daha kontrolsüz eser ve nereye vuracağını kestirmek zordur.

Macaristan'ın bir kez daha iç hesaplaşmanın yok edici sonuçlarına tanık olduğu yılların bilindik olaylarından biridir bu. İzleyen olayların sonucunda, soruşturmalar bir gösteriye dönüştü ve İçişleri Bakanı *László Rajk*'ın idam edilmesiyle sonuçlandı.

Filmin kamera koreografisi, törensel jestleri ve mizansen tasarımı yönetmenin Jancsó olduğunu hemen belli eder. Bu koreografik stilde, politik çalkantıların ve törensel mizansenlerin doğrudan etkisi görülür. Jancsó'nun dönemin sosyal ve politik ortamına dönük bir çözümlemesidir film. Anlatılan olayların 1947'de geçmesine rağmen, filmin yapım ve gösteriminin *Alexander Dubcek*'in 1968 reformlarının yarattığı karmaşık ortamla çakışması, yapıtın okumalarını renkli kılmış ve eklektik boyutlara taşımıştı.

Çok sayıda sinemasever için Jancsó dendiğinde akla gelen ilk film, 1972 Cannes FF'nde en iyi yönetmen ve 1972 Milano FF'nde Altın Küre ödülleri alan *Kızıl İlahi*'dir (Még kér a nép, 1971).

... Böylece devralıyoruz nöbeti
keşiflerden, askerden, soylulardan
ve kavrayarak tüm yasaları işte.
İnsanı düşlerden eden
-bir kemanın, ah, derin sesi!-
şakır durur içimizde aralıksız...

József Attila

çev: A. Kadir – Eray Canberk

1890'lar. Zengin bir kontun geniş arazisinde, çalışma koşullarına ve yoksulluklarına isyan eden tarım emekçilerinin grevi var. Köylüler isyanlarını yoksulluktan ve her şeyin sahibi olan zenginlerden dert yanan bir şarkıyla dillendirir. Bu sırada birkaç zibidi keman nağmeleri eşliğinde ve kendi havalarında güzel çocuklar dansı yapar. Ancak köylüler için bir şarkı birlikte söylendiğinde anlam kazanır. İçlerinden bir kadın gençleri kendilerine katılmaya çağırır.

Kâhya aralarında huzursuzca dolanırken, köylülerden biri bildiri okur: tarım, sömürü, endüstri, geleneksel üretim, topraksız işçiler, toprak sahipleri... Ve ekler: Yeni bir sosyal sistemin koşulları oluşturulmalıdır. İmza, *Friedrich Engels*. Kâhya araya dalar: Sizler bundan bir şey anladınız mı? Ben anladım, bunu sizinle tartışabilirim. Yanıt özgür olmayan işçilerin büyük patronun boynuzunu kıracağından söz eden, emekçi kesimine uzun ömürler dileyen bir başka şarkıyla gelir. Kâhyanın çenesi durmaz: Hepi-

niz benden daha iyi bilirsiniz ki dilekler üzerine kurulu bir hayat olmaz. Eylemlerinizi ulusa karşı işlenen bir suçtur!

Başkaldırının ön saflarında ezilenlerin ezileni kadınlar vardır. Olan biteni uzaktan izlemekle yetinen, vaziyeti caka satmakla kurtaran askerler kâhyayı yalnız bırakarak geri çekilince, köylüler ondan çuval yaparlar. Halkın doğumu da ölümü de acı ve baskıyla gerçekleşir, sevinçlerine bile kekremesi bir tat bulaşır. Havayı bir nebze katlanılır kılan, aristokrasinin yemlediği kentli kanarya trendinden çıkıp aslına dönen kemanın sesidir. *Mozart*'ın kulakları çınlasın!

*Bizsiz olmaz, bizsiz hiçbir şeydir her şey,
Bunu bir bilsek, bir bunu bilemedik...*

*Bu kadar çok efendi varken özgürlük olmaz
Ne kadar çok zengin, ondan da çok yoksul
Bu denli cakaıyla çalışmaz insan
Bunca cahillik, tiranları var eden
İnsanlık az bulunur, böylesine ikiyüzlülükte...*

Gömleklerinin önünü açarak halkın arasından sıyrılan, Zeus'un kızlarının ruhunu taşıyan üç genç kız, iki yanlarında iki korucu kadın yürümeye başlar. Kızlar soyunur ve kollarını sararak bir daire oluşturur. Askerler onlara doğru koşutur. Köylüler kadınlarının çevresini kuşatıp koruma altına alır. Dünün heykelleri canlanınca, üniformalarının ardına saklananların karşısında bir direniş sembolüne dönüşürler.

Charlie, rapsodi, dans, dans... ve araya kurşunlar girer. Öldürmekle görevli askerin yere attığı tabanca bir başkasının eline tutuşturulur. Kurşun genç kızlardan birini elinden vurur. Kızı omuzundan öpen ilk askeri de vurur aynı el. Yere düşen asker kızlardan birinin öpmesiyle canlanır. Kızın kanlı elinde kızıl kurdeleli bir çiçek açar. Halkın yeniden doğuşunu simgeleyen kızıl bir dans başlar.

Deri ceketli efendi köylülere ekonomi dersi vermeye yeltenir. Üretim ve kazancın karşısında özgürlüğün lafı olmaz. Onur ve gurur işlerini bırakalım. Bu işi bir yere bağlayalım, bağlayamazsak siz bilirsiniz. Okumuş bir köylü otokratik sistemin yerini alacak organize emek gücünden bahsedene bir yanıt verir. Emekçilerin koşullarını iyileştirmek konusunda ayak sürüyen efendiye laf atar. Efendi bir iki laf tıngırdar, yana düşer, ölmüştür. Anlaşılan, düzenin vebalini sırtlanacak gücü kalmamış, gelmekte olan yeni düzene tanık olmak istememiştir. Efendinin sarışın hatunu köylüleri katil ve haydut ilan etmekte gecikmez.

Sahne alma sırası asker korumalı din amcalarına gelmiştir. Köylülerin beklenmedik tepkisi sonucunda İsa'ya sığınır. Greve ölçsüz müdahale çatışmayı doğurur. Ekmek için suçlananlar, ekmekleri için mücadeleye hazırdır. Çatışmanın kapıyı çalması bir yandan safların sıklaşmasına, öte yandan farklı söylemlerin doğmasına neden olur. Hak ve kanun karşı cep-helerde yer tutar. Çatışma hem bloklar arasında hem bloklar içinde yaşa-nır. Tüm düşünceleri dinlemeye açık olması gereken bir sosyalizm anla-yışını ve kimseyi yok saymamak gerektiğini savunan bir köylü lideri, şiddete engel olunca dışlanır. Köylüler kendi inancına tutsak olmuş rahibi kiliseye tıkar, üzerine kapıyı kapatıp binayı ateşe verirler.

Dinlerine bağlı köylüler bu şiddeti neden sergiler? Özünü yitirmiş, geçmişini unutmuş, sicilini dünya değerleriyle bozmuş bir din anlayışına mı, yoksa kendi yanlarında yer almayan bir din adamına mı karşı gelirler?

Kadınların ettiği dualardan dul kalmaktan ve çocuklarının yetim kal-masından korktuklarını anlarız. Sadece bu da değil; sürülmek, köle olmak vardır bu işin sonunda, şeker pancarına ve etsiz kabağa çatal sallamak, delik botlara kalmak. Kafalardaki karışıklığı iyi anlamak gerekir. Olduk-ça insani, tümüyle gerçekçi ve tarihin sıkça tanık olduğu bir sorgulama sürecidir bu. Akli başında bir sosyalist yıkmaz. Yıkamaz ama ne yapmalı, nasıl yapmalı? Yapmak için yıkmak, tarihin özeti. Barış adına yapılan sa-vaşlar, savaş için yapılan savaşların yanında hiçe yazmış, bir tarih özeti daha. İnsanlık ve barbarlık, ilericilik ve gericilik, özgürlük ve kölelik, eşit-lik ve ayırimcılık, kardeşlik ve düşmanlık, ikilemler, ikilemler... İnsanlık tarihinin özetleri.

Tartışmalar sürer gider: sosyalist halk bilinçli emekçi demektir. Güzel adımızı kirletmeyelim. Paranın bir sömürü aracı olarak kullanılmadığı, emekçilerin hakkını alacağı günlerin er geç geleceğine duyulan inançtan beslenir köylüler. O günler geldiğinde, çalışmayana terle ıslanmış ekmek-ten verilmeyecektir.

Yaşlılardan biri düzenin değişecek olmasından ve huzurunun kaçaca-ğından duyduğu endişeyle bileklerini keserek intihar eder. Yaşananların etkisi altındaki köylüler ona öyle bir cenaze töreni düzenler ki beklenen yas havası dağılır ve yerini devrim söylemleri alır. Adamın cesedi kırmızı kurdelelerle süslenir ve günün ruhuna uygun biçimde, zalimce davranan-lardan ve hakkı görmezden gelenlerden uzak durulmasını ve onların ba-ğışlanmamasını öğütleyen İsa'dan evrim geçirmiş bir alıntı yapılır.

Askerler çevrelerini sardığında liderlerin vedası anlamlıdır: Unutma-yın, tarlayı kim ekiyorsa onun sahibidir. Ardından askerî bandonun zım-bırtılarının yerini çocukların oyundan aldıkları hazla beslenen mutluluk çığlıkları alır. Askerin biri çocukların ardına sığındıklarını söyleyerek

köylüleri aşağılar ve korkaklıkla suçlar. Macarlar dürüsttür, adamdır, yiğittir, savaşıdır, falan filan. Macar toplumu ancak yürekli Macar işçileriyle birlikte olacaktır, falan filan. Toprakları hemen boşaltmazlarsa... falan filan. Çatışmama kararı alan köylüler atları, arabaları ve hayvanlarıyla bölgeden ayrılır. Aralarına katılan bir köylü için emekçi vaftiz töreni düzenlenir.

Köylüler baharı kutlamak için bir düzlükte toplanır ve yüzlerce yıllık bir geleneğin izinde, uyanışın simgesi olan çiçeklerle süslü bir şenlik direğinin çevresinde dans edip eğlenirler. Onları dağıtmakla görevlendirilen birliğin askerleri de aralarına katılır. Gelen emir eğlenceye nokta koyar ve köylülerin etrafını saran askerler onlara ateş açar. Subaylar katliamın ardından kadeh kaldırır. Dere kan ağlarken, çan seslerinin koruması altında konuşan din amcası askerleri, işbirliğini ve düzeni kutsar. Asker süngüsü altında kızılar beyaza durur.

Asker kafalı din amcası sosyalist beladan pişmanlık duyduklarına dair bir yemin ettirir köylülere. Düzene, otoriteye ve kanunlara bağlılık yemidir bu. Sıra ayaklanmaya önderlik edenlerin idamına gelir. Onların korkusu yoktur ölümden, umutları örselenmiş olsa da geleceğe inananların arasında son sözlerini söylerler: Gücün cellatlarına karşı ellerimiz boştur, hesabı kanla görmeyiz biz.

Halk yeniden ayaklanır, ateşe atar kendini. Katledilen isyancılar beden yitserler de ruhen ayaklanmaya katılırlar. Ölümlere yenileri eklenir. Kılıçtan geçirilmiş insanların kanlı beyaz elbiseleri. Keman suskun, beyaz güvercin ölüdür. Beyaz eldivenler yeniden kadehlere sarılır. Bir kızıl ilahe, bir devrim perisi ortaya çıkar ve askerlerin arasında dolaşır. Eline bir silâh geçirir, düzeni temsil eden ve koruyan kim varsa teker teker vurur. Elinde kızıl kurdeleli silâhıyla kameraya döner ve bize artık tanıdık gelen, emekçilere uzun ömürler dileyen şarkıyı söyler.

Sayısı otuzu bulmayan çekimlerde, birbirine çapraz devinen atlıların ve halkın arasına karışan kamera olayların kaotik akışına ayak uydurarak senfonik bir koreografi gerçekleştirir. Çekimlerin her biri sürecin bir aşamasını işleyen devingen tablolar biçiminde tasarlanmıştır. Olayların aktarımı poetik bir soyut söylemle, öznesini kaybetmiş diyaloglarla ve şarkı sözleriyle gerçekleşir. Birkaç yıl önce özgürlüğüne kavuşan ve yeniden ulusal marş olarak sesini duyurmaya başlayan La Marseillaise, dönemin gözde isyancılarından İskoç baladı Charlie'ye ve Macar halk şarkılarına yoldaşlık eder, Jancsó devrim ve isyan ateşinin evrenselliğine gönderme yapar.

Köylülerin ayaklandıklarında karşılarında geleneksel güçleri bulması önemlidir: beslemelerinin korumasında toprak sahipleri, din adamları ve

sorunu yok ederek çözeceğini sanan askerler. Kâhya'nın açlıkla göz korkutması ve tahıl çuvallarını yakması, kardeş bildikleri askerlerin tehditleri ve rahibin içlerindeki şeytanı kovmak için yaptığı duaların ardına saklanan cezalandırılma korkusu... Hepsi biraraya gelse de hak bildikleri yoldan alıkoymaz köylüleri. Macar, komünist, Hıristiyan kültür ve ideolojiler diyalektik bir ortamda birleşir. Topraktan çıkan bu devrim öyküsü yıkmayı, yok etmeyi değil, evrimleşmeyi hedefler.

Jancsó sinemasında tarih ve birey genellikle bireyden yana ağırlığını koyan bir harmanla karşımıza çıkarken, *Kızıl İlahi*'de tarih ağırlığını koyar, zamansız ve sınırsız olarak. Sinemasal estetiğe verdiği ruh, biçim ve kimlik ayırt edilir olmasını sağlar Jancsó sinemasının. Ancak onun filmi salt estetik bir dille konuşmaz; tarihi, psikolojiyi, sosyolojiyi ve politikayı da konuşturur. *Kızıl İlahi* bu açıdan da çok özel bir bileşimdir. Onu çözümlenebilmek için taşıdığı verilerin ötesine uzanmak kaçınılmaz; tarih, mitoloji ve ekonomik ilişkiler üzerinden yorumlamak gerekir. Ona Jancsó'nun en iyi filmi demek, hattâ Macar sinemasının en iyi filmi demek hafif, fazla hafif kalır. Sinema tarihindeki yakın akrabaları epeyce uzakta doğmuştur: Cinema Novo'nun henüz kentle tanışmamış epik poetik yapıtları ve Güney Amerika'nın film baladları. *Bertolucci*'nin *Novecento*'suna (1976) gelince, akrabadan saymamak daha hayırlı olur.

*

Sanat henüz dünyevi olaylarla ilgilenmemiştir.

Onun temel karakteristikleri orijinalite ve sıradışılıktır.

Ne kadar sıra dışıysa o kadar sanatsaldır, anlaşılabilirliği ve onanması da o kadardır.

Jancsó modernizmi Macar sinemasıyla tanıştıran yönetmen. Bazı yerel sinema tarihçilerince Macar yeni dalga akımının ilk filmi olarak gösterilen, gerçekçi stil ile en olmadık yalanları söyleme alışkanlığının yerini salt gerçeğin alabileceğini kanıtlayan, türlü baskılarla ezilirken hayal kırıklıklarıyla büyüyen sıradan bireyin gerçeğine dokunan *Cantata* (Oldás és kötés, 1963) ve *Evimin Yolu* gibi ilk dönem filmleri bile modernist anlatıya örnek gösterilse de bu saptamayı doğrulayacağımız nitelikler açısından zayıftırlar.

Modernist Macar sinemasının Jancsó ile başladığı saptamasının genel kabul görmesini sağlayan *Kanunsuzlar* ile bu saptamanın doğruluğu tartışma konusu olmaktan çıkar. Sırası gelmişken, bu sinemayı modernizm içine dâhil etmemizi sağlayan ayrık stil anlayışına değinelim. Jancsó genel görüşü sınırlayan veya engel olan unsurları mesafe algısını zora sokacak ve perspektif algısını bozacak biçimde azaltır. Bu stilizasyonu nede-

niyle, döneminde kıyaslandığı *Antonioni* ise bu tür algı unsurlarını yok etmez, aksine bir arada kullanır. Panoramik alan tercihi, Amerikan ve Rus sinemasında sıklıkla gördüğümüz gibi salt mekânı tanıtmaya istegine indirgenemez.

Jancsó filmleri mizansen öğelerini kullanma anlayışı, teknik yetkinliği ve soyut görsel kavramlar yaratmasıyla tanındı. Jestler ve devinimlere diyalogların işlevini ve misyonunu yükledi. Öykü bir fon ve gerekçe olarak varlığını sürdürse de Jancsó'nun öncelikli uğraş alanı tarihin, olguların ve kavramların analizi oldu.

Jancsó'nun görseelliğinde dekoratif sunum göz alıcıdır. Minimalist olmasıyla ayrıksılığını bir bakışta algıladığımız bu sinema, biçim ve içerik arasındaki gerilimin dozajını ayarlamak konusunda olağanüstü bir duyumun varlığını kanıtlayan görkemli bir senteze ulaşır. Minimalist yaklaşımın sinematografik tasarım üzerindeki detaycı kontrolü olağanüstü bir anlam zenginliğine bürünür: simgesel motifler, jestler, özerk söylemler yaratan geçişken kamera devinimleri, karakterlerin sınıfsal temsil kodları, kitlesel devinimler, despotluktan derbederliğe kadar simgeci roller üstlenen kostümlerin sade tasarımı, terk edilmişlik hissi uyandıran ve sınırsızca uzanan bir bozkırın ortasına serpiştirilmiş gibi duran dekoratif mekânlar. Mizansenler usta bir ressamın çocuksuluğun peşine takılmış fırçasından çıkmış resimler gibi içten ve doğrudandır.

İçinde Doğu'nun varlığını hissettirdiği bir Batı biçimciliği ile Batı söylemlerinin çekirdeğine kadar indiği bir Doğu içeriği bu sinemada benzersiz bir kıvama dönüşür. Bu noktada maniyerizmin artistik bir alan olarak sinemaya ne denli yatkın olduğu da ortaya çıkar. Tercih edilen konum ve açılar standart bakışın formuyla oynar. Tüm unsurlar devinim halindedir; zihinsel süreçler bile aktif bir seyir izler. Artistik yapı konvansiyonel uzlaşıların karizmasını çizer. Uzlaşıların reddi uyumsuzluk yerine benzersiz bir uyum doğurur. Bireysel yorumun gücü auteur sinemanın kapısını çalar. Sonuç olarak, modernizm çatısı altında politik Üçüncü Sinema ile artistik İkinci Sinema buluşur ve bir şenlik doğar.

Jancsó'nun tarih okumalarında birbirlerine dönem, toplum, coğrafya ve ideoloji olarak yakın durmayan olayların ortak insani yanlarını ortaya çıkarma anlayışı belirgindir. Ancak bunun en gelişkin örneklerini, yolu dramlarla çizilmiş ülkesinin tarihsel analizi üzerine oturtur. Tarihin diyalektik süreci montajla değil, doğasında olduğu üzere görsel akışkanlıkla sağlanır. Geniş uzamda açılar, ölçekler ve devinimler diyalektik süreci doğurur ve bizim olayları okumamız üzerinde de diyalektik bir etki yaratır. Anlatısını ve verilerini sinemasal dile çevirirken akademik, ölçülü, metrik ve ussal bir yoldan gider, psikolojik gerçeklikten uzak durur. Diyalektik

süreç, tarihin bir algısını değil, gerçekte olduğu gibi tarihin öznel bir algısını yansıtır. Ortaya çok yönlü, geçişken katmanlara sahip bir tarih çıkar.

Sinemasını olgular, kavramlar ve düşünce üzerine kuran bir sinemacı Jancsó. En derin yapıtlarının taşıdığı şiirsel imgelem ve destansı anlatım nedeniyle epik poetik sinemanın akla gelen ilk isimlerinden. Ancak bu yapıtlar insanın olgunluğunun ve yaratma gücünün destanını anlatmaz, anlatamaz; daha çok insan gerçeğinin karanlık sayfalarında yol alır ve insanların neden birbirini ve kültürel miraslarını dur durak bilmeksizin yok ettiğinin yanıtını arar. Devrim ve karşı-devrim tematik açıdan gözdesidir. Ancak kendini bu girift temalarla sınırlamaz. Aynı yere takılıp kalmamasında, farklı zaman, tema ve öykülere atlamasında yoldaşı ve hemen tüm öne çıkan filmlerinin senaristi *Gyula Hernadi*'nin (1926-2005) önemli payı var.

Epik poetik yapıtlarının kendine özgü görsel stilizasyonunun önemli bileşenlerinden biri de oyuncu yönetimi. Psikolojik ifadelerinden arındırılmış aktörlük tercihi filmlerin taşıdığı ruhla ve iletileriyle örtüşüyor. Bu tercihin nasıl bir fark yarattığını *András Kozák* (1943-2005) ve *Zoltán Huszarik*'in 1971 tarihli *Szindbad*''ından tanıdığımız *Zoltán Latinovits*'in (1931-1976) diğer yönetmenlerin filmlerindeki performanslarıyla karşılaştırarak görebilirsiniz. Oyuncuların çıplaklığı seksüel kullanımı tümünden dışlamasa da anlamını estetik ve poetik analizde bulur. *Sessizlik ve Çılgılık* ve *Kızıl İlahi*'de çıplaklık anti-militarist bir karşı duruşu temsil ederken, *Kanunsuzlar*'da baskı ve aşağılama mekanizmasının bir parçasıdır. Çıplaklık psikolojik ifadelerden uzaklaştıkça çok anlamlılık kazanır: durumu kabullenmemek, hayattan yana tavır almak, karşıt bir hamlenin sözcülüğünü yapmak, haksızlıklar karşısında ses çıkarmak ve savunmasızlara karşı güç kullananların içe dönük bir ahlâki sorgulama yapmasını sağlamak. Bu ideolojik göndermeler estetiklikle, görsel uyarıyla ve şiirsel hazla bağını koparmaz. Koreografik sahnelerde kitle oyunculuğu solo performanslardan bir adım öne çıkar. Bir bütünün parçası olarak hareket eden, bireysel varlıkları geri planda kalan, doğanın içinde eriyip giden kitlelerin oyun performansı folklorik bir tat bırakır. Varlıklarıyla huzursuz ve gergin bir hava yaratan atlar bile bu kitle oyununun doğasına uygun davranır.

Kamerasını olayın ve hareketlerin izinden gitmekle sınırlamaz Jancsó, kendi karakterini ve söylemini yaratmasına olanak verecek derecede gelişkin bir misyon biçer ona. Böylece, kamera beklenmedik bir anda ve plansızca gelişmekteymiş hissi uyandıran olayların ortasında önceden tasarlanmış birleşik devinimlerini gerçekleştirir ve kendisiyle birlikte olayları da anlatır, açıklar ve çözümler. Kamerası kırık yörüngeler kullanır, bazen uysal bazen agresif bir ruhla hareket eder ama haylazlığı elden

bırakmaz. Plan-sekansları hareketleri kendi doğal akışında ve ritminde yakalamak ve aktarmak için kullanır.

Olaylar tamamını göremediğimiz oyun alanının yaşatacağı sürprizlere açıktır ve birbirine bağlı bir gelişme gösterir. Dekadrajlar anlatıyı sürekli besler. Kamera devinimleriyle dekadraj kadraja dâhil edilirken, dekadraj alanında eylemlerin yeni boyutlar kazanmakta olduğunu veya yeni eylemlerin başladığını anlarız. Bir tür diyalektik süreç yaratır kamera. Karakterler eylem ve söylemleri nedeniyle sahne alacakları zaman kamera karşılarında biter. Kamera kurgusuyla hızla değişmekte olan ve panoramik plandan yakın plana devinimin doğal akışında değişen ölçekler yükselen ve düşen ritmin nabzını tutar.

Jancsó sineması pusztada nefes alır; ters açı bir söylemle, ıssız pusztalara hayat verir. Pusztanın iklimi ve çilekeş doğasıyla kucak açtığı insanların dünya algısını, yaşam tarzını ve ruhsal durumunu biçimlendirir. Sağladığı ortamla yönetmene geniş ölçekli koreografik mizansenler kurma olanağı verir. Issızlığın ortasında uyanmayı bekleyen kaygılar anlatıyı ilerletir. Korunaksız duran, yalnızlık hissi ve mazoşist bir bağımlılık üreten, kâderci bir otonomizme teslim pusztanın Jancsó ile kabuğundan çıkar, doğasını dünyaya ve insanlığa yayar.

Pusztada ayak sürüyen zaman eylem beklentisi yaratır. Tempo ve ritmin paradoksal algısına dönük az ve zor bulunur yetkin örnekler onda çok ve kolay bulunur. Mizansen ağır yüklerinden kurtulup, nicelik olarak böylesine hafiflerken, niteliğinin böylesine ağırlaşması zamanın içinde sürüklenen insanı daha görünür kılar. Yalınlaşan mizansen zihin-imajı agresif bir karaktere dönüşmesi konusunda yüreklendirir.

*

Jancsó sinemasında 1970'li yıllarda tekrarlarla kendini hissettiren, 1980'li yıllar ve sonrasında açıkça görülen düşüş, filmlerinin siyasal tarihle kurduğu ilişkiyle, sosyal dönüşümlere paralel seyriyle açıklanabilir. Onun imzasını taşıyan yapıtlar düşün dünyasının değerli bulunduğu ve sanatın sesinin en yüksek perdeden duyulduğu yılların sembolleriydi. Düşüşün kişisel nedenlerini de atlamayalım: düşünsel aktivitesinde görülen enerji yitimi, yorgunluğunun eylemlerini kısıtlaması ve belki de en acımasızı, umutlarının kaybolması.

Gene de bazı önemli yapıtlar vermekten uzak kalmadı Jancsó. *Macar Rapsodisi* (Eletünet és vérunket: Magyar rapszodia 1, 1978), *Allegro Barbaro* (Allegro barbaro: Magyar rapszodia 2, 1978) ve *Canavarlar Mevsimi*'ni (Szörnyek evadja, 1987) izlemenizi öneririm.

Jancsó 1990 Venedik FF'nde sinema yapıtlarının toplamı için Kariyer Altın Aslan Ödülü'nü ve 1992 Montreal FF'nde *Mavi Tuna Valsi* (Kek Duna Keringö, 1992) ile en iyi yönetmen ödülünü kazandı. Anayurdunun en büyük ulusal kültür ödülü olan Kossuth ödülüne, 1973 ve 2006 yıllarında, iki kez değer bulundu.

Jancsó üzerine çok sayıda belgesel çalışma var. İçlerinden ikisi özellikle öne çıkar: *Illuziok – Jancsó Miklos* (Tibor Puszt,1996) ve *Jancsó Among Relatives* (Miklos Jancsó, 1984). Tercihiniz okumaktan yana olursa, okur tarafından gayet iyi bilinen nedenlerle Türkçe kaynak yok seviyesinde, *Giovanni Buttafava* ve *Yvette Biro*'nun yönetmen üzerine yazdığı iki kitap ile filmleri üzerine kısa bir araştırmayla ulaşabileceğiniz çok sayıda yazı ve söyleşi bulunmakta.

Jancsó 2014 yılı başında aramızdan ayrıldı.

Eskiden, hem de çok eskiden, birileri şarkı söylerdi uzaklarda. Belki de kuytu köşelerde, hâlâ söyleniyordur şarkılar, eski dostlardan eski dostlara. Sahi, asıl sana sormak lazım, eski şarkıları hâlâ hatırlayan var mı Jancsó?

YERYÜZÜ VE DÜNYA ARASINDA WALL-E: HEIDEGGERCİ BİR DEĞERLENDİRME

Özgür Taburoğlu

Pixar'ın, önemi ölçüsünde eğlenceli çizgi sineması *Wall-E*, dünya için, “Işıl ışıl, pırıltılarla dolu, gözlerini kapa ve parıldamalarını seyret, dinle” diye başlar.¹ “Yeryüzü”nün altında kaybolmuş olan bu “dünya”, kararmış ışığını, kısılmış sesini yeniden duyurmak ister. Çöpçü robot *Wall-E*'nin, arada çalışıp çoğu zaman keyfine baktığı manzarada bu dünya yerle bir olmuş, gökyüzü yeryüzüyle birleşmiştir. Özellikle toz bulutları altında yer ve gök ayırimsızlaşır. Ufuk çizgisi kaybolur ve toz bulutları birçok felaket filminde olduğu gibi yeryüzünü süpürür durur. Toz fırtınalarıyla dünyanın üzeri kapanır yavaş yavaş. Yakın zamanlı, *Interstellar* ve *Mad Max* filmlerinde dünyanın silüetini kaybetmesinin, yeryüzüne yenik düşmesinin işareti gene bu toz bulutlarıdır. Ama bu toz, topraktan kopmuş parçalar değil, çürümekte olan bir dünyanın artıklarıdır; paslı, isli bir tozdur, kurumdur, en iyi olasılıkla kumdur. Dünyayı süpürdüğüçe kirleten bu artık,

¹ *Pixar*'ın 2008 yapımı bu çizgi sinemasını altı yaşındaki oğlum Baran yaklaşık yirmi kez izlemiştir. İki yüz kez izlediğı rivayet edilen çocuklar da var etrafımda. Burada bu sinema yaptını, Žižek'in birçok popüler filme yaptığı gibi, ‘aşırı yorumlama’ çabası içerisine gireceğiz. Bir yandan da Heidegger'in yapıtıyla ilgili kendi tefsirimizi bu filme biraz da zorla giydirmeyi deneyeceğiz.

toprağın üzerini tamamen kapatır. Canlıların içerisine doğacağı her boşluğu önce bu toz bulutları doldurur. Derinlerde veya yüzeyde hayat bulanın canlılık nüvelerini yok eder, toprağın ışığını ve suyunu keser. Yeryüzüyle dünya arasında yeşillenen bir verimin yüzeye çıkmasına engel olur. Bu toz fırtınaları, insanın terk ettiği dünyanın hatırası bir “metafizik”in kalıntılarıdır. Yeryüzüne ve dünyaya eşit ölçüde yabancı, ikisi içerisinde de çözünmeyen bir bulutsudur. Her şey yavaş yavaş bu toza teslim olur. Toz genelleşir ve kıyamet sonrası dünyanın temel bileşeni olur.



Resim 1: Felaket sonrası dünyayı çöp ve toz kaplar.

Gökyüzüyle tümüyle iletişim uydularıyla dolmuştur. İnsanlar en yakınındakiyle bile bu uydular üzerinden haberleşirler. O kadar sık aralıklarla atmosfere yerleşmişlerdir ki, güneşin ışığını keserler. Dışarıdan gelen bir ışık yerine, dünyaya bu uyduların aydınlattığı bir hayat bilgisi, kanılar, “tefsirler” hâkim olur; *Lichtung* yerine, *lumen naturale* yeryüzünü aydınlatır. Üstelik tüm uydular aynı malumatı yankırlarlar. Zaten hepsini aynı şirket gökyüzüne bırakmıştır. Uydudan yeryüzüne inip çıkan ve birbirine ulanarak çoğalan bu veri dolaşımı ve haber çokluğu, malumun her seferinde yeniden ilamıdır. İletişim olanakları arttıkça insanlar daha da yalnızlaşırlar. Bu kadar uyduya rağmen, olan bitenden habersiz yaşar giderler. Ta ki kendi tüketimleriyle yaşanamaz kıldıkları bir dünyayla karşılaşana kadar.

En büyük felaketlerden sağ çıkacağı hep söylenegelen bir hamam böceği son canlı olarak hayatta kalır. İnsanların uzay gemilerine binerek terk ettiği, çöp dağlarıyla gökdelenlerin beraberce yükseldiği yeryüzündeki bu canlıya Wall-E son derece itina ile yaklaşır. Onun dışında tüm canlılık belirtilerinin son bulunduğu bir gezegende varolanlara ilgi göstermek, robotlar âleminin de son temsilcisi Wall-E’ye kalır. Onun için yeryüzü,

sınırsız bir genişlik olur ve insanların geri çekildiği bu açıklıkta kendi dünyasını yaratmaya başlar. Etrafı türlü varolanlarla ve başkalarıyla çevrelenir. Wall-E bu şekilde, deyim yerindeyse saçaklı bir varoluş edinir; varolanlara ilgi, başkalarına itina gösteren müstesna bir varolan, Dasein olur. Bu vasfını, her fırsatta başkalarına uzattığı elleriyle ifade eder. Hattâ kendisine de el uzatır, sık sık metalden ellerini birleştirir. Dasein, önce kendisine el uzatandır bir bakıma.

Buy Large (BnL), hem dünyanın sonunu hazırlayan hem de dünya yaşanamaz olduktan sonra insanları uzaya çıkaran şirkettir. Bu çakışma âdetâ, Heidegger'in, "modern varlık anlayışı"nın temeli saydığı "güç istenci"nin neden olduğu "tehlike"yle, "kurtarıcı güç"ün birbirlerine koşut olarak açığa çıkıp kaybolduğuna dair belirlemesini kanıtlar. Birçok başka bilimkurgu filmde olduğu gibi, yeryüzüyle dünya arasındaki açıklığı, tüm varlık imkânlarının neşet ettiği verimli ara yeri bir şirket doldurur. "Varlık" ve "varolanlar" bu şirket dolayımıyla birbirlerine erişebilirler. Tanrı gibi, varlığı dolayımlayan bu şirket, hayrın ve şerrin âdetâ tek kaynağı olur.



Resim 2: *Buy Large* (BnL) şirketi, yeryüzüyle dünyanın arasına girer.

Dünya, bu şirket tarafından talan edilmiş gezegenlerden sadece birisidir. Güç istenci, kendine kaynak oluşturacak başka gezegenler de bulur. Yaşamaz durumdaki dünyaya dönük ilk çözüm, Wall-E gibi çevre dostu robotlarla dünyayı sınırsız tüketimin yarattığı çöp dağlarından kurtarmaktır. Yani güç istencine tek başına sahip çıkan şirket, dünyayı yok etmek ve kurtarmak gibi iki karşıt işlevi beraberce üstlenir. Temel çabası "varlığı tuzağa düşürüp", ondan varlık imkânları devşirmek olan bu şirketin mevcudiyeti öylesine genelleşmiştir ki, dünya üzerindeki tüm varolanlar aynı tezgâhta açığa çıkar; sakızdan valize, uzay gemilerine kadar. Tuzağa düşen varlık, tüm imkânlarıyla bu şirkete açılır. Ama bu tür bir varlık anla-

yışının yarattığı tehlike er geç ortaya çıkar ve şirketin yarattığı metafizik dağılır. Bu bozulmanın eğretilmesi olarak gökyüzü katmanları bozulur. Bilinen gökyüzü kaybolur ve varlığın kem nazarı gibi bir güneşin ışınlarına maruz kalan yeryüzü, ya tozlar altında karanlık ya da fazla ışıklı bir yer olur. “Yücelik”, “Gerçek”, doğrudan dünyaya değer. Dünyayı yaşanamaz kılan ışıklar, gazlar ve çöp dağlarındaki patlamalar geri dönüşsüz bir felakete neden olur. Bunun sonucunda insanları uzaya çıkararak şirketin hedefi, yeryüzünü temizlemek, yeniden bir dünya kurmanın gereği açıklığı yaratmaktır. Toz bulutları, gökdelenler ve çöp dağlarıyla gölgelenen, parsellenen dünyada ışık alan yeni boşluklar açılmasını beklemektir.

Uzay gemisiyse, yeryüzünden farklı olarak tam bir dünyadır. Ama her ikisinde de, yeryüzüyle dünyanın karşılıklı ve verimli savaşımı yok olmuştur. Eski dünya yerini yeryüzüne bırakmıştır, uzay gemisiyse saf bir dünya olmuştur. Her ikisinde de Dasein ortadan kaybolmuştur. Yeryüzünde yaşam şansı kalmamış, uzay gemisindeyse insana, tüketici bireye dönüşmüştür. Buna karşılık, insanlar için yer açması beklenen Wall-E, yeryüzünde öncelikle kendisine bir ev yaratır, hamam böceği ve bir başka robottan oluşan başkalarıyla beraber Dasein olmanın temel belirtilerini gösterir.



Resim 3: Wall-E'nin mazi parçalarıyla dolu evi.

Wall-E, evini ilgi gösterdiği varolanlarla, gereçlerle donatır. Daha çok da, Tanpınar'ın “mazi parçaları” diyeceği türden şeylerle; ya da Walter Benjamin'in “diyalektik imge”leriyle. Bu şekilde mazi, Heidegger'in zaman kavrayışıyla uyumlu olarak, geçmiş, şimdi ve geleceğin koşutluğunu tarif

eder. Bir zamanın gereçleri işlevlerini yitirince, el-altında-hazır bir varoldan, varlıkla Dasein'ın bu toz ve çöp altında kaybolan bağlantısını yeniden canlandıran, ona tarih ve hakikat kazandıran bir "görüngü"ye dönüşür. Varolanlar farklı işlevler edinir; ekmek kızartma makinesi, bir tür çekmece olur sözgelimi. Wall-E, topladıklarına yeni bir değerbilirlikle davranır; pırlantayı atıp kutusunu saklar, sütyeni gözlük olarak kullanır. Ama bu mazi parçalarının çoğunun tek işlevi saklanmalarındır; unutulmadan kayıtsızlığa, ilgisizliğe terk edilmeden. Bu şekilde, kullanışlı olmaktan uzak, ıskartaya çıkmış halde yeniden hayat bulan tüm bu metalar, bir zamanlara neden oldukları unutuşu ortadan kaldırmak, varlığı geri çağırarak üzere bir araya getirilirler. Varolanlar, bir zamanlar neşet ettikleri varlığı yeniden temellendirmeye koşullar; sahici olanı sahici olmayan inşa eder.

Wall-E, çöp yığınları arasında önceden hiç görmediği bir varolana, bir tür yeşillik rastlar. Yeryüzünde boy vermiş yeni bir dirim, yaşam belirtisidir. Ama bu yeşillik film ilerledikçe, yeryüzünden dünyaya geçişi sağlayan bir görüngü gibi değer görse de, ilk başta, diğer çöp yığınları kadar yeryüzünün parçasıdır. Çünkü bir varolanı yeryüzünden alıp, dünyanın parçası yapan, Dasein'ın ona yönelik ilgisi, gereksinimi, arzusudur. Yeryüzündeki tek açıklık olan Wall-E'nin evi ya da yeryüzündeki tek dünyanın içerisinde bir varolan olan bu yeşillik, varlığın "serbest bıraktığı" bir görüngüdür. Wall-E, bu ışığı kendinde görüngüyü, Heidegger'in çok önem verdiği, üzerine bir de risale yazdığı, Van Gogh'un *Köylü Ayakkabısı* adlı resmindekine benzer bir botun içerisine yerleştirir. Yeşilliğin yerleştiği bu yer, sahici sanat yapıtlarından bekleneceği türde bir açıklık, varlığın ışığını bahşedeceği bir "kayran" yaratır.



Resim 4: Wall-E, yeryüzünde yaşam kanıtı bir yeşillik bulur ve onu Eve'e hediye eder.

Yeryüzüne dolaysızca düşen güneş ışınlarının dışında, ilk önce kırmızı bir lazer işaretçisi gibi ortaya çıkan ve nedeni anlaşılabilir ışık ve ses karmaşası gibi yeryüzüne yaklaşan uzay gemisi, varlık tarafından serbest bırakılan bir başka görüngü gibidir. Wall-E, yeryüzüne gelmekte olanın ne olduğunu, ancak onu mesele ettikçe anlayabilir. Yaklaşmakta olanın, ölçüleri ve niyeti kendisinde saklıdır. Wall-E, varlıktan sökün eden bu şeyi, görüp işitse de, ona dokunmadığını fark eder. Bu ışıklı ve sesli görüngünün indiği alan, önceden açılmış bir yer parçası, bir başka kayrandır. Varlıktan neşet eden bir görüngünün ve onun ışığının vurması için öncelikle böyle bir açıklık olmalıdır. Işıklı ve sesli görüngü, aynı zamanda kendi “şiddet”ini, sarsıntısını da beraberinde getirir. Bu, açıklıkta yer tutmak için gerekli bir cebirdir. Işıyla, sesiyle ve şiddetiyle gelenin ne olduğunu, ne anlama geldiğini çözmek için Wall-E, kararlı bir Dasein olarak yakınına sokulur ve bekler. Tekinsiz olanın yakınında yer tutar. Dışarıdan gelenin öğretisine açık olmak, dilini öğrenmek için bu gözüpeklik zorunludur. Bu korku veren karşılaşmayı göze almanın yanında, meraktan çok hayret saikiyle yeryüzünde serbest kalmış olanı izler. Sadece açılmakta olanı bekler, kendisini gösterene tanıklık eder. Bu kararlılık sonuç verir. Uzay mekiğinin kapakları açıldığında tanık olduğu “hakikat” aynı zamanda “güzel” olanın görünür olmasıdır. Wall-E de uzaydan gelen robota bu nedenle ilk görüşte âşık olur.

Uzaydan gelen robot Eve, henüz işler durumda olmadığına, uzuvsuz, yumurta şeklinde, organsız bir beden gibidir. Bu yumurta sayısız olanağın ve gücün içerisinde barındığı bir içkinliktir. Uzaylı robot, serbest kaldıktan sonra, yeryüzünde yer açmaya açık tüm yetileriyle yola koyulur ve yeryüzünde yaşamaya uygun bir açıklık, karanlık maddeyle örtülmemiş bir boşluk aramaya başlar. Robot Eve, yeryüzündeki dünya kalıntılarına ya da yaşamın Dasein için olanaklı olduğu yeryüzüyle dünya arasındaki ara yeri tarar bir bakıma. Yeryüzünde kalmış olması muhtemel aydınlık bir dünyayı arar. Ama her yer teknolojinin, endüstrinin, tüketimin ve dolayısıyla sınırlarına varmış güç istencinin artıklarıyla doludur. Eve, Wall-E ona yeşilliği verince aradığını bulur ve tekrar bir yumurtaya dönüşür. Görevini tamamlayınca geldiği yere geri döner; Wall-E de arkasından.

Uzay gemisinde, insanın tek eylemi tüketmektir. Tüm çalışmanın kendilerine terk edildiği robotlar, çok farklı biçimler almıştır. Yapılması gereken sayısız işe göre değişik ergonomiler kazanmışlardır. Çalışma yok olunca, Dasein’in varlık koşulu olarak varolanlarla ve başkalarıyla bir arada olma zemini de değişir. Araçlarında seyrederken belirlenmiş yol çizgilerinde, arkalarına yaslanarak, direksiyon çevirme zahmetine dahi girmeden alışveriş merkezi, eğlence yerleri arasında yol alırlar. Bu yolcu-

luk sırasında kuruldukları koltuk, hem arabaları hem de tek başına yaşadıkları evleri olmuştur.

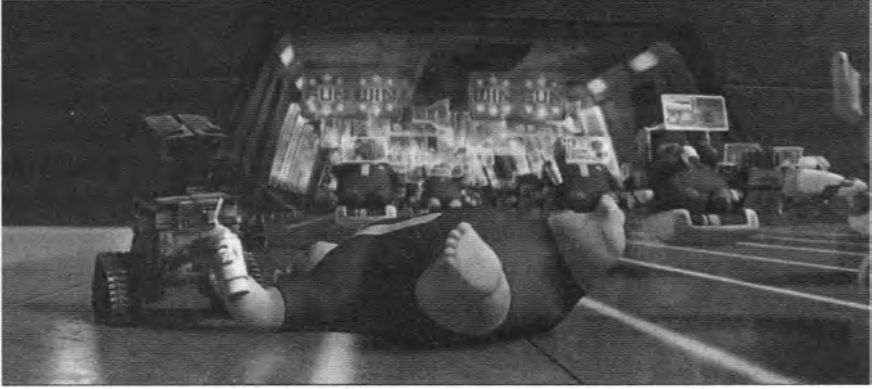
Bir eğlenceden diğerine ulansalar da, kendilerini neyin eğlendirdiğini unuturlar; her an önlerinde asılı duran ekran, “Ne yapmak istersin?” diye sorduğunda, “Bilmiyorum. Bir şeyler işte” gibi cevaplar verirler. Eğlenceleri için bile çaba göstermekten uzaktırlar. En kolay üretim olarak eğlencesinin peşine bile düşemeyecek durumdadırlar. Bu mecalsizlik içerisinde farklı bir şeyler sunmak da yersizdir. Bu yüzden yedikleriyle içtikleri, bu üretimsizlikle koşut olarak farksızlaşır; aynı büyük bardaktan yer veya içerler.

Kendilerini gündelik bir yazgıya kapatmış, kendi mutlulukları için çalışan bir güç istencine teslim olmuş, katatonik bir hal almışlardır. Gemide ayrıcalıksız herkes aynı durumdadır. Gemi kaptanı bile, her şeyden habersizdir. Güç istencinin görünür bir aktörü yoktur. Kaptanların yedi yüz yıllık şeceresi içerisinde, her geçen zaman daha da şişmanladıkları görülür. Güçten düştükçe şişmanlarlar. O da her şeyi ayağına, eline isteyen diğerlerinden farksızdır. Diğer yandan son derece çalışkan ve fit robotlar, tümüyle hizmet odaklı, yönetsel bir aygıtın memurları gibidirler. Güç istenci, insan ya da robotların ötesinde, genel işleyişin kimyasında saklıdır. Özünde herkesin iyi, nezaketli ve çalışkan olduğu bir tertibatın görünür kısmında olmayan, saklandığı yerde mevcut bir komplodur. Tüm elemanları bir araya gelse ifadesini bulamayacak olan bir egemenliğin sahibi, işleyişin genel tasarımında yatar. Heidegger, kısaca buna “varlık anlayışı” der. Modernliğin özündeysen, varlığın kendisini açma kipi güç istenciyle bağdaşktır.

Gemi sakinlerinin güzergâhları ne kadar belirli, önceden çizilmiş ise, rahatları da o kadar yerinde olur. Böyle bir hayat sürmeleri, onlara dönük gizli ya da açık bir dayatmanın sonucu değil, kendi dünyalarına “düşkünlük”lerinden ileri gelir. Bir yaşam paketi ya da tefsiri içerisine yerleşmiş olarak yaşarlar. Her ayrıntısı önbelirlenmiş olan bu yaşam paketleri, herkesin yan yana birbirlerine değmeden, bakmadan, işitmeden varolmasına imkân verir. Ne kadar şişmanlar, hantallaşırlarsa, onları çekip çeviren tertibat da o kadar incilir, mükemmelleşir; ya da bu düzenek inceldikçe, şişmanlamaktan başka yapacak bir şey kalmaz. Örneğin alışverişlerinin kefareti gibi, bir kasiyerle bile yüzleşmek durumunda kalmazlar.

Wall-E, yarattığı diğer her durumda olduğu gibi, kazayla karıştığı bu trafikte türlü düzensizliklere neden olur. Gündelik tefsiri, önceden belirlenmiş seyrüseferi bozar. Peşine düşen robotlar, önceden çizilmiş olana “bulaşan” etkilerini ayıklamaya çalışırlar. Bu bulaşma, bir elektronik devreye, anakarta dizilmiş elemanlar gibi, kendi belirli yollarında gidip ge-

lenlerin arasında kısa devrelere neden olur. Kendi yolunda seyretmekte olan, karar verilemez ortasına düşer. Uzay gemisi sakinlerinin yolları birbirine karışmaya, kesişmeye başlar. Wall-E'nin kirli ve bulaşıcı varoluşu, gemide yürürlükte olan genel kaniya bulaşır ve değdiğini, yolundan çıkardığını farklı "ruh halleri"ne sürükler. "Teknolojik çerçeve"nin bir bileşenine dönüşmüş olan insan, kendi kökensel varoluşuyla buluşmaya, "kendine gelmeye" başlar. Bu haller, insanın Dasein'a dönüşmesinin ilk işaretleridir. Belirlenmiş yol çizgisinden sapmak aynı zamanda açıklığa çıkmak ve bir varlık olanağıyla donanmak anlamını da taşır.



Resim 5: Wall-E uzay gemisi sakinlerini yoldan çıkarır.

Aynı istinai durum, gemidekilerin her an önlerinde açık duran, başkalarıyla ve kendileriyle etkileşimlerini sağlayan ekran kararınca da ortaya çıkar. Ekranı aradan çekilen, dünyada ve başkalarıyla beraber bir yaşam sürdürdüğüne dair kökensel duyuma erişir. Sahih olarak nerede yer ve zaman tuttuğunun ilksel görüşüne sahip olur. Burasının gerçek dünya olup olmadığı fark etmez. Ekrandan başını kaldırdığı ilk anda duyduğu, kendisi için tefsir edilmemiş, bilmediği bir renk, ışık ve ses karmaşasıdır. Bu yüzden, düşük göz kapakları kalkar, gözler büyükçe açılır. Güç istencinin anonim ve kudretli tertibatı hemen yeni güzergâhlar açsa da, belirlenemeyen ufku görünmüştür. Yere düşenin, rahatı bozulanın, yolundan edilenin zihnine kuşku yerleşmiştir bir kez.

Wall-E'nin neden olduğu kazalara maruz kalanlar, Heidegger'in iyi ruh halleri diye sınıflandıracığı türden tecrübelerle mazhar olurlar. Dünyayla aralarına giren ekranın, bu dünyayı açmak yerine kararttığı, üzerini örttüğü ortaya çıkar. Bu ekran çekilince, onlar adına yeni bir motor-şeması inşa olmaya, hiç görülmemiş olanlar göze çarpmaya başlar; zihinsel ve

bedensel olanaklar yüzeye çıkar (hattâ robotlar için de). Ekranla beraber metafizik perde de aradan çekilir. Etkileşimin dolayımı değişir. Böylece en yakındakiler görünür olmaya başlarlar; uzak ve ilgisiz şeyler silinirler. Gözler ve kulaklardaki perde kalktıkça, etraflarına şevkle bakmaya başlarlar; başka duyulara ve dokunuşlara fırsat bulurlar. Diğer gemi sakinlerine dokunmaya, bakmaya başlarlar.



Resim 6: Uzay gemisinin sakinleri, bakmayı, dokunmayı yeniden keşfederler.

İki robot, Wall-E ve Eve'in, Dasein için tehlikenin en büyük olduğu sırada, kurtarıcı bir güç gibi taşıdıkları umut, yeryüzüne geri dönüş yolunun açıldığı anlamını taşır. Yeryüzünden, yedi yüz yıl sonra ilk kez varlıktan neşet eden bir canlılık belirtisi gelir. Kurtarıcı güç, gemide her şeyin yolunda, herkesin en rahat olduğu sırada ortaya çıkan metafizik tehlikeyi onarmak üzere gelir. Dasein'ı kuşatan "gayrisahih" perde ya da metafizik aradan çekildikçe, yeryüzüyle tekrar yüzleşen Dasein, kendisine yeni bir dünya kurabilecektir. Ancak gemideki rahatlık ve huzurlu ama bir o kadar da sahici olmayan varoluşa karşı savaşmak kaçınılmazdır. Bu savaş, gemi içerisindeki huzuru güvenceye alan ve yeryüzüne dönmeye, dünya kurmaya engel güç istencine karşıdır.

Kurtarıcı güç, mevcut tehlikeye dolanmış olduğundan, en gerekli olduğu zamanda, Dasein varlığın ufkundan tamamen çıkmadan yetişir. Basit bir bitki, tüm tertibatın ve karmaşanın üzerinden atlayarak, geminin rotasını yeryüzüne çevirebilecek güçtedir. Wall-E'nin üzerinde getirdiği toprak, bir yeryüzü parçası olarak gemideki dünyaya bulaşır ve yeşillik gibi, metafizik yırtığın başlangıcını işaretler. Yeşillik ve onun yer tuttuğu toprak, sahici varlık ışığıyla donanmış kutsal bir anahtar gibi, hakikatin mecrasına gemidekileri yeniden taşıyabilecektir. Gemi kaptanı da, eline

aldığı yeşillik, özünde belirli bir şey vaz'etmemesine rağmen, bir kararlılıkla donanır ve güç istencinin yarattığı engeller arasında dünyaya geri dönmeye karar verir. Bu kararlılık sonucunda, karşısına dikilen robota karşı "hayatta kalmak istemiyorum yaşamak istiyorum" der. Gemideki sınırsız rahatlık çoktandır hayatta kalmaktan farksız olmuştur. Böyle yaşamının tehlikelerle dolu olduğunu ve hayatta kalma uğraşının aslında bu bolluk içerisinde gerçekleştiğini dile getirir. Sözünü ettiği, Heidegger'in tehlike olarak tanımladığından farksızdır. Kaptan elindeki yeşilliğin öğretisiyle konuşmaktadır artık. Yaşamını kendisine bir anda yabancılaştıran ve onu iyi bir ruh haline ve kararlılığa taşıyan bu bitkidir. Bu kararlılığı bulmak için, öncelikle güç istencinin sınırları, çerçevesi dışına çıkmak gereklidir. Gemideki isyan da böyle yoldan çıkmışlar arasında başlar. Çıldırılmış robotlar ve iletişim ekranından kurtulan insanlar karşı bir istenç yaratırlar. Bu ayaklanmada, rahatlıktan usanmış olanın "istememe istenci" yaşam bulur.

Gemidekiler, kurtarıcı güçle gelen varlık görüngüsüyle beraber, yeni olanakların farkına varırlar. Hiç kullanmadıkları uzuvlarını oynatır ve her şeyden önce ayakta durmayı yeniden öğrenirler. Hiç merak etmedikleri konulara merak sararlar; dans etmekten söz ederler; tüm bunları güç istencinin sınırladığı yolların dışına çıkarak, açıklık bir yerde icra ederler. Bu sayede onlar için, gemide, Dasein'in kökensel olarak yaşam sürdüğü, yeryüzüyle dünya arasında bir ara yer açılır. Dasein, varlıktan neşet eden, varlığın serbest bıraktığına erişmek için bu ara yerde olmalıdır. Eski bir ayak kabının kayranında gelen yeşillik, böyle bir yerin yaratılmasını sağlar.

Böylece, yüzyıllardır varlıkla varolan arasına giren güç istencinin çözümlenmesiyle, kurtarıcı gücün varlık ve varolanları dolayımılması, yeni bir çağın, yeni bir varlık anlayışının başlaması mümkün olur. Bu şekilde, Dasein'in, doğrudan varlıktan feyz aldığı bir dönem açılır. Ama bu altın çağın da fazla uzun sürmeyeceği bellidir; yeni bir metafiziğin yolda olduğu kaptanın "yeryüzünü kolonileştirmek" sözünden anlaşılır.



Resim 7: Yeryüzü, tekrar insanların dünyası olur.

PEKİ, YETERİNCE *SNUFF*'MI? JOEL SCHUMACHER'IN SEKİZ MİLİMETRESİNE YENİDEN BAKMAK

Orhun Yakın*

Jon Lewis *Film Analizine Giriş* kitabının başlangıcında *Karmaşık Filmlerin Hakkını Vermek ve Anlamak* olarak çevrilebilecek alt başlığında Japon sinemasının dönem örneklerinden *Vengeance is Mine*'ı (İntikam Benim, Shohei Imamura, 1979) ele alarak bu ve benzeri filmlere nüfuz etmenin diğer filmlere göre daha zor olduğunu belirtir. Çünkü bu tip filmler beklentilerimizin dışına çıkar, inanç sistemlerimizle oynar ve filmle olabildiğince yoğun bir iletişim içine girmemizi gerektirir. Filmi Lewis açısından ilginç kılan bu durum bizim de *8mm*'yi ele alma nedenimizle neredeyse tam olarak örtüşmektedir.

* Doç. Dr. Orhun Yakın, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü.



Filmin iki farklı afişinden en az iki farklı karakter ve konu izlenimi edinmek mümkün.

İntikam Benim'de seyirci katile olabildiğince yakın durma şansını elde etmektedir ama onu "anlamak" adına filmin sunduğu neredeyse hiçbir şey yoktur.¹ Bu anlamda ana karakteri canlandıran Ken Ogata'nın performansı seyircinin karakteri anlamaya yönelik çabalarını olabildiğince engelleyecek şekilde sunulmaktadır. Lewis, filmin seyirciyi oldukça zorladığını ama sonucun buna değdiğini ifade ederek birçok suç filminin belli bir takım formüller çerçevesinde oluşturulduğunu ve hikâyedeki o uğursuz/meşum karakter(ler)in filmin anlatımına yedirilerek neredeyse önemsizleştirildiğini savunarak esas önemli noktaya gelir: Imamura'nın filmi bizi alışık olduğumuz, beklentilerimizin önceden belirlenmiş olduğu bölgemizin dışına çıkartarak hem böyle bir hikâyeyi neden izlediğimizi hem de böylesi bir şeytani karakterin/durumun (nasıl olup da) ortaya çıkmış olabileceğini anlamaya zorlamaktadır. Böylesi bir yaklaşım/analiz bizim hem modern toplumlarda var olan şeytani yapının doğasını yeniden gözden

¹ Bu yaklaşım bize döneminin en tartışmalı filmlerinden birisini, özellikle Birleşik Krallık'ta ciddi biçimde sansüre uğramış olan *Henry: Portrait of a Serial Killer*'ı (John McNaughton, 1986) anımsatmaktadır.

geçirmemizi hem de bazen kişilerin kötü şeyler yaptıkları ve daha da beteri bunları niçin yaptıklarını (tam olarak) bilmedikleri gibi tüyler ürpertiçi bir sonuca varmamızı sağlayacaktır.

Amerika Birleşik Devletleri'nde 1990'lı yıllarda üretilen suç filmlelerinden *Bad Lieutenant* (Abel Ferrara, 1992) üzerine yazmış olduğumuz yazının² tanıtım bölümünde söz konusu dönemin birçok ilginç özelliklerinin arasında üretilen suç filmlerinin büyük bir çeşitlilik gösterdiğini –ilk akla gelenler (*Internal Affairs*, 1990), *Goodfellas* (1990), *Reservoir Dogs* (1992), *Pulp Fiction* (1994), *Casino* (1995), *Natural Born Killers* (1994), *The Usual Suspects* (1995), *Heat*, 1995), *Fargo* (1996) ve *Jackie Brown* (1997)– belirtmiştik. 1990'lı yılların kapanışına denk gelen *Sekiz Milimetre* (bundan sonra metin içinde *SM*) hem bu dönemin –suç filmleri özelinde– kapanış filmlerinden birisi olduğu için ama daha da önemlisi Hollywood ana akım sinemasının daha önce –aslında sonrasında– hiç ele al(a)madığı bir konuyu işlemesi açısından oldukça kendisine has bir durum oluşturmaktadır. Bu konu *Snuff* filmleridir. Her ne kadar, aşağıda bahsettiğimiz bu alanda yolu açan ilk film olan *Snuff* sonrası en az 20 küsur film çekilmişse de bu “tür” filmleri bütünüyle konusu yapan, hikâyesini olduğu gibi bu filmlerin varlığı/yokluğu üzerinden kurgulayan, karakterlerini bu filmlerin varlığı ve etkisi çerçevesinde derinlemesine irdelemeye çalışan ilk film *SM* dir.³

Özellikle Türk sinemasına yönelik birçok ilk ve kaynak metin olarak kabul edilen eserlere imza atmış olan Nijat Özön daha önce iki kez yayımlamış olduğu sinema ve televizyon terimleri sözlüklerini (1963 ve 1981) iyice geliştirerek 2000 yılında çıkardığı 1400 sayfaya yakın kapsamlı *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*'nde bu yazıda ele alınan *8mm* filminin (*Sekiz Milimetre*, 1999) –en azından ilk başta– ana konusunu oluşturan *Snuff filmleri* için de bir başlık ayırmıştır.⁴ Türkçe karşılığını “tecavüz ve öldürme filmi” olarak veren Özön'ün bu konu hakkında sunduğu bilginin⁵ bence en ilgi çekici yanı söz konusu

² “Günah, Kefaret, Kurtuluş ya da Cehennem: Abel Ferrara'dan *Bad Lieutenant*” (1992), *Doğu Batı*, Sayı 73, Mayıs, Haziran, Temmuz 2015, ss., 37-60.

³ *Snuff* sonrası piyasaya çıkan ve Hollywood ana akım sineması dışında kalabilen bu filmler arasında bana göre öne çıkanlar: *Last House on the Dead End Street* (1977), *Hardcore* (1979), *Cannibal Holocaust* (1980), *Videodrome* (1983), *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986) ve özellikle önemli bulduğum *Tesis* (1996) ile *A Serbian Film* (2010).

⁴ 1981'de yayımlamış olduğu *TDK Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*'nde bu veya benzeri bir kategori/başlık bulunmamaktadır.

⁵ Bu maddenin tümünü alıntılanmak yer açısından biraz zor olsa da özetlenmesi mümkün olabilir: “cinsel sömürü filminin en aşırı biçimi, büyük bir sadizm içinde gerçek tecavüzün ve öldürmenin yer aldığı film, bu filmlerde yer alanlar... gerçek kurbanlardır... kaçırılan, tecavüze uğ-

filmleri “gerçek” olarak kabul etmesi ve bu filmlerin halihazırda ciddi biçimde yaygınlaştığını söyleyerek, bu konuya yönelik çekilmiş bir filme örnek olarak da *8mm*'yi (tarih olarak 1998 veriliyor) göstermiş olmasıdır. Ama, konu bu sözlük maddesinin içeriğinden çok daha derinlere gitmekte ve gittikçe daha da tatsız hale gelmektedir. *Snuff* sözcüğü bir şeyi bitirmek, son vermek anlamında kullanılmakta. İngilizce argo kullanımında bir mumun söndürülmesinden türeyerek insan hayatına son verme şeklinde kullanıma yerleşmesi yüzlerce yıllık bir kullanım sonucu oluşmuştur. Sonuna film ya da sinema sözcüklerini eklediğimizde Özön'ün tanımlamaya çalıştığına yakın bir film türüne yaklaşmış oluyoruz. Belki “öldürme ya da söndürme” filmleri gibi bir karşılık önerilebilir ama genel kabul görececek bir seçenek netleşene kadar bu tür filmler için İngilizcedeki kullanımını kabul etmek durumundayız.⁶



Daha ayrıntılı bir yaklaşımı hak ettiklerini düşündüğüm iki film: Tesis ve özellikle de A Serbian Film.

rayan, işkenceyle öldürülen kişiler... özellikle kadınlar ve çocuklardır... varlıkları 1970'lerden beri biliniyordu... Başlangıçta 8mm'lik kısa filmlerle gerçekleştiriliyorlardı". (s. 684)

⁶ Bu yazıda kullandığımız *SM*'nin orijinal DVD kopyasındaki Türkçe altyazı seçeneğinde çevirmen(ler?) *Yeraltı filmi/filmleri* gibi bir tercih kullanmıştır. Eksik ve içerik açısından yanlış algılamalara yol açabilecek bir karşılık olduğunu düşünüyorum.

Snuff filmlerinin, –bir şehir efsanesi olarak anılmaya başlamalarından itibaren–, tarihsel geçmişi gerçekten çok ilginç olup, konuya yönelik oldukça kapsamlı bir literatür –yeterince– arandığında bulunabilmektedir. Bu yazıda, söz konusu tarihçeye bir genel bakış düzeyinde yer vererek ele aldığımız film açısından yerini ve önemini gösterme amacını gütmekteyiz ama yazımızın sonundaki biyografi bu konuya daha yakından bakmak isteyenlere yol gösterici nitelikteki malzemeleri de kapsayacaktır.⁷

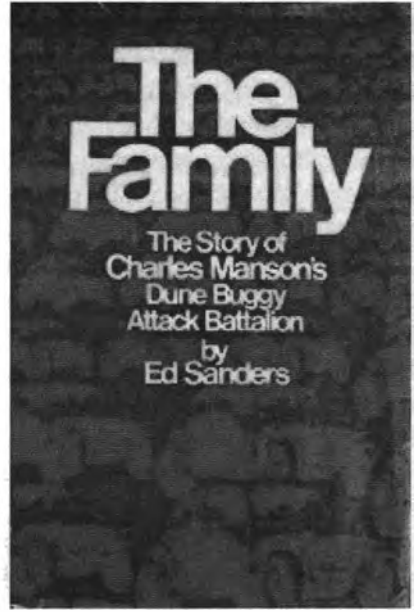
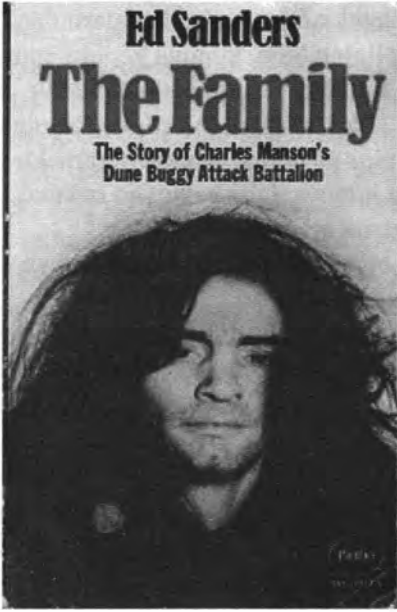
Farklı kaynaklardan faydalanarak ortaya bir tanımlama koymaya çalıştığımızda karşımıza şöyle bir durum çıkmaktadır:

Kerekes ve Slater’a göre Snuff filmleri bir insanın herhangi bir özel efekt ya da film hilesine başvurulmaksızın öldürülmesi/kurban edilmesini gösteren, bu türe meraklı bir seyirci kitlesinin hoş vakit geçirmesi için hazırlanan filmlere verilen genel bir isimdir.

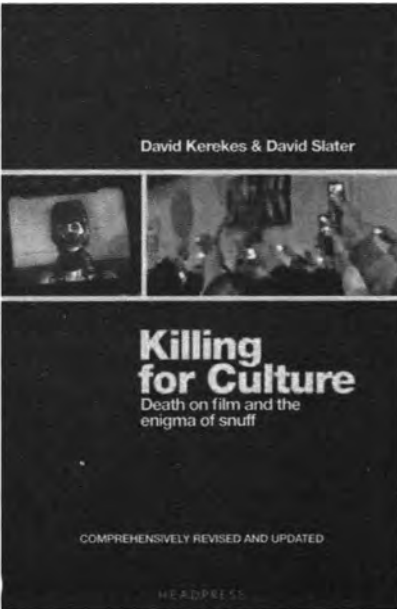
“Snuff film” ifadesinin ilk kez Ed Sanders’in 1971 tarihli kitabı *The Family: The Story of Charles Manson’s Dune Buggy Attack Battalion*” isimli Sharon Tate ve bir grup arkadaşının 9 Ağustos 1969’da evlerinde çok kanlı bir biçimde katledilişlerini anlattığı kitabında geçmektedir. Sanders, cinayetleri işleyen Manson grubunun bu türden filmlerde çekmiş olabileceğini (akla doğal olarak Tate cinayetlerinin de çekiminin yapılmış olması olasılığını getiriyor) ama bu filmlerin çölde bir yerlerde gömülüp kaybolduğunu ya da birilerine satılmış olabileceğini de ekliyor.⁸

⁷ Snuff özelinde ve filmlere yansımış ölümlerin olabildiğince ayrıntılı bir şekilde ele alındığı en önemli kaynak David Kerekes ve David Slater’ın ortaklaşa yazmış oldukları ve neredeyse çıkar çıkmaz tükenen, yıllarca fotokopileri elden ele dolaşan kült kitabı *Killing for Culture: an illustrated history of death film from Mondo to Snuff* (Creation Books, 1994)’dır. Sadece bir kez ve biraz daha fazla malzeme eklenerek 1995’te tekrar basılan bu kitap o tarihten beri ancak sahalarda bulunabiliyordu ama tam da bu yazı hazırlanırken edindiğim bilgiye göre aynı yazarlar tarafından neredeyse bir kat daha genişletilmiş ve zenginleştirilmiş yeni baskısı piyasaya çıkmak üzere. Alanının en önemli başvuru kitabı olan bu eserin yeni baskısına bakma şansım olsaydı bu yazıyı daha da zenginleştiribilirdim kanısındayım.

⁸ Manson’ın aile üyelerinin 1969 yazında NBC televizyon şirketine ait bir yayın aracını çaldıkları, sonrasında aracı terk ettikleri ama bir kamerayı kendilerine ayırdıklarını biliyoruz. Dahası, aile üyelerinin elinde 3 adet Super-8 film kamerası olduğu ve ekmeke parası kazanmak için bannaklarında –Spahn Ranch– porno film çekmek için bu kameraları kullandıkları da bilinmekte. Polisin baskınında ele geçen kullanılmamış film yüklü bir kamera bulunmakla beraber snuff film türü bir malzeme bulunamamıştır.



Sanders'in kitabının zamanında çıkmış iki farklı baskısı.



Snuff ve filme aktarılmış ölüm sahneleri konusunda yayınlanmış belki de en önemli kitap.

Film dünyası içinde işlediği cinayetleri belgesel filmlerinde kullanan bir film yapımcısının anlatıldığı Michael Powell'ın *Peeping Tom*'u (Kadın Katili, 1960) belki bu türün –herhangi bir “gerçek” öldürme olayı gösterilmese de– yukarıdakini buradan olarak görülebilir. Ama hem terimin hem de içeriğinin bir daha silinmemecesine film dünyasına girmesine neden olan yapım tam da ABD’de ülkeye gizlice Snuff filmlerin sokulmakta olduğu dedikodularının medyaya iyiden iyiye görülmeye başladığı bir zaman diliminde gösterime giren *Snuff* (Michael ve Roberta Findlay (görüntü yönetmeni) –daha sonra Allan Shackleton, 1975) filmidir. Bu filmin yapımı, çekildikten sonra 4-5 yıl gösterime sokul(a)maması, yapımcının kontrolü ele alıp (Shackleton) yeniden kurgulayarak, adını değiştirerek (orijinal adı *Slaughter*) ve sonuna filmin yeni adına uygun düşecek öldürme sahneleri eklemesi ve ABD’de kadın hakları gruplarının çok sert tepkisiyle karşılaşması, Shackleton’un medyayı filme yönelik uydurma bilgilerle sürekli beslemesi ve filmin gösterildiği herhangi bir noktada aleyhte bir gösteri yoksa parasını neyse verip bir protesto yürüyüşü ayarlatması gibi ayrıntılar ayrı bir yazının konusu olacak kadar zengindir. Ama tüm bu meraklısı için oldukça ilginç olabilecek ayrıntılar bir gerçeği görmemizi engellemektedir: bu film gerçekten sinemasal açıdan berbat bir filmdir. Sonuna kadar dayansanız da, yakın tarihte prestijli bir şirketten çıkan Blu-ray versiyonuna baksanız da bu gerçek değişmeyecektir. Ama zaten yapımcının da yönetmenin de böyle dertleri yoktur. Uzun yıllardır sürmekte olan “istismar/exploitation” sineması geleneğinin bir parçasıdır ortaya çıkan film. Afişte de ifade edildiği gibi (bu film ancak *hayatın gerçekten ucuz olduğu* Güney Amerika’da çekilebilirdi!) Arjantin’de dört haftada gerçekten de ucuza mâl edilmiş, oyuncuların büyük kısmı İngilizce bilmeyen yerel yeteneklerden oluşturulduğu için sessiz çekilmiş ve Amerika’da seslendirmesi (oldukça kötü bir biçimde) yapılmış bir film var karşımızda. Ama deyim yerindeyse, baraj kapaklarının açılmasını sağlayan bir ilk örnek olduğunu⁹ belirtmek gerekir. Yukarıda da belirtildiği gibi, aynı dönemde FBI’yu harekete geçirecek kadar ciddi bir takım dedikoduların da yayılması sonuçta bu filmin hiç de hak etmediği kadar ilgi görmesine yol açmıştır.

⁹ Aynı dönemde hardcore pornografi alanında benzer bir durumu, en azından ABD özelinde *Deep Throat* (1972) filminin yarattığını söylemek mümkün. Kalitesizlik bağlamında *Snuff* ile yarışabilecek nitelikte olsa da kendi alanında bir ilk olma ve kendisinden sonra gelenlere kapıyı açma görevini üstlenmesi açısından çok önemli bir film olduğu tartışılmaz. Hatta bir kıyaslama yaptığımızda *Snuff*'ın bir anlamda şiddet pornografisi gibi bir sınıflandırma içine dâhil etmemiz mümkündür.

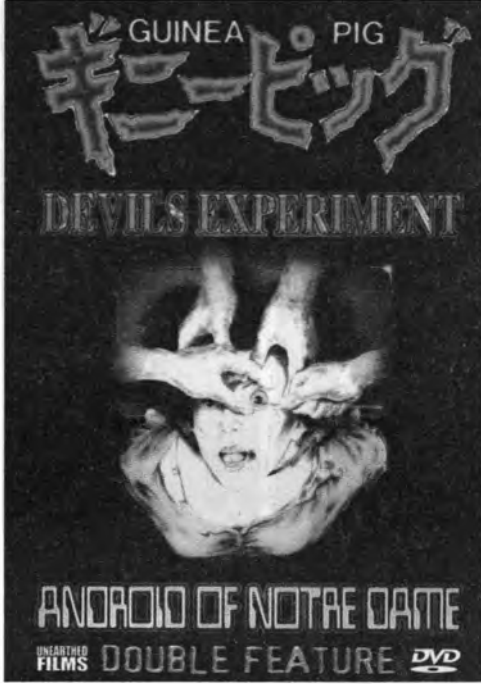


Filmin afişi.

Bu noktada, snuff film olgusunun ortalama sinema seyircisi tarafından daha duyulur hale gelmesine yol açan bir durumu da eklemek istiyoruz. Japonya'da –ki tüketim kültürü ve sanat vasıtasıyla kendini ifade etme açısından dünyanın geri kalanından neredeyse tamamen farklı, kendine has bir anlayış ve algı ile yoluna devam etmektedir– seksenli yılların ortasından başlayarak toplam 7 filmlik bir seri haline dönüşen *Guinea Pig* (Kobay Faresi) filmleri¹⁰ snuff filmlerinin gerçek olup olmadıkları noktasındaki tartışmalara oldukça ilginç bir katkı sunmuşlardır. Serinin ikinci filmi olan *Flower of Flesh and Blood*'ı (1985) bir arkadaşı ile tesadüfen seyretme şansını yakalayan oyuncu Charlie Sheen gördüğü sahnelerin film endüstrisi içinden gelen kişiler olarak nasıl çekilebildiğini mantıklı bir biçimde açıklayamayınca FBI ile temasa geçmiş ve elindeki video- kase-

¹⁰ Serinin filmleri sırasıyla *Guinea Pig: Devil's Experiment* (1985), *Guinea Pig 2: Flower of Flesh & Blood* (1985), *Guinea Pig 3: Shudder! The Man Who Doesn't Die* (1986), *The Guinea Pig 6: Mermaid in a Manhole* (1988), *The Guinea Pig 5: Android of Notre Dame* (1988), *Guinea Pig 4: Devil Woman Doctor* (1986'da serinin 4. filmi olarak çekilmiş ama sonrasında 6. filmi olarak gösterime sokulmuştur) ve *Guinea Pig 7: Slaughter Special* (1988)'dir.

tini yetkililere teslim etmişti. Yapılan araştırmalar (Japon polisinin de katkılarıyla) sonucu –filmin yapımcılarının bir sahne arkası belgeseli de hazırlamalarının etkisiyle– FBI söz konusu sahnelerin çok zekice ve ustalıklarla hazırlanmış özel efektlerle kotarılmış olduğu sonucuna varmıştır ama konuya Charlie Sheen gibi profili yüksek bir Hollywood yıldızının dâhil olmuş olması konunun geniş kitlelere yayılmasına neden olmuştur.



Dijital ortamda sıklıkla bulunabilen Guinea Pig'in baskılarından biri. Üstelik yanında hediyesi de var.

Benzeri bir olay tartışmalı filmler listesinin –çok sayıda canlı hayvanın öldürülme sahneleri ve diğer kanlı sahneler nedeniyle– en başlarında yer alan Ruggero Deodato'nun *Cannibal Holocaust* (1980) filmi de benzer bir suçlamayla karşı karşıya kalmış ve yönetmen başrol oyuncularını öldürmek ve bu sahneleri filme almakla suçlanmıştır. Deodato söz konusu oyuncuların mahkemeye tanıklık yapmak üzere gelmeleriyle suçlamalardan yakasını sıyrabilmiştir.

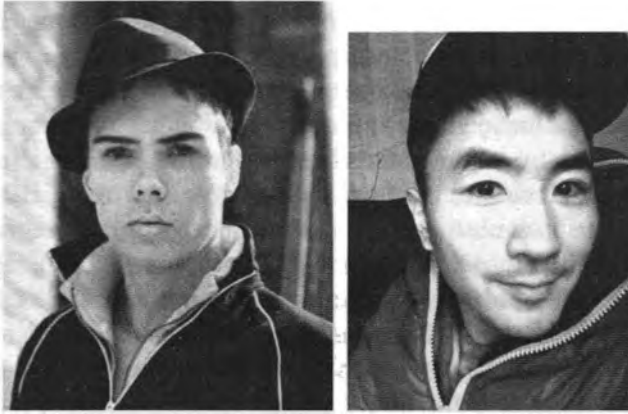


Snuff sahneler içerdiği düşünülen en popüler filmlerden birisi: Cannibal Holocaust ve iki farklı afişi.

İnternet ve sosyal medya çağında, ne yazık ki, gerçek kurmacanın önüne fersah fersah geçmiş durumdadır. Şok siteleri olarak da bilinen kan, ölüm ve vahşet içeren görüntüleri ziyaretçileri ve/ya üyeleri ile paylaşan Best-Gore.com, GoreGrish.com, TheYNC.com ve hattâ haber sitesi + kan gölü sitesi olarak da tanımlanabilecek liveleak.com gibi internet siteleri sayesinde ölümün hemen her türlü meraklı kitlelere kolaylıkla ulaşabilmektedir.¹¹ Bu konudaki en tüyler ürpertici örneklerden birisi de Luka Magnotta olayıdır. Yukarıda adı geçen sitelerin müdavimi olan başarısız porno oyuncusu ve model Magnotta ilgi çekmek ve takipçi sayısını arttırmak için işe önce (fona *John Lennon*'dan *War is Over* parçasını koyarak) küçük kedi yavrularıyla başlamış ve sonunda *New Order* grubunun *True Faith* parçası eşliğinde Çinli bir öğrenci olan Jun Lin'i kesip, biçip, doğrayıp afiyetle yiyişini gösteren videosu *1 Lunatic 1 Ice Pick* başlığı ile malum sitelere yüklemiştir. Kurbanının parçalarını ilkokullara ve siyasi parti temsilciliklerine gönderen Magnotta olayların gelişmesiyle vatanda-

¹¹ Gerçek görüntüler yerine bilgisayar destekli işkence, zulüm ve ölüm videoları barındıran çok sayıda internet siteleri de bulunmaktadır. Bunlar arasında özellikle 'kadın kurbanları' öne çıkan sitelerin fazlalığı dikkat çekmektedir: *DeadSkirts*, *FemmeGore*, *NecroBabes*, *Dead Sexy Women*, *Kill Her Productions*, *Crucified Women* ve *ChokeChamber* gibi daha birçok site bu türden içeriği sayfalarında toplamaktadır.

şı olduğu Kanada'yı terk etmiş, hakkında kırmızı bülten çıkarılmış ve sonrasında Berlin'de bir internet kafede kendisi ile ilgili gelişmeleri takip ederken tutuklanmıştır. Bu hikâyedeki can sıkıcı ve ürkütücü taraf videoyu seyredip yorum bırakanların büyük kısmının bir miktar şok yaşaması ama genel olarak "mesafeli/seviyeli/cool" bir duruş sergilemeleri, video-daki öldürme olayının gerçek olduğu konusunda çoğunlukla hemfikir olmaları¹² ama özel efekt sesleri yerine kurbanın boğulurken çıkardığı seslere daha fazla yer verilmesi gerektiğini düşünmeleri ve tartışmaların esas olarak videodaki anlatının büyük kısmının kurban öldükten sonraki zaman diliminde geçiyor olması ile New Order'ın iyi bir müzik grubu olup olmadığı üzerine yoğunlaşmasıdır.¹³



Luka Magnotta ve öğrenci değişimi çerçevesinde Kanada'da bulunan kurbanı Jun Lin.

¹² Snuff konusunu irdeleyen yazısında John Bailey, Swinburne Teknoloji Üniversitesi'nde film ve cinsiyet üzerine çalışmalar yapan yazar Alexandra Heller-Nicholas'dan ilginç bir alıntıya yer vermektedir: "Saddam Hüseyin'in idamı sırasında çekilen video kayıtların ilk kez dolaşıma girdiği tarihlerde sınıfta bu konuyu tartışmaya açtığımda öğrencilerin aralarında en çok tartıştıkları konu kayıtların gerçek olup olmadığıydı. Meraklarını cezbeden tek konu buydu. Neyi seyrettiklerini düşündüğünüzde çılgınca bir şeydi bu. Böylesi bir duruma şahit olurken ortaya çıkan sorunun bu olması gerçekten tüyler ürperticiydi."

¹³ En az Magnotta olayı kadar sıkıntılı bir başka olaya da dijital dünyada ulaşma olanağı ne yazık ki bulunmaktadır. 2008 yılında internete yüklenen bir videoda, *3 Guys 1 Hammer* isimliyle, 48 yaşındaki Sergei Yatzenko isimli bir erkek yüzüne defalarca vurulan tahta/çekiç darbelerinin ardından gözünden bıçaklanıyor ve son olarak da bir tornavidayla karnından yaralanarak öldürüldüğünü görüyoruz. Ukraynalı üç delikanlıdan oluşan Dnepropetrovsk Manyakları isimli suç çetesi (videoları satarak para kazanma niyetinde olduklarını itiraf etmişlerdi) yakalanarak 2009 yılında –en az yirmi kişiyi daha öldürmek suçundan– yaşam boyu hapse mahkûm edilmişti. Video çeşitli sitelerde bulunmakla beraber 'bir kez seyredildikten sonra akıldan çıkma-ma' olasılığına karşı potansiyel izleyicilere çeşitli uyarılarla birlikte sunulmakta.

Ama bu örnek tek başına bize tecimsel amaçla hazırlanmış snuff filmlerinin var olduğunu ispatlamaz. Her ne kadar snuff filmlerle ilgili olarak bu konu oldukça tartışmalı olsa da, yani kâr amacıyla üretilen öldürme/öldürülme filmleri mi yoksa Magnotta olayındakine benzer filmlerin mi “gerçek” snuff sayılması gerektiği konusu, bu iki yaklaşım arasında çok da bir fark bulunmadığı kanısındayım.

1993’de *The Straight Dope* isimli popüler köşesinde konuyla ilgili bir yazı hazırlamak amacıyla pornografi çalışmaları alanındaki en donanımlı (alana yönelik elinde yaklaşık 400.000 civarı film bulunan) uzmanlardan birisi olan Ted McIlvenny’ye (*Institute for the Advanced Study of Human Sexuality* yöneticisi¹⁴) danışman Cecil Adams’ın edindiği bilgiye göre McIlvenny meslek yaşamında sadece 3 kez filmlerde gerçek ölüm olayına rastlamış olup bunlardan ikisi tamamen tesadüfi şekilde filme alınan ölüm olaylarıyken 3. film Fas’ta oldukça garip ve iç kaldıran –ayrıntısına bu yazıda girmek istemediğim– bir dinsel tören sırasında filme çekilmiş ama sonuçta ticari bir amaç gütmeyen ve tezgâh altından gizlice satışı gerçekleştirilecek olan bir yapım olarak kayıtlara geçmiş. Bu bilgileri bir noktaya kadar desteklercesine, yakın tarihte aramızdan ayrılan, ABD’nde yasal pornografinin sınırlarının yeniden çizilmesinde –*Hustler* dergisinin kurucusu Larry Flynt’la birlikte– büyük rol oynamış olan *Screw* dergisinin kurucusu/sahibi Al Goldstein’in yıllar önce yaptığı bir şekilde ticari olarak satışa sunulmuş bir snuff filmini bulup getirene 1 milyon dolar verme sözü kendisi vefat edene kadar geçerliliğini korumuştur.

Aslında, yukarıda sözü edilen Magnotta olayı gibi belli aralıklarla medyaya yansıyan ve ortalığı kızıştıran, kapının hemen ardında ya da yatağımızın altında bekleyen bir çeşit öcüden bahsediyoruz. Geçmiş dönemlerde, sinema özelinde, bu ve benzeri konularda hem görsel hem de yazılı malzemeye ulaşmanın zorluğu (özellikle film geleneklerinin daha az tanıdığı ülkelerde üretilen yapımlar söz konusu olduğunda, daha sonra öyle olmadığı net bir biçimde ispatlansa/gösterilse bile birçok korku filmi izleyicisinin *Le Jorobado de la Morgue* (1972), *Burio Omega* (1980) ya da *Der Todesking* (1990) gibi filmlerde gerçek cesetler kullanıldığına halen inanıyor olması gibi) göz önüne alındığında snuff konusunun nasıl olup da hep bir şekilde gündemde kalmayı başardığını belki daha iyi anlayabiliriz.

Diğer taraftan, bu tür filmleri pazarlayan, çekimlerini ayarlayan ve küçük çocukları ve genç kız ve erkekleri rutin biçimde kaçırıp kullanan, dünya çapında işlevi olan bir takım yapıların varlığı/şüphesi sadece bir

¹⁴ <http://www.humansexualityeducation.com/iashs-home.html>

değil birçok snuff film bulunması olasılığı bu korkuyu hep bir şekilde canlı tutmuştur.¹⁵ Dahası, bu filmlerin var olması/var olma olasılığı yeterince korkutucuyken diğer taraftan bu filmlere istenen paraları ödeyen bir seyirci/müşteri kitlesinin de var olma olasılığını beraberinde getirmesi bu durumun üzerine tam anlamıyla tuz biber ekmektedir.

Bu yazıda yorumlanacak olan *SM* ise Internet devriminin bütün gücüyle sahneye çıkışından hemen önceki bir dönemde geçen bir öyküyü anlatmaktadır.

BANA YÖNETMENİNİ SÖYLE SANA...

SM'nin yönetmeni Joel Schumacher (d.1939) Hollywood sinemasının en çok eleştirilen tanınmış yönetmenlerinin belki de başında gelmektedir. Moda dünyasından film dünyasına geçiş yapmış olan Schumacher 30 yaşına girmek üzereyken kariyerinde neredeyse dibe vurmak üzereydi. Yakın çevresinde ayık olan tek arkadaşının desteği ile haftada 200 dolar ücretle B sınıfı bir filmin kostümlerini hazırlama işini buldu. Bu tür bir iş belki insanı mesleki açıdan çok yükseklere çıkarmazdı ama hemen ardından 1971 başlarında bir başka yönetmen aynı nedenle kendisine iş teklifinde bulunduğu Schumacher'ın hayatı kökten değişecekti. Bu yönetmen New York' tan çok ender çıktığı zaman dilimlerinden birisinde oldukça düşük bir bütçeyle *Sleeper* (1973) isimli filmi kotarmaya çalışan Woody Allen'dı. Allen'ın değerli tavsiyelerini göz ardı etmeyen Schumacher Los Angeles'a taşınıp zamanın ruhuna bir biçimde denk gelen ve çok iyi hasılat yapan *Car Wash*'ın (1976) senaryosunu satmayı başardı ve ilk yönetmenlik denemesi olan *The Incredible Shrinking Man*'i (1981) çekti. *St. Elmo's Fire* (1985) ve *The Lost Boys* (1987) gibi gişe başarısı yüksek filmler sayesinde Schumacher stüdyolara 1990'lı yıllarda esas ününü sağlayacak olan filmlerin yönetmeni olabileceği yönünde güven vermiş oldu. Genel olarak başarılı kabul edilen iki John Grisham uyarlaması (*The Client*, 1994 ve *A Time to Kill*, 1996) ve ciddi gişe başarıları getiren ama

¹⁵ Birleşik Krallık'ta yayımlanmakta olan *The Sunday Express* gazetesi 11 Mayıs 2014 tarihli sayısında Britanya polisinin büyük olasılıkla dünyada ilk kez genç bir kızın da içinde yer aldığı pornografik bir snuff filmi ele geçirmiş olabileceğinin haberini vermişti. Aksanından Amerikalı olabileceği düşünülen genç kız yaklaşık 20 dakika süren bir video kaydında 40 yaşlarında bir erkek tarafından önce tecavüze uğruyor, ardından kafasına geçirilen plastik torbayla boğuluyor ve tekrar tecavüze uğruyor. Cinayeti işleyen kişi ardından kızın bedenini yere serdiği geniş plastik tabakayla sıkıca sarıyor ve film bu noktada kesiliyor. Yılların tecrübeli polis memurlarını bile şoka uğratan bu sahneler gerçek gibi gözükmekte. Genç kızın rol yapmış olma olasılığı yetkililerce imkânsız olarak değerlendiriliyor. Davaya bakan hâkim de aynı görüşü paylaşıyor: "bütün delillerin de işaret ettiği gibi kurban çekim esnasında yaşamını yitirmiştir/ all the evidence points to the fact that she almost certainly died on camera".

film eleştirmenlerinin konuları ve karakterleri fazlasıyla *sulandırdığı*, gerektiğinden fazla 'çocuksu' yaptığı suçlamalarıyla çoğunlukla yerden yere vurduğu iki Batman uyarlaması 90'lı yılların ilk yarısında geldi: *Batman Forever* (1995) ve *Batman & Robin* (1997). Sert tepkiler karşısında 'suçunu' kabul eden Schumacher, büyük stüdyo baskısı altında öyle davrandığını ama sonuçta sorumluluğun kendisinde olduğunu ifade etti. Yönetmenin 90'lı yıllardaki hâkimiyeti sadece yüksek bütçeli ve gişeli filmlerden ibaret olmayıp –birçok müzik videosu yönetmenin dışında-daha düşük bütçeli ve karakter/konu açısından daha karanlık, ağır konularda da– kendisinin de ifadesiyle yapımcıları ve eleştirmenleri gıcık etmekten büyük zevk alarak- filmler çekmiş olmasıdır. Bu serideki filmleri, *Flatliners* (1990), özel bir ilgiyi hakettiğini düşündüğüm *Falling Down* (1993), *Flawless* (1999) ve bu yazının konusu olan *SM'dir* (1999).

8MM... KAYBOLUP GİTMİŞ BİR FİLM FORMATINDAN DAHA FAZLASI...

Trespass (2011) filmine yönelik kapsamlı bir söyleşisinde Schumacher, kendisine filmi tam olarak açıklayamadığı bir biçimde komik/neşeli bulduğunu söyleyen muhabire “Evet, anlıyorum. Zaten öyle olsun diye yaptım... tıpkı *Phone Booth*'da (2002), *Falling Down*'da olduğu gibi. *SM*'de de oldukça hastalıklı espriler vardır. Ama sonuçta hayat da böyle değil midir zaten?” şeklinde cevap verir. Bu mizahi yaklaşımı sezmek, karakterlere ve öyküye yönelik önyargılarımızı bir tarafa bırakmayı başararsak, sözü edilen filmlerde görmemiz/hissetmemiz mümkündür. Benzer bir biçimde çok uzun süredir eşcinselliğini saklamayan ve bu yönünü çektiği birçok filmde (kendi adıma *SM*'de bu noktayı birkaç kez hissettiğimi söylemeliyim) bilerek yansıttığını ifade eden Schumacher için –*Falling Down*'ı savunurken de bahsettiği gibi, seyirciyi ve eleştirmenleri tam ortadan bölebilmek o filmin başarılı olduğunun kesin bir göstergesi olmaktadır. Gene aynı söyleşide Schumacher çalışmayı özellikle sevdiği bir tür olup olmadığı sorusuna “karanlık tarafları olan hikâyelere bir eğilim ve merak geliştirdiğimi söyleyebilirim. Sanırım *Falling Down* ve *8MM* oldukça karanlık filmler” yanıtını vermektedir. Büyük stüdyoların Grisham ve özellikle de Batman'in gişe başarısından sonra kendisinden gene bir Grisham ve Batman filmi istediklerini ifade eden yönetmen “sırtımı döndüm ve yaz mevsiminin tipik bir gişe canavarı olmaktan olabildiğince uzak bir film olan *8MM*'yi yaptım” demektedir. Bir yönetmen olarak kendisinden başka bir Allahın kulunun *8MM*'nin senaryosuna dokunmak istemediğini, hikâyenin anlattığı yerlere bir yönetmen olarak gitmenin kendilerine zarar vereceğini düşündüklerini, sonuçta herkes tarafından beğen-

nilmeyi ve sevilmeyi arzuladıklarını anlatan Schumacher söyleşiye şöyle son verir: “ 8MM’den çıkan seyircilerin ‘bayıldım 8MM’ye’ demesini bekleyemezsiniz. O tür bir film değil ki. Çok rahatsız edici bir film yaptığınızı bilmektesiniz. Seyirciyi rahatsız etmesi gerekiyor”.¹⁶

“I have never seen the movie. And I have not read the script in a long time myself...”/Filmi hiç seyretmedim, senaryoya da uzun süredir bakmamıştım....

Andrew Kewin Walker

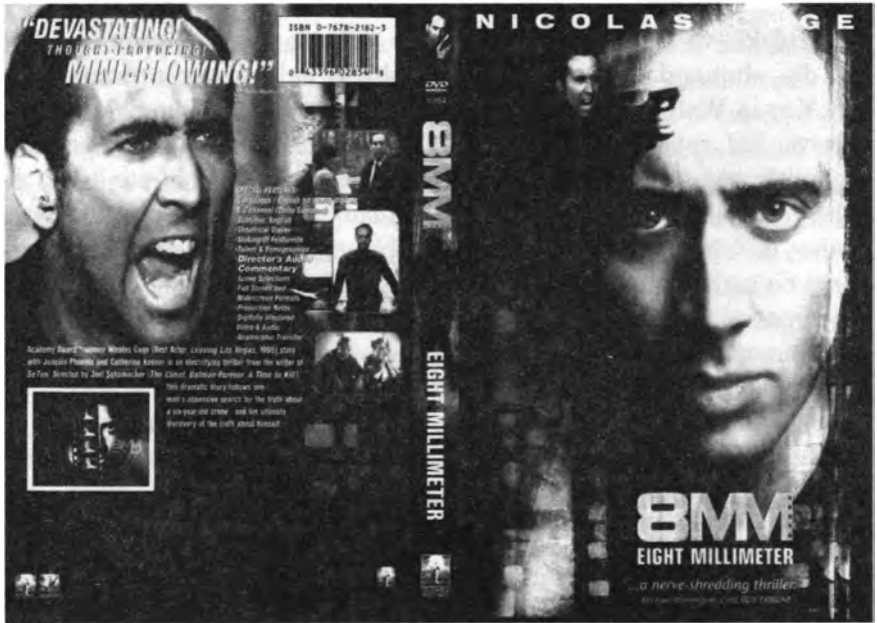
“Half-jokingly my reaction would be, why don’t we leave Se7en alone and I think it’s time to go re-make 8MM, which I would love to do”/“Tepkim, yarı esprili bir biçimde, Se7en’ı rahat bırakalım da 8MM’yi yeniden çekelim, bunu gerçekten isterdim şeklinde olurdu.

A. K. Walker, *Se7en* filminin olası bir yeniden çekimi hakkında ne düşündüğü sorulduğunda verdiği yanıtın.

Yukarıdaki –ve farklı söyleşilerinde dile getirmiş olduğu benzer ifadelerden de– alıntılardan da sezilebileceği gibi *Se7en*’ın senaryo yazarı Andrew Kewin Walker’ın stüdyoları peşinde koşturan (o dönemde) yeni senaryosu *SM*, sonunda Columbia tarafından satın alınmış ve filme aktarılabilmişti ama sonuç Walker’ın bugüne kadar süregelen nefretinin (ya da daha yumuşak bir ifadeyle hoşnutsuzluğunun) kaynağını da oluşturmuştu. Walker’ın Schumacher’a yönelik –özellikle yönetmenlik bağlamında– herhangi bir sorunu olmamakla beraber senaryoya ciddi biçimde müdahalede bulunmasını kabullenememesi filme yönelik halen sürmekte olan olumsuz tutumunun arka planını oluşturmaktadır. Her ne kadar Hollywood’un işleyiş mekanizmasına göre filmin senaryo yazarı genel olarak hiyerarşinin en altında görülmekte ve çıkacak ilk sorunda en kolay harcanacak kişi olarak kabul edilmektedir. Satın alınan senaryo, çok ender durumlar ha-

¹⁶ Schumacher burada aktarılan görüşlerinin oldukça benzer bir versiyonunu bir başka söyleşide de tekrarlamıştır: “And then I was expected to do another Grisham, because *The Client* and *A Time to Kill* had been so successful. And I pulled out, I just couldn’t do it. And I purposely took *8MM* because, well I liked the story and I knew it would cause a lot of trouble and would be dangerous and there would be a lot of clucking of tongues, and it’s fun to make trouble. It also was as far as from a summer feelgood movie as you could possibly get, and that was very exciting... and I’m very proud of the film/Sonrasında bir başka Grisham uyarlaması yapmam bekleniyordu çünkü *The Client* ve *A Time to Kill* çok başarılı olmuşlardı. Ve ben de bırakiverdim. Yapmam mümkün değildi. *8MM*’yi özellikle seçtim çünkü hem hikâyeyi beğenmiştim hem de sorunlara yol açacağını biliyordum. Tehlikeli bir film olacak, millet ‘cık cık’layıp duracaktı. Sorun çıkarmak eğlencelidir. Dahası, bu film yaz aylarında insanların kendilerini iyi hissetmek için gittikleri filmlerden olabildiğince farklıydı ve bana göre bu çok heyecan verici bir şeydi... ve filmimle gurur duyuyorum.

riç, bir şekilde ama kaçınılmaz biçimde stüdyo, yapımcı, yönetmen ya da yıldız oyuncuların arzularına göre yeniden şekillendirilmektedir. Büyük bütçeli yapımlar için bu durum çok daha kesindir ve gösterime çıkmadan önce yapılan deneme gösterimlerinde seçilmiş seyircilerin ellerindeki rapor formlarına yazdıklarına bakılarak değil sadece senaryoda ya da oyunlarda değişikliğe gidilmesi bazen filmin tümünden iptaline varacak şekilde kararlar alınması sıklıkla görülebilen durumlardır. Walker'da bu durumun farkında olmasına rağmen özellikle-biraz da şansının ve filmin yıldızı Brad Pitt'in de desteği ile *Seven*'de yaşamış olduğu deneyimden oldukça olumlu izlenimlerle ayrıldığı için benzeri bir durumu *SM*'de de yaşayacağını düşünmüş ama sonuçta duyduğu hayal kırıklığı kendisini film den tümüyle ve oldukça sert bir biçimde soyutlamasıyla son bulmuştur. Peki, yönetmenini böylesine mutlu etmiş ama öyküyü yazanı derin bir ıstırap içine sokmuş (ve seyircisini de sevenler ve nefret edenler olarak ortadan bölmüş) olan bu film neyin nesidir?



Filmin DVD versiyonlarından(ABD?) birisinin kapağı. Cage'den çeşitli tepkiler kolajlanmış.

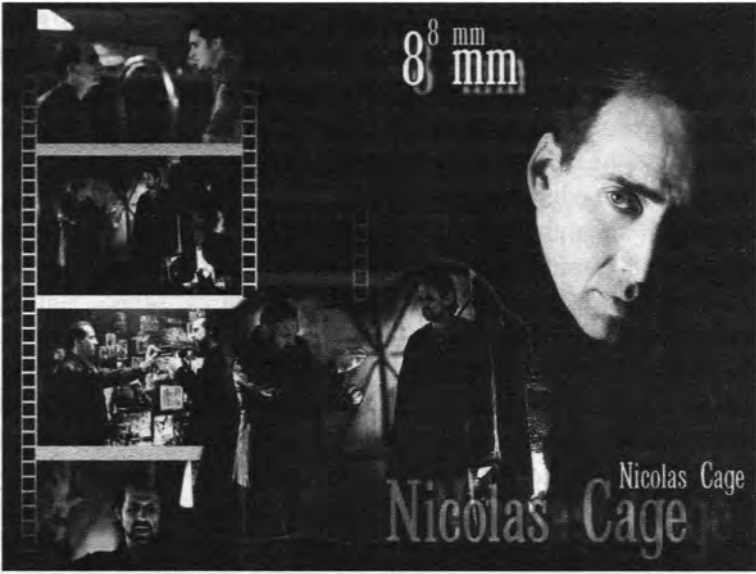


Pek rastlamadığım bir diğer DVD kapağı. Vurgu Cage üzerine. Konuya yönelik bir ipucu yok.

Bu yazıda kullanılmak üzere filmin nasıl algılandığına yönelik veri toplarken beni en çok şaşırtan noktalardan birisi de özellikle döneminde yayımlanmış birçok film eleştirisinde yazarların elbirliği etmişçesine filmi – senaryosunu, oyuncu seçimini ve belki de hepsinden daha fazla yönetmeni– ciddi biçimde kötilediklerini görmek olmuştuk. Önce bu durumun ara sıra rastlanan “eleştirmenlerin yerin dibine soktuğu ama seyircinin pek de öyle düşünmediği filmler” kategorisiyle açıklanabileceğini düşündüm çünkü yaklaşık 40 milyon dolara çıkan film ABD ve dünya genelindeki topladığı hasılat ile –96 milyondan fazla– bu kategoriye olabildiğince uyan bir profil çizmekteydi. Ama sonrasında, özellikle olumsuz eleştirilerin arkasında eleştirmenlerin satırlarına ya çok az ya da hiç yansıtmadıkları daha başka olgular olabileceğini düşünmeye başladım. Evet, bazı karakterler için oyuncu seçimi –Nicholas Cage dâhil– belki çok da isabetli olmayabilir, Cage’in Welles karakteri snuff film bulmak için J. Phoneix (Max) eşliğinde Los Angeles’ın karanlık köşelerinde turlarken karşılaştığı

tipler ve mekânlar belki (biraz) abartılı sergilenmiş olabilir, ya da evet, Cage'in karısı ve küçük çocuğu ile ilişkisi hem sinir bozucu hem de aralarındaki kimya açısından neredeyse yok düzeyinde sunulmuştur, orijinal senaryoya sadık kalınsaydı çok daha iyi olurdu vs.. Bu örnekler bir miktar daha arttırılabilir ama, yukarıda da Schumacher'ın alıntılarında da faydalanarak vermeye çalıştığımız gibi, bu film, daha en başından hemen her şeyin kusursuz ya da kusursuza yakın bir sinema diliyle, eski ölümsüz ustaların da onaylayacağı, bir biçimde var olmaya çalışmamıştır. Temel bir insanlık durumuna yönelik çok ciddi bir derdi vardır ve bu derdi yönetmen, senaryo yazarını kendi hikâyesine yabancılaştıracak kadar kızdırma pahasına, kendine has bir dille anlatmaya çalışmaktadır. Bu ciddi dert/sorun tek başına snuff filmlerin olası varlığı değildir. Sorun, bu filmlerin bilinen örneklerinin sahte çıkması ve/ya oralarda bir yerlerde snuff filmin genel olarak kabul edilen tarifine olabildiğince uygun bir kayıt olması da değildir. Sorun, Schumacher'ın da belirtmiş olduğu gibi, bu malzeme için ortada ciddi bir pazar olmasıdır. Bu filmlerin, sahte ya da değil, alıcısı/tüketicisi kimlerdir? Sahtesi ile "gerçeğini" seyretmek arasında nasıl bir fark vardır ya da var mıdır? Genel bir bakışla, milyarlarca dolarlık bir piyasaya sahip olan pornografi dünyasının hiç tükenmeyen ve İnternet sonrasında hızla artmaya devam eden müşteri kitlesi kimlerden oluşmaktadır? İşte SM–becerebildiği kadarı ile– bu soruları sormakta ve olabilecek en rahatsız edici noktadan yola çıkarak kendince bir yanıt bulmaya çalışmaktadır. Snuff filmler konusunu hazmetmekte –yani olası varlığı üzerine düşünmek durumunda kalma– ciddi sorun yaşayan eleştirmenlerin yukarıda bir kısmı verilen bahaneleri gerektiğinden fazla büyüterek bu filmi bir anlamda hasır altı etmeye çalıştıkları kanısındayım.

Filmin konusu, bir sinopsis düzeyinde verildiğinde, çok da önemli değilmiş gibi görülebilir: çok da önemli olmayan işleri kabul ederek ailesini (karısı ve küçük bebeği) geçindirmeye çalışan, ekmeğinin peşinde kendi halinde bir özel dedektif olan Tom Welles'in pek de büyük sorunları yok gibidir. Kendisini ve ailesini çevreleyen dünyaya ve onun karanlık taraflarına yönelik bilmesi gerekenleri ve bunlardan nasıl uzakta kalması gerektiğini bildiğini düşünmektedir. Çok zengin bir müşteri adayının avukatından, Daniel Longdale, aldığı bir telefon sonrası olası bir iş görüşmesi için gittiği devasa mansiyonda göreceği şey bu inancını biraz sarsacaktır.



Bazı karakterlerin de dâhil edilmiş olduğu bir kolaj.

Yakınlarda 81 yaşında vefat etmiş olan bir çelik devinin –Welles’in önceki işini noktalarken bulunduğu ortamda masanın üzerindeki gazetenin ön sayfasında bu haberi gördüğünü hatırlayalım– dul eşi Mrs. Christian (ki eşinin ne tür işlere bulaştığı ortaya çıktığında oldukça manidar bir soyadına (Hıristiyan) sahip olduğu görülecektir) kocasının ölümünün ardından 45 yıllık evli olup, 4 çocuk ve birçok torun sahibi olmuşlardır ve Mrs. Christian rahmetlinin kendisine olan aşkından, sevgisinden ve de sadakatinden son derece emindir ama çok az sayıda kişinin kabul edildiği özel odasındaki kasanın içinden –odada kendisinin dev bir resminin arkasında saklı duran bu kasanın şifresi bilinmediği için özel bir uzman getirtmek durumunda kalmışlardır– anlam veremediği bir şey çıkmıştır.

Bu eski tip, 8mm formatında oldukça kısa, yaklaşık 4 ya da 5 dakika süren bir filmidir. Ama filmi merak edip seyreden acılı dul eş dehşete düşmüştür ve filmin içeriğinin gerçek olup olmadığını anlamak istemektedir. Bir başka odada filmi seyreden Welles dehşete kapılır çünkü bu kısa, pek de net olmayan filmde yüzü deri maskeli iri yarı bir adam yarı çıplak bir genç kızı her tarafı muşambalarla kaplı belirsiz, karanlık bir mekânda önce dövüp ardından vahşice öldürmektedir ya da film bunu destekleyecek şekilde çekilmiştir. Gördüklerinden oldukça sarsılan Welles –bu türden “öldürme/snuff” filmlerini şehir efsanelerinden birisi olarak kabul etmeye meyilli olsa da filmin kendisinde bıraktığı etki öylesine güçlüdür ki ken-

disine önerilen işi kabul eder– filmin gerçek olup olmadığını, filmdeki genç kızın kim olduğunu ve gerçekten öldürülüp öldürülmediğini bulmaya çalışacaktır. Sonrasında, Welles'i, Los Angeles'ta yolunun düştüğü bir porno dükkânında tezgâhtarlık yapmakta olan başarısız müzisyen Max California'nın rehberliğinde, pornografinin karanlık dünyasında yolunu bulmaya çalışırken izleriz. Konu genel hatlarıyla böyledir.

SM, işlediği konunun istismara ne kadar açık olduğu göz önüne alındığında, büyük bir ustalıkla –tabii gösterim için gerekli olan yaş sertifikasının da olabildiğince ılımlı verilmesini sağlamaya çalışarak– sunduğunu (aslında o dönemin CGI şartlarında özellikle öldürme ve “sahte snuff” sahnelerinde belli düzeyde bir inandırıcılık kesinlikle sağlanabilirdi ama yönetmenin derdini bu olmadığını anlayabiliyoruz) söylemeliyiz. Filmin başlarında dedektif Tom Welles'in kendisinden sahte mi yoksa gerçek mi olduğunu bulması beklenen 8 mm'lik filmi ilk kez seyrettiğinde seyirci de kısa ama ortada çok kötü bir şeylerin geçtiğini anlamasına yetecek kadar görüntü parçalarına maruz bırakılır:

Bu sahnede, Cage'in oyunculuğuna yönelik eleştirilerin (overacting-abartılı rol yapma) çok da anlamsız olmadığını görmek de mümkün. Birçok eleştirmenin ortak tavrı özellikle Cage'in bu rol için yanlış seçim/miscast olduğu yönündedir. Bu yorumlara bir noktaya kadar katılmak mümkündür ama senarist ne kadar kızarsa kızsın bu film için esas önemli olan şey neyi anlattığı ve eğer varsa mesajını iletip ilemediğidir. Bunu söylerken, kendi adıma, Cage dâhil hemen tüm oyuncuların profesyonel bir tutumla ellerinden geleni yaptıklarını, hatta bazı sahnelerde –örneğin yeni yetenek avcısı, nihilist manyak Eddie Poole rolünde yakın tarihte yaşamını yitirmiş olan James Gandolfini'nin– ‘rol çaldıklarını’ bile söylememiz mümkündür.

Görevi kabul eden Welles, eşiyle vedalaşıp, yanına karısının endişeli bakışları ve soruları eşliğinde tabancasını da almayı ihmal etmeden yola koyulur ve her yıl 850.000 ile 1.000.000 arası kayıp dosyasının eklendiği Kayıp Kişiler Bürosu'nda yaptığı ayrıntılı bir araştırma sonucu filmden çıktısını aldığı kızın resmi ile uyuşan bir dosyaya denk gelir.

Welles, edindiği bilgiyle kızın annesi Janet'ı ziyaret eder ve derin üzüntü içindeki kadının güvenini kazanarak –öyle ki ayrılacağı günün akşamında kadının o ana kadar ihmal ettiği izlenimini edindiğimiz bakımını yaptığı ve bir biçimde Welles'i geceyi kendisiyle geçirmeye ikna etmeye çalıştığını da görürüz– kızının geride bıraktığı günlüğünü bulur ve işine yarayacak bilgiyi aldıktan sonra üzüntülü anneye bir faydası olur düşüncesiyle günlüğü görebileceği bir yere bırakarak tekrar iz sürmeye devam

eder. Welles acılı anneye, nasıl olursa olsun gerçeği öğrenmek isteyip istemediğini de sorar:

- *Bayan Mathews. Hiç aklınıza geliyor mu... Mary'nin hiç dönmeyebileceği... söyleyebilir misiniz, bir seçim yapmanız gerekirse onun bir yerlerde mutlu, güzel bir hayatı olup bundan hiç haberi olmamasını mı yoksa en kötüsünü, onun öldüğünü ama bunu biliyor olmayı mı tercih ederdingiz? Sonunda ona ne olduğunu öğrenmiş olacaksınız.*
- *Tercih mi yapmam gerekiyor?*
- *Evet.*
- *Bilmek isterdim.*¹⁷

Welles aldığı yanıtla yoluna devam eder. Günlükte genç kız sevgilisiyle yıldız olacağını düşündüğü Hollywood'a doğru yola çıktığını yazmaktadır. Welles, babasından sevgilinin Hollywood'da değil eyalet hapishanesinde olduğunu öğrenir ve oğlana kısa bir ziyarette bulunur. Oğlan Welles'e kızın kendisi için hiçbir şey ifade etmediğini, ayrıca kalmak istediğinde tekmeyi basıp gönderdiğini anlatır. Karargâhını kurduğu otel odasında defalarca seyrettiği 8mm'lik filmin markasını ve 1992'de üretimini durdurduğunu keşfeden Welles, Mrs. Christian'a telefon ederek kocasının 6-7 yıl öncesine kadar yaptığı harcamalarını kontrol edip dikkat çeken bir durum olup olmadığını sorar.

Filmin ilk 30 dakikasının sonunda Welles'i Los Angeles'ta Hollywood'u simgeleyen duvar resimlerinden birisinin önünden geçerken görürüz. Artık olası olay yerine varılmıştır.

Welles'in arabasından sokaklara bakışı, özellikle gece sahnelerinde yakalanan kareler öncelikle *Taxi Driver* (1976) ve bazı noktalarda *SM* ile benzerlikler taşıyan *Hardcore*'u (1979) anımsatmaktadır. Büyük metro-pollerin tehlikeli, güvenilmez, uğursuz ve ucube yönlerini ortaya koyma çabası –belki de bu muhafazakâr yaklaşımla seyirciyi de aynı ruh haline sokma niyeti– benzer filmlerde karşımıza sıklıkla çıkan olgulardandır.

Welles'i karanlık kulüplerde ya da gündüz vakti kapılarında şanslarını denemek için bekleyen hayatları kaymış gibi gözükten evsiz gençlerin sıralarını bekledikleri artist ajanslarının yetkililerine kızın resmini gösterirken ve konuşurken izleriz. Genellikle gün ışığında çekilen bu sahnelerde yönetmenin bir (neo)noir havası yakalamaya çalıştığını görmek mümkündür.

¹⁷ Bu ve benzeri alıntılarda filmin 2003 yılında Hollanda'da piyasaya çıkmış olan ve Türkçe dâhil 15 altyazının bulunduğu dvd versiyonundaki çeviriler kullanılmıştır. Çevirmen(lerin?) tercihlerine müdahale etmedim ama (yukarıda 6 numaralı dipnotta da belirttiğim gibi) sıklıkla karşımıza çıkan çeviri sorunlarının varlığından da haberdar olduğumu belirtmek isterim.

Ama Welles'in sonuç alamadığı bellidir çünkü Los Angeles gibi sınırları neredeyse belli olmayan bir şehirde adeta vahşi bir ormana düşmüşçesine tecrübesizdir. Şansını rastgele girdiği bir pornografik malzeme satan dükkânda denemek ister. Şansı yaver gitmiştir. Tezgâhta duran dükkân görevlisi (Max California) sempatik ve belli bir ücret karşılığında kendisine 'yol yordam gösterebilecek' birisidir.

Max gerçekten de oldukça tecrübelidir ve genç yaşına rağmen pornografinin karanlık tarafına yönelik oldukça fazla bilgisi vardır. Bu dünyanın tehlikelerinin de farkındadır ve Welles'i birkaç kez uymayı da ihmal etmez: "Görmek istemeyeceğin şeyleri görebilirsin", "Gördüklerini asla silip atamazsın", "Babalık, şeytanla dans ediyorsun" ve en çok alıntı yapılan özlü sözü "when you dance with the devil, you don't change him: the devil changes you/şeytanla dans ettiğinde onu değiştiremezsin, o seni değiştirir".

İkilimiz, tamamı karanlık ortamlardan oluşan ve birtakım oldukça yüksek risk içeren noktaları –örneğin Meksika asıllı bir sokak satıcının Welles'in snuff film sorusuna gösterdiği tepki gibi sahneler–, ziyaret ederler ve bu sahnelerin tamamına yakını yukarıda sözünü ettiğimiz neo-noir kalemelerine uygun biçimde yansıtılır.

Max'in rehberliğinde uğradıkları bodrumda düzenlenmiş bir çeşit porno pazarı sayılabilecek mekân ise gerçekten ürkütücüdür ve Schumacher'ın Walker'ın orijinal senaryosundaki tanımlara çok az müdahale ettiği sahnelerden birisini oluşturur. Mekânda hemen her tür pornografik malzemeye ulaşmanın mümkün olduğunu görürüz. Welles şaşkınlık ve dehşet içinde tezgâhları dolaşmaya başlar.

Welles'in dikkatini yüzünü göremediğimiz bir satıcı ve satıştaki malını tasvir eden bir karton parçası çeker.

Kartonda "way beyond/serbest çeviri ile: daha ötesi yok" ifadesi ve içeriğin yoğunluğunu anlatmak için genellikle sinemalarda gösterime giren sert pornografik filmleri işaret etmek için kullanılan "XXX" uyarısını XXXXXXXX şekline sokularak yazılmıştır. Bu noktada Welles'in satıcıyla girdiği –aslında ortam düşünüldüğünde biraz safça kalan– diyalogu seyirci açısından oldukça açıklayıcı olabilir:

"Bunlar ne?" – "Şiddet filmleri/Tecavüz filmleri/Manyaklık" "Beş tane alana bir tane de bedava".

"Daha sert bir şeyler var mı?" – "Daha sert yok".

"Yeraltı?" – "Yeraltı diye bir şey yok".

Bu konuşmaya şahit olan Max, Welles'in yanına gelip fikrini söyler: "Sa-na snuff'ın palavra olduğunu söylemiştim". Genç kızın bir süre kalmış ol-

duğu bir sığınma evinde bırakmış olduğu valizinden çıkan bir ipucunu değerlendiren Welles, genç kızın modellik ilânını değerlendirmek için gitmiş olduğu ajansa –Celebrity Films mekân sahibi/yetenek avcısı Eddie Poole’a ulaşır.

Poole ile yüz yüze konuşmak bir sonuç getirmeyince şirketin karşındaki bir binada boş bir daireye yerleşen Welles telefonunu gizlice dinlemeye aldığı Poole’u izlemeye başlar ve telefon ederek yıllar önceki durumu bilen birileri olduğunu söyleyip Eddie’nin paniğe kapılmasına yol açar.

Telaşlanan Eddie’nin telefon ettiği kişinin kendisini sanatsal açıdan gereğinden fazla ciddiye alan porno ve şiddet karışımı filmlerin yapımcısı/yönetmeni “efsanevi/kült” adam Dino Velvet olduğu ortaya çıkınca da Max ve Welles Dino’yu ofisinde ziyaret etmek üzere New York’a doğru yola çıkarlar.

Şehre ulaşır arabayla Velvet’in ofisine ulaşmanın yollarını ararlarken Max’in ilk kez New York’a geldiğini öğreniriz. Elindeki kamerayla arabayı kullanmakta olan Welles’i çekmeye çalışır ama Welles’in tepkisi sert olur: “Beni çekme!” Bu arada rahmetli çelik tüccarının eşi de kocasının hesaplarında yaptığı araştırmalar sonucunda zaman içinde birden fazla hesaptan belirsiz kişi ya da kişilere toplam bir milyon dolarlık nakit ödeme yapıldığını öğrenmiştir ve bu bilgiyi Welles’a iletir. Velvet’in çekmiş olduğu videolarını inceleyen Welles bazı çekimlerde elinde bulunan snuff filmdeki genç kıızı öldüren maskeli, elinde yıldız dövmesi olan iri yarı adamı görür ve doğru yolda olduğuna iyiden iyiye kanaat getirir. Max, filmdeki karakterden haberdardır. Velvet’in en gözde oyuncularından birisi olan bu adam “Machine/Makine” takma ismiyle sanatını icra etmektedir. Velvet’in adresini bulup ziyaret eden Welles ve Max kendilerini özel bir film çekirmek isteyen iki müşteri olarak tanıtır ve yüklü bir depozit karşılığında çekilecek filmde hem Machine’in olmasını hem de Welles’in film çekiminde gözlemci olarak bulunacağı sözünü alırlar.¹⁸

Velvet aynı gece telefonda Welles’a bir adres vererek ertesi gün oraya gelmesini tembihler. Max’e yüklüce bir para veren Welles genç adamın bütün itirazlarına rağmen bir an evvel Los Angeles’a geri dönmesini ister. Ertesi gün verilen adrese giden Welles terk edilmiş, izbe bir yapının içinde Machine ve Velvet’la buluşur. Ortam oldukça gerilimlidir. Velvet önce parayı ardından da, elindeki ok ve yayın da yardımıyla, Welles’in silâhını alır. Oyuncuların ne zaman geleceğini merak etmekte olan Welles

¹⁸ Velvet’in stüdyosundaki görüşmenin ardından Max ve Welles çıkmak üzereyken Velvet’in Welles’e yüzünü çok beğendiğini ve mümkünse filme almak istediğini görürüz. Ama yolda Max’e hayır diyen Welles bu sefer de sanki ruhunun Velvet’in kamerasının içine mahkûm olacağını düşündüğünden “ben kameradan utanırım” diyerek çekimi engeller.

mekâna gelen bir arabanın içinden çıkan Eddie'yi görünce işlerin kötüye gitmekte olduğunu anlar.

İşte tam bu noktada arabanın sürücü koltuğunda oturan ve ilk başta görmediğimiz kişi de arabadan çıkar ve bilmece bir anlamda çözülür. Bu kişi rahmetli çelik kralının avukatı Daniel Longdale'dir.

İlk şoku atlatan Welles'i bir başka şok beklemektedir. Mekâna ilk kez girdiğinde Velvet'in ok ve yayı ile atış talimi yaptığı haç şeklindeki hedef tahtasının diğer yüzü döndürüldüğünde ağzı bantlanmış, tahtaya sıkıca bağlanmış ve oldukça kötü şekilde dövülmüş olan Max'i görürüz. Velvet durumu net bir biçimde ortaya koyar: "Bize hemen filmi getireceksin, yoksa Max gider."

Avukat ve silâhının eşliğinde park ettiği arabasından filmi almaya giderlerken¹⁹ film açısından –ama Welles açısından değil– hayati önemde bir diyalog gerçekleşir.

Artık sınırları iyice boşalmış olan Welles, avukata nasıl olup da bu işe bulaştığını, rahmetli çelik kralının nasıl böyle bir filmi seyretmek istediğini ve bunun için ciddi miktarda para verdiğini, gene Cage'in o abartılı oyunculuğu eşliğinde sorar. Avukat için ise tüm bu sorular saçma ve anlamsızdır.

Çünkü, daha sonra Eddie Poole'nin de söyleyeceği gibi mesele vicdan vb. şeyler değil sadece paradır. Paranın gücü, diğer her şeyin üstünü örtebilmekte, bu hikâyede olduğu gibi ve az sonra Dino Velvet'in de göstereceği gibi, suçuz ve günahsız bir insanı "yok" seviyesine indirip ardından hiçbir pişmanlık duymamayı sağlamaktadır. Avukatın ve Eddie'nin Welles'in bitmek bilmeyen sorusu "why/neden?" karşısında şaşkınlık geçirmeleri de bu yüzdendir. Ortada şaşırarak bir şey yoktur, kimsenin umursamadığı bir genç kız para karşılığında eğlence olsun diye öldürülmüştür. Esas şaşkınlık uyandıran, birisinin bunu kendine dert edinip araştırmaya başlaması ve bu kadar mesafe kaydedebilmiş olmasıdır.

¹⁹ Bir önceki sahne, Max'in ortaya çıkarılışı ve bu sahne yönetmenin akış olarak aynı bıraktığı ama dramatik efekt açısından senaryoya müdahale ettiği iki planı oluşturmaktadır. Senaryoda Max mekâna arabanın bagajında getirilmekte ve Machine tarafından çıkarılıp diğerlerinin önüne bırakılmaktadır. Diğer planda ise Welles ve avukat birlikte şehir merkezine, Welles'in filmi sakladığı banka şubesindeki kasayı açmaya gitmektedirler. Kişisel olarak bu iki sahnenin filmdeki şekliyle değiştirilmiş olmasını daha "dramatik" ve "heyecanlı" bulduğumu söyleyebilirim ama A. K. Walker'ın konuya hiç de öyle yaklaşmadığını biliyoruz. Sonuçta, nasıl ki Welles'i çizerken senaryoya koymuş olduğu (ve yönetmen tarafından es geçilen) çok sayıda küçük ayrıntının karakterin geçmişini ve de karakterini daha iyi yansıtacağını düşünmüşse bu sahneleri de –özü filmde aynı bırakılmış olsa bile– kendi zihnindeki akışa uygun olduğu için yarattığı ortadadır. Sonuçta, Walker'ın da kabul etmek zorunda kaldığı tipik bir *Hollywood Gerçeği Sanata/Yaratıcılığa Karşı* olaylarından birisi daha gerçekleşmiştir.

Ama Welles artık kendisini iyice kaybetmiştir. Bir insanın nasıl olup da böylesine gaddarca davranabildiğini anlamak istemektedir. Kalan son gücüyle bir kez daha sorar: “neden böyle bir şey yaptı?”

Avukat, neşesinden hiç bir şey kaybetmeksizin yanıtlayacaktır kendisini: “çünkü böyle bir şeyi yapabilecek güce sahipti ve yaptı...”

Avukatın yanıtı –ve benzer biçimde filmin sonunda Machine’in getirdiği açıklama da– filmin en çok tartışılan ve eleştirilenlere göre en “zayıf” bulunan noktalarından birini oluşturmaktadır.

Welles’in duyduğu şaşkınlık –ki daha sonra Machine ile karşılaştığında şaşkınlığı bundan daha da fazla olacaktır– avukatı iyice neşelendirmiştir. Hayat gerçeklerinden birisini daha patlatır: “Başka bir sebep mi arıyordun?”

Filmi alan Welles ve avukat tekrar Velvet’in mekânına dönerler. Filmi alıp gösterişli bir biçimde yakan Velvet için tüm bu olanlar, genç kızın katledilmesi de dâhil olmak üzere, sanki “bir varmış, bir yokmuş” tadında bir gösteridir: filmi bobininden açarak yerde bir öbek haline getirir, üzerine alev alıcı bir sıvı döker ve kibriti çakarak üzerine atar. Yükselen alevler Velvet’in yüzünü daha da şeytani bir hale sokar ve hareketinin etkisini daha da artırır: “Bu iş de böylece bitti. Sanki hiç yaşamamış gibi”. Velvet’in bu hareketi ile genç kıızı aslında bir kez daha öldürdüğünü söylemek çok da abartılı olmaz diyebiliriz.

Söz konusu sahnenin bir diğer önemli tarafı da filmin adına doğrudan bir gönderme yapmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bir çeşit şehir efsanesi olmasının dışında snuff filmlerin bir diğer özelliği de –dijital çağ öncesi durumu kastediyoruz– bir anlamda “erişilemez” olmalarıydı. Yani, bu filmler o dönemlerde var olsalar bile kopyaları bulunmuyordu çünkü söz konusu 4-5 dakika sadece orijinalde var olmak durumundaydı. Üretici ve de tüketici açısından, özellikle de tek bir özel sipariş söz konusuysa, son derece avantajlı bir durum söz konusuydu. Bir eserin var olan teknik açıdan tek kopyasına siz sahiptiriniz, çünkü üretenin ürettiği anda ikinci bir kopya yapması –kurbanı/kurbanları tekrar öldüremeyeceği için– imkânsız olduğundan sadece bir kez yaşanan bir olayı bir kez kayda almak ve her açıdan “unique/benzersiz” bir esere sahip olabiliyordunuz. Böylesi bir formatın Dino Velvet gibi sanat kavramını oldukça yanlış anlamış olan bir sapkın için bulunmaz bir şans sunduğunu da söylemek mümkün olabilir.

Bu dramatik gösterinin ardından Velvet’in emriyle Machine zavallı Max’in boğazını keser. Artık kendini iyice kaybetmiş olan Welles buradan kurtulmanın tek yolu olarak daha önce Mrs. Christian’dan aldığı bilgiyi devreye sokar ve hedef tahtasına avukatı koyar. Caniler için hemen her şey affedilebilir ya da akışına bırakılabilir ama göz göre göre kazık-

lanmış olmak günahların en büyüğüdür ve affedilemez. Avukat filmi müşterisine bulmak adına 1 milyon dolar almış ama yükün altına girenlere kişi başı sadece 100'er bin dolar vermiştir. Az önce bagajdan filmi alırken –senaryoda avukatla birlikte gittikleri banka şubesi içinde açıkta duran bir makas– avukata çaktırmadan montunun koluna yerleştirdiği ucu sivri metal çubuğun da yardımıyla Welles birbirine düşürdüğü grubun ardından oldukça kanlı bir biçimde sıyrılmayı başarır. Bu arada, avukat Velvet'in okuyla, Velvet de ölmek üzere olan avukatın silâhından çıkan kurşunla hayat veda etmiş, Welles'in işini bitirmek isteyen Machine de sivri uçlu metalin karnına saplanmasıyla yaralanarak saha kenarına taşınmıştır.

Durumu, halen bileğinden kelepçeyle yatağa bağlı olsa da, geçici olarak kontrol altına alan Welles elinde tek kurşun kalmış olan tabancasıyla artık zihninde bir saplantıya dönüşmüş olan ve yerde yaralı olarak yatan Machine'e döner. Sonrasında bir kez daha tekrarlayacağı –ve senaryo yazarınız Walker'ı filme yönelik olarak belki de en çok rahatsız eden konu haline gelen– isteğini seslendirir: “Çıkar şu maskeyi!”

Ama Machine bu isteği yerine getirmeye, olaylar gelişir ve Welles geride kalan Eddie'nin arabasına yağdırdığı kurşunlar altında olay yerinden hızla uzaklaşır.

Yolda Mrs. Christian'ı arayan Welles kadına filmin gerçek olduğunu ve kızın da öldürülmüş olduğunu söyler. Ona düşen elindeki delillerle polise gitmektir. Ama aynı akşam Mrs. Christian'ı almak için malikaneye giden Welles'i bir acı sürpriz beklemektedir: Yaşlı kadın öğrendiklerinin ağırlığını taşıyamayarak intihar etmiş geriye de bir not “Bizi unutmaya çalışın” ve hem kendisine hem de kızın acılı annesine verilmek üzere para dolu iki zarf bırakmıştır.²⁰ Welles için artık bütün hikâye son derece kişisel bir problem halini almıştır. Film boyunca karısını sürmekte olan soruşturmaya yönelik karanlıkta bırakması yetmiyormuş gibi bu sefer de “benim dışımda bu işi bitirecek kimse kalmadı” der, evini, karısını ve küçük çocuğunu tekrar geride bırakarak Eddie'nin peşine takılır.

Eddie'yi Hollywood tepelerindeki döküntü evinde kaçma hazırlığı içindeyken ansızın yakalayan Welles adamı kendisini genç kızı öldürdükleri yere götürmesi için “ikna” eder. Bu mekân terk edilmiş, kimselerin olmadığı harabe halindeki binaların bulunduğu ıssız bir yerdir.

Bu mekânda Welles ile Eddie arasındaki diyalog gerçekten filme büyük ivme kazandırmakta ve aynı zamanda öykünün de en tartışmalı nok-

²⁰ Senaryoda Welles evine geldiğinde Mrs. Christian'ın birkaç gün önce intihar etmiş olduğu haberini karısından alır.

ta larından birisini oluşturmaktadır. Büyük bir öfkeyle Eddie'yi dövme ye devam eden Welles o kahredici soruyu sorar: "Sen içerdeydin. Mary ane'in kanlar içinde ölüşünü seyrettin. Neden seyrettin?"

Bu soru önemlidir çünkü Welles olayı çözmüş olmasına rağmen ayrıntıları anlayamamaktadır. Bir insan diğ er bir insanın zevk için parçalara ayrılarak öldürülmesini neden/nasıl seyreder? Ama filmin tamamına yayılmış ve belki de döneminde hem eleştirilenleri hem de bir kısım seyirciyi çok rahatsız etmiş gibi görünen o nihilist atmosfer burada da karşımıza çıkacaktır. Çünkü Eddie'nin yanıtında esrarlı, karanlık bir taraf bulunmamaktadır: "Seymek istedim. Daha önce hiç görmemiştim."

Bu kadardır işte! Eddie sadece merak etmiştir, fırsat çıkmışken de bakmıştır. Ama Welles için bu yeterli değildir. Peki ya bu iğrenç adam da müşterisi gibi bu görüntüden zevk almış mıdır acaba?

"Sertleştin mi? Hoşuna mı gitti?"

Ama bu seferki yanıt beklendiği gibi değildir: "Hayır, beni iğrendirdi".

Fakat bu görece "insani" yanıtın devamı Welles'i yine bir girdabın içine sürükleyecek niteliktedir:

"Ama, manyak zenginin biri kendini bu şekilde doyuruyorsa, bana ne?"

İyice zıvanadan çıkan Welles, Eddie'yi biraz daha dövdükten sonra onu öldüreceğini söyleyerek tabancasını çaresizce –elleri arkasından bağlı– halde beklemekte olan Eddie'nin üzerine doğru çevirir. Ama elleri titremekte, kararsızlık geçirmektedir. Durumun farkına varan Eddie fırsatı kaçırmaz. Bu işlerin ona göre olmadığını, insan öldürmenin de kolay olmadığını, yürek istediğini söyleyerek bol miktarda küfrü Welles'in üstüne boca eder. Burnundan soluyan Welles silâhın namlusunu adamın alnına dayar ama nafi le. Eddie bu yollardan bir şekilde geçmiştir ve insan sarrafı olmuştur. Welles ile dalga geçmeyi sürdürür: "Hadi, çeksene tetiği. İbne!"

Welles düşmüş olduğu bu duygusal girdabın içinde perişandır, bir sigara molası için dışarıya çıkar, Eddie'nin küfürleri ve tehditleri arka planda devam etmektedir: "karını kızını gönder bana. Bir film çevirelim, ibne!" Arabasına girer ve Mary Anne'in annesi Janet'ı arar. Son durumu anlatır ve kadını hattın öteki ucunda tam bir yıkıma sokar. Orijinal senaryo bu aşamada kesilmektedir ama film versiyonunda Welles kadından kızına bu kötülüğü yapanları cezalandırması için kendisine izin vermesini ister. Bu sahne gerçekten yıkıcıdır ve Amy Morton sahnenin hakkını –yönetmenin de DVD'nin sesli yorum kısmında da ifade ettiği gibi– müthiş bir oyunculukla vermiştir. İzin verilir, Welles hızla binaya girer, son gördüğümüz Eddie'nin korku ve hayretle açılan gözleridir. Sonrası bir takım vurma seslerinden ibarettir. Hemen ardından binanın kapısında soluk soluğa,

elinde tutmakta olduğu tabancasının kanlı kabzası ile zangır zangır titre-mekte ve soluk alıp vermekte olan üstü başı kan içinde Welles'ı görürüz.

Bu sahne, filme yönelik genellikle olumsuz yorumlarda bulunan ama eleştirisine yaklaşık 10 sayfa ayırmayı da ihmal etmeyen Jake Horsley'e göre filmin zirvesini oluşturmaktadır. Kahramanımız yaralı bir boğa gibi solumakta, son derece öfkeli bir vaziyette hem kan dökmüş olmanın o garip zevki hem de vicdanının sesi arasındaki o tanımlanamaz boşlukta kalakalmıştır. Horsley'e göre bu sahne gerçekten rahatsız edicidir ve fil-min diğer kusurları olmasa aslında seyirciye neler verebileceğinin küçük bir göstergesi de olmuştur. Bu gerçeküstü zirve bize resmen şunu ilân et-mektedir: kahramanımız aslında psikopatın tekidir.²¹ Bu yoruma tümüyle katılmasam da yaklaşımın oldukça ilginç olduğunu kabul ediyorum.

Bagaja koymuş olduğu pornografik malzemeyi de Eddie'nin cesedinin üzerine boca eden Welles benzinin üzerine bir kibrit atarak arkasını döner ve binayı terk eder. Sırada esas hedef vardır. Welles'in saplantısı artık en üst düzeye çıkmış durumdadır. New York bölgesindeki çeşitli hastanele-rin acil servislerine polis memuru taklidi yaparak telefonlar eden Welles sonunda aradığı kişiyi bulur ve adresini alarak arabasıyla evi gözlemeye başlar. Görünen odur ki Machine annesiyle bir mezarlığın hemen yanı ba-şındaki iki katlı mütevazı evlerinde huzur içinde yaşamaktadır. Verilen bir ipucundan yaşlı kadının dinine oldukça bağlı bir kilise müdavimi ol-duğunu da anlarız ama görünen odur ki bu inancını oğluna pek de aşıla-yamamıştır.

Gözetlemeye devam eden Welles, annenin evden çıkışından sonra ha-vanın kararmasını bekleyip ardından bodrum penceresini kullanarak eve girer ve elinde susturucu takılmış tabancasıyla Machine'i aramaya başlar. Adamın odasında çalmayı bitirmiş ama dönmeye devam ederek cızırtı/ta-klılma yapmakta olan bir plakçaların sesi gelmektedir.²² Beklenen kapış-

²¹ "The moment that comes after the killing, when we see the hero breathing heavily like some wounded beast, plainly in a state of extreme agitation, torn between the soaring high of his blood lust and the creeping horror of his conscience, is the film's high point. Despite the shod-diness of the murder scene itself, this aftermath is genuinely disturbing. It is the moment at which we get the barest whiff of where the movie might have taken us: as an isolated moment (a Surrealist high) it's worth preserving in wine. It's official: the Hero is a Psychopath. This image alone gets 8mm an honorable place in the neo-noir cannon" (ss. 358).

²² Bu ayrıntıyı eklememin nedeni bazı eleştirmenlerin yönetmenin Machine'in "satanist müzik" dinleyen dolayısıyla sapık ve/ya ölmeyi daha baştan hak eden bir karakter olarak vermeye çalış-ması ve bunu göstermek adına bu yönde belli bir üne sahip olan Amerikalı rock grubu Danzig'in posterlerini sahneye sıkıştırdığını iddia etmeleridir. Ama orijinal senaryosunda Walker orta-mı şu şekilde tasvir etmektedir: *Shelves are full of BOARDGAMES and COMIC BOOKS. A DANZIG POSTER on the wall. There's a RECORD PLAYER with LP RECORDS beside it. A record turns on the turntable, the needle caught at the center, SCRATCHING...* (s.117)

ma gerçekleşir. Kavga sırasında ikisi de balkondan evin dışına, mezarlık-taki mezar taşlarının arasına düşerler. Kavga sırasında Machine özellikle üstünlüğü ele geçirdiği anlarda bize –eleştirmenlerin büyük kısmının ne-redeyse nefret ettiği– bazı açıklamalar yapar.

Ama ilk “açıklama” Welles’in üstünlüğü ele geçirmesiyle gelecektir ve tabii o malum konuyu da gündeme getirerek: “Maskeni çıkar!”.

Bu defa Machine emre uyacak, maskesini çıkartacak ve hemen ardından da bombayı patlatacaktır:

“Ne umuyordun, bir canavar mı?”

Çünkü film/senaryo bizi hep böylesi suçları işleyecek birinin fiziksel olarak da “normal” bir kişiden farklı olması gerektiği beklentisini zihinle-rimize yerleştirecek biçimde kurgulanmıştır. Ama maskenin altındaki kişi fazlasıyla “hush puppy” görünümlü, gözlük kullanan, tonton bir tiptir. Dahası, tıpkı Eddie gibi o da lafını esirgemeyenlerdendir. İfadelerinden de Welles’in kafasına takılmış olan sorunlardan haberdar olduğunu gös-termektedir. Ama yanıtları bile “gerçek” yanıt olmaktan –en azından Welles ve eleştirmenler açısından– uzak gözükmektedir.

Dahası, filmin senaryosu bu aşamada o döneme değin bir anlamda art-ık “klişe” kabul edilebilecek, yerleşik anlayışa ters düşmeyen birtakım ön kabulleri de yerle bir etmeye başlayacaktır. Machine bu ön kabulleri bir anda yok edecektir:

“*Dayak yemedim. Taciz edilmedim. Annem beni dövmedi. Babam hiç vurmadi*”.²³

Kavga devam eder, Machine tam anlamıyla üstünlüğü eline geçirmiş gibi görünmektedir. Fırsat bu fırsat deyiip “durumu” tüm netliğiyle –ve bana göre bütün ürperticiliğiyle– ellerini gırtlığına dolamış olduğu Wel-les’i açıklamaya kara verir. Yönetmenin olabildiğince Machine’in yüzüne yakın çekim yapması bu şeytani karakterin adeta geçirgen bir malzeme ile kaplanmış izlenimi veren derisi ve iki parlak boncuk gibi parlayan gözleri ile birleşince sahnenin ve söylenenlerin etkisini arttırıcı bir işlevi olduğunu da söylememiz gerekir.

Sonunda Welles mücadeleden zaferle ayrılır ama fiziksel olarak çok ciddi hasar görmüştür. Zar zor bir hastaneye gittiğini ve arabadan çıkar çıkmaz yere serildiğini görürüz. Sonrasında Welles’in evine kavuştuğunu, beşikteki bebeğine bakıp hıçkırmaya başladığını ve ardından ağlayarak karısına sarılıp “Sarıl bana”²⁴ dediğini görürüz. Zaman geçer, halen olay-

²³ Orijinal metinde “dövmedi” için kullanılan “abuse/(cinsel) taciz ya da istismar” iken “vur-madi” için kullanılan ifade de “rape/ırzına geçmek ya da tecavüz etmek”tir. Söylenenlerin –ve dolayısıyla klişe ifadelerin– etkisini azalttığını düşünüyorum.

²⁴ Senaryoda “save me/kurtar-koru beni” şeklindedir.

ların ağırlığını üzerinden atamamış olan Welles'i bahçesiyle uğraşırken, donuk, hüznü bir ruh hali içinde görürüz. Ardından postacı bir teslimat yapar.

Ve zarfın içinden Janet'in her şey için teşekkür eden, o kötü adamların başlarına geleni hak ettikleri ve kendisine gerçeği söylediği için önce çok kızdığını ve üzüldüğünü ama artık aslında Mary Anne'i gerçekten sevip düşünen iki kişiden birinin o olduğunu anladığını yazmaktadır.

Film, sonunda kameranın biraz olsun huzur bulabilmiş gibi görünen Welles'in yüzüne odaklanmasıyla biter.

PEKİ, YA SONUÇ?

1990'ların bir anlamda Hollywood özelinde kapanışını yaptığını söyleyebileceğimiz *SM*, benim değerlendirmeme göre hataları ve sevapları ile tam olarak anlaşılamayan ya da hakkı daha sonra verilebilecek filmler listesinin tepelerinde yer almaktadır. Öldürme filmleri gibi, kendisinden önce ancak belli belirsiz yer verilen son derece sıkıntılı bir konunun tamamını işleme cesareti bulan –biraz da bunun için yapıldığını yönetmenin de ifade ettiği– bir filmle karşı karşıyayız. Hollywood (büyük/major) stüdyo sistemi içerisinde çekimlere başlanması için “olur” alabilmesi bile kendi başına bir mucize olan *SM* özellikle orijinal senaryodan –sonunda Welles'in tüm bu olanlara dayanamayıp arabasını bir duvara sürerek intihar etmesi de dâhil olmak üzere– ayrıldığı ölçüde –senaryo yazarı başta olmak üzere– çok sert eleştirilere maruz kalmıştır. Ama bu konu da bana göre oldukça tartışmalıdır. Orijinal senaryoya baktığımızda Walker'ın başta ve sonda iki konunun altını sözcüğün gerçek anlamıyla kalın olarak çizdiğini görüyoruz. Birincisi, başlarda Welles'in seyrettiği *snuff filminden hiçbir görüntünün az ya da çok ekrana kesinlikle yansımaması*, ikincisi de *Machine* ile mücadelesi sırasında ya da sonrasında katilin *yüzünün hiçbir koşulda gösterilmeyecek* olmasıdır. Walker senaryosunda Welles ve *Machine*'in karpışmalarının tümünün evin içinde kapalı mekânda geçecek şekilde vermesi ve sonunda Welles'in evin bodrumunda *Machine*'i silâhla üç kez vurup (biri göğsünden) bunun da yetmemesi sonucu eline geçirdiği bir çamaşır ipiyle yerdeki çamaşırlar arasında debelenmekte olan adamı arkasına geçip boynuna ipi dolayarak oldukça zahmetli bir biçimde öldürmesi şeklinde aktarmıştır. Schumacher bu sahneleri değiştirmiş yukarıda aktarılan kavga sahnesinin sonunda Welles'in yerde cansız yatmakta olan *Machine*'in bedenini sırtüstü çevirerek maskesini çekip çıkarttığı kısmı da kendi anlatımına dâhil etmemiştir. Zaten Walker'ın senaryosuna koymuş olduğu yukarıdaki uyarısı da tam bu noktada devreye

girmiştir. Ama sonraları Walker yönetmene karşı herhangi bir garezi olmadığını, Hollywood'da işlerin böyle yürüdüğüne farkında olduğunu söyler ama sonuçta hikâyesinin gerektiği gibi anlatılmadığını düşünmektedir. Benim açımdan Schumacher'ın senaryoya getirmiş olduğu değişiklikler ve ilaveler filme etkisi ve verilmek istenen mesaj/lar açısından büyük bir zarar vermemektedir. Filmin başlarında olabilecek en sansürlü şekilde ve takip edilmesi oldukça güç bir şekilde sunulan kurmaca snuff film parçaları o âna kadar bu film türüne yönelik hiçbir bilgisi olmayan seyircinin konuya daha çabuk uyum sağlayabilmesi amacını gütmüş olabilir. Welles rolünde mimiklerini Nicholas Cage'den daha iyi kullanabilen bir başka oyuncu olsaydı bile seyircinin sadece bu mimiklerden yola çıkarak perde-
deki görüntülerin dehşetini yeterince kavrayabileceklerine yönelik şüphelerim var. Machine'in kendisini 'ifade etme çabası' ise söz konusu snuff film parçalarına göre daha tartışmalı. Walker'ın hakkında hiçbir arka plan bilgisi vermediği (ama sonuçta bu durum Welles hariç bütün karakterler için geçerli bir tercih) bu karakteri bir çeşit insan/canavar olarak açıklamaya çalışmak yönetmen açısından doğru mudur? Sonuçta bir açıklama çabası varsa bile film ele aldığı konuyu 'açıklama' getirmeden bitiriyor düşüncesindeyim. Ne kadar 'anlamsız' ve 'yüzeysel' gibi gözükse de bu suçu işleyenlerin motivasyonları Walker'ın istediği gibi *ambiguous* (müphem, muğlâk, belirsiz) olarak kalmaya devam etmiştir. Sonuçta, sırf istediği için, hoşuna gittiği için, yapabilecek güce sahip olduğu için bu yola girmiş olarak gösterilen insanların durumu yeterince belirsizlik taşımaktadır kanısındayım.

Bu açıdan, yönetmenin senaryonun bütününe yedirdiği hiçlik ve boşluk duygusu ile suçluların hiçbir nedamet göstermemeleri ve sonuna kadar neredeyse "haklı" olduklarını savunmaya çalışmaları ve fırsat bulsalar aynı şekilde hayatlarına devam edecekleri gerçeğinin açıkça verilmesi eleştirirler ve –bir noktaya kadar da– seyircileri filme yabancılaştırmıştır diyebiliriz. Zaten konusu ve büyük stüdyo koşullarının sınırlandırılması sonucu²⁵ bu son derece sorunlu konunun bu şekilde sunulabilmesi bile takdir edilmesi gereken bir durumdur ve Schumacher'ın "filmimle gurur duyuyorum" açıklaması çok da abartılı bir ifade olarak algılanmamalıdır. Walker'ın senaryosu satır satır takip edilebilseydi belki daha da ilginç bir

²⁵ Büyük stüdyo sisteminin yönetmen ve senaryo yazarları üzerindeki baskısı filmlerin yapısını ve içeriklerini ciddi biçimde etkilediği –ne de olsa parayı veren düdüğü çalmaktadır– bilinen bir gerçektir ama özellikle 90'lar sinemasında bazı büyük yıldızların da bu biçimde davranma hakkını kendilerinde bulduklarını biliyoruz. Horsley filmi eleştirirken verdiği bir dipnotta Cage'in yönetmene şöyle dediğini alıntılar: "*the only thing I said to Joel was that we should find a way to end this movie with some sense of hope/Joel'e söylediğim tek şey bu filmi biraz olsun umut verecek şekilde bitirmenin bir yolunu bulmamız gerektiğiydi.*"

film ortaya çıkarabilirdi. Ne de olsa bazı şeyleri hayal gücüne bırakmak (tüm iyi korku edebiyatı örneklerinde de olduğu gibi) seyirciler açısından daha iyi sonuçlanabilirdi diye düşünülebilir. Kendi adıma, hazır el atılmışken bundan (ve Walker'ın düşündüğünden bile) daha “kara” bir filmin yapılabilmiş olmasını isterdim ama üretim ve gösterim koşullarının/sınırlandırmaların Amerika’da bile buna pek imkân vermeyeceğinin de farkındayım. Tüm bunlar filmin beyaz perdede (ya da geniş ekran iyi bir televizyonda) görüntü yönetmeni Robert Elswit’in katkısıyla çok şık görüldüğü gerçeğini değiştirmemektedir. Yoğun bir karanlığın ve kirliliğin hâkim olduğu sahnelerin çokluğu ortaya ana hikâyenin o sevimsiz, acı ve korku verici yanlarını çok daha iyi biçimde yansıtmasını sağlamıştır diyebiliriz. Mychael Danna’nın doğu ezgilerinden ilham alan müziği de hem hüznü hem dehşeti bazen aynı anda çok iyi yansıtmaktadır. Gösteriminde gişe açısından ABD’de pek de başarılı olamayan bu filmin esas izleyicisini yurt dışında, özellikle Avrupa’da bulmuş olması dikkat çekilmesi gereken bir diğer noktadır. Ama sonuçta film, özellikle konusu açısından, ağızda oldukça acı bir tat bırakmakta, bu “şehir efsanesi” üzerine bir anlamda son sözü söylemektedir: yani snuff filmler (daha sonra 2010 yılında *A Serbian Film*’in sonuna kadar destekleyeceği şekilde) şehir efsanesi olmayıp bu filmleri çeken canavarlar da (Machine karakteri özelinde sunulduğu gibi) aramızda, belki de semtimizde ya da yan dairemizde yaşıyor olabilirler. Bu ve benzer alanlarda üretilen filmlerin ciddi bir pazarı olup beraberinde çok ciddi bir başka –ama cevabı olmayan– soruyu da getirmektedir. Yönetmenin de bir söyleşisinde vurguladığı gibi: “who’s watching (fake) snuff? /Bu (sahte) snuff filmlerini kimler seyrediyor?” Sorunun yanıtı belki de insan ruhunun mümkünse hiç uğranılmaması gereken o karanlık köşelerinde saklı olan bir soru bu. Yönetmen Schumacher’ın bir söyleşisinde konuyla ilgili olarak kendisinin ya da Walker’ın alan araştırması yapıp yapmadıkları eğer yaptılarsa neler bulduklarına yönelik bir sorusuna verdiği yanıtla yazımızı bitirebiliriz:

Andrew’ın araştırmasına yönelik bildiğim bir şey yok. Gençliğinde bir dönem video dükkânında çalışmış ama hiç snuff filmine rastlamadığını söylüyor. Ben de hiç görmedim ve görmek de istemem. Umanın böyle bir şey de yoktur (...) Eğer böyle konuların işlendiği sahte işkence ve kölelik (bondage) içerikli filmler izliyorsanız bunun gerçeğini izlemekten farkı nedir? Ana akım filmlerde genellikle kahramanımız öcüyü bir şekilde yakalar ve hesabını görür. Filmler, kitaplar, tiyatro oyunlarında hep bir son vardır, genellikle de o öykü bağlamında adaletin yerini bulduğu bir sondur bu. Ama yaşamda çoğu zaman öylesi

sonlar bulunmaz. Orada durum genellikle karmaşık, birbirine zıt ve gariptir ve zaten hiçbir şey de çözüme kavuşmaz.

KAYNAKÇA

- "*Joel Schumacher Exclusive Interview for the Number 23*",
<http://www.reviewexpress.com/review.php?rv=421>
- "*Joel Schumacher on Batman and Why He Fell Out With Hollywood*",
<http://sabotagetimes.com/life/joel-schumacher-on-batman-8mm-and-why-he-fell-out-of-favour-with-holly>
- "*3 guys 1 hammer and 1 lunatic 1 Ice Pick-real life snuff films?*",
<https://crrberryauthor.wordpress.com/2015/07/30/3-guys-1-hammer-and-1-lunatic-1-ice-pick-real-life-snuff-films/>
- "*8MM*" *explores porn underworld*", <http://thelantern.com/1999/02/8mm-explores-porn-underworld/>
- "*8MM*", Dawn Staub, Christian Spotlight Reviews,
<http://christiananswers.net/spotlight/movies/pre2000/8mm.html>
- "*8MM*", <http://jjdark.tripod.com/reviews/8mm.html>
- "*8MM*", <http://urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=2259&s=reviews>
- "*8MM*", <http://www.feomante.com/Movies/YZ01/8mm.html>
- "*8MM*", <https://robsmovievault.wordpress.com/1999/02/26/8mm/>
- "*A view to kill: Cage pursues the truth in Millimeter*"
<http://www.ew.com/article/1999/07/2/eightmillimeter>
- "*Interview: Joel Schumacher*", MAy 22, 2003, <http://moviehole.net/20032194interview-joel-schumacher>
- "*Joel Schumacher: interview*", Nathan Rabin, April 2, 2003,
<http://www.avclub.com/article/joel-schumacher-1384>
- "*Joel Schumacher on his career, his critics, and why it's OK to laugh during Trespass*", <http://movieline.com/2011/10/13/joel-schumacher-on-his-career-his-critics-and-why-its-ok-to-laugh-during-trespass/>
- "*Retro Movie Review: 8MM*", <http://thenightmaregallery.com/2013/07/02/8mm-movie-review/>
- "*Screenwriter Andrew Kevin Walker Wants a '8MM' Remake*", October 7, 2015,
<http://slashfilm.com/andrew-kewin-walker-8mm-reke>
- "*The Movie Guys: Porn and Sleaze frame stunning thriller '8MM'*", February 26, 1999, <http://lasvegassun.com/news/1999/feb/26/the-movie-guys-porn-and-sleaze-frame-stunning-thri/>
- "*Why Joel Schumacher Ruled the '90s'*", <https://tribecafilm.com/stories/why-joel-schunacher-ruled-the90s-flatliners-falling-down>
- "*Woody Allen Changed My Life*": *Joel Schumacher Q & A*,
<https://londonhollywood.wordpress.com/2014/11/03/woody-allen-changed-my-life-joel-schumacher-qa/>

(A Positive Review) of Joel Schumacher's "8MM",

<https://andycarrington.wordpress.com/tag/8mm-film-movie-review/>

Alexander, Chris, "In Defense of Joel Schumacher's 8MM", 28 October 2015, <http://shocktiil-youdrop.com/news/feauteres/389089-defense-joel-schumachers-8mm/>.

Anderson, Lesley, "Snuff: murder and torture on the Internet, and the people who watch it", June 13, 2012, <http://www.theverge.com/2012/6/13/3076557/snuff-murder-torture-internet-people-who-watch-it>

Bailey, John, "Viewing Death: disturbing new genre of snuff films create an ethical paradox", July 5, 2015, <http://www.smh.com.au/national/viewing-death-disturbing-new-genre-of-snuff-films-create-an-ethical-paradox-2015701-gi26zx.html#ixzz3s9PjTm00>

Brottman, Mikita, *Offensive Films: toward an anthropology of Cinema Vomitif* (Westport, Connecticut & London: 1997).

Delatorre, Francisco J., "8M: Changing Horses Midstream",

http://tech.mit.edu/V119/N10/8MM_review.10a.html

Ebert, Rogert, "8MM", February 26, 1999, <http://www.rogettebert.com/reviews/8mm-1999>
February 26, 1999

Felix, Justin, "8MM", <http://theshrubbery.com/0499/movie1.html>

Haight, Jim, "The Horrifying World of Internet Snuff Sites", <http://jezebel.com/5863488/the-horrifying-world-of-internet-snuff-sites>

Horsley, Jake, *The Blood Poets: A Cinema of Savagery 1958-1999, vol.2: Millenial Blues, from Apocalypse Now to The Matrix* (Lanham, Maryland, and London: The Scarecrow Press, Inc, 1999).

Howe, Desson, "Natural Porn Killers", Washington Post, February 26, 1999,

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/8mmhowe.htm>

http://www.csicop.org/si/show/snuff_film_the_making_of_an_urban_legend/

Hunter, Stephen, "120 minutes of Pure Torture", Washington Post, February 26, 1999, <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/8mmhunter.htm>

Krekas, David ve Slater, David, *Killing For Culture: an illustrated history of death film from Mondo to Snuff* (London and San Francisco: Creation Books, 1994 (rev.ed. 1995).

Lewis, Jon, *Essential Cinema: an introduction to film analysis* (United States, United Kingdom, Australia, Brazil, Japan, Korea, Mexico, Singapore, Spain: Wadsworth Cengage Learning, 2014).

Marine, Craig, "8MM: all the sleaze you could possibly want", February 26, 1999, <http://www.sfgate.com/news/article/8MM-All-the-sleaze-you-could-possibly-want-3095279.php>

Maslin, Janet, "Eight Millimeter: A Straight Arrow on Mean and Twisted Streets", February 26, 1999, <http://www.nytimes.com/library/film/022699-8mm-film-review.html>

Mikkelson, Barbara, "A Pinch of Snuff", 31 October 2006,

<http://www.snopes.com/horrors/madmen/snuff.asp>

O'Hehir, Andrew, "8mm", http://www.salon.com/1999/02/26/reviewa_5/

- Özön, Nijat, *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, "Tecavüz ve Öldürme Filmi" maddesi (İstanbul: Kabalcı, 2000).
- Paoli, Tommy De, "5 movies we thought were snuff films (but thankfully weren't)", December 4, 2014, http://77movieplot.com/posts/2479500?It_source=external>manual
- Salisbury, Mark, "Butcher myscript and I'm outta here", 09 April 1999, <http://www.theguardian.com/film/1999/apr/9/features>.
- Simon, Alex, "Joel Schumacher: Safe in the Dark", originally appeared in the February 1999 issue of *Venice Magazine*, <http://thehollywoodinterview.blogspot.de/2008/02/joel-schumacher-hollywood-interview.html>
- Smith, Geof, "Final Cuts: The History of Snuff Films", <http://www.fringeunderground.com/snuff.html>
- Stine, Scott Aaron, "The Snuff Film: the making of an urban legend", *Skeptical Inquirer*, vol.23. 3 May/June 1999,
- Tate, Tim and Jeory, Ted, "Police did NOTHING to track down victim of child porn snuff film", May 11, 2014, <http://www.express.co.uk/news/uk/475207/Police-did-nothing-to-track-down-victim-of-porn-snuff-film>
- Thompson, Mike, "Not So Super...8MM", <http://www.cashiersducinemart.com/details/issue-10/article-217/not-so-super...8mm>
- Turan, Kenneth, "8MM Descends into True Hell on Earth", *Los Angeles Times*, 26 February, 1999, <http://www.articles.latimes.com/1999/feb/26/entertainment/ca-11763/1>
- Walker, Andrew Kevin, "8MM" movie script, <http://andrewkevinwalker.com/8mm.html>
- Williams, Linda, *Hard Core: power, pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press: 1990).



Eternal Sunshine of the Spotless Mind (Sil Baştan), Michel Gondry, 2014.

BİLİMKURGU SİNEMASI VE MİMARLIK ÜZERİNDEN HAYAL GÜCÜNÜN İZLERİNİ ARAMAK

Feride Tuğçe Mamati

BAŞLARKEN

Mekân tek bir mekândır, düşünce de tek düşünce, ama zihnim mekânlarını mekânlara onları da mekânlara bölüyor, düşüncelerini de düşüncelere, onları da düşüncelere. Kocaman bir toplu konut binası gibi.

Andy Warhol

Yeni doğan bir bebeğin etrafını meraklı gözlerle seyredişini hatırlayın. Her şey ama her şey yeni, görülenler bir yana görmek bile yenidir bir bebek için. Kendini keşfeder, anlamaya çalışır. Çocukken sürekli neden diye sorarak ailemizi bıktırdığımız zamanlarla devam eder bu heyecan. Sonra zamanla alışırız olan bitene. Güneş sarıdır, çiçekler güzel kokar, şimşek bulutlar arası elektrik akımıdır, insanlar her gün işe gider çocuklar ise okula. Öğrendikçe daha az sorular sormaya başlarız. Soru sormaz oldukça alışkanlık peşinden gelir. Yaşadığımız dünya, içinde bulunduğumuz var oluş böyledir ve böyle olması gerekir gibi hissetmeye başlarız. Oysa başka varoluşlar her zaman için mümkündür, yeter ki hayal gücümüzü kullanmaya devam edelim.

Sinema; evreni ve kendini anlama çabasının, merakın ve hayal gücünün yüzyıllar boyu yaşadığı serüvenin teknoloji ile buluşması sonucu ortaya çıkar. Sinemacılar hayal güçlerini hiçbir zaman köreltmemiş, bulunduğu mekânı (evreni, bedeni...) düşlemenin yanısıra bilinmeyen mekânlar kurgulamaktan da geri kalmamışlardır.

Bu hayal gücü ise bir çocuk oyununda karşımıza çıkar. Evrenle ilişki kurmaya çalışmamız aslında bir oyundur ve yaratıcı düşüncemizden bes-

lenir. Bir bebek değiliz belki ama hâlâ bir kimlik ve yer arayışındayız. Hayal gücü, bireysel deneyimlerden beslenir; bu nedenle de öznedir. Bireysel deneyimlerimiz sayesinde karşılaştığımız bu *Duyulur Dünyayı Düşünülür Dünyaya* çevirmek için bir *Hayal Edilir Dünya* kurarız. İşte bu *Hayal Edilir Dünyalar* öznel olmalarından dolayı oldukça çeşitlidir.

Bilimkurgu bu *Hayal Edilir Dünyanın* bir ürünüdür. Bilimkurgu sineması ise *Hayal Edilir Dünyayı* gözlerimizin önüne serer, onu şekillendirir ve zaman kavramıyla birleştirir. Bugüne dair taşıdığı izler ile gelecek kurgusu meydana getirirken aslında gene bugüne dair bir söz söylemek ister. Sinemanın mekân ile iletişim halinde oluşu onu benzer bir çalışma alanı olan mimarlık ile de kıyaslamamızı sağlar. Her iki alan da birbirinden beslendiği ve hayal gücünün izlerini taşıyan üretimler oldukları için birini araştırırken diğeri de gözden geçirmek faydalı olacaktır.

Bu makalede, hayal gücünün izlerini bilimkurgu sineması ve mimarlığın tarih boyunca verdiği üretimler üzerinden araştırılacak, dönemin ruhu hayal gücünün üretimlerine nasıl etki ediyor diye bakılacaktır. Günümüze kadar uzanan süreç araştırması sonrasında ise, *Her* filmi üzerinden günümüze dair bir sonuç bölümü ile çalışma sonlandırılacaktır. Ancak elbette insanın sorgulama süreci bitmeyeceği için bilimkurgu sineması ve mimari üretimler de bu araştırmadan sonra yeni sözler söylemeye devam edeceklerdir.

“Bilimkurgu ilk olarak her gün sorgulamaksızın sürdürdüğümüz alışkanlıklarımızı, boyun eğdiğimiz kurumları, tâbi olduğumuz söylemleri, burnumuzun ucunda olup da bir türlü göremediklerimizi uzaklara, bambaşka dünyalara taşıyıp görünür kılarak başlar işe.” (Güney, 2007, s. 8).

ARAYIŞ YA DA “ŞAPKADAKİ TAVŞANA DAİR HAYRET VE HAYALLER”

Acıklı olan, büyüdükçe alışkanlıklarımızın sadece yerçekimi yasasıyla sınırlı kalması. Aynı zamanda dünyanın kendisine de alışırız. Görünen o ki, çocukluğumuz sırasında dünyaya hayret etme yeteneğimizi kaybediyoruz. Ama bu sırada çok önemli bir şeyi de kaybetmiş oluyoruz. Filozofların tekrar hayata kazandırmak istedikleri de budur işte. Derinlerde bir yerde bir şey bize hayatın büyük bir sır olduğunu söyler. Bu, düşünmeyi öğrenmeden çok önce yaşadığımız bir duygudur.

Jostein Gaarder

Neden araştırma yapıyoruz ve elde ettiklerimizle nereye varmaya çalışıyoruz? Sayfa sayfa yazdığımız yazılarda, okuduğumuz kitaplarda neyi arıyoruz? Resim, heykel, sinema, bilim, teknoloji... Farklı araçlarla birçok çalışma alanı üzerinde yoğunlaşırken aslında bütün çalışma, üretme ve düşünme sürecinde en temel amacımız nedir?

Merak, insanların doğuştan itibaren içsel olarak taşıdıkları en doğal ve en güçlü güdülerden biridir. Yeni doğan bir bebeğin etrafını şaşkınlıkla izlemesi ile başlayan merak etme süreci, bireyin algı süzgecinden geçen her imgenin kendi hayal gücü aracılığıyla bir bilgi sistemine dönüşmesiyle devam eder. Bu süreçte olagelen her şey aslında bir “kendinin farkında olma halinden” ortaya çıkar. Kendi varlığının bilincinde olan birey, kim olduğunu, nerede olduğunu ve varoluşun nedenini sorgulamaya başlar. Dolayısıyla diyebiliriz ki hayal gücünün bireyi ulaştırdığı her yorum, etkileşim ve üretim aslında varoluşu anlama çabasıyla meydana gelir. Peki, varoluş tanımlanabilir mi? Bu sorgulamayı, Jostein Gaarder’ın *Sofie’nin Dünyası* kitabında “Felsefe nedir?” sorusunu yanıtlayış sürecini aktararak ve “Silindir Şapka” bölümünü alıntılarla sürdürmek istiyorum.

“Hayatta en önemli şey nedir? Açlık çekilen bir ülkede birine bu soruyu sorarsak cevap ‘yemek’ olacak; donmakta olan birine aynı soruyu sorarsak cevap ‘sıcak’ olacaktır. Kendini yalnız ve çaresiz hisseden birine soracak olursak cevap mutlaka ‘diğer insanlarla beraber olmak’ olacaktır.

Ama bütün bu ihtiyaçlar giderildikten sonra, bütün insanların ihtiyacı olan bir şey daha var mıdır hâlâ? Filozoflar buna ‘evet’ diye cevap verirler. Onlara göre insan sadece ekmele yaşayamaz. Tabii ki bütün insanlar yemek yemelidir. Ayrıca sevmeye ve ilgi görmeye ihtiyaçları vardır. Ama bütün insanların ihtiyacı olan bir şey daha vardır: kim olduğumuzu ve neden yaşadığımızı bilmek” (Gaarder, 2010, s. 20).

Çevremizde neler olup bitiyor, bu devrim nasıl ve ne zaman başladı, tüm bunlar neden oluyor? Biz bu akışın içinde neyiz ve neredeyiz? Dahası, ne yapmak istiyoruz? Her çağda sorulmuş olan bu soruları yaşadığımız çevreyi, daha büyük ölçekte bakıldığında evreni ve bu evrendeki konumumuzu anlamak için sorarız. Gördüğümüz nesnelere, etrafımızdaki canlılarla ve evrenle iletişim kurmaya çalışırız. Tüm bu iletişim ağının içinde hiçbir şey tekil olarak gerçekleşmez, her şey birbirine karmaşık bir ilişkiler ağı ile bağlıdır. Kendimiz ve iletişim kurduğumuz her şey karşılıklı olarak birbirini var eder.

Karşılıklı olarak birbirini var etmek aslında kendi özelliklerini karşındakine yansıtarak onu şekillendirme anlamına da gelir. Bu şekillenme durumu yaşanan dönem, sahip olunan koşullar, bireyin kendi tercihleri, hayal gücü gibi birçok etkene bağlı olarak değişkenlik gösterir. “Felsefi sorular sormak onlara cevap bulmaktan daha kolaydır.” diyen Gaarder (2010), bugün de bu sorulara herkes kendi cevabını bulmalı diyerek devam eder. Belki de varoluş, aslında onu anlamak için sorduğumuz soruların cevaplarına doğru giderken kullandığımız araçlar ve anlatıların kendi-

si, cevaplar ise bireyin zaman ve mekâna bağlı olarak şekillenen algılarından süzülen bir görüngüdür.

Gaarder, “İki bin yıl önce yaşamış eski Yunan filozoflarından biri felsefenin insanların hayretiyle ortaya çıktığına inanmıştı” der ve evreni algılayış sürecimizi bir sihirbazın oyunlarını seyreden insanlara benzetir. “Sihirbazın boş bir silindir şapkadan tavşan çıkarması nasıl anlaşılabilir bir şeyse, birçok insan için de dünya böyledir.” Metinde evren sihirbazın şapkasından çıkan tavşana benzetilir, ancak bizler evrenin bir sihirbaz aldatmacası olmadığını farkındayız, bizim için şaşırtıcı olan evrenin kendisidir. Tavşanın varlığı, şapkadan nasıl çıktığı sorgulanırken bizim de aslında o tavşanın bir parçası olduğumuz söylenir. Ortada tavşana ve dolayısıyla evrene dair bir gizem ve açıklanmayı bekleyen birçok olgu vardır. Gaarder “Not: Beyaz tavşanı belki de bütün evrenle karşılaştırmak daha iyi olur. Biz tavşanın tüylerinin en diplerinde oturan kımıl kımıl böcekler gibiyiz. Ama filozoflar büyük sihirbazın gözlerinin içine bakabilmek için ince tüylerin uçlarına tırmanmayı denerler” ifadeleriyle merak etmekten vazgeçmeyen filozofların cevaba ulaşma çabalarını anlatırken insanların zamanla merak güdülerinin tamamen yok olmasa da köreldiğinden de bahseder. (Gaarder, 2010, s. 22)

Daha önce bahsettiğimiz gibi, dünyaya ilk geldiğimizde karşılaştığımız her şey bizim için yeni ve oldukça hayret vericidir. Gördüğümüz her şeyi kavramaya ve tanımlamaya çalışırız. Ancak deneyimler ve gözlemler sayesinde edindiğimiz bilgiler ile bir düşünce sistemi oluşturduktan sonra, içinde bulunduğumuz uzam¹ gündelik olana dönüşür. Önceden tahmin edilebilir, belirli bir ritimde akan gündelik hayatta yaşadıklarımızı olağan bir akış halinde algılamaya yöneliriz. “Kuşkusuz, vücudun bu ritimlere teslim olması yıllar alır; bu da, çocukların toplumsal ritimlere neden direndiğini açıklar.” (Lefebvre & Regulier 2005)

Bizi farklı düşünmeye itecek bir uyaran içermeyen gündelik ritim, artık bizim için hayret verici bir şey de taşımaz hale gelir. Ta ki o ritim bo-

¹ “Uzam şeylerin üç boyuta yayıldıkları ve yer değiştirmelerine karşın özdeşliklerini korudukları homojen ortamdır. Bir nesnenin yerinin değişmesiyle özelliklerinin de değiştiği sık sık olur. Örneğin kutuptaki bir nesneyi ekvatora götürünce nesnenin ağırlığının değiştiğini görürüz, ısı artışı yüzünden o nesnenin biçiminin de değiştiğini görürüz. Ama ağırlıkla biçimdeki bu değişimler yer değişikliğine bağlanamaz; uzam kutupta neyse ekvator da odur; arada farklılık gösteren şey fiziksel ısı koşullarıdır, geometrinin alanıyla fiziğin alanı hep bıçakla kesilmiş gibi ayrı ayrı durur; dünyanın biçimiyle içeriği birbirine karışmaz; bir nesnenin içinde bulunduğu fiziksel koşullar değişkenlik göstermeseydi, nesnenin geometrik özellikleri yer değişiminden sonra da aynı kalırdı.” (Merleau-Ponty, 2008, s. 20)

“Bütün şeylere aynı yakınlıkta, bakış açısı olmayan, vücutsuz, konumsuz mutlak bir gözlemcinin, yani sonuçta saf zihnin boyunduruk altına alabileceği bir eşzamanlı şeyler ortamı değil demek ki uzam.” (Merleau-Ponty, 2008, s. 24)

zulana kadar edindiğimiz gündelik alışkanlıklar nedeniyle gördüğümüz her şeyi çok fazla sorgulamadan kanıksamaya devam ederiz. Hayal gücümüzü daha az kullanmaya yönelten bu durum, alışkanlığın kendisidir.

“Daha önce köpekleri gördüğümüz için biz böyle heyecanlanmayız” diyen Gaarder (2010, s. 24) alışkanlık halini açıklamak için bir çocuğun ilk defa köpek gördüğündeki heyecanı ile annesinin çocuğun davranışını aşırı buluşunu kıyaslar.² Çünkü gündelik olan önceden tahmin edilebilir ritimleri ile alışkanlığı ve dolayısıyla olan bitene karşı duyarsızlığı getirir.

Olağan akış içinde gerçekleşen şeylerin aslında hâlâ ilk karşılaştığımız zamandaki gibi bir gizem içerdiğini göz ardı etmeye alışmakla beraber yaşamın birçok yöne dağılan seçenekler içerdiğini de unuturuz. Olan biten her şeyi öyle olması gerektiği için olmuş gibi kabul etmeye başlarız. “Farklı nedenlerle insanlar günlük hayata öylesine bağlanırlar ki, hayata hayret etme duygularını bastırırlar. (Onlar tavşanın tüylerinde ta diplere yerleşip orada rahat ederler ve bütün hayatı aşağıda geçirirler.)” Tavşanın tüylerinin diplerine yerleştiğimizde yaşamın başka senaryolar da içerebileceğini göremez oluruz. (Gaarder, 2010, s. 26)

Oysaki Lefebvre ve Regulier’in de *Gündelik Hayat ve Ritimleri* makalelerinde değindikleri üzere ritim karmaşık, hattâ diyalektik ilişkiler içerir. Bu ritim içinde yaptığımız her tercih de diğer seçeneklerden vazgeçmek demektir. Dolayısıyla yaşam birçok farklı senaryoyu içinde barındırır, şimdiye kadar varoluşun getirdiği düzenin mutlak bir doğru olduğu ve yapısının değişmeyeceği anlamına gelmez. Dünya aslında hâlâ olağan-dışı bir şey, sırlarla dolu bir bulmacadır veya Perceval’in *Olağan-İçerisi* kitabında gündelik hayatın envanterini çıkararak göstermeye çalıştığı üzere, asıl araştırılması gereken ve özel olan gündeliğin kendisidir, olağan kabul ettiklerimizdir. Evren, varlığının taşıdığı gerilim içinde çeşitli senaryolarla farklı mekânlara yolculuk yapmamız için hayal gücümüzü beklemektedir.

“Beyaz bir tavşan boş bir silindir şapkadan çıkarılır. Bu tavşan çok büyük olduğundan bu numara milyarlarca yıl sürer. İnce tüylerin en tepesinde çocuklar dünyaya gelir. İşte bu yüzden çocuklar bu inanılmaz sihirbazlık numarasına hayret ederler. Ama yaşlandıkça tavşanın tüylerinin

² “İlk kelimeleri söylemeye başlayınca, çocuk ne zaman bir köpek görse durup “hav hav” der. Bebek arabasında nasıl zıpladığını ve kollarını nasıl salladığını görürüz: “Hav hav! Hav hav!” Arkasında birkaç seneyi bırakmış olan bizler çocuğun bu heyecanını biraz aşırı buluruz. “Evet evet, bu bir hav hav” diyerek yolumuza devam ederiz. “Ama sen şimdi güzelce tekrar yerine otur.” Daha önce köpekleri gördüğümüz için biz böyle heyecanlanmayız.

Çocuk bir köpeğin yanından geçerken artık heyecan göstermediği güne kadar, bu heyecanlı senaryo belki de yüzlerce kez tekrarlanır. Bir fil veya bir su aygırı için de bu geçerlidir. Çocuk doğru dürüst konuşmayı öğrenmeden çok önce ‘veya felsefi düşünmeyi öğrenmeden çok önce’ dünya onun için bir alışkanlık haline gelmiştir.” (Gaarder, 2010, s. 24)

diplerine doğru yerleşir, orada kalırlar. Bu tüylerin dibi çok rahattır, işte o yüzden kürkün ince tüylerinden yukarı doğru tırmanmayı hiçbir zaman göze alamazlar. Sadece filozoflar dilin ve varoluşun en dış sınırlarına doğru tehlikeli bir yolculuk yapmayı göze alabilirler. Bunlardan bazıları yolda kaybolurlar ama diğerleri tavşanın tüyelerine sıkıca tutunarak tırmanır ve yumuşak kürkün diplerinde yiyip içip yaşayan insanlara seslenirler: ‘Bayanlar, baylar. Boşlukta süzülüp duruyoruz.’” (Gaarder, 2010, s. 28)

MEKÂN YA DA “OYUN PARKINDA HAYAL GÜCÜ İLE SAKLAMBAÇ OYNAMAK”

Evren görüldüğü gibi değildir. En derin seviyede ne olduğu, muhtemelen insanların en derin seviyelerinde ne olduklarıyla aynıdır. Evren düşündürür ve düşündürür. İnsanlar olarak bizler de onun parçası olduğumuz için son tahlilde bu fikirlerin düşünceleri ve düşünceleriyiz.

Philip K. Dick

Evreni sorgulamanın önemine ve sorgulama sürecinin dinamiklerine değindikten sonra bu süreçten elde edilen verilerden bahsedelim. Merak etme güdüsüyle gelen varoluş sorgulaması bir nevi kendimizi tanımlayabileceğimiz bir kimlik ve evren içinde kendimizi konumlandırabileceğimiz bir yer³ arayışıdır. Kimlik, kendini evrenin içinde konumlandırabilme amacı ile bir yere bağlı olmak zorunda iken, yer hem fiziksel mekânı hem de fiziksel mekânın ölçülerinden ve sınırlarından bağımsız olan, yaşanan mekânı yani mekânsallığı kapsar. Mekânsallık ise, saatlere bölünmüş ölçülebilen zamanın ötesinde, hissedilen süre, geçmiş, şimdi ve geleceğin biraradalığı gibi durumları ifade eden zamansallığı da içerir. Bundan dolayı, varoluşu sorgulama sürecimizde mekânı incelemek ve insan-mekân etkileşimini araştırmak hayal gücünün izlerini takip edebilmek adına da faydalı olacaktır.

Mekânsallığın ve zamansallığın içkin olduğu çoğulluk, her insanın kendi hayal gücü aracılığıyla ulaştığı yanıtların öznelliği ve devingenliği, kimlik ve yer olgularının da en önemli özellikleridir. Bu mekânsallık ve zamansallık içinde karşılaştığımız her şey ile bir etkileşim, iletişim halindedir. Bir gerilim taşıyan bu iletişim, kurulan etkileşimleri sürekli olarak yıkar ve yeniden kurar, bir unutmaya ve yeniden hatırlama halidir. Oluşan ilişkiler ağında hiçbir tanım, imge veya yorum sabit kalmaz, özne de dâhil olmak üzere her şey yeni etkileşimler ve yeni karşılaşmalar ile yeniden keşfedilir.

³ “Yer: İnsanlar arasında, zaman içinde paylaşılan deneyimlerin demir attığı bir nokta.” (Artun, 2012)

Merak etme güdüsüyle ortaya çıkan evren ile iletişim kurma ihtiyacı ve evreni, kendini keşif süreci, bireylerin ve toplumların çevrelerini okuyabilmeleri için bir dil⁴ kurmalarını gerektirir. “Dünya ancak nesneye dönüşmesi sayesinde bilginin erişimine girer ve bir varlık kazanır, gerçekleşir” (Artun, 2012). İçinde bulunduğumuz mekânsal ve zamansal uzamda karşılaştığımız her şeyi, daha sonra bir bilgi sistemine dönüşmek üzere montajlayabilmek için kurduğumuz dil aracılığıyla tanımlar ve ayrıştırırız. Algılarımızı uyaran her şeye bir isim veririz, onları kategorize ederiz. Böylece dünya da nesneleşir ve düşünce ortamına girme olanağı bulur.

Agamben, “Çocukluk ve Tarih” kitabında evreni bahsedilen benzer amaçlar nedeniyle, kendi gerçekliğini taşıyan fiziksel dünya ve birey tarafından algılanan dünya olarak ikiye ayırır. Agamben’in *Duyulur Dünya* olarak adlandırdığı fiziksel dünya ve *Düşünüldür Dünya* olarak adlandırdığı algılanan dünya tasvirleri arasındaki iletişimi, algı montajı olarak nitelendirebileceğimiz bir arayüz olan *Hayal Edilir Dünya* sağlar. Madde, hareket ve zaman ile düşünce arasındaki iletişim halini sağlayan *Hayal Edilir Dünya*, insan için keşif ve bilgi üretim alanıdır. Varoluşumuzu bu dünya aracılığıyla tanımlarız ve böylece fiziksel dünyaya kendi gerçekliği-mizle sızmayı başarırız.

Mekân; fiziksel yapısı, atmosferi, görsel karakteristiği gibi ölçülebilir, inşa edilebilir özellikleriyle birlikte sosyolojik, ekonomik, siyasal durumları gibi sahip olduğu diğer çeşitli özellikleriyle de *Hayal Edilir Dünya* kurma sürecimizi yönlendirir, şekillendirir. İnsanın hayal gücü, hareketleri ve dolayısıyla bedeni gibi bireysel deneyimlerini olanaklı kılan olgular üzerinde de etkide bulunan mekân bir yandan da etkilenen durumundadır. Birey ve mekân arasındaki bu etkileşim Heidegger’in “hermeneutik-fenomenolojik”⁵ yaklaşımıyla açıkladığı mekân düşünceleriyle de örtüşür. Hissarlıgil, Heidegger’in mekân üzerine düşüncelerini şu şekilde aktarır: “İn-

⁴ “Yetişkin insan da kendi yaşamında kültürünün, eğitiminin, kitapların ve geleneğin kendisine görmeyi öğrettiği şeyleri bulguluyor. Hep belli bir kültürün üzerinden temas ediyoruz kendimize; en azından dışarıdan edindiğimiz ve kendimizi tanımamızda bize rehber olan bir dil üzerinden temas ediyoruz. Bundan dolayıdır ki araçsız tarihsiz saf benlik ya da zihin her ne kadar çevremizden gelen düşüncelerin bizi düpedüz belirlemesinin karşısına çıkardığımız eleştirel bir makam ise de, tamamlanıp etkili bir özgürlüğe kavuşması ancak ve ancak dil aracını kullanmakla ve dünyanın yaşamına katılmakla olur.” (Merleau-Ponty, 2008, s. 53)

⁵ Heidegger *Varlık ve Zaman*’da varlığın temel yapısını inceler. Varlığın temel yapılarını ise “var olanlar” şeklinde adlandırır. Heidegger’in çalışmasında var olmak Dasein’in yani “Varlık’ın anlamı nedir?” diye sorabilen canlının varlık biçimi anlamına gelir. Varoluşun genel niteliklerini araştırırken açıklamalar yorumsal bir özellik taşır. Fenomenoloji, varlığın yapıların anlaşılması için kullanılan yöntemdir. Hermeneutik ise yorumlamanın metodolojisinin araştırılması anlamına gelir. Heidegger, Dasein’i anlamak olarak nitelendirdiği yorumlamaya dayalı kendi yöntemine Hermeneutik Fenomenoloji adını verir.

san dünyada var olur; insanoğlu içinde yaşadığı dünyada var iken, bu dünyanın kurulumu da insanın kendi deneyimlerinden oluşur.” (Hisarlıgil, 2008). Heidegger, mekânın zaman, kültür, kimlik gibi birçok farklı boyutunu hesaba katmayarak mekânı yalnızca koordinatlara indirgeyen Kartezyen düşünce sistemine karşı çıkar. Onu bir etkileşim ve deneyim yeri olarak görür. Karşılıklı var olma ve etkileşim durumuna Maurice Merleau-Ponty ise Malebranche’in göz yanılgısı üzerine söylediklerini aktararak örnek verir.

“Örneğin Malebranche’in incelediği ünlü göz yanılgısını ele alalım: ufukta ay daha doğarken, tepeye vardığı zaman görüldüğünden çok daha büyük görünür bize. Malebranche’in varsayımına göre bu örnekte insan algısı bir tür akıl yürütmeye ayın büyüklüğünü abartır. (...) Bugünün psikologlarının çoğu ufuktaki ay yanılsamasını böyle anlamıyor. Sistematik deneylerle elde edilen bulgulara göre, algı alanımızın genel bir özelliği uyarınca algı alanımızda yatay düzlemde görünen büyüklükler dikkat çekici biçimde sabit kalıyor, oysa dikey düzlemde bu büyüklükler uzaklaştıkça hızla küçülüyor; doğallıkla bunun nedeni de bizim gibi dünyalı varlıkların yaşamsal devriminin ve etkinliğinin düzleminin yatay düzlem olması.” (Merleau-Ponty, 2008, s. 25).

Huizinga ise *Homo Ludens*⁶ kitabında aktardığı “Soyutun her ifadesinde simge vardır ve her simge bir kelime oyununu içermektedir.” sözleri ile *Hayal Edilir Dünya* kurma sürecini yani soyut bir kurgu olan algı montajlarını oluşturma eylemini oyun⁷ olarak niteler. Kimlik ve yer ara-

⁶ Homo Ludens, Huizinga’nın oyun kuramıyla ilgili çalışmalarında kullandığı oyun oynayan insan anlamına gelen tanımdır. M. Sadık Aslankara konuyu kısaca şu şekilde aktarır:

“Öyleyse biz oyun için, yaşanılanın yeniden kurgulanması, hattâ kurulması da diyebiliriz kabaca. Özdemir Nutku, *Oyun, Çocuk, Tiyatro*’nun daha “Giriş”inde şu vurguyu yapma gereği duyar: “Kısacası, insanoğlu doğuştan homo ludens’tir, yani oynayan insandır. İlkel insanın çevresini tanıması, öğrenmesi, bilgi edinmesi ve sanatı oyunla başlamıştır; bu insanın yaşamını var eden kültür oyundur. Uygarlık geliştikçe homo ludens’e bir yenisi, homo sapiens, yani düşünen insan eklenmiştir. (...) Buna oyunun entelektüel düzeye çıkması da denilebilir. (...) Sanayi Devrimi ile birlikte, bir üçüncüsü, homo faber, yani çalışan (emekçi) insan ortaya çıkmıştır.” (Aslankara, 2009)

⁷ Kimileri oyunun kökeninin ve temelinin, yaşam enerjisi fazlalığından kurtulmanın bir biçimi olarak tanımlayabileceğine inanmıştır. Başka teorilere göre ise, canlı varlık oyun oynarken, doğuştan gelen bir taklit eğiliminin hükmü altındadır; veya bir gevşeme ihtiyacını tatmin etmektedir; veya hayatın ondan talep edeceği ciddi faaliyetlere hazırlık antrenmanı yapmaktadır.; ya da oyun, insanın nefesine hâkim olmasını sağlamaktadır. Daha başka varsayımlar da oyunun kökenini hem egemenlik kurma arzusu hem de yaşama ihtiyacı içinde bir şey yapabilmeye yönelik olan kendiliğinden yatkınlıkta aramaktadırlar. Nihayet bazı teoriler, oyunu zararlı eğilimlerden masum bir şekilde kurtulma yolu olarak kabul etmektedirler; yani bunlara göre oyun ya fazlasıyla tek yanlı olarak hareket etmeye yönelten bir eğilimin zorunlu telafisidir ya da gerçek hayatta gerçekleştirilmesi olanaksız arzuların bir kurmaca aracılığıyla giderilmesi ve böylece kişisel benlik duygusunun korunmasının sağlanmasıdır.” (Agamben, 2010, s. 17, 18)

yığımız için denediğimiz her yol aslında bir oyundur. Oyun ise doğasında yaratıcılığı yani hayal gücünü barındırır. Aslankara, oyun kuramının hayal gücü ve yaratıcılık ile ilişkisine değinirken Winnicott'tan şu alıntıyı yapar: “Bir çocuk ya da yetişkin ancak oyun oynarken ve sadece oynarken yaratıcı olabilir ve bütün kişiliğini kullanabilir; birey de kendini ancak yaratıcı olduğunda keşfedebilecektir” (Aslankara, 2009). Daha önce bahsettiğimiz gibi sorgulama sürecinde varılan her cevabın öznel oluşunun en önemli nedeni, cevapları kendi hayal gücümüz ile kurgulamamızdır. (Huizinga, 2013).

Tüm bu verileri toparlayacak olursak; merak güdüsüyle tetiklenen üretim ve keşif için dil bir araç, oyun ise bir yöntem iken, gerekli olan en temel etkenin ise hayal gücü olduğunu söyleyebiliriz. Kısacası, bireyin kendisini ve evreni tanımlayışı hayal gücü ve bireysel deneyimler sayesinde olanak bulur. Özdemir Nutku, oyunla yaratıcılık arasında sanata giden yolun da altını çiziyor: “Oyun ile müzik, oyun ile şiir iç içedir. (...) Tüm ritüellerde, şarkı söylenir, dans edilir ve oyun oynanır. Oyunun uyum ve tartıma dönüşmesiyle sanatsal yönelişin ilk adımları atılmış olur” (Aslankara, 2009). Aslında bu kadar uzun bahsederek vardığımız nokta, evrene ve varoluşa dair sorgularımızın hayal gücünün sağladığı çeşitlilikle birlikte bizi sanata götürüyor oluşudur.

Buraya kadar sorgulamanın önemine ve merak güdüsünün nasıl yer - mekân ile ilişki içinde olduğuna değindik. Buradan hareketle evren ile iletişimimiz yani *Hayal Edilir Dünyamız* aslında bizim için bir oyun alanıdır diyebiliriz. Var olanların kendilerinde saklı cevapları arayışımız bir diğer deyişle oyunlarımız çeşitlilik gösterir. Çünkü herkes aynı soruları soruyor olsa da yorumlar bireyseldir ve bireyin kendi hayal gücünün tetikleme ile meydana gelir. Ancak üretilen hiçbir şey yoktan var edilmiş değildir. Tıpkı birey ve mekân arasındaki birbirini var etme durumu gibi, nasıl hayal gücü cevaplar üretiyorsa, kendisi de cevaplarından veya bulunduğu uzamdan etkilenir. *Hayal Edilir Dünya*, *Duyulur Dünya* ve *Düşünüldür Dünya* arasında oluşturduğu köprüde kaçınılmaz olarak bu etkileşimden izler taşır. Sanırım, bu izleri taşımayan bir üretimde bulunmamız imkânsızdır diyebiliriz.

Hayal gücü bazen evrene dair bir yorum üretmek için devreye girerken, hoşnut olunmayan bir duruma çözüm bulmak, beğenilen bir şeyin yüceltilmesi veya sadece bir durumun ilerleyen zamanda ne gibi sonuçlar doğurabileceğini görmek için de alternatif evrenler yaratmamıza yardımcı olabilir. Hayal gücünün dönemin ruhundan bağımsız olarak düşünülemeyeceğini, Margaret Atwood'un küçükken kurguladığı süper kahraman hikâyelerindeki tercihlerinin nedenlerini anlattığı şu sözlerle örnekleyebiliriz:

“Haylazlık Diyarı’nın tavşanları düzensiz yaşıyorlardı. Etrafta balonlara tutunup dolanıyorlardı. II. Dünya Savaşı yıllarında bulunmadığından balon bana çok büyüleyici gelen bir şeydi. (...) Bir kedim olmasını çok istiyordum ama izin verilmiyordu, o yüzden tavşanlarımın bir sürü kedisi vardı. Tavşanlar kulahta dondurma dışında bir şey yemiyordu. Dondurma da savaş döneminde ve savaşı takip eden yokluk yıllarında eksikliği çekilen bir şeydi” (Atwood, 2014, s. 30).

Bazen de, bunun tersi bir yöntem uygulayarak, önce üretimleri inceleyip kendi döneminin şartlarıyla kıyaslayarak neden hayal gücünün o yöne aktarıldığını tahmin edebiliriz. Her fikrin arkasında yatanı, her yaratıcı ürünü tetikleyen motivasyonları, *Hayal Edilir Dünyayı* analiz etmek, o fikri geliştirmek ve *Duyulur Dünyanın* ötesine geçebilmek demektir.

Kendisine esin kaynağı olan ilk çizgi roman örneklerine neler ilham vermişti diye sorgulayan Margaret Atwood da konuyu şu şekilde örnekler:

“Hiçbir şey yoktan var olmaz, o halde ilk süper kahraman örnekleri hangi kaynak materyallerden türemiştir? Temel bazı genetik havuzlar olduğu ortada: Superman, Krypton gezegeninden gelmişti; demek ki kısmen de olsa İngiliz alfabesinin tuhaf harfleri K, Z, Y, X ve Q’nun cirit attığı 1030’ların bilimkurgu yazınının evladiydi. Kaptan Marvel’ın sihirli kelimesi SHAZAM, bir dizi klasik tanrı ve klasik olmayan bir figürün – Solomon, Herakles, Atlas, Zeus, Akhilleus ve Merkür – baş harflerinden müteşekkildi. Yani bir bakıma antik çağ mitolojisine dayanıyordu kökeni. (...) Mitoloji, başka gezegenlerin anlatıldığı bilimkurgular ve modern teknoloji birbirine geçiyor.” (Atwood, 2014, s. 31-32).

Bu izleri ise her zaman bilinçli bir şekilde düşüncelerimize ve üretimlerimize yansıtmayız, ancak onları analiz etmeye çalışarak bütüncül bir mantığa ulaşabiliriz. Philip K. Dick, “Tek tek moleküllerin nasıl hareket ettiğini bilmesek de bu tür genel şeyleri biliyoruz (...) O zaman her ne kadar o toplumları oluşturan insanların bireysel davranışını tahmin edemesek de, belki toplumların nasıl hareket edeceğini yeterli isabetlilikle tahmin edebirdik.” sözleri ile benzer bir düşünceyi aktarır (Güney, 2007, s. 47). Bu sayede, yaşadığımız evreni ve kendimizi anlamaya çalışırken, gelişmiş teknoloji ile birlikte hızla daha çok karmaşık hale gelen modern hayata dair de çıkarımlarda bulunmanın ve söz söylemenin sanatla iç içe yürüyen bir yolunu da bulmuş oluruz.

Sanatın kendisi ise başlı başına bir tartışma konusu ancak bu araştırmanın odak noktası hayal gücünü ve mekânsal karşılıklarını inceleme olanağı bulabildiğimiz iki alan olan bilimkurgu sineması ve mimarlıktır.

Sinema, özellikle bilimkurgu sineması, insanların varoluş sorgulamaları ve hayal güçleri ile doğurdıkları alternatif yorumların teknoloji ile

gelişme imkânı bulmuş bir aktarım yoludur. Mimarlık ise ilk insanlardan günümüze kadar evrilerek gelmiş ve gene hayal gücünden beslenerek ortaya çıkan mekân tasvirleri yapan bir üretim alanıdır. İki alan da kalıcı ürünler ortaya çıkarmaları açısından araştırma için önem taşır. Ayrıca, gene her iki alan da öneminden ve hayal gücü ile etkileşimlerinden bahsettiğimiz zaman ve mekân kavramlarından bağımsız düşünülemezler. Philip K. Dick'in söylediği gibi; “Gerçeği taklit eden kurgularımız ve kurguları taklit eden gerçeklerimiz var” (Güney, 2007). Bilimkurgu sineması ve mimarlığı hayal gücü yansımaları üzerinden değerlendirmek; hayal gücünün taşıdığı motivasyonları açığa çıkarmak; yüzyıllardan beri süregelen varoluş sorularının bizi nereye getirdiğini görmek ve şimdi ve burada neler olduğunu ve nedenlerini görebilmek; dönemin ruhunu anlamak, farkına varmak ve bir özeleştiride bulunabilmek için oldukça önemlidir.

YADIRGATMACI SANAT YA DA “KENDİNİ ARARKEN KENDİNE YABANCILAŞMAK”

Eğri büğrü daracık sokakları, merdivenleri, çıkmaz sokakları, yoksul mahalleleriyle aşağıya-yukarıya yayılan Eudossia'da kentin gerçek biçimini seyredebileceğin bir halı var. Düz ve yuvarlak hatlar boyunca motiflerini yineleyen simetrik figürlerden oluşan, tüm örgüsü boyunca her birini ayrı ayrı izleyebileceğin nefis renkte ipliklerle dokunmuş bu halının deseni kadar Eudossia'ya benzemeyen hiçbir şey yoktur ilk bakışta. Ama durup onu dikkatle incelediğinde, halıdaki her noktanın kentteki her noktayla ilişki içinde olduğunu, kentte var olan ve senin trafiğe, kalabalığa, itiş kakışa takılarak gözden kaçırdığın her şeyin aralarındaki gerçek ilişkiye göre düzenlenmiş şekliyle desende bulunduğunu anlarsın.

Italo Calvino, *Görünmez Kentler*, “Kentler ve Gökyüzü” I

Hayal gücünün izlerini taşıyan söylemleri ve mekânsal karşılıklarını, tarih boyunca karşımıza farklı şekillerde çıkmış halleriyle takip edebiliriz. İlk çağlarda insanlar, avlanma faaliyetlerini, henüz neden olduklarını çözemedikleri doğa olaylarını, gökyüzünde gördükleri gezegenlerin hareketlerini, yakınlarında bulunan hayvanları, yani gündelik hayatta yaşadıklarını ve karşılaştıklarını hayal güçleri aracılığıyla tasvir etmeye çalışıyorlardı. Darko Suvin'e göre bu tasvirler sanatın ilk örnekleridir ve Suvin, sanatı natüralist sanat ve yadığatmacı sanat olarak ikiye ayırır. (Somay, 2005)

Natüralist sanatın öncülleri olarak mağara resimleri, dans âyinleri, insanların kötü ruhlardan korunmak için çıkardıkları ritmik seslerle müziği keşfetmeleri örnek gösterilebilir. Kısaca, natüralist sanat için insanların zaten yaşadıkları ve çok iyi bildikleri şeyleri yeniden tasvir etmeleridir diyebiliriz. Sonrasında ise bildiğimiz üzere tiyatro, klasik romanlar, des-

tanlar gibi sanat dalları ve akımlar bu türün örnekleri olarak yerlerini alacaklar. Aynı dönemlerde insanların henüz bilimin gelişmemiş olması nedeniyle rasyonel bir nedene oturtamadıkları doğa olaylarını; uzak yerlere yaptıkları seyahatlerde karşılaştıkları ve daha önceden aşına olmadıkları canlıları; doğum, hastalık ve ölümden sonraki hayat gibi açıklamaları zor durumları açıklayabilmek için başvurdukları yöntem ise yadırgatmacı sanatın ortaya çıkmasını sağlar. Brecht'in tiyatrosunda⁸ da karşılaştığımız bu kavram; insanların var olan ama hâlâ gizemini koruyan olayları, nesnelere, canlıları abartarak, başkalaştırarak ama özünü aynı tutarak aktarmalarına olanak tanır. Yani aslında yadırgatmacı sanat, daha bilinen kavramlar aracılığıyla daha az bilineni veya var olanın içinde henüz açıkça keşfedilemeyi göstermeye yarar. Aynı zamanda, yabancılaşma; hemen yanımızda olan ve kanıksadığımız olaylara dışarıdan farklı bir gözle bakarak onları fark etmemize ve irdelememize de olanak sunar.

Yadırgatmacı sanatın insanların sorgulama süreçleri için önemini Atwood'un mitler üzerine aktardığı "Herkesin enine boyuna genişletilebilecek bir benlik imgesi vardır ve bu gibi durumlarda benliğimizi bedenimizin, ailemizin, evimizin, arabamızın, şehrimizin ve yaşadığımız ülkenin geçmişi ile şu anki halinin ötesinde algılarız. Mitlere özgü bir başka unsur da bu: Hedef kitlelerini bünyelerine alıp sınırlandırıyorlar. Bir toplama topluluğa dönüştürüyorlar" ifadesiyle vurgulayabiliriz (Atwood, 2014, s. 61). Mitler, önceki bölümlerde de bahsettiğimiz üzere, bireye bir kimlik ve yer vaat ederken bilmediği evrene dair cevaplar da sunmaktadır. Ona gerektiğinde ölümden sonrasını, yaşadığı hayatın alternatiflerini, hastalıklardan veya korkularından kurtulma yöntemlerini göstermektedir.

"Demek ki, mitler ait oldukları kültürlerde merkezi pozisyona sahip ve insanların ritüellerini ve duygu dünyalarını onlar etrafında şekillendireceği ve hattâ uğruna savaşlar açabilecekleri ölçüde ciddiye alınan hikâyeler. Bu hikâyeler, öykülerde tekrarlanan doğruluk ve hakikate ilişkin temel önermelere duyulan inanç, hükmünü ve gerçekliğini yitirince yeraltında çekiliyor. Ancak sonra, sanat ya da siyasi ideolojiler gibi başka kılıklarda tekrar sahneye çıkıyorlar." (Atwood, 2014, s. 66)

Ancak ilk çağlarda insanlar için oldukça önemli olan bu inançlar ve âyinler, zamanla bilimin gelişmesi, bilginin kanıtlanamaması gibi çeşitli nedenlerle inandırıcılığını yitirdiğinde tamamen ortadan kaybolmak yeri-

⁸ Brecht tiyatrosu Epik Tiyatro örneğidir ve yabancılaştırma Brecht'in en çok kullandığı yöntemlerden biridir. Sahnelenen tiyatronun bir oyun olduğunun seyirciye hatırlatılması amacıyla yapılır. Bu sayede seyircinin duygularının etkisinde kalması ve rasyonel bir tutumla oyunu eleştirememesi önlenmiş olur. Yabancılaştırma, oyuna dâhil edilen bir efekt veya müdahale gibi düşünülmemeli, oyunun bir parçası olarak görülmelidir.

ne birer sanat unsuruna dönüşürler; sanatsal üretimler için bir zemin, gerçekçiliğin dışına çıkmak istendiğinde bir kaynak halini alırlar. Böylece yadırgatmacı sanatın ilk örnekleri olan halk masalları, efsaneler ve mitolojik hikâyeler de günümüze kadar farklı süreçlerden geçerek fantastik - bilimkurgu edebiyatı ve sinemasına evrilmişlerdir.



Şekil 1: “Nadire Kabinesi” Örneği

Bütün bunların mekânsal karşılıkları ise ilk koleksiyon örnekleri olan nadire kabineleri,⁹ herkesin erişebilmesi için bilginin birarada toplandığı ilk kütüphane olan İskenderiye Kütüphanesi¹⁰ gibi inşa edilmiş yapılardan günümüze kadar çeşitlenerek gelmiş müzeler, katedraller, tapınaklar ve sanat galerileri sayılabilir. İnşa edilmemiş kurgu mekânlar için ise ilk ör-

⁹ “Modern müzelerin önceli olan ve Rönesans’la birlikte yükselen Nadire kabineleri, bireysel ölçekte ‘bu dünyayı mesken tutmak’ üzere nesnelere aracılığıyla kurulan koleksiyonlara dayanan kişisel evrenlerdir. Kabine koleksiyonu bir anlamda “Rönesans’a özgü neoplatonik bir gizemcilikle ya da Antik Mısır kültüründen evrilip gelen bir hermetizmle modernlik arasında salınan bir hayal âlemidir. (...) (Kabine koleksiyonları) zamanın koleksiyonerleri olan imparatorların, asilzadelerin, veya alimlerin, merkezine kendilerini yerleştirdikleri harikalar arasında kudretlerini tefekküre daldıkları birer mikrokozmos sayılırlar.” (Bal, 2012)

¹⁰ MÖ 3. yüzyıl başlarında Mısır’da Makedonyalı Büyük İskender tarafından kurulmuş olan kütüphane, yangın nedeniyle tahrip olana kadar o güne değin elde edilmiş tüm bilgilerin bir araya toplanması ve herkesin bu bilgilere erişebilmesi amacıyla birçok kaynağa, el yazması kitaplara ev sahipliği yapmıştır. Yazılı kaynakları barındırmasının yanında diğer sanat dallarına ait birçok eserin ve o güne kadar karşılaşılan tüm canlılardan örneklerin de toplandığı bir çalışma alanı haline gelmiştir. Müze, kütüphane gibi işlevlerinin yanında dönemin koşullarına göre değerlendirildiğinde el yazması kitaplar üretmesi nedeniyle o dönem için bir yayınevi olma özelliği de taşımaktadır.

neklerinden itibaren yeni bir ülke, toprak parçası üzerinde farklı bir sistem kurmaya çalışan ütopyalardan; gotik edebiyatın bireyin hayal gücünü kullanmasını tetikleyen mekân tasvirlerine, gerek sinema gerek edebiyat alanında bilimkurgu türüne ait ortaya çıkan ürünlere kadar yazınsal ve görsel birçok örnek sayılabilir.

BİLİM KURGU YA DA “HANGİ DÜNYA MÜMKÜN DEĞİL Kİ?”

Gezegeni ne ölçüde mahvettik? Paçamızı kurtarabilir miyiz? Türümüzün tamamının dâhil olduğu bir kendini kurtarma çabası gerçekten sahnelenirse neye benzer? Ve ayrıca: Ütopik düşünce nereye gitti?

Margaret Atwood

Bahsedilen tüm bu süreci incelemek için önce bilimkurgu terimini biraz açmak ve tanımlamak gerekir. Bilimkurgu kavramı, ilk bakışta her ne kadar gerçekten ve insandan kopuk görünse de kavramın çıkış noktasında insan ve evrene dair sorgular vardır. Hayal gücü ile düşsel dünyalar oluşturarak şimdiki ve kendini sorgulamaya olanak tanır. İlk çağlardan Aydınlanma Çağı'na kadar süregelen bu sorgulamalar bu dönemde aklın ve bilimin egemen olması sayesinde insanların kendilerine olan inancının artması ile birlikte olumlu yönde bir ivme kazanır. Efsaneler, mitler Aydınlanma Çağı'nda daha sistemli ve daha gerçekçi olan ütopyalara dönüşür. İnsanlar artık teknolojinin de gelişmesi ile birlikte doğaya hükmedebileceğini ve onu değiştirebileceğini de düşünmeye başlamıştır. Her zaman boyun eğmek zorunda olmadığını fark edince başka dünyalara dair hayaller kurmaya daha sıkı sarılır ve onları hayata geçirmeye çalışır. Çünkü artık bu hayatta da artık aksayan ve hoşuna gitmeyen şeyleri değiştirebileceğini görmüştür. Hayaller, başka dünyalar neden mümkün olmasın ki? “Bilimkurgu, en azından bilimkurgunun belli bir kolu, yaşadığımız dünya üzerinde mutlak, zorunlu ve değişmez gözükken yapıları yıkmayı ve bu yıkımın hemen ardından farklı olana, değişen, dönüşen, yeni düşünce ve eylemlere kapı aralamayı amaç edinir” (Güney, 2007, s. 7).

Ütopyalar, başka dünya hayalleri bazı kesimlerce bu dünyanın gerçekliğinden kaçmak olarak nitelendirilir. Oysa bilimkurgu, bu dünyadan kaçmak yerine tam olarak bu dünyada olan biteni kendisine konu edinir. Stanislaw Lem'in de işaret ettiği üzere “Realizm bu dünyayı günümüzdeki haliyle tasvir eder. Bilimkurgu ise onu uzay-zamanın farklı noktalarında tasvir etmeye çalışır” (Güney, 2007, s. 31).

Peki, yadırgatmacı sanatın bir diğer örneği olan fantastik kurgu ile bilimkurgu arasında nasıl farklar vardır? Gene Darko Suvin'in anlatımı ile

bu ikili arasındaki farkları nasıl vurguladığına bakalım. Somay, Suvin'in görüşlerini aktarırken onun bilimkurgu için "cognition (bilgi)" terimini kullandığını söyler. "Yadırgatmacı bir kurgu metni eğer kendisini bugün var olan bilimsel kabullerle temellendirmeye çalışıyorsa bilimkurgudur, böyle bir kaygısı yok ise fantazidir" (Somay, 2005). Kısacası, bugünkü bilimsel veriler bize Ay'da hayat olmadığını kanıtlıyorsa bilimkurgu da bunun aksini söylememeli diyerek örnekleyebiliriz. Ancak elbette ki onun bir kurgu olduğunu da unutmamak gerekir. Atwood'un da değindiği gibi bilim, bilmek kelimesinden türer; bu nedenle bilimkurgunun bir yanı 'ispat edilebilir gerçeklerle ilişkili olma durumu' içerir. Kurgu kelimesi ise 'gerçek olmayan, yaratılmış bir şey'e' tekabül eder. Bu nedenle bilimkurguya gerçekçi bir kurgu gözüyle de bakamayız, onu 'varsayımsal kurgu' olarak değerlendirmek gerekir (Atwood, 2014). "Bilimkurgunun dayanak noktası, gösterilen her şeyin prensipte ampirik ve rasyonel bir açıdan yorumlanabilir oluşudur. Bilimkurguda açıklanamaz mucizeler, aşkın durumlar, şeytanlar ve iblisler olmaz ve olay örgülerinin, gerçekleşmesi muhtemel durumlar olarak görülmesi gerekir" (Güney, 2007, s. 31).

Bilimkurgunun başka dünyalar aracılığıyla bu dünyaya dair varsayımlarda bulunduğunu, çıkarımlar ve denemeler yaptığını anlattık. Genel olarak bilimkurgunun diğer türlerden farklı olarak ele aldığı konuları da sıralamak faydalı olacaktır. Bilimkurgu genellikle "Ya olsaydı?" şeklinde bir bakış açısıyla hareket eder ve canlının ne olduğunu, varoluşu sorgular, politik sistemlerin işleyişine ayna tutar ve yeni düzenler önerir, teknolojik gelişmelerin uzun dönemde etkilerini tahmin etmeye çalışır ve gelecek öngörülerinde bulunur, toplumsal ve teknolojik konuların yanında ekonomi alanıyla da ilgilenir. "Son olarak, bilimkurgu öyküleri hayal gücünün sınırlarında gezinerek bizi daha önce hiç kimsenin gitmediği ya da daha doğrusu hiç gidemeyeceği yerlere cesurca taşır." (Atwood, 2014, s. 74). İnsanların var olan ve içine sıkışmak üzere oldukları durumlardan bir çıkış yolu bulması için bunlar gibi kilit sorular üzerine yoğunlaşır.

Peki, neden bilimkurgu? Elbette diğer sanat akımları ve türler de benzer konularda birçok üretimde bulunmuşlardır. Ancak diğer alanlar bu konularda üretimlerde bulunurken hayal gücünü ya çok kısıtlı bir şekilde aktarmak durumunda kalır ya da gerçeklikten koparak en baştan hayali bir dünya kurar. Bilimkurgu ise, diğer türlerden farklı olarak insanın evrenle kurduğu ilişki üzerine yeni kurgular getirebilme özelliğini taşıyan uçsuz bucaksız yepyeni bir sayfa sunarken diğer bir yandan da bilime sırtını dayaması nedeniyle ayakları en çok yere basan türlerden biridir. "Tüm bunlar gerçekçi kurgu temayülleri içerisinde ancak diyaloglar, düş-

lemler, hikâye içinde hikâyeler, halüsinasyonlar veya rüyalar aracılığıyla aktarılabilir.” (Atwood, 2014, s. 75).

Buradan sonra bilimkurgu türü üzerinden incelemelere devam etmeden önce bilimkurgu sineması ile mimarlık arasındaki ilişkiden de bahsetmek faydalı olacaktır.

BİLİMKURGU SINEMASI VE MİMARLIK YA DA “MEKÂN NASIL ÜRETİLİR?”

Bir zamanlar içki evlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız.

Feride Çiçekoğlu

Sinema ilk icat edildiği dönemden beri mimarlık ile ilişki içindedir. Gerçek sinema gerekse mimarlık mekânı ve zamanı işleyen iki üretim alanı olmalarının yanında birçok farklı disiplin ile beslenen organik yapılardır. Sosyoloji, politika, ekonomi, psikoloji gibi beslendikleri kaynakların yanısıra birbirlerini var eden bir durum içindedirler. Birini diğerinden bağımsız düşündüğümüz takdirde iki alanın da heterojen doğasını yeterince irdeleyememiş oluruz.

Sinema; kadraj, senaryo, mizansen, ışık gibi tasarım araçları ile zaman ve mekân üretimi yapan düşünce sistemidir. Sinema gerektiğinde yapıyı çevreden yararlanmış, bazen de montaj, kurgu, bilişim gibi farklı teknikler sayesinde kendi sanal mekânlarını oluşturmuştur. Bu açıdan benzer kaygılar taşıyan ve bir düşüncenin tasarım haline getirilmesi demek olan mimarlık için sinema bir araştırma ve beslenme alanı haline gelmiştir. Ayrıca geleneksel mimari tasarım süreçlerinin de değişime uğramaya başladığı günümüz koşullarını düşünecek olursak, mimarların da artık sinematografik bir tasarım yöntemi ile çalışıldığını söylersek yanlış olmaz. Bedeni, mekânı, zamanı ve hareketi kendisine ölçü edinen bu iki alan gün geçtikçe birbirinden ayrı düşünülemez olduklarını kanıtlar nitelikte ürünler vermektedirler.

Bu ilişkiyi ortaya dökmeye niyetlenen ilk girişim 1930 yılında Brüksel’de yapılan bir kongredir. Uluslararası Mimarlık Kongresi’nin (CIAM) üçüncüsü ile Sinema Kongresi’nin (CICI) ikincisinin birlikte yapılması fikri ile mimarlık ve sinema arasında bir ittifak oluşturulmak üzere bir araya gelinmiş, Serim’in de Eisenstein’dan aktardığı üzere bu fikir ‘oldukça

karmaşık nedenlerle suya düşmüştür'. “Sanayi-üretimi-sinema, –paradoksal olarak– kapitalizmin film üzerindeki belirleyiciliğini reddederken; mimarlar da, sanayiyle bütünleşerek modernizmi standart bir yaşama kültürü haline getirmek istiyorlardı.” (Serim, 2014).

Gene de Steven Holl, Jean Nouvel, Bernard Tschumi gibi mimarlar sinema tekniklerinden faydalanarak üretimlerde bulduklarını açıklamışlardır. Aynı zamanda bir filmin atmosferini oluşturan ve kurgusunu destekleyen öge de mekândır. Sinema aynı zamanda mekânı bir mesaj verme aracı olarak da kullanır; filmin geçtiği dönemi, zaman geçişlerini, toplumsal durumu, olayların nerede geçtiğini mekân sayesinde aktarır ve kendi anlatımını destekler. Ses, ışık, malzeme gibi kullandıkları ortak öğeler; kurgu, kompozisyon, estetik kaygı gibi ortak terimler kaçınılmaz olarak bu iki alanı birbirine bağlamaktadır.

Bilimkurgu sineması tüm bunların yanında bir de genel duruma eleştirel bir bakış açısı getirir ve farklı yorumlar katar. Başka dünyalar kurma hayallerini mekânı değiştirerek, yeniden yorumlayarak, eksilterek veya çoğaltarak aktarır. Hayal gücünü kullanma olanağını değerlendiren bilimkurgu sineması, mekân üzerinde çalışabilmek için de faydalı bir deney alanıdır. Böylece hayal gücünün izlerini görmek için zengin bir kaynak haline gelir.

İlk bölümlerde mekânın da aslında öznel bir yorum oluşundan bahsettiğimiz üzere; bilimkurgu sineması da mimarlık da bu çeşitliliği sağlayan ve destekleyen iki organik üretim alanıdır. En belirgin ortak özellikleri tanrısal bir konuma geçerek yeni dünyalar yaratıyor olmalarıdır. Bilimkurgu sinemasının ve mimarlığın hayal gücünün izlerini üzerlerinde taşımaları ve birbirleri ile bu denli ilişkili olmalarından dolayı ürettikleri çeşitli mekân kurgularını incelemek; dönemin ruhunu anlamak ve hayal gücünün motivasyonlarını irdeleyebilmek açısından oldukça önemlidir.

TARİHSEL BİR ANALİZ YA DA “HAYAL GÜCÜNÜN İZİNDE”

Vurulmadan önce, tamamım değil de yarım buradaymış gibi gelirdi hep bana – hayatı yaşamak yerine TV seyrediyorum diye düşünürdüm hep. İnsanlar filmlerde olayların meydana geliş biçiminin gerçekdışı olduğunu söyler bazen, ama doğrusu, gerçek hayatta başınıza gelen şeylerdir asıl gerçekdışı olan. Filmler duyguların çok güçlü ve gerçek görünmesine yol açar, oysa olaylar gerçekten başımıza geldiğinde tıpkı TV seyrederek gibi olursunuz – hiçbir şey hissetmezsiniz.

Andy Warhol

İnsanların ilk çağlardan beri hayal güçleri aracılığıyla birçok soruya cevap aradığından ve hayaller, efsaneler, mitler ürettiğinden bahsettik. Bunların sonucunda ilk zamanlarda ortaya sözlü birtakım anlatılar çıkmış sonrasında üretim araçlarının artması ve gelişmesi ile farklı sanat dalları ve akımları oluşmuştur. Tüm bunlar yeni birer sorgulama alanları meydana getirmiş, sorgular da genellikle bilinemeyen olgulara dair akıllarda belirmiştir. Üretimi tetikleyen şey o dönem yaşanan sorunlar, belirli kalıplar içinden çıkma hevesi veya yenilik arayışlarıdır diyebiliriz. Örneğin Thomas More, Kral VIII. Henry'nin hizmetinde çalışan bir devlet adamıyken *Ütopya'yı* (1516) yazar. Amacı açıkça eleştiremeyeceği yönetim sistemini hikâyeleştirerek yermek ve yerine başka bir sistem önermektir. Bu şekilde, açık bir eleştiri getiremediği kısıtlı bir durumdan yaratıcı bir çözüm ile sıyrılmayı başarır.

Aydınlanma Çağı ile birlikte her şeyin somut olarak ele alınmasından ve akla dayandırılmasından bir nebze uzaklaşabilmek için okuyucuların hayal gücünü harekete geçiren ücra köşeleri, gizemli ormanları ve şatoları mekân seçen Gotik Roman türü oluşur. Sanayi Devrimi ile değişen hayata teknoloji dâhil olur; gündelik hayat, şehirler, binalar, her şey değişime uğramaya başlar. Giderek mekanikleşen hayata karşı bir duruş ve yeni yeni ortaya çıkan durumlara karşı bir endişe hâkimdir. Dolayısıyla bu durumdan mimarlık kadar diğer sanat dalları da etkilenir. Savaşlardan tahrip olan kentlerin yeniden inşa edilmesi için mimarlar iş başına geçerken; savaştan etkilenen insanlar da korku ve paranoya içinde kendilerine yeni çıkış noktaları aramaya çalışırlar. Bilimkurgu sinemasında gördüğümüz uzaylı istilaları, süper kahramanlar, çılgın bilim adamları böyle bir ortamın etkisinde kalan insanların eserleridirler.



Şekil 2: "The Gothic Arch" (Sanatçı Giovanni Battista Piranesi, 18.yüzyıl)

Tüm bu etkileri bilimkurgu sineması ile mimari üretimlerin kıyaslanarak inceleyebilmek için 1818 yılından, yani ilk bilimkurgu ürünü olduğu kabul edilen *Frankenstein* romanının yazıldığı tarihten başlayarak ilerlemek gerekir.

1700'lerin sonlarında ve 1800'lerin başlarında modern fizik alanında yaşanan gelişmeler; irrasyonelliği savunan gotik üslubun hâkim olduğu dönemde yazarların üzerinde yavaş yavaş etkilerini göstermeye başlar. Galvani'nin¹¹ elektrik üzerine yaptığı deneyler (1791), telgrafın icadı (1792), Volta'nın¹² voltaik pilleri buluşu ve plastik cerrahi alanında yaşanan gelişmeler o dönemde entelektüel kesimin de ilgisini çeker. Popüler bilim yazıları geniş bir kitleye ulaşır, hayal gücünün de etkisiyle bilim insanı olmayan kesimlerce bu gelişmeleri içeren farklı gelecek senaryoları yazılmaya başlanır. Elektrik ile ölü hücreye can verme, ölü dokuların birleştirilmesiyle yeni vücut oluşturma fantezileri; o dönemin insanların iç sıkıntıları, henüz birçok hastalığın tedavisinin bulunamamış olması yüzünden yaşanan ölümlerin neden olduğu karamsarlık gibi durumlar ile birleşince 1818 yılında ortaya Mary Shelley'nin ünlü canavarı Frankenstein çıkar. Daha sonraları bu roman, hikâyesinde bilimsel arka plan oluşturma çabası nedeniyle bilimkurgunun ilk örneği olarak kabul görür.

Sinemanın henüz keşfedilmediği bu dönemde sihirbazlar hareketli görüntüleri kullanmaya çalıştıkları gösterileriyle sinemaya öncül olmuşlardır. Kariyerine sihirbazlık ile başlayıp gelişen teknoloji olanaklarını zekice kullanarak ilk sinema filmlerini çekmeye başlayan Georges Melies bu duruma örnek gösterilebilir. Melies, kendisinden önce çekilmiş ve özellikle Lumière Kardeşlerin yönettiği birkaç filmi gördükten sonra dönemin ruhuna uyum sağlayarak hem eğlence hem serüven türüne uyan uzayda seyahat filmleri çekmiştir. Tiyatro sahnesi mantığında çalışan set ortamında görüntülere hareket katabilmek için birçok sihirbazlık numarasından da faydalanmıştır. Görüntünün hareket edebilmesi için fondaki görseleli hareket ettirmek, bilgisayar efektlerinin olmadığı dönemde uzayı perde-

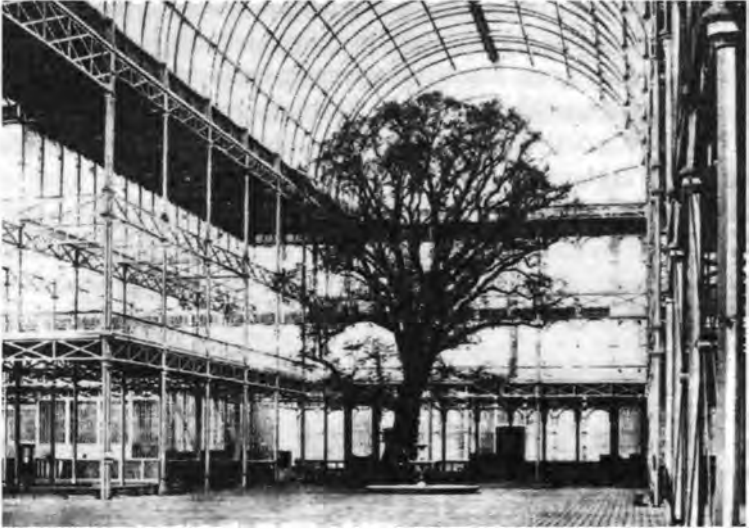
¹¹ Luigi Galvani (1737-1798), kas ve sinir hücrelerinin elektrik ürettiğini keşfeden fizikçidir. Galvanizm terimi, fizikçinin soyadından türemiş olup kimyasal yolla elektrik elde edilmesi işleminin adıdır. Bu keşifler doğrutusunda kurbağa bacağı üzerinde yaptığı deneyler sonucu kaslardaki reflekslerin hızla harekete geçebileceğini fark etmiştir. Bu deneyle, popüler bilim dergilerinde ölü kasların elektrik ile canlandırılabilceğini, henüz açıklanamamış olan ruh kavramının elektrik olabileceğini anlatan yazılar ile yayımlanmıştır.

¹² Alessandro Volta (1745-1827), voltaik pil adını verdiği elektrokimyasal devreyi keşfeden fizikçidir. Galvani'nin, kurbağa bacağı ile yaptığı deneylerde iki metali kurbağa bacağın değdirdiğinde kaslarda hareketlenmeler olduğunu keşfetmesi üzerine Volta; kurbağa bacağının bir iletken olduğunu keşfeder. Bu çalışmalar üzerine yaptığı denemeler sonucu voltaik pili üretir.

ye aktarabilmek için maketler ve kuklalar kullanmak, stop-motion gibi hileler ile sinema tarihinde denenmemiş yöntem bırakmamıştır denilebilir.



Şekil 3: “The Vanishing Lady” (Georges Melies, 1896)

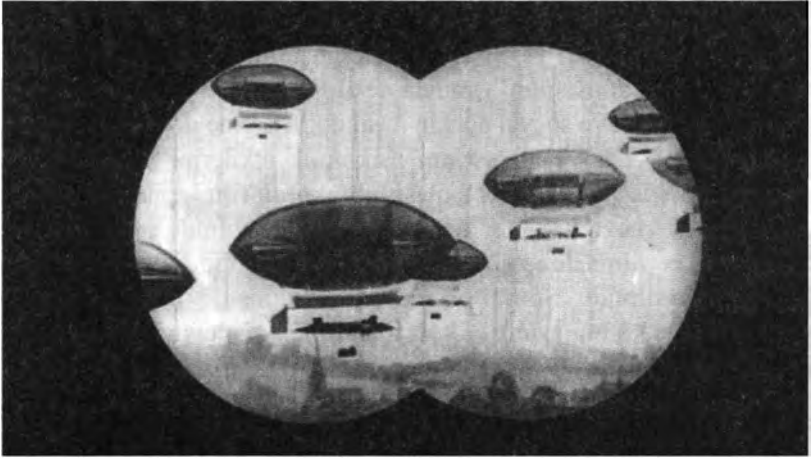


Şekil 4: “The Crystal Palace” (Sir Joseph Paxton, 1851)

Mimarlık alanında ise, bu bilimsel gelişmelerin yanına Sanayi Devrimi'nin etkilerini de katarsak, yapılaşmada ve şehir planlamalarında farklılaş-

maların kaçınılmaz olduğu bir dönem yaşıyordu. Yeni malzemelerin keşfedilmesi, elektrikli asansörün icadı (1887) ile binaların yükselme olanağı, sosyokültürel değişimlerin doğurduğu farklı ihtiyaçlar; konutlarda, endüstri yapılarında yeni çözümleri beraberinde getirmişti. Teknolojinin ve farklı malzeme kullanımının mimaride etkilerini görebileceğimiz örneklerden biri Sir Joseph Paxton tarafından Londra’da 1851 yılında tasarlanmış olan The Crystal Palace’tır. Çelik ve camın mimaride kullanımına ilk örnek olmasının yanında; 39 metrelik yüksekliği ve 92.000 m²’lik alanı ile kendi döneminde bir öncüdür.

1900’ler önceki yüzyıla göre daha hızlı ilerlemeler ve daha radikal yeniliklerin yaşandığı bir dönem olur. Amerika Birleşik Devletleri ve özellikle 1903 yılı bu yeniliklerin merkezi ve öncüsü konumundadır. Elektrik keşfi gündelik hayata ancak bu yıllarda ampulün bulunmasıyla dâhil olabildi. Fonografin icadı ile ses artık kaydedilmeye başlandı. 1903 yılında Wright Kardeşler ilk motorlu uçağı uçurdular. Teorik ve uygulamalı fizikteki gelişmelerin yanında Ford T modeli üretim sistemi ile kitlesel üretim ve tüketim ortaya çıktı. Bunu desteklemek amacıyla sıkıştırılmış toprak yol yapımları başlandı. Aynı zamanda İşçi hareketlerinin görüldüğü bu dönemde bir yanda ise Rus- Japon savaşları yaşıyordu.



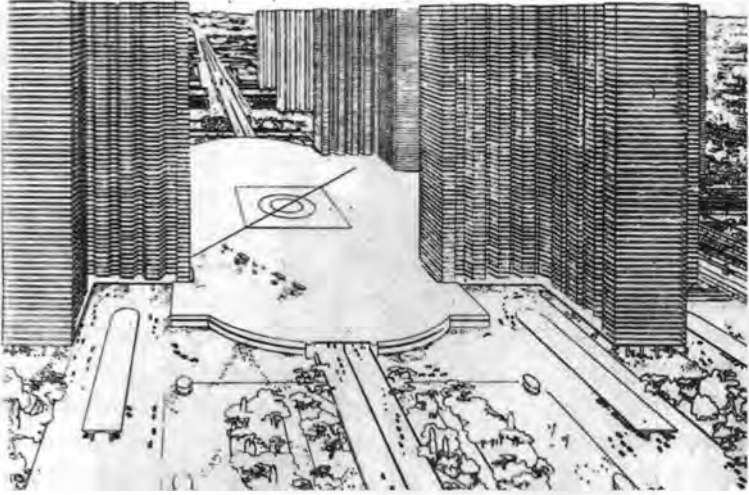
Şekil 5: “The Airship Destroyer” (Walter R. Booth, 1909)

Bu olaylar meydana gelirken bilimkurgu türü de kendine yazınsal olarak gelişebileceği bir alan bulur; ‘pulp magazine’ denilen yayın araçları iyiden iyiye popülerleşiyordu. 1926 yılı ise bilimkurgu için önemli bir eşiktir. Bu yılda bilimkurgu öncüsü sayılan Hugo Gernsback editörlüğünde

Amazing Stories dergisi yayımlanmaya başlanır. Dergi bu dönemde polisiye ve korku hikâyelerinin yanında yeni yeni gelişmeye başlayan bilimkurgu hikâyelerine de yer verir. Bu hikâyeler, bahsettiğimiz teknolojik gelişmeleri kurgularında kullanırken; ütopyalar ise dünya üzerinde keşfedilmemiş adalardan başka dünyalara taşınmaya başlamışlardır. “Dolayısıyla Cennet ve Cehennem ya da en azından buralarda yaşayanların büründükleri bazı geleneksel formlar, X Gezegeni’ne gitmiştir. Hatırı sayılır miktarda tanrı ve kahraman da oraya taşınmıştır. Başka yere dükkân açmışlardır, çünkü orada olmaları, burada olmalarından daha kabullenilir bir şeydir bizim için. X Gezegeni’nde akla yatkın bir öyküde yer alabilirler. Akla yatkın derken, kendi dünya dışı parametreleri içinde demek istiyorum. Ve çoğumuz orada buldukları müddetçe kendileriyle haşır neşir olmaya razıyız çünkü, bazı kuramcılara göre, onları yaratan arketip yapılar iç benliğimizdeki yerlerini hâlâ koruyorlar” (Atwood, 2014, s. 76). Uçak; dünya üzerinde görülmeyen yer bırakmamaya olanak sağladığından, ütopyalar inandırıcılığını koruyabilmek için bu dünyadan göç etmişlerdir. “Ama her üstopya¹³ yazarının şu üç soruya cevap vermesi gerekir: Nerede, ne zaman ve haritalarla ilişkili olarak, şekli şemali nasıl? Çünkü biz okurlar ancak üstopyaların haritası çıkarılma ihtimali taşıyan yerler olduğuna inanırsak inançsızlığımızı askıya almaya gönüllü oluruz” (Atwood, 2014, s. 85).

Sinema filmleri ise; yazınsal bilimkurgu ürünlerinde teknolojinin saf bir şekilde kullanılmasının yanında teknolojinin ve diğer gelişmelerin toplumu psikolojik ve sosyal açıdan nasıl etkilediğine daha çok odaklanır. Bu dönemde, I. Dünya Savaşı’nın psikolojik etkilerini yansıtan, uzaylı varlıklarla karşılaşma ve istila teması bilimkurgu filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Örneğin, Walter R. Booth’un 1909 yılında çektiği *The Airship Destroyer* filmi dönemin teknolojisini tür içinde kullanımını da aktaran bir istila filmidir. Sosyal bir eleştiride bulunan; Viktoryan ahlâk kurallarına, iyi ile kötü arasındaki keskin ayrıma karşı çıkan; insanın teknoloji sayesinde kazandığı tanrısal güce dair endişelerini aktaran filmler de bu dönemde kendine yer edinir.

¹³ Üstopya, Margaret Atwood’un kendisinin ürettiği, ütopya ve distopyanın birleşimine karşılık gelen bir terimdir. *Başka Dünyalar* kitabının “Melun Kartografyalar” bölümünde açıkladığı şekliyle aktarırsak: “İdeal bir toplum hayali ve onun tam tersini bir çatı altında toplamıyorum, çünkü benim bakış açım göre ikisi de örtük olarak birbirinin tezahürünü içeriyor. ‘Melun’ ilk bakışta sadece madalyonun *distopi* kısmıyla ilgili görünebilir çünkü distopyalara nahoşluk hâkimdir ama ütopyalara da başka bir açıdan, ortaya koydukları mükemmeliyet standartlarına uymayan insanların açısından bakarsak, onlar da aynı ölçüde melundur.” (Atwood, 2014, s. 77)

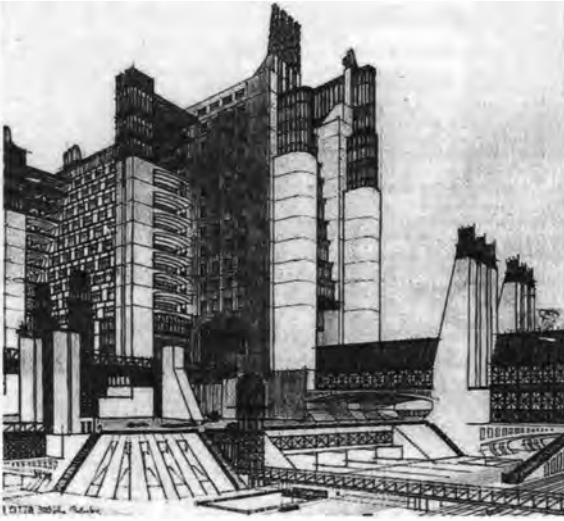


Şekil 6: “Ville Radieuse” (Le Corbusier, 1924)

Makineleşme, hız, mesafelerin daralması ve uluslar arasında yaşanan güç değişimleri mimarlık alanında da yeni akımlar doğurur. Çağdaş, modernizme doğru giden yalın bir mimari anlayış ortaya çıkar. 1916 yılında Einstein’ın Görelilik Teorisi zaman kavramının farklı açıdan ele alınmasını sağlaması ile; görünmeyeni, zamana ve yere göre değişimi anlatma derdi bilimkurgu ve mimarlığı paralel olarak etkilemiştir. 1924 yılında mimar Le Corbusier de bu düşünceler doğrultusunda, değişen ve gelişen şehir yapıları için bir öngöründe bulunarak standartlaşma, toplu üretim ve endüstrileşme üzerinde dururken yüksek katlı binalar ve şehir içinde otomobil ile sağlanan ulaşım ağı planlamıştır. Ville Radieuse isimli bu gerçekleşmemiş proje, insan ölçeğini aşan yapılaşması ile ilerleyen dönemlerde eleştiri alırken projenin tasarım aşamasında dönemin üretim modellerinden, yeni malzeme seçeneklerinden de etkilendiği görülmektedir. Kübizm akımı ile saf formların kullanılması, makineleşme-hız-devinim ile ilgilenen fütürizm akımları da aynı dönemde ortaya çıkan ve benzer düşüncelerin farklı yorumlanması sonucu ortaya çıkan ürünlerdir.

Fütürizm akımı, Antonio Sant’elia ve Filippo Tommaso Marinetti ikilisinin ortaya çıkardığı Fütürist Manifesto ile ilkelerine kavuşur. Fütürist akım, kentlerin yıkılıp yeniden yapılmalarını savunurken bilimsel gelişmelerin etkisi altındaki insanı da yeniden tanımlamayı arzular. Kadın erkek eşitliği, yıkım, tehlike gibi ilkeleri ile beraber her şeyin devrimci olması gerektiğini savunur. “Kendilerine hedef aldıkları mimarlığın; ‘he-

saplı, atak, yalın' olduğunu görüyoruz. (...) Yaptıkları Fütürist Kent tanı-
mı, bir bakıma ütopyalarının da ipuçlarını veriyor; '... o her parçası dina-
mik olan, uçsuz bucaksız, kargaşalı, canlı ve soylu bir şantiye gibi olma-
lıdır'" (Sevinç, 2004, s. 90).



Şekil 7: "Citta Nuova" (Antonio Sant'Elia, 1914)

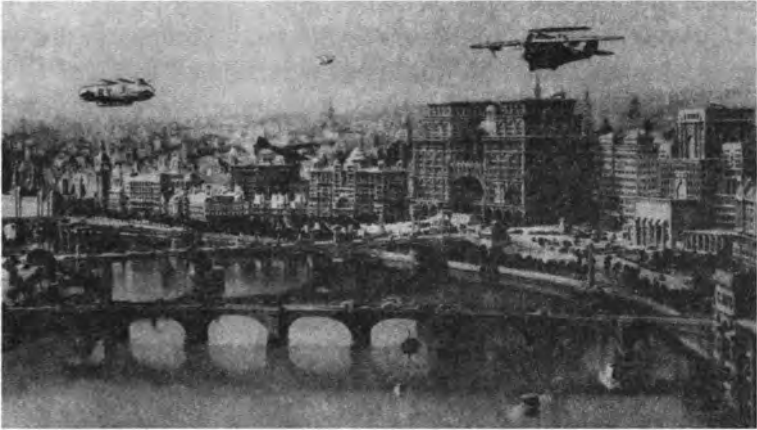
1920'lerde başlayan hareketlilik 1930'lar ve 1940'larda en üst seviyelere ulaşmıştır. 1905 sıralarında meydana gelen gelişmelerin ışığında büyüyen kuşakta bilime ilgi duyanlar, mühendisliğin ilk defa MIT'de bilim dalı olarak kabul görmesiyle bu alana yönelirler. 1930'lar bu kuşağın artık üretim yapmaya başladığı yıllardır.

1937 yılında *Astounding Stories* isimli derginin editörü, görevini John W. Campell'a devreder ve dergi yayın hayatına *Astounding Science Fiction* olarak devam eder. Böylece bilimkurgu ismi ilk defa kullanılmış olur. Bilimkurgunun Altın Çağı olarak adlandırılan bu döneme iki tema hâkimdir:

1. Robotlar: Karel Capek işçi anlamına gelen robot terimiyle öyküler yazar. İşçi sınıfının devrimi metaforuyla yazılmasına rağmen öyküler İngilizceye çevrilirken bu metafor es geçilir. Teknolojik oyuncakların yaratıcılarına karşı isyanı olarak görülen hikâyeler yazılır.

2. Galaktik İmparatorluklar: İngiltere'nin gücünü kaybetmesi, Wilsonizm ve güçlenen ABD, kötü olarak görülen Sovyetler Birliği, bu hikâyelerin arka planını oluştururlar. Bilimkurgu yazarları bu dönemde çoğunlukla erkeklerden ve mühendislerden oluşmaktadır. Hikâyeler de bilimsel öngörüler içermektedir.

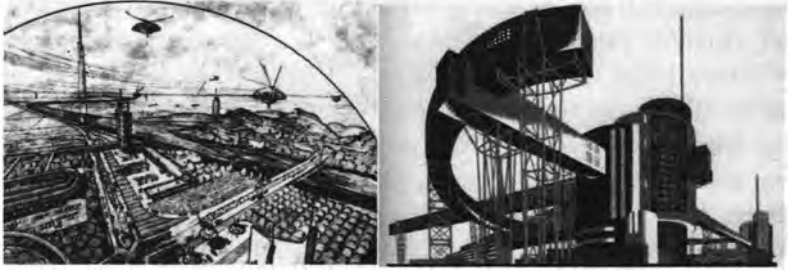
Bu savaş ve buhran yıllarında ses ve diyalog sinemada kendine yer bulurken bütçelerin düşürülmesi için senaryolarda değişiklikler de yapılır. Ancak bu yıllarda yaşananların neden olduğu psikolojik travmalar ve bu travmalardan ‘kaçış’ temaları senaryolara hâkimiyetini sürdürmektedir. “Bilimkurgu türünün gelişiminin teknolojinin ve doğabilimlerinin ilerlemesiyle bağlantılı olduğu apaçık bellidir; yeni olanaklar hayal gücünü körkler. Ama öte yandan dünyanın yeni büyük güçler arasında paylaşılmasıyla ortaya çıkan uluslararası anlaşmazlıkların belirlediği siyasal gelişmeler de bilimkurgu türünü etkilemekten geri kalmayacaklardır. (...) Sömürge dünyasında serüvenler yaşayan kahraman, yerini, yavaş yavaş ideal bir erkek imajını temsil eden teknoloji devrimcisine bırakacaktır” (Seeblen, 1995, s. 163-164). 1930’larda yaşanan krize rağmen üretilen bilimkurgu filmleri sayısında bir artış gözlemlenmektedir. David Butler’ın 1930 yılında yüksek bütçe ile çektiği “Just Imagine” filminin başarısızlığı yapımcıları düşük bütçeli filmler çekmeye yönlendirir. Aynı zamanda bu dönemde, savaş ve kaos ortamından insanları kurtaracak bir kahraman arayışı ile ortaya çıkan çizgi romanlar da bilimkurgu sinemasında uyarılma olarak yerlerini bulurlar. İlk zamanlarda sürekli bilimkurgu sinemasının önünde yer alan korku filmleri de Amerikan bilimkurgu sinemasında, başroldeki çilgin bilim adamları ile birlikte yerini korumaya devam eder.



Şekil 8: “High Treason” (Maurice Elvey, 1929)

Gene savaştan ve iktidarda olan iki diktatörün yönetiminden kaçma arzusuyla farklı kıtalar arasında köprü kurarak bir çıkış yolu bulma fikri de bu yıllarda fazlasıyla işlenmektedir. 1940’lı yıllara dair bir dünya kuran 1929 tarihli Maurice Elvey filmi *High Treason* da İngiltere ile Avrupa kı-

tası arasında bir köprünün ve barışın korunmasını anlatır. Yönetmenin *Hayal Edilir Dünyasında* savaşın ve teknolojinin etkilerinin fantastik bir mimari ile birleştiğini görmekteyiz.



Şekil 9: "Broadacre City" (Frank Lloyd Wright, 1932)

Şekil 10: "Konstruktivizm Örneği" (Chernikov, 1935)

Böyle bir dönemde özellikle Sovyetler Birliği'nde, konstruktivizm akımının etkisinde gücü simgeleyen resmî binalar göze çarpar. Siyasal açıdan yaşanan gelişmelerle birlikte; işçi sınıfları, kentleşmeler, sömürgeleşmeler mimarları alternatif şehir düşüncelerine sürükler. Bir yanda yeni kurulan şehirler, bir yanda sınıfsal ayrılıklara göre kentleşme, diğer bir yanda ütopya çizimlerine rastlanan mimari açıdan farklı yorumların ortaya çıktığı bir dönem yaşanmaktadır. Rus konstruktivizmine Chernikov'un çalışmaları örnek gösterilebilir. Chernikov, tasarımlarında temel geometrik formlardan faydalanırken çalışmalarına 'makine gücü' teması hâkimdir.

1950'li yıllara gelecek olursak; II. Dünya Savaşı ile birlikte yaşananlar bilime olan inancın sarsılmasına neden olur. Döneme paranoya ve endişe hâkimdir. Önceki dönemlerde ilerlemeye, uygarlığa ve konformizme karşılık gelen bilim; atom bombalarıyla birlikte diğer yüzünü de açığa vurur. İnsanlar, kendi ürettikleri teknoloji ile kendi sonlarını getirebileceklerini atom bombası ve yarattığı felaketler neticesinde deneyimleyerek görmüş olur. Bilime sırtını yaslayan bilimkurgu bu nedenle 1950'li yıllarda yön değiştirir ve distopyalar ortaya çıkar. Yıkım ve felaket senaryoları, genel olarak karamsar bir dönemin ürünleridir. Ancak distopyaların ortaya çıkması ile birlikte bilimkurgu okuyucu kitlesi genişler, kadınlar da bilimkurgu türlerini okumaya ve yazmaya başlarlar. Pozitif bilimler ile bağlantısı olmayan yazarlar da bilimkurgu alanına girme imkânı bulurlar. Sosyal bilimlere ilgi duyan kişilerin bilimkurguya yönelmesi, bilimkurgunun salt teknoloji üzerine değil sosyolojik kaygılarla da ürünlerin verilmesini sağlar.



Şekil 11: "Them!" (Gordon Douglas, 1959)

İnsanların kendilerini yok edebilecekleri güce dair taşıdıkları korku, savaş ve savunma psikolojisi bu dönemin bilimkurgu filmlerinde paranoya temasıyla işlenir. New Mexico’da yapılan atom testlerinin ters gitmesi sonucu karıncaların mutasyona uğrayarak insan yiyen canavarlara dönüşmelerini konu alan 1954 yapımı *Them!* filmi, dönemin ruhunu yansıtan bir Gordon Douglas filmidir. Filmde, doğa ve kentler temiz ve gözalıcı bir şekilde aktarılırken insanların kendi yarattıkları canavarın bu doğal mekânda nasıl yıkıcı bir unsur olduğu vurgulanacak şekilde mizansenler tasarlanmıştır.



Şekil 12: "Pruitt-Igoe Sosyal Konut Projesi" (Minoru Yamasaki, 1956)

Savaş sonrasında mecburi olarak değişime uğrayan kentlerde yaşanan ekonomik zayıflık, konut anlayışını da değiştirir. Yıkım, kaçınılmaz olarak tüm kentlerde kendini göstermektedir. Bu nedenle hızla inşa edilebilecek ve en ekonomik şekilde en çok kişiye ulaşmayı hedefleyen binalara ihtiyaç duyulmaya başlanır. Birbirinin aynı tipte üretilen ve kullanıcının bireysel ihtiyaçlarını göz ardı eden sosyal konutlar ve toplu konutlar bu doğrultuda üretilmeye başlanır. Ancak daha sonraları bu konut anlayışının ekonomik olmasının dışında tasarım sürecine yön veren beklentileri karşılamadığı, bu binaların birer suç mahallerine dönüştüğü gözlemlenmektedir. 1950’li yıllarda, yeniden yıkımların başlayacağı bir döneme doğru, savaşın izleri silinmeye çalışılarak ilerlenir. Amerika’nın Missouri eyaletinde inşa edilen Pruitt-Igoe sosyal konutları bu durumun örneklerinden yalnızca bir tanesidir.

1960’ların ortasında, iktidar sorgulamaları, siyasi ve toplumsal karmaşayla birlikte, karşı kültür hareketlerinin ve Vietnam Savaşı’nın ardından bilimkurgu hep aynı tema içinde sıkışır ve durgun bir döneme girer. Tür içinde yeni bir soluk arayışı, önce İngiltere’de sonra ABD’de kendini gösteren ‘Yeni Dalga’ akımını doğurur.

Yeni bir tarz arayışındaki politik ve sosyolojik kaygılar taşıyan genç yazarlar çoğunlukla yakın geleceğe dair hikâyeler yazmışlardır. Ancak Yeni Dalga akımına tepki olarak, bir süre duraklama yaşamış olan ‘hard core (sert) bilimkurgu’ yazarları da yeniden yazmaya başlarlar. Zaten 1960’lı yıllarda yaşanan astronomi, nükleer fizik, moleküler genetik alanlarındaki ilerlemeler de bu dönemde yeni romanlara zemin hazırlamaktaydı. Bu dönemde aynı zamanda feminist görüşler ve çevrebilim de bilimkurgu türü üretimlerde kendilerine yer bulmuşlardır.

60’lı yılların karmaşası ve getirdiği yeni sorgulamalar bilimkurgu sinemasında edebiyat alanındaki kadar hızlı bir şekilde ortaya çıkmamıştır. Bu dönemde, Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği arasında yaşanan uzay yarışları ve Ay’a ilk defa ayak basılması gibi meydana gelen gelişmeler sayesinde, hayal gücünün çok da yanlış yönlere dolaşmadığını gösterircesine bilimkurgu filmleri gerçekleşmeye başlar. Bu konuların edebiyat alanında ele alınması ve yoğun geri dönüşler alması nedeniyle yönetmenler de harekete geçer. Dönem için yeni bir duruş sergileyen ve dikkate almaya değer filmler ortaya çıktıkça bilimkurgu sineması bu dönemde yükselişe geçer. Jean Luc Godard 1965 yılında *Alphaville* filmini çekerek bu dönemin benzer kaygılarını anlattığı metalaşma, eşitlik, dilin yönlendiriciliği, ekranlar, kameralar ve gösterge üretimi gibi konulara değinir. Değindiği bu konulara dair vurgularını ise filmdeki ışık kullanımıyla yapar. Bina yüzeylerine düşen yansımalar, kent imgesini

ışıkla soyutlayan yüzeyler, ışıkla parçalanmış topolojiler; ‘karanlığı dağıtarak sanki içindeki yabancılığı görünür hale getirmeyi amaçlamaktadır’. Rasyonel bakışı ve modern yaşamı, modern kentleri *Hayal Edilir Dünya*’sında ışık ile silikleştirerek eleştirmektedir.

1968 yılında Stanley Kubrick’in yönettiği *2001: A Space Odyssey* ise Spielberg’in ifadeleriyle bilimkurgunun büyük patlamasıdır. Bilimkurgu sinemasında gerek inandırıcı görsel efektleri gerekse yüksek bütçesi nedeniyle bir devrim niteliğindedir. Bu film ile birlikte bilimkurgu sineması 70’li yıllarda bilimkurgu edebiyatının önüne geçmiştir. Bu yıllarda, 60’ların iktidar ve özgürlük kaygılarına ek olarak; güçleri yükselmekte olan uluslararası şirketlere karşı tepkiler de görülmektedir. Buna verilebilecek en başlıca örnek ise Ridley Scott’ın yönetmenliğinde 1979 yılında çekilmiş olan *Alien* filmidir. Filmde, kendi çıkarları için bir grup insanın hayatını tehlikeye atmaktan çekinmeyen iktidarın ürettiği uzay gemisinin gotik unsurlar taşıyan ve erilliği vurgulayan yapısı; bu tepkilerin mekânsal olarak vurgulanışına bir örnektir. Aynı şekilde insanlığın özü gibi konulara da odaklanan *2001: A Space Odyssey* filminde ise uzay gemisini kontrol eden ve içindekileri her an gözetleyebilen bilgisayar *HAL* ile benzer tepkilerin mekânsal ifadelerini görürüz.



Şekil 13: “Alphaville” (Jean Luc Godard, 1965)



Şekil 14: “HAL” (2001: A Space Odyssey) & “Nostromo” (Alien)

Aynı dönemde mimari alanda da savaşın etkilerinden uzaklaşma isteği görülür. Bilimkurgu yazarları gibi mimarlar da, çalışmalarında hem sosyal, hem politik eleştiri yapma eğilimindedirler. Kent ütopyaları, alternatif dünya arayışları ve hayal gücü kendini mimari ütopyalarda göstermeye devam etmektedir.

Hayal gücü ve oyun kavramlarına değinmişken, bu yıllarda birçok oyun alanı tasarlamış olan Mimar Aldo Van Eyck'ın tasarımlarına bakmak faydalı olacaktır. Eyck, II. Dünya Savaşı yıllarının tahribatını ortadan kaldırmak için görevlendirildiğinde, başladığı mimari çalışmalarında 60'lı yıllarda bilimkurgu sinemasının da taşıdığı, Godard ile örneklendirdiğimiz kaygıları ile tasarımlarına yön verir. Bireysel deneyim Eyck için oldukça önemlidir ve modern kentlerin her bir alanı tasarlayan yapısına karşı çıkarak deneyimi sağlayan hayal gücünü açığa çıkaracak mekânlar tasarlar. Tasarımı bir noktaya kadar sürdürüp geri kalanını kullanıcının hayal gücüne bırakmayı sağlamak için minimalist tasarımlar yapar. Eyck'ın Amsterdam için tasarladığı birçok oyun alanında, modern kentliyi özgür bırakan, yetişkinlerin de birçocuk gibi 'oyun' oynamasını sağlayan basit kurgular yaptığını ve farklı malzemeler ile düşüncelerini desteklediğini görürüz.



Şekil 15: "Amsterdam'da Bir Oyun Alanı" (Aldo Van Eyck, 1960'lar)

İnşa edilmiş tasarımların yanında; Superstudio, Walter Jonas, Archigram, Aldo van Eyck'ın da aralarında bulunduğu Team X gibi mimarlar ve mi-

marlardan oluşan grupların; modern kentleri yeniden yorumlayan manifestolar ve dergiler yayınladıklarını, taşıdıkları kaygıları eskizler aracılığıyla mekânsal olarak yorumladıklarını görmekteyiz.

“Evrenselliğe karşı kişilik, mekân yerine yer, zaman yerine durum, tek başına duran nesnelere yerine kent, kampüs gibi ölçeklerde çalışma, ‘işlevsel hiyerarşi’ (yaşama,-eğlenme-çalışma-ulaşım) yerine insan ilişkilerinin ve toplu yaşamın hiyerarşik öğeleri (ev-sokak-mahalle-kent); trafik, altyapı, dolaşım ağı, küme-kent (cluster-city) gibi kavramların planlama öğeleri olarak önemi; bitmiş mükemmellik yerine, büyüme ve açık uçlu mimarlık... düşüncelerini savunuyorlar” (Sevinç, 2004, s. 114).

Devletlerin savunma amaçlı makineler ve teknolojiler geliştirme amacıyla soğuk savaş döneminde uzayda yer edinme isteği dolayısıyla 80’li ve 90’lı yıllarda yapılan çalışmalar sonucunda bilgisayarlar ortaya çıktı. Hızlı veri iletimi çalışmaları sürüp giderken bilişim kavramı oluştu ve yapılan çalışmalar giderek kişisel bilgisayar üretimine doğru yol aldı. Tüm bu gelişmeler yaşanırken bir yanda da kapitalist sistem eleştirileri de sürüp gitmekteydi. Böyle bir dönemde bilgisayarları, iletişim ağlarını, siber uzayı ve toplumsal çöküntüyü konu alan bilimkurgu romanları yazılmaya başlanır. ‘Cyberpunk’ terimi de böylece hem edebiyat hem sinema olmak üzere bilimkurgu türleri arasında yerini alır. Bu dönemde bilimkurgu sinemasında bilgisayar teknolojilerinin kullanımı, hem sınırsız bir hayal gücü kapısı açar hem de görselleştirmeye farklı boyutlar katar.

Bilgisayarların bu denli hayatın içine girmeye başlaması ve insanların makinelere karşı gelişen mecburi bağımlılığı, insan ile makineler arasındaki ilişkinin de sorgulanmasına yol açar. Robotların geliştirilmesi ve bazı noktalarda insanlardan daha güçlü olmaları, “İnsan nedir?” sorusunu gündeme getirir. Aynı zamanda teknolojinin ve genetik bilimin gelişmesinin, geleceğin kentlerinde ve insan ırklarında değişikliğe yol açabileceği düşüncesi de yazar ve yönetmenlerin üretimlerinde karşımıza çıkmaya başlar.

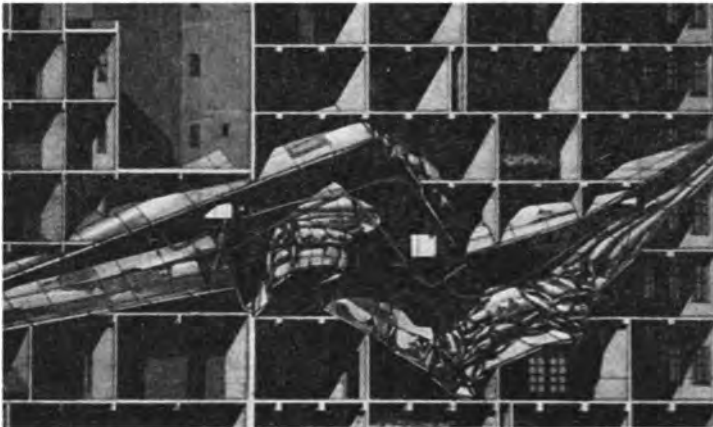
Philip K. Dick’in *Androidler Elektrikli Koyun Düşler Mi?* isimli romanından 1982 yılında Ridley Scott tarafından uyarlanan *Blade Runner* filmi ise dönemin getirdiği sorgulamaları aktaran hikâyesi ve dikkat çekici mekân kurgulamaları ile birlikte dönemin simgesi haline gelir.

Blade Runner filminde, geleceğin kentlerinde binalar yükselmiş, geçmişin izlerinin üzerine yeni ve daha güçlü olanları inşa edilmiştir. Yüksek binalar, sokakları yalnız bırakmış, aşağı tabakadan gelen insanların kullandığı mekânlar halini almıştır. Bir nevi üst katlar kentin yöneticisi durumunda iken sokaklar yöneticilere gerekli malzemeleri sağlayan bir pazar yerine dönüşmüştür.



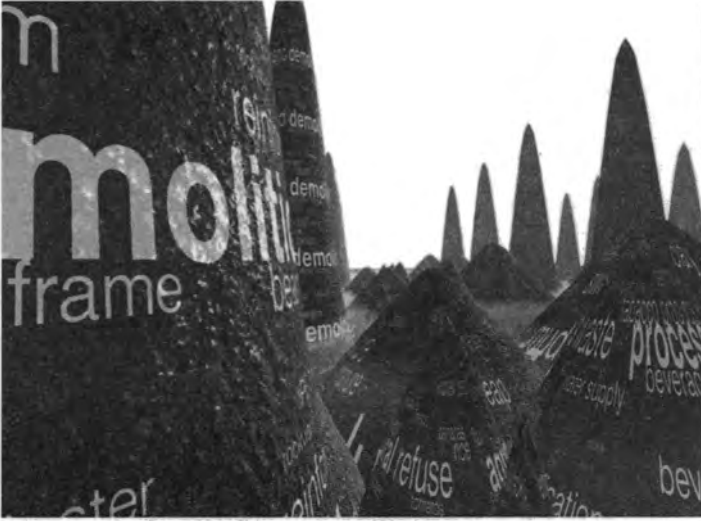
Şekil 16: “Blade Runner” (Ridley Scott, 1982)

Gelişen bilgisayar ve görselleştirme teknolojileri, 1980’lerden itibaren sinemada olduğu gibi mimari alanda da köklü değişimlere ortam hazırlar. Bu teknolojilerin kullandığı ‘render’ kavramı, mimaride bilişim bilim dalına kadar yol alır ve bir tür mimari üretim alanı yaratır. Projelerin bilgisayar programları ile tasarlanır olması ve modellemelerin farklı düzlemler aracılığıyla incelenebilmesi mimari tasarım sürecini etkilerken, medya ile mimarlığın sonuç üründe de birlikte ortaya çıkabildiğini görüyoruz. Ekranların, ses ve ışık enstelasyonlarının birer mimari eleman olarak kullanılması, mimarlığı sanal ile gerçeği buluşturduğu bir alan haline getirir. Sadece verilerden oluşan kent ütopyaları, etkileşimli cephe tasarımları, mekânın hareketin kayıt edilmesi mimaride farklı düşünce araçları haline gelirler.



Şekil 17: “Berlin Özgür Bölge” (Lebbeus Woods, 1990)

Bu konuda, inşa edilmesinin olanaksızlığının yanında medya araçları ile var olabilen üretimler yapan mimarlardan biri Lebbeus Woods'tur. Woods, tarihsel ve sosyokültürel açıdan köklü şehirler için kurguladığı ütopiyaların yanısıra bilimkurgu filmleri için de tasarımlar yapar. Wood'un tasarımları var olan kentlerin aksine anarşist bir yapıdadır, iktidarın egemenliğinin yerine bireyi yerleştirir. Bireyin merkeze alındığı tasarımlar ise haliyle belirsizliği de içinde taşır. Wood bir nevi heterotopyaları¹⁴ yıkan projeler hazırlar.



Şekil 18: “MetaCity / DataTown” (MVRDV, 1999)

Hiçbir topografya veya çevresel veriye sahip olmadan sadece bilgisayar verileri ile tasarlanan MVRDV projesi *MetaCity/DataTown* da bir başka örnek olarak gösterilebilir.

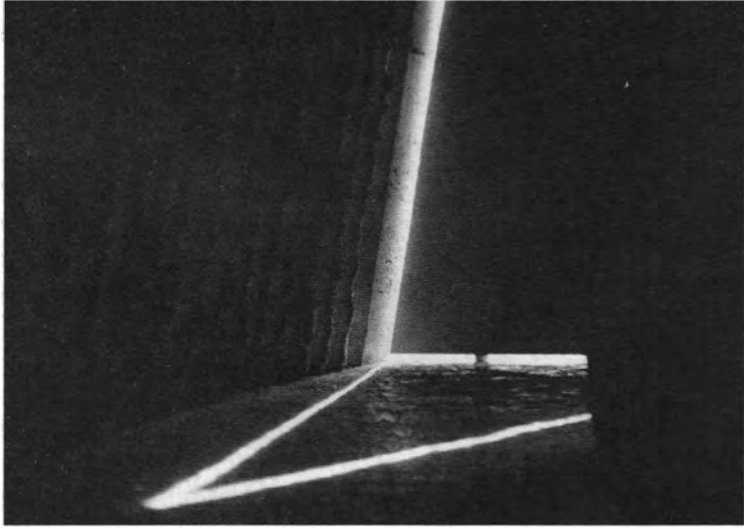
Küreselleşmenin konuşulduğu bu yıllarda MVRDV projesi, tüm mekânları ve zamanları biraraya getirebilen ve kavram, yerellik gibi durumlara başvurmadan sadece bilgisayar verileri ile oluşturulabilen bir ağ sistemi öne sürmektedir.

80'li yılların izinde, savaşlar açısından biraz daha sakin geçen ve iyiden iyiye sanal gerçeklik ile iç içe geçmiş olan 90'lı yıllar itibariyle ise

¹⁴ “Heterotopya 20. yüzyılın sonunda ortaya çıkan, ‘farklı işlevleri, birimleri bir bütün olarak sunan yer’ anlamına gelen bir kavramdır. Bugünün kentlerinin barındırdıkları alışveriş, çalışma, barınma, eğlenme gibi bölünmüş birimlerinin oluşturduğu sözde biriktelik heterotopia özelliklerinden biridir. Bu parçalanmışlığın sonucu olarak cennet ve cehennemler birarada bulunmakta ve günümüzün kentlerini biçimlendirmektedir.” (Sevinç, 2004, s. 147)

bilimkurgu sineması; sanal gerçeklik tarafından yönetilen bilgi ile hafızayı ve gerçek-sanal arasındaki ayrımı kendisine sorun edindir.

2004 tarihli Michel Gondry filmi *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* sevdiği insanı untabilmek için hafızasından onunla ilgili verileri sildirmeyi tercih eden bir çiftte odaklanırken bahsedilen sanallık, bellek, gerçeklik gibi kavramları sorgulamaktadır. Hafızanın değişkenliğini, sanal ile gerçek ayırımını sinematografik hileler ve kurgular ile aktarmayı seçen filmde mekânlar ve zamanlar arasındaki geçişler karmaşık bir hal almakta, önceki bölümlerde bahsettiğimiz üzere mekânın ve zamanın göreceliliğine dair de görsel bir temsil oluşturmaktadır.



Şekil 19: “Brother Klaus Field Chapel” (Peter Zumthor, 2007)

Artık günümüzde bilimkurgu türünde üretimde bulunan yazar ve yönetmenler ve hattâ türün sıkı takipçileri, günümüzde artık bilimkurgunun ve bilimin çakıştığını, bundan sonra her şeyin bilimkurgu olduğunu ve artık yeni bir bilimkurgu hikâyesi ve senaryosu yazılamayacağını söylemektedirler. Her şeyin böylesine iç içe geçtiği dönemde geriye kapitalist sistemin izleyici konumuna düşürülmüş bireyin bile hâlâ sahip olduğu ‘deneyimler’ kalmaktadır.

Benzer düşüncelerin mimari alanda mekân yansımalarına, mekân atmosferi üzerinde duran mimar Peter Zumthor’un çalışmalarını örnek gösterebiliriz. *Brother Klaus Field Chapel* projesinde, bir binanın sadece kendisi olması gerektiğini, başka bir düşünceyi açığa vurmak için değil

sadece kendisini yansıtması için tasarlanması gerektiğini vurgular. Zumthor malzemeleri, yarattığı atmosferi, kendi işlevini kendisinin belirleyişi ile özgün bir yapı oluşturmak istediğini aktarır. (Sveiven, 2011).

Kısacası günümüzde mimarlık da eski katı kurallarından sıyrılmış; sınırları olmayan, geçirgen bir deneyim alanı haline gelmiştir. Artık “geçici atmosferler”, “organsız bedenler”, “jenerik kentler” bir yanda, kentsel dönüşümler ve rant kaygısı bir yanda olmak üzere farklı gerilimlerden beslenen ve belki de bu gerilimlerle varolan bir mimarlığı yaşamaktayız.

SONA DOĞRU

Hangi meydan hangi sokak

Buluşturur bizi

Hangi yalan hangi yasak

Karşılar bizi

Murathan Mungan

Sınırların ortadan kalktığı, bireylerin ön plana çıktığı, makinelerin ve yapay zekaların gündelik hayatımızın bir parçası olduğu bu dönemde, her şeyin giderek daha mükemmel olmasını istemeye başladığımızı söyleyebiliriz. Birer arzu makinesi olarak yaşadığımız hayatımızda içinde bulunduğumuz sistem bizi daha çok tüketmeye iterken sadece eşyaları veya parayı değil, kendi zamanımızı, hayatımızı ve insanları da tüketmeye başlıyoruz. Kolay ulaşılabilirlik, el altında olma hali, teknolojinin getirdiği hız bir diğer yanda hayatlarımızda bizi doyumsuzluğa iterken tahammül sınırlarımızı da aşağıya çekmekte. Hayal gücümüz, *Hayal Edilir Dünya*ımız, tüm bu doyumsuzluk ile bocalarken arayışında olduğumuz kimlik ve yer bize içinde giderek daha da küçük kaldığımız sistem tarafından tanımlanmakta. Böyle bir sistemin içinde gene de bir şekilde direnebilmek, kendi yolunuzu bulabilmek için; her ne kadar bilimkurgu artık yeni bir şey üretmez desek de bilimkurgu sineması ve mimarlık yeni kapılar açmak için çalışmaya devam edecektir.

Spike Jonze, 2013 yılında çektiği *Her* isimli filminde, sınırların ortadan kalktığı bu teknoloji dünyasını, umutsuz bir distopya şeklinde yansıtmamak için mavi rengi kaldırıp masalsi bir atmosfer yaratarak kurguladığı yakın geleceğin Los Angeles kentinde canlandırırken, gene bizim gibi tahammülsüz, mükemmeli arayan ama her şeyin anlamını yitirdiğini düşünen bir karakteri bu kentte dolaştırarak bizim şu an yaşadıklarımıza uzaktan bakabilmemizi sağlıyor.

Filmde teknoloji ile o kadar iç içe yaşanıyor ki, insanlar kulaklık ve ellerinde taşıdıkları bir ekran dışında neredeyse hiçbir şeyle iletişime geç-

miyorlar. Birbirleri ile olan kopuk ve en aza indirilmiş iletişimlerinin yanında tahammülsüzlükleri giderek körüklenirken mükemmellik arayışları da yeni ilişkiler kurmalarına engel oluyor. İletişim çağı olarak görülen dönemde duygusal ilişkiler bile yapay zeka aracılığıyla gerçekleşen eşleşmelerden ibaret kalıyor.

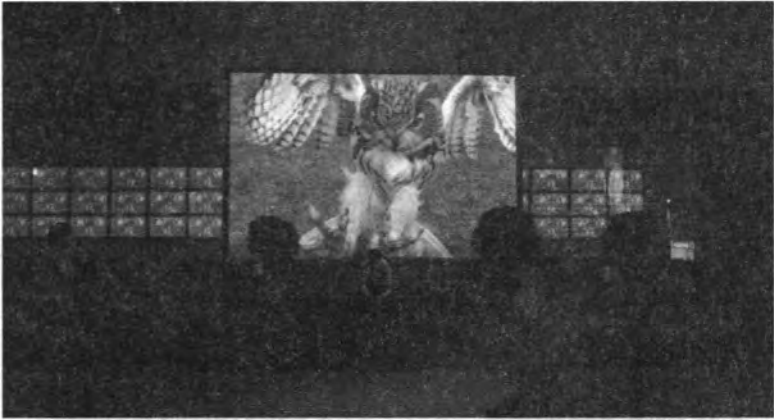
Spike Jonze'un çok fazla değiştirmeden ancak küçük ama belirgin dokunuşlar ile geleceği tasvir ettiği Los Angeles'ta ulaşım ağı günümüzde olduğundan çok daha iyi bir sistem olarak kurgulanmış. Buna karşın film boyunca doğa ve yeşillik ancak asansör duvarlarında birer gölge oyunu, bina girişlerinde kullanılan süs bitkileri, ekranlarda gösterilen hayvan görüntüleri olarak karşımıza çıkıyor. Filmin kahramanı Theodore'un bıkkınlıkla oturduğu yol kenarında, arkasındaki ekranda beliren baykuşun sanki onu yakalayacakmış gibi bir görüntü oluşturması ise elbette ki tesadüf değil. Binaların, metronun, avmlerin birbirlerine bağlı olduğu bir ulaşım ağında hayatı kolaylaştıracağı düşünülen kent bir sıkışma mekânı haline geliyor ve mekânlar *Hayal Edilir Dünyaya* taşınamaz derecede iletişime kapalı hale geliyor. Bunun yanısıra filmde, doğal olan her şey hayatın içinde birer temsil olarak yer alıyor. Tıpkı 50'li yıllara kadar dayanan nostaljik mobilyalar ve iç mekân tasarımları gibi, hattâ kullanılan kıyafetlerin nitelikleri de bu duruma dâhil edilebilir. İletişimi, samimiyeti, doğal olanı ararken teknolojinin esiri olmuş zihinlerimizin yaşadığı çıkmazı aktarıyor *Her*. Geriye sadece film üzerinde daha çok düşünüp şimdiki halimiz üzerine çıkarımlarda bulunmak kalıyor.



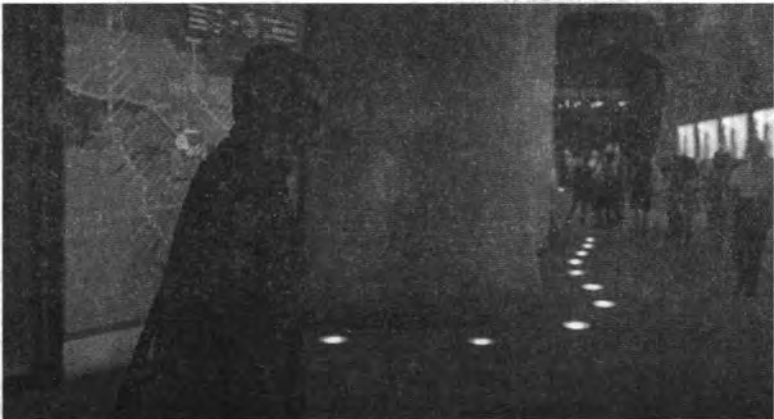
Şekil 20: “Her” Asansör Sahnesi



Şekil 21: “Her” İç Mekân Sahnesi



Şekil 22: “Her” Dış Mekânda Ekran Kullanımı



Şekil 23: “Her” Bina Çıkışı ve Metro Haritası



Şekil 24: “Her” Dış Mekân ve Platform

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2012). *Sanat Müzeleri - I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslankara, M. S. (2009). Oyunu İş Yapmak, İş Oyun. *Cumhuriyet Kitap* (774), s. 23-24.
- Atwood, M. (2014). *Başka Dünyalar*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bal, B. (2012). *Rönesans'ın Nadire Kabinelerinden Çağımızın Tüketim Kabinelerine: “Mutluluk Fabrikaları” Sergisi*. e-skop.com: http://www.e-skop.com/skopbulten/ronesansin-nadire-kabinelerinden-cagimizin-tuketim-kabinelerine-mutluluk-fabrikalari-sergisi/681#_ednref8 adresinden alınmıştır
- Gaarder, J. (2010). *Sofie'nin Dünyası*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güney, K. M. (2007). *Başka Dünyalar Mümkün*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Hisarlıgil, B. B. (2008). Martin Heidegger'de “Mekan” Düşüncesi: Hermeneutik-Fenomenolojik Bir Yaklaşım. *Erciyes Üniversitesi SBE Dergisi*.
- Huizinga, J. (2013). *Homo Ludens*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2008). *Algılanan Dünya*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Seeblen, B. (1995). *Ütopik Sinema*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Serim, I. B. (2014). Mimarlık ve Sinema İttifakının Soykütüğü Üzerine. *Betonart*, 44-49.
- Sevinç, A. (2004). *Ütopya: Hayali Ahalî Projesi*. İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Somay, B. (2005). *Bülent Somay ile Bilimkurgu ve Fantazi Edebiyatı Üzerine*. [www.davetsizmisafir.org](http://davetsizmisafir.org): <http://davetsizmisafir.org/2005/03/07/bulent-somay-ile-bilimkurgu-ve-fantazi-edebiyati-uzerine/> adresinden alınmıştır
- Sveiven, M. (2011). *Bruder Klaus Field Chapel/Peter Zumthor*. ArchDaily: <http://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor> adresinden alınmıştır

BELGESELLER ARACILIĞIYLA KENT MEKÂNININ DÖNÜŞÜMÜNE BAKMAK¹

Leyla Bektaş*

GİRİŞ

Bugün artan nüfusuyla dünya sermayesinin gözdesi hâline gelen kentler, aynı zamanda pek çok sorunla baş etmeye çalışır. Çevre bölgelerden kente durmaksızın gelen ve ucuz işgücü olarak değerlendirilenler, kentle iletişime geçmek, kente dokunmak ve onun bir parçası olmakta güçlük çekerken, birkaç kuşaktır kentte yaşayanlar da doğup büyüdüğü bölgenin yaşadığı dönüşüme ayak uydurmakta zorlanırlar. Kent mekânında meydana gelen hızlı dönüşüm, kentlilerin üstesinden gelmeleri gereken bir uyum sürecini zorunlu kılar.

Neoliberal politikaların kent mekânında uygulanmasıyla öne çıkan bir misyon haline gelen *küresel kentler yaratma miti*, kentleri dünya kapitalizmiyle yeni bir tarzda bütünleşme sürecine zorlarken kentsel ortamı derinden etkileyen değişimlere de perde aralar (Ercan, 1996, s. 85). Mekân üzerinde gerçekleştirilen dönüştürücü çalışmalar, kamusal alanların daralmasına, tarihî yapıların turistik ve ticari amaçlarla asıl misyonundan uzak-

¹ Bu makale yazarın, *Kent Mekânının Dönüşümü ve Yabancılaşma: Kente Belgeseller Üzerinden Bakış* (2013) adlı yayınlanmamış yüksek lisans tezi temel alınarak yazılmıştır.

* Leyla Bektaş, İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu.

laşarak işlevsel bir forma bürünmesine sebep olurken, kentlerin simgesi kabul edilen ve yapımı yüzyıllarca geriye giden yapıların yerle bir edilmesi ya da doğanın tahrip edilmesi sıklıkla yaşanır. Sermaye döngüsünün taşıyıcısı olan kentler, hem tüketime görünürlük kazandırır, hem de tüketimin objesi olmaktan geri duramaz. Hızın, yüksekliğin, kent çeperini zorlayan ve doğal kaynakları tüketen yapılanmaların, insan algısını aşan mesajların taşıyıcısı konumuna gelen kentte yaşanan köklü değişim, aşinalığın kaybını ve belleğin yitimini de beraberinde getirir. Kentli, böyle bir ortamda kendini, yerinden edilmiş ve köklerinden koparılmış hisseder.

Bu çalışmanın ortaya çıkışında, yaşadığı kent olan İstanbul'un, gözleminin önünde hızla başkalaşmasına müdahil olamayan araştırmacının, kendi yabancılaşması üzerinden hareket ederek diğer kentlilerin durumunu anlamaya çabası yatar. Her gün saatlerce yolculuk yapan, İstanbul'un farklı noktalarına erişen, ancak o bölgeye temas edemeyen araştırmacı, kentte dışarıklı olmayı bizzat yaşar. Kentin telaşını, değişim çabasını, durmaksızın insandan uzaklaşan dokusunu yalnızca şoklar düzeyinde yaşayabilirken, sosyal bilimlerin alanında bir çalışma yapıyor olmanın doğası gereği, kendi içine düştüğü durumun toplumsal bağlamdaki karşılığını inceleme arzusu taşır. Bu durumu çözümleme noktasında da belgesellerin aracılığından yararlanır.

Bu çalışma kapsamında, neoliberal politikaların uygulandığı kentte, insanların yaşadıkları ortama yabancılaştığı, bu yabancılaşmanın gittikçe hızlanıp keskinleştiğini söylemek mümkündür. Başta üçüncü dünya ülkeleri olmak üzere, kapitalizmin elinin değdiği pek çok yeri benzer kılmaması, birbirine yakın sorunların nüksettiği kentte yaşayanları da benzer sorunlara maruz bırakır. Yaşanan *kentsel yabancılaşma*, kentlinin hızlı ve geri dönülemez bir hale doğru evrilen dönüşümünde, insanın kendisine, çalışma ortamına, diğer insanlara, doğaya karşı yaşadığı yabancılaşmaları içine alır düzeydedir. Bu durum, dünyanın farklı noktalarına uzanan belgesellerde de okunabilir.

Çalışma kapsamında incelenen film türü olan belgesellerin gerçeklikle kurduğu ilişki, diğerlerinden farklı bir boyut taşır. Sinemada gerçeğe en yakın tür olan belgeseller, diğer sinema türleriyle söylem, filmin yaratıcısı ve izleyicinin yorumlaması açılarından kıyaslandığında, karşımıza şöyle bir tablo çıkar: Belgesel filmlerde anlatılan dünya, tarihsel ve toplumsal bir bağlama dayanır; belgeselin yaratıcısının söylemi olayları açıklamak ve bakış açısını retorik bir şekilde sunmak üzerinedir; izleyici bir tezi, bir sorunu akıl ve empati ekseninde ele alarak yorumlar. Belirsizliklerin ve muğlâklığa dönük bir anlatımın yer almadığı belgesel filmler, bu yönleriyle diğerlerinden ayrılır (Nichols, 1991, s. 166). Çalışmada belge-

selin şahitliğinden yararlanmak, araştırmacının, meseleye konu olan tarafların görüşlerine erişmesine ve bir medya ürünüde dönüşümün sunumunu incelemesine olanak sağlar. Bununla birlikte, film türleri içerisinde gerçeğe en yakın tür olan belgeselin kaçınılmaz olarak kurmaca öğeler barındırdığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bir gerçeği kayda alan, duyguyu yansıtan bir görüntüye çeviren yönetmenin, belgesele yorumunu kattığı, görmek ve anlatmak istediğini kadraja aldığı unutulmamalıdır. İzlenen, belgesel de olsa her zaman manipülasyona açık bir medyadır. Jean-Luc Godard'ın bilinen ifadesiyle "Doğru imaj yoktur, yalnızca imaj vardır." Bu çalışmada da bir imaj olarak değerlendirilen belgesel türü üzerinden okumalar yapılmaya çalışılacaktır.

Çalışmada, kent mekânının neoliberal politikaların etkisinde yaşadığı dönüşüme kısaca değinildikten sonra bu dönüşümün kentliler üzerindeki etkileri belgeseller aracılığıyla incelenmeye çalışılacaktır. 2000'ler sonrasında çekilmiş belgesellerde, İstanbul, Londra, New York, Cape Town, Liverpool, Tokyo, Mexico City, Beijing, Shanghai, Brasilia, Stuttgart, Bogota gibi farklı coğrafi ve sosyo-kültürel özelliklere sahip kentlerin, dönüşüm süreçlerindeki farklılık teslim edilmekle birlikte egemen küresel politikaların, kentlerin birçoğunda benzer bir şekilde işlediği öne sürülür. Çalışma kapsamında İstanbul'un dönüşümünü inceleyen *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir*² (Azem, 2011), dünya üzerindeki farklı coğrafyalardan pek çok kente uzanan *Kentli* (Urbanized, Huswit, 2011), Liverpool'un dönüşümüne odaklanan yönetmenin kendi anıları üzerinden ilerleyen *Zamana ve Şehre Dair* (Of Time and the City, Davies, 2008) ve Tokyo, Beijing (Pekin), Dakka, Londra ve Mexico kentlerinde yaşanan kentsel dönüşümleri inceleyen *Megakentler* (Megacities: Living in the City, Hobkinson, 2011) belgeselleri incelenecektir.

Belgeseller, dünyanın farklı noktalarına erişerek kentler arasında gezinip dönüşüme tanıklık etmeye, alan uzmanlarının görüşlerine erişmeye ve pek çok kentte devam eden bu faaliyetlere mağdurlar açısından bakmaya olanak sağlar. Neoliberal politikalarla öne çıkan kentteki değişim dinamiklerini resmeden belgeseller, bu çalışmada yapılacak analizde ortaya konan savların, belgesel filmlerde de işaret edildiğini gösterir.

KENT MEKÂNININ DÖNÜŞÜMÜNE KISA BAKIŞ

Sosyal ve mekânsal dönüşüme işaret eden bir süreci ifade eden neoliberalizmin (Brenner ve Theodore, 2005: 101), politikalarını uygulamaya koyarken kentleri dünyaya açarak küreselleştirir. Sermayenin uluslararası akı-

² Bundan sonra yalnızca *Ekümenopolis* denecektir.

şına paralel olarak, kapital birikim ve dağıtım sürecinde kent başat bir konum kazanır. Yeniden yapılanma içerisinde giren kent mekânında, toprak üzerinden rant kazanılarak ucuz, hızlı ve kârlı bir şekilde inşaatlar baş gösterir (Harvey, 2010, s. 89).

Kent mekânı üzerinde yapılan dönüşümlerden, arsa değerinin çok yüksek olması, pek çok kişinin gün içerisinde bu bölgeyle temasta bulunması, ulaşım ve altyapının görece daha iyi olması gibi nedenlerden ötürü en çok kent merkezleri etkilenir. İlhan Tekeli (2011, s. 56) de sürekli büyüme içerisinde olan kentlerde merkez üzerinde baskı hissedildiğine ve merkezî iş alanlarının yayılması sonucu bu bölgelerin bazı işlevlerinin dışlanabileceğine değinir. Kentte gerçekleştirilen dönüşüm çalışmaları, kentlerin sürekli olarak yenilenmesi üzerine kurulurken, yenilenen kentte, kentsel eşitsizlikler maskelenir. Kentin merkezinde finans merkezleri, sigortacılık ve emlak kazancını öne çıkaran iş merkezleri yoğunlaşıp, iş kuleleri yükselirken çeperlerde toplu konutlara sıkıştırılmış ayakkabı kutusu büyüklüğünde evlerde yaşayan insanların sefaleti gizlenir. Merkezde inşa edilen seyirlik yapılar, kentlere uluslararası arenada bilinirlik kazandırırken, kent yoksullarının esamesi okunmaz ve yoksulluk hasıraltı edilir.

Benzer politikalar güdümünde yenilenen kentler, bir süre sonra birbirine benzemeye başlar. Yaşanan aynılaştırma süreci, tarihî ve kültürel değerlerin tahrip edilmesi pahasına ilerlerken, kentler sahip olduğu kimliği, kendine has dokuyu terk etmeye zorlanır. Küresel politikaların etkisinde, tarihî ve doğal değerler, çelik ve camdan inşa edilen kulelerle ikame edilmeye başlanır. Örneğin Singapur, “diğer uluslararası kentler”den farkı kalmayan, “Asyalı olma” özelliklerinden sıyrılan bir kente dönüştürülürken (Chua, 2005, s. 51), Beyrut’ta da tabula rasa yaklaşımıyla, büyük oranda hasar gören eski merkezin yıkıntıları üzerine inşa edilen kent merkezi ve sağlam kalan binaların üçte ikisinden fazlasının yıkılması yoluyla kentte, Manhattan ya da Hong Kong inşa etme yoluna gidilir (Kassab, 2005, s. 78). Bu benzetme çabası, mimarînin yanı sıra kentsel planlamada da sürdürülür. Her unsurun planlanması gerektiğini düşünen bugünün yaklaşımında, sürprize yer vermeyen, kentin “şiiri” ve “metafizliğini” anlamayan, anlamaya da çabalamayan (Bumin, 1998, s. 23) bir kent planı uygulanır. Modern kentleşme anlayışının merkezinde yer alan *işlevsellik*, kenti ızgara plan üzerine yerleştirir. Mekânı nötrleştiren bu planlama, kent merkezinin kaybolmasına sebep olurken, kentin dışarı doğru sınırsızca büyümesini beraberinde getirir (Sennett, 1999, s. 66-67). Kentin nötrleşen yapısından kaynaklanan benzerlik, kentlinin yaşadığı bölgeyle aidiyet geliştirmesinin önüne geçer. Devlet rasyonalizminin şekillendirdiği mekânların dikkat çeken izotopisi olan büyük düz çizgilerin, geniş ve boş

caddelerin, açık perspektiflerin, insanların hak ve çıkarlarını umursamadığını söyleyen Henri Lefebvre (2013, s. 122), bugünkü yapılanmanın eskinin üstünden geçip onu ezen ve orada yaşayan insanların beklentileriyle uyuşma tasası taşımayan yönünü eleştirir. Yapılan tasarımların, uygulanan plan ve çalışmaların insan için yapıldığının unutulması, o bölgede yaşayanlarla herhangi bir mutabakat kaygısının güdülmemesini beraberinde getirir. Bu tür planların kullanımı, kentlerin çevresini saran, kentsel yerleşimi yararak ilerleyen otoyollara da zemin hazırlar. Özel otomobil kullanımını bir dayatma olarak kentlilerin karşısına çıkaran otoyol merkezli kent planları, daha fazla tüketimi teşvik ederken, kentte farklı sınıfların mekânsal ayrışmasını da körükler.

BELGESELLERİN ANALİZİ

Çalışma kapsamında incelenen belgeseller, kent mekânındaki köklü dönüşüme vurgu yapmaları ve bu esnada kentlinin durumunu öne çıkarmaları dolayısıyla önem taşır. Dünyada bu tür faaliyetlere nesne olmuş pek çok kenti ele alan, özellikle metropolleşmiş kent mekânlarına odaklanan belgesellerin en temel özellikleri, izleyiciye 21. yüzyıldaki herhangi bir kent mekânını değil, belli bir kenti sunmasıdır. Bu belgesellere kısaca değinmek, inceleme esnasında belli bir önbilgiye sahip olmak açısından önemlidir. *Ekümenopolis* (Azem, 2011), İstanbul'da gerçekleşen kentsel dönüşüm sonrasında kent dışına yerleştirilenlerin hayatta kalma mücadelelerini anlatırken, dünya üzerindeki farklı coğrafyalardan pek çok kente uzanan *Kentli* (Huswit, 2011), özellikle kent planlama üzerinde durarak iyi ve kötü örnekleri paylaşır. *Zamana ve Şehre Dair* (Davies, 2008), Liverpool'un dönüşümünden hareket eder. *Megakentler* (Hobkinson, 2011), Tokyo, Beijing (Pekin), Dakka, Londra ve Mexico kentlerinin yakın dönemde yaşadığı dönüşümlerde, o bölgede yaşayanların nasıl bir uyumlanma süreci geçirdiklerine odaklanır. Bu belgeseller arasından *Kentli* (Huswit, 2011), kent planlamasının farklı boyutlarını ele aldığı ve pek çok kente yer verdiği için öne çıkar. Dünyanın pek çok noktasından alanında uzman mimar, kent planlamacısı, emlakçı, sanatçı, yönetici gibi onlarca kişiyle yapılan görüşmelerde, Detroit, Pekin, Cape Town, Brasilia, Bombay, New York gibi kentlerin kentlilerle ilişkisi, yapılan görüşmeler üzerinden anlatılır. *Kentli* aracılığıyla, kentte yaşayanların daha çok katılım göstermesinin, kentte aktör olabilmesinin ne tür farklılıkların yaşanabileceği, örnek projelerle incelenebilmiştir.

İstanbul'un içinde dolaşan kameraya, kentlinin pek çok bölgesinde sürmekte olan inşaat alanlarının takılmasıyla başlayan *Ekümenopolis* (Azem,

2011), göğe uzanan vinçleri, kenti yaran otoyolları, bulunduğu uzamı delerek yükselen binaları serer önümüze. Bir taşıt içerisinde çekilen görüntülerin başka bir yolla elde edilmesi de mümkün görünmez. Bu şekilde bir yapılanmayla çevrilen kentte yürüebilmenin imkânı yoktur. Doğaya dair hemen hiçbir şeye rastlanamayan bu görüntülerden sonra devreye giren animasyonda binaların sayısı artmaya başlar, yapılar birbirini sıkıştırarak zemine sığamaz hale gelir. Zeminin ters yüz olarak kentin baş aşağı döndürüldüğü animasyonda, otomobiller aşağı düşmeye, kent parçalanmaya başlar. Bu giriş, her geçen gün yeni inşaatların başladığı ve artık bu yeni yapılanmaları taşıyamayacak duruma gelen İstanbul'un, doğal kaynaklarının tükenme noktasında olduğunun da işaretlerini verir.

Ekümenopolis'te, daha fazla kâr etmek için kenti paravan yapan kapitalist düzenin uzandığı pek çok kentte gözlenen dönüşümler İstanbul üzerinden anlatılır. Küresel kent olma yolunda uygulanan politikaların tehlikeli yönünü analiz eden belgesel, bu uğurda yapıyı bir türlü tamamlanamayan konutların, çevresine yeni yerleşimleri çağıran köprülerin, kenti çepeçevre saran otoyolların ve bu uğurda yok edilen doğal alanların kentlerin sonunu getirmek üzere olduğu ve kentler için tehlike çanlarının çok uzun zamandır çaldığı hatırlatılır. Bu hızla devam eden yapılanmanın, yakında metruk kentler yaratacağının belirtildiği belgeselde, bu durumun kentliler üzerindeki etkisine de değinilir. Kentin dönüşümünden en çok etkilenen kesim olan yoksullar, bu sürecin her anlamda yıkıcı olan etkilerinden evlerini, mahallelerini, komşuluk ilişkilerini, hatıralarını muhafaza etmeye çalışırlar.

İstanbul gibi hızlı bir yapılanma içerisine giren ve büyük dönüşümler geçiren kentlerden biri olan Pekin'de an geçtikçe gökyüzüne uzanan yapıların sayısı artar. Bu yapılanma, kentte yaşayanların doğup büyüdükları Pekin'i tanıyamamalarına sebep olur. Gary Hustwit'in (2011) *Kentli* belgeselinde Mimar Yung Ho Chang, "Bu, yeni Pekin ve ben orayı sevdiğimden emin değilim! Ben çocukken yazları akşam yemeğinden sonra ailemle yürüyüşler yapardık ve tanıdıklarla karşılaşırdık. ... Bu his, artık bu şehirde yok! Bitti! ... Bu durum hiç huzurlu değil" diyerek kentteki dönüşümün yaşayanlar üzerindeki etkisini anlatır (Hustwit, 2011). Kent mekânını sermaye üzerindeki gücünü artırmak, daha fazla kâr elde etmek için araç olarak gören, mekân üzerinde sahiplik kurmayı birincil amaç edinenler, yaşama araçlarına uzaklaşır, doğayı kendilerine dışsallaştırırlar. Lefebvre'in (2010, s. 54), insanın ürettiklerinin, onun bilincinin ve denetiminin dışına çıktığı, ortaya çıkan ürünlerin soyut biçimler aldığına yönelik vurgusu, Chang'ın kentine karşı hissettiklerinin arkasındaki dinamikleri ortaya serer. Kente ve kentin öğelerine yalnızca sermaye arzu-

suyla yaklaşarak müdahalede bulunanlar, onu kendi doğasından uzaklaştırır ve kentin soyut bir biçime bürünmesine sebep olur. Lefebvre'in (2007, s. 51), insan ile doğa arasındaki ayrılığın artışının ahengi parçalandığı ve yitirilen doğaya ve geçmişe karşı bir özlem yarattığı yönündeki saptaması da burada karşılığını bulur. Chang, kendi geçmişinden verdiği örneklerle, insanın doğadan kopuşunun yarattığı hisleri de ifade eder.

Çin'de, Pekin gibi Şangay da bu dönüşümü geçirir. Otuz yıl önce sekiz katın üzerinde 121 bina varken, 2011 yılı itibarıyla bu sayı 10 bini aşmıştır. Gökdelenlerden gökyüzünü görebilmenin mümkün olmadığı, sokaklarına güneş ışığının değemediği pek çok bölge, demir ve camlarla inşa edilen kenti insandan koparır. Pek çok kentte inşa edilen yeni yapıların, Avrupa'nın, Orta Doğu'nun ya da dünyanın *en yüksek* yapısı olma hülyasıyla temelleri atılırken, yerlerini çok kısa süre sonra bir başkasına devredeceği neredeyse kesindir. Andrew Marr'ın sunumunu yaptığı ve Sam Hobkinson yönetmenliğinde BBC tarafından çekimi gerçekleştirilen *Megakentler*³ (2011) belgeselinde; kamera, barınma sorununun önemli seviyelerde seyrettiği Tokyo'ya, kentin gökdelenlerle örülü dokusuna çevrilir. 33 milyon civarında nüfusuyla kent mekânının dünyada en pahalı olduğu yerler arasında olan Tokyo, pek çok faaliyetin binalar üzerinde gerçekleştiği bir kenttir. Golf alanlarından, futbol sahalarına ve hattâ sürücü kurslarına dek pek çok aktivite, yeterli alan bulunmadığından binaların üstünde gerçekleştirilir. Böylece toprağa değmeden golf, çime basmadan futbol oynayabilmek; trafiğe karşı binaların arasından geçmeden sürücü olabilmek mümkündür. Alan sıkıntısı, inşa edilen binaların yüzölçümünde de kendini gösterir. Marr'ın konakladığı 25 metrekarelik otel odası, yürümenin dahi zor olduğu yerleşim planlarının uygulanmak durumunda kalındığına bir örnektir. Modern mimarîde öne çıkan cam kullanımı, bu otel odasında da mevcuttur. Üç tarafı camla çevrili odada, transparanlık, banyo ve lavaboda da sürer. Bu mimarî tercih, konaklayan kişinin kendini rahatsız/tekensiz hissetmesine sebep olur. Marr, "Kendimi bir kutudaki çıplak kurbağa gibi hissedeceğim. Kötü bir his" (Hobkinson, 2011) derken bir yandan mahrem alanının kaybolmasından ve yeni dönem kent tasarımının özel alanı kamusallaştırmasından şikâyet eder. Kamusal ve özel alanın birbirine karıştığı, dışarının seyirlik bir nesne gibi evin içerisine girebildiği ve evin dış mekânda seyirlik bir görüntüye dö-

³ Dakka (Bangladeş), Şangay (Çin), Londra (İngiltere), Tokyo (Japonya), Mexico (Meksika) kentlerindeki aşırı büyümenin mimarî, kent yapısı, çalışma koşulları ve tüm bunların insan üzerindeki etkisini inceler. Andrew Marr bu kentlere giderek oraları kendisi deneyimler, halkla ve uzmanlarla görüşür.

nüştüğü bu tür yapılar, konaklayanlar için evlerinin içerisine getirdiği dış mekânı daha da uzaklaştırır. Marr'ın görüşleri de benzerdir:

Bu, gerçekten tekinsiz. Daha önce de küçük mekânlarda buldum, küçük daireler gördüm. Fakat bu... Burada kim yaşasa bence depresif olur. Ben hızlıca deliririm. Dakka'daki gecekonduda yaşamayı tercih ederim.⁴ Çünkü en azından ayakların yere geliyor. Biraz yeşil alan var, insanlar ve gürültü var. Bir parça insan coşkusu var. Bu, çok kasvetli değil mi? (Hobkinson, 2011).

Büyük kentlerdeki dikeyliğin, binayı bulunduğu uzamdan kopararak konutun bu ortamla kurduğu ilişkiyi yapaylaştığını belirten Gaston Bachelard (2008, s. 66), mahrem yaşamın bu yapıları terk ettiğini hatırlatır. Kentin dikey yönlü uzanışı, insan algısını aşan, gözün ve insanın sınırlarını zorlayan bir algıyı dayatırken, tamamı yüksek binalardan oluşan bir sokakta gezinmek, insanın bulunduğu mekâna tutunamamasına ve kendini doğal bir ortamın parçası gibi hissedememesine sebep olur. Bilime giden yolda, anlamdan vazgeçen insanın, ölçüye uymayan şeyleri kestirip atan yönünü, modern kent tasarımında görmek mümkündür (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 21-30). Buradan hareketle kentleri gökyüzüne yükselten yapılara bakıldığında, kat sayılarının artışının ardındaki temel dinamiği anlamak daha kolaydır. Binanın, insan için inşa edildiği unutulduğunda ve ona kendinde bir varlık olma gücü atfedildiğinde, biraz daha uzamasında ve insan algısını zorlamasında bir sakınca görülmez. Niceliksel yönü öne çıkarılan yapılar, beraberinde nötrlüğü getirir, insanlık dışı bir barınak olmaktan öteye gidemez (Sennett, 1999, s. 109). *Kentli*'de Peyzaj Mimarı James Corner, kentlerde son otuz kırk yıldır artan post-endüstriyel yapılarla insanların nasıl baş edeceklerini bilemediklerini ve oraları yıkmak, ortadan kaldırmak istediklerini söyler. Marr'ın, mekanik bir soğukluk ve rahatsız, robotik bir örneğin mekânı olarak tanımladığı Tokyo'da yaptığı gözlemler ve görüşmelerden sonraki analizi bu noktada çarpıcıdır (Hobkinson, 2011):

Tokyo'da ikamet eden pek çok kişi kaskatı yükseklik, tekinsiz ve büyüyen bir fenomen olan baskılanmış toplum arasında sıkışmış hissediyor. Hikikomori⁵ hastalığına yakalanan, toplumdan uzaklaşan bireyler, Tokyo'da kendi bölgelerine dönmüşler. Çok nadiren evlerinden çıkmaya cesaret edebiliyorlar. Bu kentte, hayatla yüzleşmiyorlar.

⁴ Dakka'da bir gecekondu (slum) bölgesine gidip bir aileyle bir gün geçiren Marr, bu ifadeyi kullanarak sefaletin içerisinde yaşamayı, bu şekilde 'steril' bir hayat sürmeye tercih ettiğini belirtir.

⁵ Hikikomori: Toplumsal hayata katılmaktan korkan ve çok nadiren evlerinden çıkanlar.



Fotoğraf I: Andrew Marr, Tokyo’da dairesindeki banyonun şeffaflığını kapatmanın yollarını ararken –önünde lavabo, arkasında küvet vardır– (Hobkinson, 2011).

Marr, hikikomoriye yakalanan 28 yaşındaki Yugo ile yaptığı görüşmede, onun 13 yıldır nadiren odasından çıkan biri olduğunu öğrenir. Sosyal ilişkilerin zayıfladığı, insanların arkadaş bulmakta güçlük çeker hale geldiği Tokyo’da, bu eksiği kapatmaya yönelik meslekler de belirir. Örneğin arkadaş kiralamak, yükselişe geçen bir meslektir. İnsanların çok az arkadaşının olduğu kentte, çeşitli aktivitelere katılırken yalnız kalmak istemeyenler arkadaş kiralayarak çevrelerine sosyal oldukları mesajı vermeye çalışırlar. Tokyo’da, kendileri için uygun görülen bu tip konutlarda yaşamak zorunda kalan, aksi hâlde Yugo gibi kentten uzaklaşan, kendini bu dünyanın yaptırımlardan korumak için hayattan fiziksel anlamda da kopan insanlarla karşılaşmak sıradandır. Max Horkheimer (2010, s. 135-136), “Kendini uyarlamak demek, varlığını sürdürmek için insanın kendini nesnelere dünyasına benzetmesi demektir” der. Bu, insana, yaşaması için inşa edilen konuta karşı çıkmadan, kendi yapısını onun yapısına uyarlayarak yaşamasını dayatır. İnsanın doğası eşyalar düzeyine indirgenir.

Çağdaş kent hayatının gün içerisinde onlarca kişiyle iletişime geçmeyi zorunlu kılan, binlerce mesaja maruz bırakan yapısı, ayrı bir uyum sürecini dayatır. Yugo ve diğer kentlilerden beklenen, Simmel’in kavramsallaştırdığı gibi bu duruma uyum sağlayan *metropol tipi kişilik* geliştirmeleridir (2011, s. 86). Yüzeysel ilişkilerin seyrettiği metropole uyum sağlamak için insanların kendilerini duygularının etkisinden kurtarmaları gerekir. Bu da ya tepkilerin kontrol edilmesine ya da bir süre sonra tepkisizliğin yerleşmesine sebep olur.

Kent mekânında gerçekleştirilen dönüşümler, yalnızca binaların yukarı yönlü filizlenmesiyle açıklanamaz. Kentte, binalardaki form değişikli-

ğinin ötesinde, kökten bir dönüşüm hâkimdir. Modern kent planlaması bu dönüşümlerin başında gelir. Modern kent planı olarak sunulan ve kente uygulanan reçeteler, insanın kentle hemhal olabilmesine engel teşkil eder. *Kentli*'de görüşülen mimarlardan Ellen Dunham, modern kent planını, düzenli ve orantılı yapısı dolayısıyla günümüz grafik ve endüstriyel tasarımına benzetir. Kent tasarımında tercih edilen ızgara tipi planlama, kentin kendiliğinden gelişim ve dönüşümüne izin vermez. Bu tür planlamanın temel sebeplerinden biri otomobil için uygun olmasıdır. İnsanın bir mekândan diğerine ulaşımının kolay olmadığı bu tarz kent tasarımlarına örnek olarak Brasilia (Brezilya'nın başkenti) verilebilir. Mimar Oscar Niemeyer'e göre, Brasilia, otomobil kullanımına göre tasarlanan modern kentlere örnektir: "Havayolundan bakınca muhteşem görünüyor, fakat göz seviyesine indiğiniz ve bir yerden bir yere yürümeye başladığınız zaman korkunçtur. Tüm mesafeler çok uzak ve şeyler birbiriyle bağlantılı değil" (Huswit, 2011). Niemeyer bu konuşmayı yaparken, kamera yukarıdan aşağı doğru inmeye başlar ve sonunda kentsel alana odaklanır (Fotoğraf II). Muntazam binalar, yeşil alanlar ve birbirinden ayrıık bir şekilde tasarlanmış yapılar... Kamera aşağı indikçe, yürümenin ne denli zor olduğu anlaşılır. Bu tür bir tasarım, kentliyi araca mahkûm eder ve kentli, yaşadığı kenti ancak bir otomobille deneyimleyebilir. Mimar Dunham da aynı düşüncüyü savunur ve bu durumun temelini, 1950'lerde sanayileşmenin yükselişe geçişiyle birlikte kentlerin yol tasarımındaki radikal dönüşümle açıklar (Huswit, 2011).

Cadde ve sokakları otomobiller aracılığıyla deneyimleyen pek çok kentlinin, artık bir kamusal alan da olmayan bu mekânlarda kentle bağı kopmaya başlar. Kentli, kendi özel alanında (otomobil), geçiş mekânları (otoyollar) üzerinde hareket eder. Kentin yeni planında sokağa ve yürümeye yer verilmez. İşlevsizleştirilip öldürülen sokak, Lefebvre'in (2013, s. 22-23) ısrarla üzerinde durduğu gibi, bilgilendirme ve oyun gibi tüm fonksiyonlarını kaybeder: "Sokak, düzensizlik demektir. Şüphesiz. Kent yaşamının başka yerlerde sabit ve kendini yenileyen bir düzen içinde donup kalmış olan tüm unsurları sokaklarda özgürleşir ve sokaklardan merkezlere doğru akar". Kent yaşamının planlılığına karşıt bir pozisyon alan sokak, rastgeleliğin, eylemliliğin ve bu yönleriyle de itirazın, direnişin merkezi olma rolüne sahiptir.



Fotoğraf II: Brasilia’da otoyol temelli planlanan kent görünümü. Bir noktadan diğerine gitmenin olanaksızlığı açıktır (Huswit, 2011).

İnsanların biraraya gelebildiği alanların tektiplikten uzaklaşması, farklı ihtiyaç ve alışkanlıklara göre evrilebilmesi de mekânla bağ geliştirilebilmesi için önemlidir. Kopenhag’ın incelendiği *Kentli*’de meydanlarda biraraya gelebilen, sokak gösterilerini izleyen, bir arada sabah spor yapan insanların yüzlerine yayılan gülümseme, kente katılımın ve onun bir parçası haline gelen diğer insanlarla birlikte olabilmenin fiziksel dışavurumudur. Amanda Burden, toplanma alanlarına farklı tarzlarda oturakların yerleştirilmesinin dahi insanların o alana gelmeleri için bir sebep hâline gelebileceğini savunur. Kameranın gezindiği halka açık alanlara yerleştirilen beton toplara oturup kitap okuyan, süs havuzunun kenarlarında soluklanıp sohbet eden, sokak boyunca sıralanan banklara yerleşenlere rastlanır. Mekânlarda hareket ettirilebilen sandalyelerden yararlanmak gibi çok basit bir adım, insanların buldukları alanı sahiplenmesine, orada kendini istediği biçimde yeniden konumlandırmasına zemin yaratır. Burden’in anlatımıyla, sosyalleşilmeye, kentin bir parçası olabilmeye ya da kentten uzak durmaya olanak verir (Huswit, 2011). Kentsel alanların tasarımında dikkate alınması gereken bir diğer nokta da, insanın fiziksel yapısına uygun adımlar atmaktır. İnsan gözünün yatay düzlemde gördüğü, yukarı yöne çok az odaklanabildiği dikkate alınarak tasarımlar yapılması, gözün en fazla yüz metre için yorumda bulunabileceğinin hatırd tutulması, insanların kendilerini daha rahat ve huzurlu hissedebileceği ortamlar yaratabilir. Burden, New York’ta yaptıkları bir projeyi bu doğrultuda değerlendirirken, Robert Moses’ın değil, Jane Jacobs’un kriterlerini dik-

kate aldıklarını söyler.⁶ Bir diğer ifadeyle, kente yukarıdan göz gezdiren değil, sokaklarının içinden geçerek, orada yaşayan insanların gözünden bakarak tasarın yapmayı öne çıkarır.

Gündelik yaşam alanları ve pratiklerinin dönüştürülmesi, kamusal alana yönelik yıkıcı adımların atılması, kentlinin güvenli bir şekilde davranmasını sağlayan sahilik duygusunun kaybolmasına ve “bütünlük duygusunu geliştirip perçinleyen manevi referans düzeneğinden” de yoksun kalmasına sebep olur (Oktay, 2002, s. 210). Kamusal alanların yerini özel alanlara bırakması, otomobil merkezli bir yapılanma gerçekleşmesi gibi durumlar, kent mekânında belli bölgelerde değer artışları yaratırken yeni kent sürgünlerinin ortaya çıkmasına sebep olur. Kentsel dönüşüm faaliyetleri, çeşitli gerekçelerle meşru bir zemine oturtulmaya çalışılırken kent yoksulları yersiz yurtsuzlaştırılır. Kent toprağının değer kazanması ve kent merkezinde kullanılabilir alanın azalmasıyla birlikte, Hangzhou’dan Lyari’ye Lizbon’dan Ayazma’ya dek dünyanın pek çok noktasında ikamet edenler, evlerinden ayrılarak kentin dışına tahliye edilirler. Çoğu zaman da kent merkezlerindeki evlerin, iş yerlerinin, tarihî yapıların çürümesi ve dökülmesi esnasında hiçbir müdahalede bulunulmaz ve buralar çöküntü bölgeler haline getirilir; böylece kentsel dönüşüm çalışmaları meşru temele oturtularak müdahale şart koşular.



Fotoğraf III ve IV: Kopenhag’da kentlilerin açık alanlarda vakit geçirme pratikleri (Huswit, 2011).

Zamana ve Şehre Dair’de (Davies, 2008) yönetmen ve senarist olan, aynı zamanda belgeselin seslendirmesini de yapan Terence Davies’in belgeseli

⁶ Robert Moses (1988-1981), mimarlık ya da kent planlaması alanlarında herhangi bir eğitim görmediği halde New York’ta bu alanlarda pek çok pozisyonda görev almıştır. New York’ta uyguladığı yanlış politikalarla pek çok yapıya ve kentin dokusuna zarar veren Moses, Amanda Burden’in anlatımıyla (Huswit, 2011): “Şehri yukarıdan görünüşüne göre planladı. Ve ana caddedeki evler tüm bölgelerde yıkıldı. Manhattan’daki ritim kenarındaki evlerden ana caddedekilere kadar tüm adayı kesti. Onun duyarsızlığı masalsi derecedeydi ve şehir tarihine de geçti.” Kent aktivisti Jane Jacobs ise *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*’nda (2011) kentin düzenlenmesinin kentliden ayrı yapılamayacağını, sokağın ve mahallenin önemini dile getirir.

bu anlatıyı destekler. İlk sahnede kırmızı bir perdenin açılmaya başladığı filmde, çocukluğunu geçirdiği Liverpool'un dönüşümü Davies'in gözünden anlatılır. Davies (2008), Liverpool'un geçmişine uzanırken, kendi çocukluğunun ve anılarının da perdesini açarak izleyiciyi içeri çağırır: "Gel yakından bak ve düşlerini gör, gel yakından bak ve benim düşlerimi gör..." Sahnede öncelikle bir restorana dönüştürülmüş olan Katolik kilisesi belirir. "Burada insanlar ölüyordu, evleniyordu ve yakılıyordu" dediği kilisenin geçirdiği dönüşümü ve bir restoran olarak hizmet vermesini sorgulayan Davies (2008), "mutluluk, mükemmellik bu mudur" diye sorar. Bir liman kenti olan, kıyılarından denize girilen, küçük bir kasaba hayatı yaşanan Liverpool'un geçirdiği tahrip edici dönüşümün anlatılmaya başlandığı esnada filmde renkler solar ve anlatım siyah-beyaz devam eder. Bugünün yaşlı insanların çocukluklarına uzanan yolculuklarda oyunlar oynadıkları mahalleler, parklar, okul bahçelerini görür izleyici. Davies cevap beklemeden, şu soruyu sık sık sorar: "Hatırlıyor musun?" Çünkü artık o kente dair pek çok şey yalnızca anılarda kalmıştır ve hafızalar izin verdikçe yaşayacaktır. Mekânla ilişkisi kopan belleğin, bir süre sonra hatırlaması ve o dönemlere ait herhangi bir imgeyi zihninde canlandırması mümkün değildir. Daha önce Pekin'deki değişime bir serzenişle değişen Chang'ın başına gelenlerin benzeri burada da yaşanır. Bu kez söz konusu olan, anılarından koparılan, geçmişinden uzaklaştırılan ve bu esnada tahayyül edilen mutluluğu bulamayan Davies'tir.



Fotoğraf V: Yıkıntılar içinde bir adam mahalleyi izlerken (Davies, 2011).

*Zamana ve Şehre Dair'*de, izleyicinin karşısına, bir zamanlar bir mahalle olan bölgenin yıkıntıya dönüştüğü bir alan çıkar. Bir erkek de bu görüntüye, izleyiciyi temsilen karşıdan bakar. Görüntü ekranda birkaç saniye donduktan sonra bu mahallelerin akıbeti önümüze serilir. Bir otoyol kenarında uzanan yeni konutların uzandığı mahallede devam eden hayata

odaklanılır. Mahalle yenilenmiş; yüksek binalar, asansörlü daireler ve birbirinin benzeri konutlardan oluşan bir yapılanmayla bezenmiştir. Önceleri sokakla iç içe vakit geçirebilen ve mahallede koşuşturan çocuğunu izleyebilenler, sokaktan kopuk, yüksek katlı yeni evlerinin balkonlarına çıkarak mahalleleriyle bütünleşme arayışına girerler. Bir çocuğun ikinci kattaki apartmanın balkon demirliklerine bağlayarak yaptığı salıncakta tek başına sallanmaya çalıştığı görüntü ise bu tür yapılanmanın çocukların kentle ilişkisini olumsuz yönde etkilediğini gösterir.

Belgeselin sonuna doğru Liverpool artık tamamen değişmiştir. Davies'in hatıralarından örülü perdeyi aralayıp izleyiciyi içeri çağırdığı o ilk anlardan eser yoktur. Liverpoollular kendi topraklarına yabancı kılınmıştır: “Benim sevdiğim ve bildiğim Liverpool nerede? Bensiz nereye gitti? Ve şimdi kendi topraklarımda yabancıyım” (Davies, 2008). Kent değişmiştir, kent aynılaştırmıştır: Değişmiştir, çünkü büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Evler, okullar, kiliseler ya yıkılıp yerini yenilerine bırakmış ya da farklı bir işlev kazanmıştır. Aynılaştırmıştır, çünkü sermayenin yönlendirdiği kent politikaları dünyanın pek çok kentini aynı süreçten geçirir; birbirinin aynı ve estetik değeri düşük kentler yaratır. Bu yüzden de Davies (2008), “Buradayım ya da herhangi bir yerde” der. Burada, Zeynep T. Süalp'in soruları kaçınılmaz olarak önümüze serilir (2004, s. 76):

Beş duyunla içinde dolandığın kent, bilişsel haritalarını çizmenin önkoşulu mekânlara ait hafızan, duyguların ve bir mekânı sürekli var eden onun toplumsal olarak yeniden üretiliyor oluşu ya her gün yeniden dağılıyorsa? Yani kentin seslerinden, kokularından, kente dokunduğumuz uçlarından, en bildiğimiz perspektiflerinden bir harita çıkarmak, kent bu alışkanlıklarından hızla ve sürekli olarak sıyrılıyor diye daha da zorlaştığında ne olmaktadır?

Süalp'in soruları, cevaplarını içinde barındırır. Günler içerisinde sürekli değişim geçiren ve o bölgede yaşayanların bilişsel haritalarını geliştirmelerine izin vermeyen kent, durmaksızın yeniden inşa edilirken, geçmişle bağlantısını kaybeder. Dönüşümü kendi kenti üzerinden irdeleyen Davies'in *Zamana ve Şehre Dair* belgeselinin akabinde dönüşümlerin arka planında yatan sistemsel dinamikleri sorgulayan *Ekümenopolis*'e bakmak yerinde olacaktır. *Ekümenopolis*, İstanbul'un Ayazma, Sulukule ve Başbüyük semtlerinde gerçekleştirilen kentsel dönüşüm faaliyetlerine odaklanır ve bu bölgelerden uzaklaştırılan insanların karşılaştıkları durumları ele alır. Evleri yıkılanlar, bir yandan yaşam alanlarını kaybederken, diğer yandan mahallelerinden kopartılıyor olmanın ıstırabını yaşar. Yıkım esnasında kadın-erkek, küçük-büyük herkes tepki göstererek yıkıma mâni

olmaya çalışır. Yıkım ânında olay yerinden zabıtalardan uzaklaştırılmaya çalışılan çocuklar, yıkım sırası ve sonrasında kalan birkaç parça eşyalarını toparlamaya çalışan kadınlar ve kepçeye müdahale etmeye çalışan erkekler... Belgeselde öne çıkan isimlerden olan Kasım Aydın,⁷ kepçenin yanından zabıta tarafından uzaklaştırılırken ellerini yukarı kaldırır ve beddua eder: “Allah sizin yuvanızı da böyle yıksın!” ve bir kadın kepçenin çalıştığı yere doğru bağırır: “Ben yuvamı istiyorum sizden. Allah aşkına duy[un] sesimi!” (Azem, 2011).



Fotoğraf VI: Ayazma’da evleri yıkılan halkın kepçelere tepkisi (Azem, 2011).

Süregiden hayata indirilen kepçe darbesi esnasında elden ele taşınarak yıkıntının altında kalması önlenmeye çalışılan bir öğrenciye ait pembe bir beslenme çantası ya da yıkıntılar arasında görülen çizgi film karakterleri çıkartmalı eşyalar, yuvadan atılma gerçeğiyle erken yaşta tanıştırılan çocukların mekândaki yaşam izleridir. Sürecin devamında belki de en büyük zorluğu çekecek olan çocukların çoğu eğitime devam edemez; para kazanıp ailelerine destek olmak için iş hayatının acımasız yüzüyle erken yaşta tanışmak zorunda kalırlar. Hem evleri ellerinden alınır hem de çocukluk anıları yerle yeksan edilir. Aynı gün yıkım bitip de gün geceye karışırken çocuklar ailelerine ait eşyaların yıkıntılar arasından toparlanmasına yardım eder. Kurulu kalan sobanın boruları sökülür; başka bir sahnede soba yeniden yanıyordur ve küçük eller ısınmak üzere sobaya uzanmıştır.

Kentsel dönüşüme uğrayan mahallelerin sakinleri, yerlerinden edildikten sonra, eski mahalleleriyle bağlarını ancak anılarında yaşatabilirler. Yaşam alanları ellerinden alınan ve bazı bölgelerde birkaç kuşaktır yaşadıkları topraklardan sürülen insanlar, büyük çoğunluğu işlerine de yakın

⁷ Ayazma’da evini kaybeden ailelerden birinin ferdi. Belgesel bu ailenin hikâyesini merkeze alır.

olan mahallelerinden uzaklaştırıldıkları için işlerini kaybetme riskiyle karşı karşıya kalırlar. Birçoğu gerçek mesleğini icra edemez olur. İstanbul'un Sulukule semtinde gerçekleştirilen kentsel dönüşüm faaliyetlerinde evinden edilen ve İstanbul'un dışında (Taşoluk semti) inşa edilen toplu konutlara gönderilen Levent Umaç bunlardan biridir: "Bizim bildiğimiz, cahil aklımızın aldığı bir şey varsa, kentsel dönüşüm denen şey İstanbul'un göbeği olan bir yerin zenginlere peşeş çekilmesi[dir]" (Azem, 2011). Benzer bir yakarış, işi Taksim civarında dönen ve Sulukule'de otururken ulaşım sorunu yaşamayan Cafer Gitmez için de geçerlidir: "Buradaki milletin, oraya gidenlerin Allah yardımcısı olsun. Herkes şimdi merakta. (...) 30 km git, 30 km gel, 60 km. E, benim işim Taksim'de dönüyor, Dolapdere'de⁸ dönüyor. Kazandığım benim 20-30 lira. Onu da yola mı vereceğim?" Mesleklerini icra edemeyen ve geçimlerini sağlamak için farklı işler yapmak zorunda kalanlar için kent, hayatlarını kısıtlayan, yaşamlarını zorlaştıran bir yerdir. Bununla birlikte, göç ettikleri kırsal bölgelerde de geçimlerini sağlayamayacakları için burada yaşamaya mecburdurlar.



Fotoğraf VII: Pekin'de gerçekleştirilen kentsel dönüşüm çalışmalarından bir görüntü. Arkada uzanan konutların benzerlerinin inşası için hazırlık yapıldığına işaret (Hobkinson, 2011).

2008'de kentsel dönüşüm projesi kapsamında Sulukule'den Taşoluk'a gönderilen 330 aileden sadece biri 2011 yılı itibarıyla o bölgede yaşama devam edebilir. Bunun temel sebeplerinden biri, bu evlerin taksidini ödeyememeleri, diğerleri ise işyerlerine uzaklığı, kentin dışında yer aldığı için tüm yaşam alanlarından kopukluğu ve altyapı yetersizlikleridir. Depreme dayanıklı olduğu iddiasıyla inşa edilen, ancak iki yıl sonra kolon betonlarının dökülüp, içlerindeki demirlerin dışarı çıkmaya başladığı bu apartmanlar, düşük maliyetle, hızlı bir şekilde inşa edilmiştir. İş alanlarından ve kentin diğer imkânlarından uzak, komşuluk ilişkilerini sürdürmeye uygun olmayan, çocuklar için özel alanların bulunmadığı bu tür

⁸ Taksim ve Dolapdere, Sulukule'ye, yani eski yerleşim bölgelerine yakın semtler.

toplu konut yapılanmaları dünyada önemini hızla yitirirken, Türkiye'nin hemen her kentinde varlığını sürdürür. Çin'in en büyük kentlerinden olan Şangay'da da durum benzerdir. *Megakentler* belgeselinde, Şangay'da tarihî dokunun yoğun olduğu bir bölgede, yıkılacak olan evlerin üzeri işaretleir, belediye tarafından bölgede yaşayanlara bir tebliğ gönderilerek belirtilen tarihten önce çıkmaları istenir. Buradan taşınmaları ve kentin sınırlarına ayda 100 bin dairenin inşa edildiği bölgelere yerleşmeleri beklenir. Marr, "Eski yerleşimciler için bu büyük toprak gaspının anlamı, evlerinden ve mahallelerinden uzağa atılmaktır" diyerek durumu özetler.

Kentin merkezinden yoksulların uzaklaştırılarak kent çeperlerine yerleştirilmeleri, kentin varsıllarla yoksullar arasında fiziksel anlamda bölünmesine de sebep olur. *Ekümenopolis*'te Kasım Aydın, bir süre sonra yerleştirilecekleri toplu konutlardan bir dairenin penceresinden dışarı bakıp: "Bana oturacak rahat bir yer lazım; burada rahat olamayız" (Azem, 2011) derken, yıllarca yatay düzlemde gelişen mahallelerinde yaşadıkdan sonra –gene aynı belgeselde– İstanbul Mimarlar Odası'ndan Mücella Yapıcı'nın ifade ettiği gibi *Faraday kafeslerine* yerleştirilmek, insanların burada kendilerini huzursuz hissetmelerine sebep olur. Hayatlarının büyük bir kısmını sokakla iç içe geçiren insanlar, çok katlı yapıların hâkim olduğu bölgelere yerleştirilerek sokaktan koparılmışlardır. Evlerinin merdivenlerinde oturarak sokakta oynayan çocuklarını takip edip, sohbet edebildikleri bir yerleşim şeklinden yüksek katlara yerleştirilmiş, inip çıkmanın zor olduğu bir yaşama pratiğine mecbur bırakılmışlardır. *Zamana ve Şehre Dair*'de de sokağın kenarında, evlerinin önünde oturan insanlardan ve yaşayan bir mahalleden toplu konutların sessiz, yalnız, yalıtılmış bölgesine uzanırken değişen yaşam biçimi dikkat çekicidir.

Çoğunlukla kentin çeperine inşa edilen toplu konutlar, kent merkezlerine bir hayli mesafelidir. Dönüşümlerin doğasına paralel olarak hızla ve kalitesiz malzeme kullanılarak inşa edilen bu yapılar, buldukları bölgeyi de betonlaştırarak nefes almayı güçleştiren bir ortam yaratır. Kent yoksullarının kentin dışındaki toplu konutlarda yaşamaya mahkûm edilmesi, kent mekânında varsıllarla yoksulları fiziksel anlamda birbirlerinden uzaklaştırır. Sınıfsal ayrıştırmanın üst düzeyde yaşandığı bu tür kentlerin durumunu değerlendiren kent sosyoloğu ve akademisyen Hatice Kurtuluş, "Bu ayrılmış kent geri dönecek. Bu konutların geleceğinde buralar için yeniden kentsel dönüşüm projeleri üretilecek" (Azem, 2011) der.

Kent mekânının her köşesini ranta çevirmek için atılan adımların belki de en tahripkârı kent içerisindeki parklara ve kamusal alanlara müdahale edilmesidir. *Kentli*'de, Almanya'nın Stuttgart kentinde tren raylarının yer altına alınarak yapılacak olan hızlı trene uygun ray döşenebilmesi, 200

yıllık ağaçların kesilmesini ve kentin simgesi olarak görülen bir binanın yıkılmasını gerektirir. Büyük bir kalabalığın toplanarak ağaçları kestirmeme çabaları başarısızlığa uğrarken, insanlara rağmen, onların gözyaşları ve çığlıkları altında ağaç kesimi gerçekleşir. Projenin sözcüsü Udo Andriof'un belirttiği gibi ulaşım bahanesiyle yeni evlere ve iş sahalarına alan açılmış olur. II. Dünya Savaşı esnasında bile yakacak odun ihtiyacına rağmen kesilmediği belirtilen ağaçlar, hızarlarla yerle bir edilirken, insanlar tepkilerini şu sözlerle dile getirirler: “Gözlerimin önünde kentin kalbinin böyle lime lime edildiğini görmek çok üzücü”, “Burada olan resmen sivil savaşı” (Huswit, 2011). Kentin her bölgesinden daha fazla kâr edebilmek için atılan bu adımlar, kentlilere rağmen kente müdahaledir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Dünyanın çeşitli kentlerinde etkileri görülen kentsel dönüşüm çalışmaları, kentlilerin evleri, sokakları, mahalleleri ve kentleriyle kurduğu bağı ke-sintiye uğratar, ortadan kaldırır ya da yenileme gayretine girer. Kentlerde sürdürülen tahrip edici faaliyetler, hem mekânın hem de insanın doğasına zarar verirken, çalışma boyunca anlatılanlar, kentlerin kurtarılamaz bölgeler ilân edilmesini meşru kılmaz. Sürdürülen başarılı projelerle, insanların yaşadıkları kente katılımı mümkündür. Belgesellerden örneklerle de sunulan bu uygulamalar, kentlerin insanlar için ve onların katılımıyla biçimlenmesi gerektiğini gösterir. Aksi takdirde, *Ekümenopolis* belgeselindeki gibi birbirinin üzerinden uzamaya devam eden yapıların, otomobillerce kuşatılmış sokakların, doğanın katlini caiz gören sermaye hareketlerinin kenti daha da yaşanılmaz kılması kaçınılmazdır. Kentlerin insan için ve insanla beraber olması gerektiği unutulmamalıdır.

Belgeseller aracılığıyla inceleme fırsatı yakalanan dünyanın farklı kentleri, büyük tahribatla boğuşurken, atılabilecek kararlı adımlarla bu bölgeleri geri kazanabilmek de mümkündür. Kent yönetiminden sivil toplum kuruluşlarına, kentlilerin bireysel çabasından kolektif mücadeleye uzanan yelpazede kararlı bir duruş sergilemek, kentlerin insan odaklı olduğunu hatırlatmak için önemlidir. Kent hakkı mücadelesi, kentlinin içine düştüğü yabancılaştırmanın kırılmasının ilk basamağı olma potansiyeli taşıırken, mekânın politikleştirilmesinin gerisinde yatan dinamiklerin güçlü analizi, mekândan yeni politikalar üretilmesinin de zeminini oluşturacaktır. Bu noktada, yürütülen başarılı projelerin varlığını belgeseller aracılığıyla anmakta fayda vardır. Kent yoksullarına kısıtlı bir bütçeyle toplu konutlardan daha yaşanabilir evlerin nasıl tasarlanabileceğinin bir örneğini *Kentli*'de görürüz. Şili'nin Santiago kentinde yapılan bir sosyal konut

projesi, yoksul ailelere belli bir miktar bütçe sunup altyapı sağlarken ailenin ihtiyaçlarına göre tasarım yapılabileceğinin bir örneğidir. *Katılımcı tasarım* olarak adlandırılan bu sistemde, inşa edilen konutları için neyin daha önemli olduğunun burada yaşayacak ailelere sorularak ilerlenilmesi, eldeki kısıtlı bütçeyle burada yaşayacak aileler için en uygun uygulamaların hayata geçirilmesine olanak yaratır.

Yaşanılabilir konutlarla birlikte güvenli bir şekilde yürünebilir sokaklara olan ihtiyaca cevaben, Cape Town'da birtakım mühendislik faaliyetleri sonrası oluşan, kullanılmayan geniş alanların suç bölgesi olmaktan çıkarılması için yapılan çalışmalarda, hırsızlık ve insan kaçırma olaylarının yaşandığı bu bölgelere her 500 metrede bir, sokaklar boyunca kurulan *aktif noktalar*, güvenliği sağlamada başarılı olur. İçerisinde yedi gün 24 saat boyunca bir görevlinin bulunduğu, kırmızı rengiyle herkes tarafından fark edilen, yürürken kolaylıkla görülebilecek şekilde tasarlanan, akşamları aydınlatılan bu güvenlik noktaları, insanların sokakları kullanmasını mümkün hâle getirmiş ve çocukların sokakta güvenli bir şekilde oynayabilmesi için uygun ortam da sağlamıştır. Bu uygulamaların başlangıcından bu yana şiddet olaylarında büyük oranda gerileme olduğu saptanır.

Ulaşımdan kaynaklanan problemlere getirilecek başarılı çözümler ise tüm kentin yararına. Ulaşımda kullanılan motorlu araç sayısını minimize ederek çevre kirliliğini, park sorununu ve kaza riskini azaltmak mümkündür. Kopenhag'da son kırk yıldır ulaşımı bisiklet ağırlıklı gerçekleştirmek için karayollarının dıştan içe doğru yayalar, bisikletliler, park eden araçlar ve araç trafiği için organize edilmesi, bisikletlilerle hareket halindeki otomobiller arasına park eden araçlarca güvenlik şeridinin oluşturulması, ulaşım ile ilgili sorunları çözmek için atılan somut adımlar arasındadır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. ve M. Horkheimer. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan (çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Azem, İ. (Yönetmen). (2011). G. Günay (Yapımcı). *Ekümenopolis* [Film]. Türkiye: Kibrit Film.
- Bachelard, G. (2008). *Uzamanın Poetikası*. A. Tümertekin. (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bektaş, L. (2013). *Kent Mekânının Dönüşümü ve Yabancılaşma: Kente Belgeseller Üzerinden Bakış*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Bumin, K. (1998). *Demokrasi Arayışında Kent*. İstanbul: İz Yayıncılık.

- Chua, B. H. (2005). Ekonomi ile Irk Arasında: Singapur'un Asyalaşması. A. Öncü ve P. Weyland (Ed.), *Mekân, Kültür, İktidar Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, 43-67.
- Davies, T. (Yönetmen). (2008). S. Papadopoulos ve R. Boulter (Yapımcılar). *Of Time and the City* [Film]. İngiltere: Hurricane Films.
- Ercan, F. (1996). Kriz ve Yeniden Yapılanma Sürecinde Dünya Kentleri ve Uluslararası Kentler: İstanbul. *Toplum ve Bilim*, 61-96.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu*. 5. Basım. S. Savran (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hobkinson, S. (Yönetmen). (2011). J. Sampson (Yapımcı). *Megacities: Living in the City* [Film]. İngiltere: BBC.
- Horkheimer, M. (2010). *Akıl Tutulması*. O. Koçak (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hustwit, G. (Yönetmen). (2011). G. Hustwit, L. Raven, P. Puchalski, S. Siegel (Yapımcılar). *Urbanized* [Film]. Amerika: Hustwit Film.
- Jacobs, J. (2011). *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*. B. Doğan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kassab, S. (2005). İki Küreselleşme Anlayışı Üzerine: Beyrut'un Yeniden İnşası Konusundaki Tartışma. Öncü, A. ve P. Weyland (Ed.), *Mekân, Kültür, İktidar Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, 67-85.
- Lefebvre, H. (2010). *Sosyalist Dünya Görüşü Marksizm*. D. Görsev (çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Lefebvre, H. (2013). *Kentsel Devrim*. S. Sezer (çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality-Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Oktaç, A. (2002). *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sennett, R. (1999). *Gözün Vicdanı -Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*. C. Kurultay ve S. Setabiboğlu (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G. (2011). *Modern Kültürde Çatışma*. 7. Basım. T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen. (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Süalp, Z. T. (2004). *Zaman Mekân Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Tekeli, İ. (2011). *Kent, Kentli Hakları, Kentleşme ve Kentsel Dönüşüm*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

HAYALLER HAKİKAT OLURSA: OSMANLI İSTANBUL'UNDA FİMLER, GÖSTERİMLER, İZLENİMLER (1896-1909)

Özde Çeliktemel-Thomen*

GİRİŞ¹

Bir hayli senelerden beri Ramazan gecelerinde bulunamadığım Şehzadebaşı'na birkaç ay evvel bir refikimle gitmiştik [...] Çaycı dükkânları karşılarında "sirk"!.. Zuhurî kolu! Beş-on adım ilerde "fonograf"!.. Karagöz! Yarı başında "Sinematograf"!.. Edison Zuhurî kolunu seyrediyor, Karagöz Edison'u dinliyordu. Edison! Bu hârika-i hilkatin, bu yeni dünyanın, kadîm Asya ile bir iskemlede oturması bir garip tezat değil midir?²

* Özde Çeliktemel-Thomen, University College London.

¹ Bu çalışmanın çeşitli aşamalarında bana yardımcı olan Hasan Ali Çakmak, Nurçin İleri, Saadet Özen, Mustafa Özen ve Özge Özyılmaz, Dilan Yıldırım ve Cemil Yıldızcan'a teşekkür ederim.

² Sami Paşazade Sezai, "Musâhabe", *Sami Paşazade Sezai, Zeynep Kerman* (haz.), İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986 [1898], s. 86. [Orijinal eser: *İkdâm*, 1441, 16 Temmuz 1898.] Zuhurî kolu ortaoyununda taklitçi anlamındadır. Thomas Alva Edison (1847-1931), *kinetograph, kinetoscope* ve *vitascopie* gibi sinematik aletleri icat eden, 1908'de Motion Pictures firmasıyla film stüdyo sistemini başlatan ABD'li mucit ve iş adamıdır.

1898'de bir Ramazan gecesinde, Şehzadebaşı'nda karnaval havasındaki sokakları tarif eden Sami Paşazade Sezai (1860-1936), Karagöz ve sinematograf ilânının yan yana olmasını "bir garip tezat" olarak nitelendir-mektedir. Görünen o ki 1898'den sonra yurtdışından gelen filmlerin art-masıyla sinema İstanbul'daki Ramazan *lû'biyyâtının* bir parçası haline gelmişti. Bu durumu bir nebze Batı Doğu karşıtlığı yaratarak tasvir eden Sami Paşazade Sezai, sinemayı Batı'dan, yani "yeni dünya"dan, "kadim Asya"ya getirtilen bir "hârîka-ı hilkat" olarak değerlendirmişti.³ Ressam Salih Erimez ise, bir Ramazan gecesini betimlediği çiziminde, sinematog-raftan Karagöz'e *envâ'-i temâşâ* ilânının İstanbul sokaklarını doldurduğunu göstermektedir (Figür 1). Erimez, âdeta yıllar sonra, Sami Paşazade Sezai'nin Şehzadebaşı'ndaki deneyimini resmetmiştir.

Geç 19. yüzyıl Osmanlı İstanbulu imparatorluğun siyasi ve ticari mer-kezi olmakla beraber bir kültür ve eğlence başkentiydi. Yabancı tiyatro gruplarının önemli bir durağı olan İstanbul, aynı zamanda Karagöz'den meddaha ve ortaoyununa kadar pek çok seyirlik gösteriye ev sahipliği yapmaktaydı. Sinemanın keşfinden kısa bir süre sonra öncelikle saray ve İstanbullu elit 1896'da sinemayla tanıştı. Başlangıçta Beyoğlu (Pera), Şeh-zadebaşı ve Yıldız Sarayı'nda gerçekleşen gösterimler zamanla kentin di-ğer muhitlerine de yayıldı. Lumière kardeşlerin operatörlerinin (Alexan-der Promio & François Doublier) 1896 ve 1899'da geldiği İstanbul, sessiz filmlerin konusu da olmaya başlamıştı.⁴ Haliç, Boğaziçi ve benzeri pano-ramik manzaralar ve İstanbullular, Batılı firmaların (Lumière, Charles Urban ve British Pathé ve diğerleri) objektifine yakalanmaktaydı. Bu ça-lışmada, erken sinema döneminde henüz oluşum aşamasındaki sinema-nın, film gösterimleri, yapımları ve seyirci izlenimleri bağlamında İstan-bul'daki 13 yıllık sinema tarihi ele alınacaktır.⁵

³ Sami Paşazade Sezai, "Musâhabe", s. 86.

⁴ G.-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe De ses origines à nos jours*, Paris: Gauthier-Villars, 1925, s. 196-197.; Jacques Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma des Origines: Les Frères Lumière et Leurs Opérateurs*, Seyssel: Champ Vallon, 1985, s. 141-147; 158, 230.

⁵ Sultan II. Abdülhamid'in saltanatının (1876-1909) son döneminde, İstanbul'a sinemanın geldiği 1896 senesi bu çalışmanın çıkış noktasıdır. Jön Türk Devrimi'yle parlamenter rejimin başladığı yeni devir, 1909 ise araştırmanın sonlandığı dönemdir. Bu tarihsel ayrım, her iki siyasal dönemdeki sosyal, ekonomik ve kültürel farklılıkların sinemayı etkilemesinden dolayı tercih edilmiştir. II. Meşrutiyet döneminde (1909-1918) denetimden geçen filmlerin gösterim, yapım ve dağıtım koşullarına kadar gerçekleşen pek çok uygulama bir evvelki siyasal yapıdan, bazı benzerlikler olmasına rağmen, önemli farklarla devam etmiştir. Sinema alanındaki farklı yasal düzenlemeler bilhassa İstanbul'daki eğlence ve gösteri kültürünü doğrudan etkilediği ve de-ğişen hükümetlerin söylemini yansıttığı için bu çalışmada siyasal döneme bağlı kronolojik bir ay-rım bulunmaktadır.



Figür 1 - Ressam Salih Erimez'in "Şehzadebaşı'nda Direklerarasında Piyasa" adlı çizimi İstanbul'daki Ramazan gecelerini tasvir eder. Resimde bayrakların altında bir sinematograf ilanı görülürken en solda Karagöz, sağdaysa Komik-i Şehr Hasan Efendi'nin oyununun ilânı vardır. 1941'de yayımlanan bu çizim, Sami Paşazade Sezai'nin 1898'de Şehzadebaşı'ndaki Ramazan gecesini tasvirindeki *envâ'-i temâşânın* biraradalığıyla paralellik taşır.⁶

Merkezî hükümetin bulunduğu liman kenti İstanbul, imparatorluğa gelen filmlerin önemli duraklarından biriydi. Ordu mensuplarından çeşitli kademelerdeki bürokratlara, diplomatik görevlilerden tüccarlara kadar nüfusun eğitilmiş ve elit tabakasının yoğunlaştığı başkent, imparatorluğun sinema merkezi haline gelmekteydi. Erken sinema döneminde, bilhassa elit nüfusun erişebildiği filmler halihazırda varolan temâşâ kültürüne eklenmeye çalışmaktaydı. Başka bir deyişle, İstanbul'da sinema henüz yaygın kitlesel bir seyirlik haline gelmemişti. Özellikle 1896'dan sonra filmler, halihazırda temâşânın bir parçası olarak münferit ve kısa gösterimlerle sınırlıydı. 1900'lerin ilk çeyreğinden itibaren sinema, yavaş yavaş daha

⁶ Salih Erimez, *Tarihten Çizgiler*, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1941.

uzun ve kapsamlı film gösterimleriyle, İstanbul'daki temâşâ hayatının önemli bir parçası olmaya başladı.⁷

Yıldız Sarayı'ndaki hokkabaz Bertrand, saray ahalisine vâkıf olduğu sanatları sergilemek dışında Avrupa'daki yenilikleri takdim etmekle meşuldü. Sultan II. Abdülhamid'in⁸ kızı Ayşe Osmanoğlu, Bertrand'ın saraya sinemayı getiren ilk kişi olduğunu anılarında yazmıştı.⁹ Saray dışında, İstanbul'da "basın mensupları ve birkaç davetli" için düzenlenen ilk hususî film gösterimi, 11 Aralık 1896'da Beyoğlu'nda Sponek Birahanesi'nde gerçekleşmişti.¹⁰ Bu yıllardaki film gösterimlerini düzenleyenler ise İstanbullu sanatkârlardan dönemin son teknolojilerini takip eden Osmanlı tüccar ve işletmecileriyle yurtdışından gelen iş adamlarından oluşmaktaydı: Tüccar Sigmund Weinberg, ressam Henri Delavallée, müzikhol ve sirk işletmecisi Ramirez, saray hokkabazı Bertrand, mühendis ve film ekipman üreticisi Pierre-Victor Continsouza, Bay Aleksan, Yıldız Sarayı tercümanını Sabuncuzade Louis Alberi ve diğerleri, Osmanlıların sinemayla tanışmasına vesile olmuşlardı. Doğrusu Nezhî Erdoğan'ın önerdiği gibi başlangıçta sinemayı İstanbul'da tanıtanlar gayrimüslim nüfus, başka bir deyişle cihânîlerdi.¹¹ Bu yeni icadı duyan tüccarlar ve saray yetkilileri, Batı Avrupa ve ABD'deki film ekipman firmaları ve elçilik temsilcileriyle iletişime geçerek sinema hakkında bilgi edinmeye başlamışlardı.¹²

⁷ Bu çıkarım dönemin basınına yansıyan gösterim ilânlarına dayanarak yapılmaktadır. Bkz. *Stamboul, Le Moniteur Oriental ve İkdâm*.

⁸ Ölüm/Doğum: 1842-1918 ve Saltanatı: 1876-1909.

⁹ Ayşe Osmanoğlu, *Babam Abdülhamit*, İstanbul: Güven, 1960, s. 68.

¹⁰ "Théâtres", *Stamboul*, 12 Aralık 1896. Dönemin çeşitli günlük gazeteleri tarandığında ilk gösterim için daha erken bir tarihte karşılaşma ihtimali olabilir. *Stamboul* gazetesinin 1896 tarihindeki nüshalarında ilk sinematograf gösterim bahsi 12 Aralık 1896 tarihine aittir. Haberde bir evvelki gün, 11 Aralık 1896, basın mensupları ve özel davetliler için gerçekleştirilen gösterim değerlendirilir. Bu konudaki ilk ayrıntılı saptamayı Mustafa Özen yapmıştır. Bkz. Mustafa Özen "Travelling Cinema in Istanbul", *Travelling Cinema in Europe: Sources and Perspectives*, Martin Loiperdinger (der.), Kintop Schriften, 2008, s. 47-54. İlk gösterimler hakkında farklı bir çalışma için bkz. Ali Özuyar, "Türkiye'de Gösterilen İlk Filmler", Çevrimiçi *Türk Sineması Arşivleri*: <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/12/turkiye%E2%80%99de-gosterilen-ilk-filmler> (Erişim 10 Temmuz 2015).

¹¹ Nezhî Erdoğan, "The Spectator in the Making: Modernity and Cinema in Istanbul, 1896-1928", *Orienteering Istanbul Cultural Capital of Europe?*, Deniz Göktürk, Levent Soysal & İpek Türelî (yay. haz.), London: Routledge, 2010, s. 131.

¹² Örneğin, fotoğrafçı O. Diradaur ve Theodore Vafiadis Lumière kardeşler ile iletişime geçerek *cinématographe* hakkında bilgi edinmeye çalışmışlardır. Bkz. Jacques Rittaud-Hutinet & Yvelise Dentzer (yay. haz.), *Letters: Auguste and Louis Lumière Correspondances*, Pierre Hodgson (çev.), London: Faber and Faber, 1995, s. 24. Nijat Özön, *Sinema El Kitabı*, İstanbul: Elif, 1964, s. 113. Berlin Sefareti ve Yıldız Sarayı arasındaki yazışmalardan Sultan II. Abdülhamid'in Çin'deki sorunla ilgili olarak "sinematograf aleti vasıtasıyla saha'î temâşâ-ı vaz' olan resimlerin getirilmesinin" istediği görülür. Çin hakkında herhangi bir film bulunmadığı-

Seyircisini hayretten hayrete sürükleyen,¹³ biraz merak uyandıran biraz oyalayan, bazen korkutan, heyecanlandırıcı veya alay konusu olan bu kısa filmler, tıpkı meddah, Karagöz, tiyatro, opera, laterna ve temâşâ hayatının diğer öğeleri gibi İstanbulluları zamanla etkisi ve büyüğü altına almakta gecikmedi. Ayşe Osmanoğlu'nun belirttiği gibi, filmler “çok yeni bir şey olduğundan” seyircilerin ilgisini çekmiş olabilirdi. Bu “yeni” olma hali, bilimsel ilerlemeyi ve dönemin pek çok icadında olduğu gibi, “Batı teknolojisini ve modernitesini” zihinlerde somutlaştırmayı sağlıyordu. 12 Aralık 1896'da *Stamboul* gazetesi, bir tanıtım yazısıyla, sinemanın yeni teknolojisini okurlarına tanıtmakta geç kalmamıştı.¹⁴ Gazetede “Merak uyandırıcı fotoğraflar” başlığıyla bu yeni icadın teknik içeriği, filmlerin süratli hareketi ve illüzyon etkisi anlatılmaktaydı.¹⁵ Belki de bu sebeple, Sami Paşazade Sezai'nin dile getirdiği gibi, tüm karmaşık teknik donanımıyla sinemanın, köklü temâşâ geleneğinin simgesi olan Karagöz'le birlikte Şehzadebaşı'nda, İstanbullulara sunulması şaşırtıcıydı.

Türklerin, Ermenilerin, Rumların, Kürtlerin, Yahudilerin, Levantenlerin ve diğer Osmanlıların; öğrencilerin, askerlerin ve bürokratların; belki de Sponek Birahanesi'nin, Kristal Palas'ın, Lebon'un, Odéon'un, Concordia'nın, Pera Sirkî'nin, Fevziye Kiraathanesi'nin, Haydarpaşa Gazinosu'nun, Weiss Kitabevi'nin müdavimleri ve Abdullah Biraderler'de portrelerini aldırılan İstanbullular, asrın *nev-i lû'biyyâtım* kısa sürede keşfedeceklerdi. Aynen Karagöz gibi filmler de karanlık bir salonda perdeye akfederken, seyircilerin dimâğında ya bir illüzyon, ya hakikatin ta kendisi, ya da bilinmeyen bir âlemin hayal perdesine dönüşecekti.

FİLMLER

Kamera, Haliç'te arkasında bıraktığı dalgalar boyunca Cısr-i Cedîd'i takip etmektedir.¹⁶ Bir vapur ve küreğine sıkıca asılan bir sandalcı objektife

nı belirten elçilik yetkilileri saraya başka filmler göndermiştir. Bkz. BOA.Y.PRK.EŞA. 40/1, (3/M/1320), [12 Nisan 1902].

¹³ Cemal Kafadar, bilhassa 17. yüzyıl Osmanlı görsel kültüründe seyircinin hayranlıkla seyrettiği görüntü karşısındaki halini “hayret parmağını ısırarak” şeklinde tarif edildiğini belirtir. Aynı durumun geç 19. yüzyılın yeni icadı sinemayla da devam ettiği ve seyircinin sinemayı alımlarken hayret içinde kalabileceği vurgulanır. Cemal Kafadar, Ağâh Özgüç, Giovanni Scognamiglio & Deniz Bayraktar, “Sinema ve Tarih”, (Panel Tartışması), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Deniz Bayraktar (der.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2006, s. 18-21.

¹⁴ 2009'da *Stamboul* gazetesinin yerini (Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul) saptamama yardımcı olan Mustafa Özen'e teşekkür ederim. Gazetenin farklı kopyaları Salt Galata/ Araştırma'da bulunmaktadır.

¹⁵ “Une Curiosité photographique”, *Stamboul*, 12 Aralık 1896.

¹⁶ Bu köprü pek çok kez restore edilmiş ve tarih boyunca farklı isimlerle anılmıştır: Büyük Köprü, Valide Köprüsü, Karaköy Köprüsü, Yenicami Köprüsü ve Yeni Galata Köprüsü olarak.

yakalanmaktadır. Yaklaşık 1 dakika 19 saniye süren bu kayıt, Alexandre Promio'nun *Haliç Panoraması* adlı filmine aittir (Panorama de la Corne d'Or, No 416, 1897) (Figür 2).¹⁷ *Haliç Panoraması* dönemin diğer seyahat filmleri gibi kısa, sessiz ve siyah beyazdır. İstanbul'un gözde manzaralarından biri olan Haliç turistik bir gözle filme alınmıştır. Lumière kardeşlerin operatörlerinden Promio'nun, Osmanlı toprakları dışında Avrupa ve ABD'de çeşitli turlar düzenlediği bilinmektedir. Lumière'ler, bu turlar aracılığıyla *cinématographe*'ı tanıtmak ve değişik coğrafyalarda film çekerken aynı zamanda kendi yapımlarını farklı seyircilere göstermeyi hedeflemiştir.¹⁸



Figür 2 - *Haliç Panoraması* (Alexander Promio, *Panorama de la Corne d'Or*, No 416, 1897).

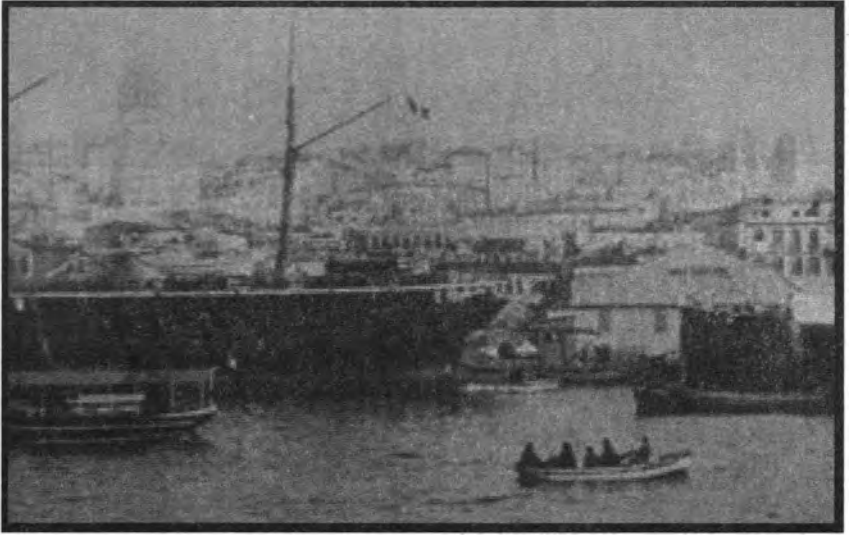
1850'lerde imparatorluğun farklı kentlerini ve halklarını resmeden Fransız ressam Jules Laurens gibi, Promio da İstanbul'un ilgi çeken panoramik bölgelerini ve insanlarını filme almıştır.¹⁹ Promio'nun imparatorluğa gelirken Osmanlı gümrüğünde karşılaştığı bürokratik zorluklar sinema

¹⁷ Filmin farklı kayıtları mevcuttur, muhtemelen orijinal çekim daha uzundu. Alexander Promio'nun İstanbul'daki filmlerini "akışkan kadraj" kavramıyla ele alan bir çalışma için bkz. Aslı Özgen Tuncer, "İstanbul ve Boğaz Kıyılarının Akışkan Panoramaları", *Toplumsal Tarih*, 263, (Kasım 2015), s. 26-34.

¹⁸ Jacques Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma des Origines*, 1985, s. 141-147; 158, 230.

¹⁹ Erol Makzume & Esra Kocabaşoğlu, "Jules Lauren (1825-1901) Doğu'da Batı'yı Unutmayan Oryantalist", *Toplumsal Tarih*, 113, (Kasım 2013), s. 59.

tarihi literatüründe farklı yorumlara neden olmuşsa da,²⁰ Fransız operatör İstanbul dışında Şam, Yafa, Kudüs ve Beyrut'a da gitmiştir. Promio, bu kentlerde film çekmiş ve gösterimler düzenlemiştir.²¹ İstanbul'da *Haliç Panoraması* dışında, *Boğaziçi Panoraması*'nı (Panorama des rives du Bosphore, No 417, 1897) (Figür 3) ve *Türk Piyade Alayı'nın Geçit Töreni*'ni (Défilé de l'infanterie turque, No 414, 1897) çekmiştir.²² Bugün, Promio'nun filmleri, Fransız Film Arşivi Kütüphanesi'nde (Bibliothèque des Archives Françaises du film, Bois d'Arcy) ve Fransa François Mitterrand Milli Kütüphanesi'nde (François Mitterrand Bibliothèque nationale de France) bulunmaktadır. İmparatorlukta çekilen bu filmler dönemin diğer seyahat filmleriyle de örtüşmektedir. Değişen seyirci kitlesine göre farklı coğrafyalarda “egzotik” veya “sıradışı” addedilen manzaralar çekmek bu dönemde firmaların ticari pazarlama tercihiydi.



Figür 3 - Boğaziçi Panoraması (Alexander Promio, Panorama des rives du Bosphore, No 417, 1897).

²⁰ Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960*, Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı, 1962, s. 18.; Özde Çeliktemel-Thomen, “Denetimden Sansüre II. Abdülhamid Döneminde Sinema”, *Toplumsal Tarih*, 255, (Mart 2015), s. 73-74.

²¹ Jacques Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma des Origines*, s. 141-147.

²² Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma*, s. 145, 146, 158, 231. Promio'nun imparatorlukta çektiği diğer filmler şunlardır: *Bir Sokak* (Une Rue, No 406, 1897), *Yafa Limanı*, *Doğu Kıyıları* (Porte de Jaffa: côté est, No 402, 1897), *Souk-el-Fakhra* (No 413, 1897), *Canons Meydanı* (Place des Canons, No 410, 1897) ve diğerleri.

İlerleyen yıllarda İstanbul, Charles Urban ve Pathé gibi firmaların odak noktası haline geldiğinde şehrin farklı manzaraları objektife alınmaya devam etmişti.²³ İstanbul konulu filmlerin gündelik yaşamdan kesitler sunduğu da söylenebilir. Örneğin, Said N. Duhanî anılarında, Beyoğlu Halep Çarşısı'ndaki bir film gösteriminden bahsederken İstanbul ile ilgili *Prinkipo (Büyükada) Yat Yarışları ve Bir Cuma Günü Kâğıthane'de* adlı filmlerin gösterildiğini yazmıştır (Figür 4).²⁴



Figür 4 - Prinkipo (Büyükada) Yat Yarışları'ndan bir fotoğraf.²⁵

İstanbullular ve popüler yerler dışında, Sultan II. Abdülhamid de kameranın objektifine yakalanmıştır. Selim Sırrı Tarcan'a göre padişahın filmi ilk kez 1905'te Yıldız Camii'nde çekilmiştir. Sultan II. Abdülhamid, ikinci defa 1908'de Hamidiye Camii'nde Pathé'nin kamerasıyla görüntülenmiştir.²⁶ *Hamidiye Camii'nde Cuma Selamlığı* (Pathé Frères, No 2465, 90

²³ Charles Urban, 1904'te İstanbul ve Boğaziçi (Constantinople and the Bosphorus, 183 metre, 1904,) ve Constantinople (Constantinople, 45.7 metre, 1904) filmlerini çekmişti. Charles Urban'ın yapımları için bkz. http://www.imdb.com/company/co0013221/?ref_=tco_co_1 (Erişim 10 Temmuz 2015).; Hollanda Film Müzesi ve Avusturya Film Arşivi'nden derlenen görüntülerle İstanbul'un farklı dönemlerini yansıtan bir film için bkz. *İstanbul Do/Redo/Undo: Sular, Sokaklar, Suratlar*, Nezih Erdoğan (yön.), Türkiye, 2010, 16 dakika.

²⁴ Said N. Duhanî, filmlerin yapım bilgilerini paylaşmaz. Bkz. Said N. Duhanî, *Beyoğlu'nun Adı Pera İken*, İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kütüphanesi Yayınları, 1990, s. 76. *Le Moniteur Oriental*'deki 22 Nisan 1913'teki ilâna göre bu filmlerin Sigmund Weinberg tarafından çekilmiş olma ihtimali yüksektir. Cinéma Edison'da gösterileceği ilân edilen filmler şu şekilde listelenmiştir: *Chasse à courre à Djendéréé* (Kiathane), par le *Hunting Club de Constantinople*, film S. Weinberg. "Spectacles et Concerts", *Le Moniteur Oriental*, 22 Nisan 1913.

²⁵ Sermet Muhtar Alus, *Masal Olanlar*, Nuri Akbayar (yay. haz.), İstanbul: İletişim, 1997, s. 168.

²⁶ Burçak Evren, *Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995, s. 123. İbrahim Yıldırım, "Selim Sırrı Tarcan ve Türk Sinemasının Erken Dönem Tartışmalarına Katkı", *Kebikeç*, 27, 2009, s. 223-228.

metre, 1908) adlı bu film Pathé kayıtlarına “Le Salamalick public à la mosquée hamidié” adıyla geçmiştir. Filmin Rusça ara-başlıklı versiyonunda, Yıldız Sarayı’ndan Hamidiye Camii’ne giden yolda toplanan İstanbullular ve askerler görülür. Askerler geçit töreni için hazırlanmaktadır. Ardından faytonuyla gelen Sultan II. Abdülhamid belirir, etrafı askerlerle çevrili olan padişah eliyle hafifçe halkı selâmlar. Diğer saray ahalisi arabalarıyla geçerken görüntüleri kameraya yansımaktadır. Filmin sonunda Hamidiye Camii cepheden yakın planda gösterilir. Bu kayıttaki tüm çekim, yaklaşık 2 dakika 20 saniye sürer (Figür 5).

1903 Sinematograf İmtiyazı’na göre imparatorluk hakkında yapılacak filmlerin tarafsız ve ölçülü olması, padişahın halkı için yaptığı iyiliklerin ve hizmetlerin gösterilmesi kaidesi bulunmaktadır.²⁷ II. Abdülhamid, sinema aracılığıyla siyasal meşruiyetini vurgulayabileceğinin farkındaydı. “Her resim bir fikirdir. Bir resim yüz sahifelik yazı ile ifade olunmayacak siyasi ve hissi mânâları telkin eder”²⁸ sözlerini beyan eden Sultan II. Abdülhamid, görsel medyayı takip etmesine rağmen, diğer padişahlar gibi fotoğrafını kamusal alanda paylaşmaya pek hevesli olmamıştı. Zira *Hamidiye Camii’nde Cuma Selamlığı*’nın 1908 Jön Türk Devrimi sonrasında çekildiği düşünülürse, saltanatının sonuna yaklaşan padişahın gündeminin oldukça yüklü olduğu tahmin edilebilir. Eğer uygulansaydı, Sinematograf İmtiyazı’nın 2. maddesine göre, filmin gösterimi ancak padişahın onayıyla mümkün olacaktı ki,²⁹ neticede, bu filmin İstanbul’da gösterime girip girmediği halen bilinmemektedir.

Sinema teknolojisiyle birlikte, değişik coğrafyaları ve halkları kaydetmek ve bu manzaraları dünyanın dört bir yanındaki farklı seyircilere sunmak mümkün olmuştu. Bu durum görsel kültürdeki çeşitliliğin ve zenginliğin artması anlamına gelmekteydi. İşte bu yüzden Osmanlı İstanbul’u pek çok filmin konusu olmuştu. Nezhir Erdoğan’ın söylediği gibi, 20. yüzyıl boyunca “dünyayı sinematografik olarak kataloglamaya çalışan çilgin sinemacılar” gitgide çoğalacaktı ve sıklıkla uğradıkları kentlerden biri de Osmanlıların başkenti İstanbul olacaktı.³⁰ İstanbul konulu filmler, siyasi

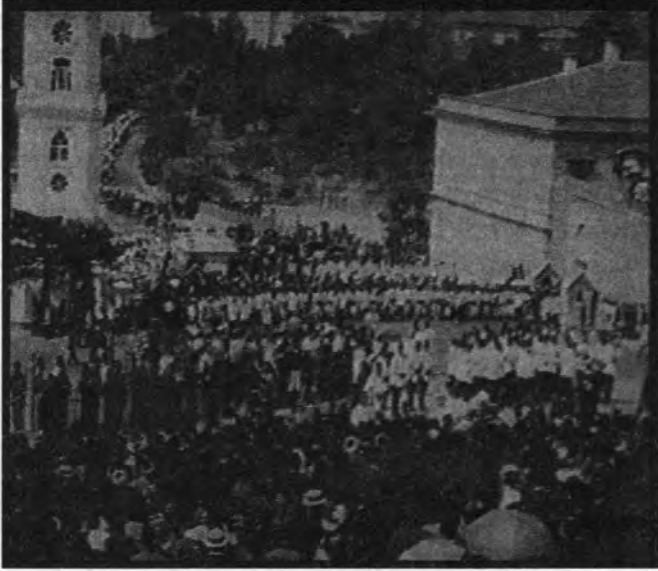
²⁷ 1903 Sinematograf İmtiyazının Osmanlıca adı “Memâlik-i Şâhânedâ Sinematograf Temâşâ Ettirilmesinin Şerâit-i İmtiyâziyesi”dir. BOA.Y.PRK.AZJ, 46/16, (29/Z/1320), [29 Mart 1903], 2. madde. Bu konudaki çalışmalar için bkz. Ali Özuyar, *Devlet-i Aliyye’de Sinema*, Ankara: De Ki, 2007, s.11-14, 135-139.; Ayhan Ceylan, “Osmanlı Dönemi Türk Sinemasında Hukuki Düzen”, *Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları*, 9, (Bahar 2010), s. 7-19.; Özde Çeliktemel-Thomen, “1903 Sinematograf İmtiyazı”, *Toplumsal Tarih*, 229, (Ocak 2013), s. 26-32.

²⁸ Tahsin Paşa, *Sultan Abdülhamid, Tahsin Paşa’nın Yıldız Hatıraları*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1990, s. 356-357.

²⁹ BOA.Y.PRK.AZJ, 46/16, (29/Z/1320), [29 Mart 1903], 2. madde.

³⁰ Nezhir Erdoğan, “Basın Dilinde ‘Canlı Fotoğraf ve Hakikilik’”, Çevrimiçi *Türk Sineması Arşivleri*: <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/32/basinin-dilinde->

durumla ilgili kayıtlardan Boğaziçi'ndeki panoramik manzaralara ve İstanbulluların gündelik hayatından kesitlere kadar uzanmaktaydı.



Figür 5 - Hamidiye Camii'nde Cuma Selamlığı (Pathé Frères, No 2465, 90 metre, 1908).

GÖSTERİMLER

Bu muazzam hareket içindeki hakikat çok şaşırtıcıdır: Orada acele eden, hızla geçen insanlar, birbirleriyle karşılaşan, selâmlaşan, tokalaşan, çene çalan flaneurler [aylaklar] görürüz. Tıpkı penceresinden bakarmışız gibi son hızlarıyla geçen at arabaları, hususî arabalar, omnibüsler [atlı otobüsler] görürüz. Paris'te Opera Meydanı filmi (Place de l'Opéra à Paris)³¹

Stamboul gazetesi 11 Aralık 1896'da, Beyoğlu'nda Sponek Birahanesi'nde, "basın mensupları ve birkaç davetli" için hususî bir fotoğraf projeksiyonunun (film) gösterildiğini duyurmuştur.³² Yıldız Sarayı'ndaki ilk gös-

%E2%80%9Ccanli-fotograf%E2%80%9D-ve-%E2%80%9CChakikilik%E2%80%9D, Yayın tarihi 15 Nisan 2015. (Erişim 12 Temmuz 2015).

³¹ "Théâtres et Concerts", *Le Moniteur Oriental*, 29 Mart 1897. Bu paragraf *Paris'te Opera Meydanı* (Place de l'Opéra) filminin tanıtımının yapıldığı ilândan alınmıştır. 1897 tarihli ilânda Edison'un filmlerinin gösterileceği duyurulur, fakat piyasada bu yıllarda aynı isimde birkaç film vardır. Keza Edison'un *Place de l'Opéra'sı* 1900'de çekilmiştir. Film hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. <https://www.loc.gov/item/00694270/>. (Erişim 10 Temmuz 2015).

³² "Une Curiosité photographique", *Stamboul*, 12 Aralık 1896.

terimin kesin tarihi bilinmemektedir; fakat, onun da, yine 1896'da gerçekleşmiş olma ihtimali yüksektir. 11 Aralık'taki gösterimin ise tanıtım amaçlı, özel bir gösterim olduğu ve ahaliye açık olmadığı *Stamboul*'da 12 Aralık'taki tanıtım yazısıyla kesinleşmekte. 12 Aralık 1896'daki ilândan, İstanbul ahali için film gösterimlerinin başladığı söylenebilir (Figür 6).³³ 25/26 Aralık 1896'daki ilânda ise Sponek'teki gösterimin ressam Henri Delavallée tarafından yapılacağı bilgisine yer verilmiştir (Figür 7).³⁴ Müteakip yıllarda operatörler ve gösterimleri düzenleyen kişiler değişmekteydi. Örneğin 17 Nisan 1897'de Petit-Champs (Tepebaşı) Tiyatrosu'nda tüccar Sigmund Weinberg eşliğinde Edison'un yeni *cinématographe*'ı seyirciyle buluşmuştu.³⁵

Asrın *nev-i lû'biyyâtı*, kâh “sinema kurdelası” kâh “canlı fotoğraf” olarak adlandırılırken, yerel gazeteler ilânlarında bu yeni icadın ismi konusundaki kafa karışıklığını da yansıtmaktaydılar. *Stamboul* gazetesi, *photographie vivante*/canlı fotoğraf, *cinévitagraph* ya da *cinématographe*/sinematograf olarak adlandırılan bu aygıtın tanıtımını 1896 Aralık ayından itibaren yapmaya başlamıştı (Figür 6, 7 & 8).³⁶ Örneğin, 12 Aralık 1896'daki *Stamboul*'da, “Merak uyandırıcı fotoğraflar” başlıklı tanıtımda, sinema teknolojisi hakkında ayrıntılı bilgi verilmiştir. Yazıda, “oxyhydrique” denilen bir ışıkla aydınlatılan, 800'den 1000'e kadar hareketsiz fotoğrafın iki dayanıklı lensin arasından geçerek hareketli manzarlara dönüştüğü belirtilmekteydi.³⁷ Yine, *Le Moniteur Oriental*, 26 Ocak 1897'de Odéon' daki film gösterimi için yanlışlıkla *cinévitagraph* tabirini kullandıklarını, fakat temsilin doğru adının *cinématographe* olduğunu okurlarına duyurmaktaydı.³⁸ Görünen o ki patent ve isim konusunda yarışan firmalar, sinema aygıtlarının adlandırılması konusunda mücadele ederken İstanbul' daki yerel gazeteler de bu konuda bazı sorunlar yaşamaktaydı. Refik Halid [Karay] (1888-1965), İstanbul'daki ilk film gösteriminde “Canlı fotoğraf” tabirini kullanan kişilerin abisi ve dayısı oldu-

³³ “Une Curiosité photographique”, *Stamboul*, 12 Aralık 1896.

³⁴ “Théâtres”, *Stamboul*, 25-26 Aralık 1896.

³⁵ “Théâtres”, *Stamboul*, 17 Nisan 1897. İstanbul'da sinemanın gelişiminde önemli rolü olan Weinberg, 1899'da imparatorluk hakkında film çekmek için izin istediği dilekçesini ve sinematograf kataloğunu Yıldız Sarayı'na yollamıştır. İstanbul'daki ilk hususî sinema salonunu ise, Pathé Sineması, 1908'de Weinberg tarafından açılacaktı. BOA.Y.PRK.MYD. 22/60, (17/C/1317), [23 Ekim 1899].

³⁶ “Théâtres”, *Stamboul*, 12 Aralık 1896.; “Théâtres”, *Stamboul*, 17 Mart 1897. *Le Moniteur Oriental*'de de benzeri kullanımlar göze çarpar, bkz. “Théâtres et Concerts”, *Le Moniteur Oriental*, 23 Ocak 1897.

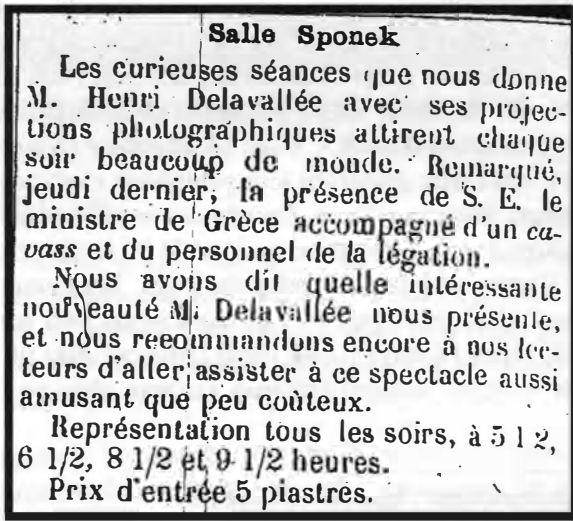
³⁷ “Une Curiosité photographique”, *Stamboul*, 12 Aralık 1896.

³⁸ “Théâtres et Concerts”, *Le Moniteur Oriental*, 26 Ocak 1897.

ğunu iddia etmiştir.³⁹ Refik Halid, alaycı bir tonla “Sarı ve solgun, silik ve sönük şeyler” olarak tarif ettiği filmlerin, can bulduğu aygıtın ismi konusundaki kavram kargaşasını vurgulamaktaydı. Keza Refik Halid, “Canlı fotoğraf da ne ola?” sorusuyla, sinemanın ilk yıllarında halen oluşum evresinden geçtiğini bir kez daha hatırlatmaktadır.⁴⁰



Figür 6 - Stamboul, 12 Aralık 1896.⁴¹



Figür 7 - Stamboul, 25/26 Aralık 1896.⁴²

³⁹ Refik Halid [Karay] “Sinema”, *Deli*, İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1939, s. 82-83.

⁴⁰ Refik Halid [Karay] “Sinema”, s. 82.

⁴¹ Figür 6 - Sponeck Salonu'nda: İlk kat. Canlı Fotoğraflar. Kendi doğal boyutunda hareketli projeksiyon. Temsiller her akşam saat 17.30, 18.30, 20.30 ve 21.30'da. Cuma ve Pazar günleri matine. “Théâtres”, *Stamboul*, 12 Aralık 1896.

⁴² Figür 7 - Sponeck Salonu'nda: Merak uyandıran seanslarıyla M. Henri Delavallée'nin fotoğraf projeksiyonları her akşam pek çok insanın ilgisini çekmekte. Duyuru, geçen Perşembe günü,



Figür 8 - Stamboul, 17 Mart 1897.⁴³

İstanbul gazeteleri ise Karay'ın ifadelerinin tersine sinemayı tüm görkemi ve parlaklığıyla tanıtmaktaydılar. "Pera'da günün olayını" okurlarına ileten *Le Moniteur Oriental*, Petits-Champs (Tepebaşı) Belediye Tiyatrosu'nun büyük fuayesinde *Yeni Edison Cinématographe*'nin faaliyete geçeceğini duyurur. Ayrıca gösterimdeki 3 önemli film ayrıntılarıyla tanıtılır: *Paris'te Opera Meydanı* (Place de l'Opéra à Paris), *Trenin Gara Gelişi* (L'arrivée du train) ve *St. Petersburg'da Trenin Gara Gelişi* (L'arrivée du train à St Petersburg, 1897, Thomas Alva Edison). Seçkide aynen canlıları kadar hakiki ve doğal boyuttaki "fotoğraflar"ın Odéon'da İstanbullular ile buluşacağı duyurulmaktaydı. İlânda *cinématographe*'in büyüleyici tesirini az da olsa hissettirebilecek başka hiçbir şeyin olmadığı savunulmaktaydı; *Yeni Edison Cinématographe*'yi harikulâdeydi!⁴⁴

Dünyanın dört bir yanından imparatorluğa gelen operatörler, Osmanlı girişimcileriyle işbirliği yaptılar. Bu operatörler, getirdikleri filmler, projektörler, fonograflar ve diğer teknik aygıtlarla, şehir şehir mekân mekân gezerek Osmanlılara asrın yeni icadını tanıttılar. İstanbul'da tiyatro binaları, kahvehane, birahane, müze, okul, bahçe ve benzeri yerlerde filmler gösterilmiştir. Hattâ operatörler Boğaz vapurlarında, aynen trenlerde olduğu gibi, gezici sinemayı ahaliye ulaştırmayı hedeflemişlerdi. Arşiv kayıtlarına göre, iki Fransız operatör "Şirket-i Hayriye'nin tedavül olan on

kavas zaptiyesi korumasındaki Yunan bakan S. E. ve temsilcileri de gösterimde bulunmuştu. Siz değerli okuyucularımıza son derece muazzam bir yenilik sunan M. Delavallée'nin bu makul fiyattaki eğlenceli temâşâsına katılmanızı tavsiye ettiğimizi söylemiştik. Temsiller her akşam 17.30, 18.30, 20.30 ve 21.30'da. Giriş ücreti 5 piastres. "Théatres", *Stamboul*, 25/26 Aralık 1896.

⁴³ Figür 8 - Sponek Salonu'nda Cinevitagraph: Yeni projeksiyon, komik manzaralar. Renkli ve hareketli *Serpentine Dansı* filmi. Muazzam hakikilikteki fotoğraflar. Temsiller her akşam saat 18.00, 20.30 ve 21.30'da. Pazar günleri saat 15.00, 16.00 ve 17.00'de matine. *Stamboul*, 17 Mart 1897.

⁴⁴ "Théatres et Concerts", *Le Moniteur Oriental*, 29 Mart 1897.

sekiz numaralı vapuruyla Boğaziçi, Adalar, Bakırköy ve İzmit Körfezi sahillerinde römorkörler çekerek içine sinematograf makinesi koyarak güya ahaliye sinematograf resimleri temâşâ ettirmek için isticâra teşebbüs" etmişti.⁴⁵ Durumu öğrenen yetkililer ise "mahâzîr mebnî" kararıyla sinematograf gösterimine müsaade etmemişti. "Sakıncalı görülen" bu girişim muhtemelen yangın tehlikesinden dolayı durdurulmuş olabilir. Keza, 1903 Sinematograf İmtiyazı'nın 13. maddesinde, büyük şehirlerdeki gösterimlerin ancak özel binalarda "husûsî mebânî", yani sinema salonu ya da tiyatrodaki yapılacağı; kasaba ve köylerde ise panayır çadırlarında filmlerin gösterilebileceği belirtilir.⁴⁶ İstanbul'da ilk yerleşik sinemanın, Pat-hé Sineması, 1908'de açılmasıyla gezici sinema zamanla yerini sinema salonlarına bırakacaktı.

Sinema, başlangıçta İstanbul'daki merkezî muhitlerde varolan temâşâ türleriyle birlikte âdetâ ek program gibi sunulmaktaydı. Dolayısıyla filmler genel bir programın parçası gibi Karagöz, meddah, tiyatro, varyeteye eşlik etmekteydi. Örneğin, 11 Aralık 1901'de Concordia Tiyatrosu'nun Ramazan Bayramı'nda oldukça geniş bir programı olduğu duyurulmaktaydı. Programda Türkçe şarkı ve danslarla oryantal şovu, oyuncu Hasan Efendi'nin skeçleri, Türkçe bir komedi oyunu, sinematograf, pandomim ve diğer skeçler yer almıştı.⁴⁷ Kimi zaman sadece film gösterimleri de düzenlenmekteydi, muhtemelen Sponek Birahanesi'ndeki gösterimler bu şekilde gerçekleşmişti.

Sultan II. Abdülhamid'in 27 Nisan 1909'da tahttan indirilmesinin ardından, 6-7-8 Ağustos 1909'da Yıldız Festivali düzenlenmiştir. Üç gün üç gece boyunca parkın ve sarayın çeşitli bölümlerindeki *temâşâ-gâh* ile tam bir karnaval havası yaratılmıştır. İlk gün, 6 Ağustos Cuma günü, Yıldız Sarayı Tiyatrosu'ndaki 2 saatlik *cinématographe* şovu dışında, pehlivan güreşi, jimnastik gösterisi, Bahriye Korosu, İncesaz Korosu, ortaoyunu, varyeteler, çeşitli piyesler ve Napolitan serenadı seyircilerle buluşmuştu. 7 Ağustos Cumartesi günü, Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nda saat 13.00-20.00 arasında, gün boyu, *cinématographe* gösterimi yapılacağı duyurulmuştu. Aynı zamanda konserler ve benzeri etkinlikler, parkta, Çadır Köşkü'nde ve Büyük Mabeyn Köşkü'nde devam etmekteydi. Festivalin son günü, 8 Ağustos Pazar günü, yine tiyatrodaki saat 13.30-18.00'de, yaklaşık beş buçuk saatlik *cinématographe* gösteriminin yapılacağı belirtil-

⁴⁵ BOA.I.HUS.167, (95/CA/1326), [1908/1909].

⁴⁶ Özde Çeliktemel-Thomen, "1903 Sinematograf İmtiyazı", s. 29.

⁴⁷ "Spectacles et Concerts", *Le Moniteur Oriental*, 11 Aralık 1901.

mişti.⁴⁸ Yıldız Festivali tam mânâsıyla bir karnavaldı. Âdeta 1900 Paris Universal Exposition'daki gibi ana etkinliğin büyük bir bölümünü sinema oluşturmuştu.⁴⁹ Bilhassa beş buçuk saatlik film gösterimi, dönem filmlerinin kısalığı göz önüne alınırsa, programın oldukça zengin olduğunu düşündürmekte.

İstanbul'un Beyoğlu ve Şehzadebaşı muhitlerinin cezbedici birer eğlence merkezi olarak sinemaya ev sahipliği yaptığı bilinmektedir. *İkdâm* gazetesindeki 1906-1908 yıllarındaki ilânlardan, aynı zamanda Kadıköy'de Kuşdili, Haydarpaşa, Söğütlüçeşme ve İcadiye'de; Avrupa yakasında Bakırköy, Çemberlitaş ve Aksaray'da çeşitli bahçe, gazino ve belediye işletmelerinde de film gösterildiği anlaşılıyor.⁵⁰ Bir başka deyişle, sinema 1900'lerin ilk çeyreğinden itibaren Asya ve Avrupa yakasındaki İstanbullular için artık daha erişilebilir hale gelmiştir.

Yabancı film yapımının yaygın olduğu erken sinema döneminde, belli başlı birkaç film türü bulunmaktaydı: seyahat, haber ve aktüalite filmleri, etnografik filmler, komedi, melodram, erotik filmler ve diğerleri.⁵¹ Aşağıdaki tabloda (Tablo 1), konu ve tür ayırımı olmaksızın, 1896-1909 senelerinde İstanbul'da gösterime giren veya çekilen bazı filmler görülebilir:

İstanbul'da Gösterilen veya Çekilen Filmler	
Afrika Nehirlerinde Timsahlar	Paris, Bois de Boulogne
Altmış Saniyede On Şapka	Paris'te Opera Meydanı
Amerika'da Niagara Şelalesi	Paris'te Opera Tiyatrosu
Bir Alpinistin Başlangıcı	Petrolle Müteharrik Arabalar Müsabakası
Bir Parisli'nin Soyunması	Roma'da Saint Peter Kilisesi
Bomba	Salzburg'da Donanma Talimi
Concordia Meydanı	Belgica

⁴⁸ Maalesef *Le Moniteur Oriental* festival ilânında ayrıntılı olarak film seçkisinin bilgisini paylaşmamakta. "Le Gala de Yıldız", *Le Moniteur Oriental*, 4 Ağustos 1909.

⁴⁹ Emmanuelle Toulet, *Birth of the Motion Picture*, Harry N. Abrams, 1995, s. 43.

⁵⁰ "Sinematograf ve Pandomima", *İkdâm*, 4686, 19 Haziran 1907/1325, s. 4. "Sinematograf", *İkdâm*, 4676, 9 Haziran 1907/1325, s. 4. "Sinematograf", *İkdâm*, 4678, 11 Haziran 1907/1325, s. 4. "Sinematograf", *İkdâm*, 4711, 14 Temmuz 1907/1325, s. 4. "Sinematograf", *İkdâm*, 5045, 12 Haziran 1908/1326, s. 4. "Sinematograf", *İkdâm*, 5481, 22 Kânunuevvel 1909/1325, s. 6.

⁵¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Richard Abel (der.), *Encyclopedia of Early Cinema*, New York: Routledge, 2010, s. xxvi. Örneğin, bu dönemdeki melodramlar da kendi arasında farklı türlere ayrılır: Heyecana dayalı melodramlar yahut yerel melodramlar (melodrama domestic) gibi. Aksiyona ve hızla dayalı ve olağanüstü anları yansıtan filmler de bu türe dâhil edilmekteydi. Örneğin volkan patlaması, sel, deprem gibi doğa olayları, şelale, lokomotifli tren görüntüleri, batan gemiler ve diğerleri. Bkz. Ben Singer, "Melodrama, Sensational", *Encyclopedia of Early Cinema*, Richard Abel (der.), New York: Routledge, 2010, s. 423.

Çar Hazretlerinin Paris'e Vürûdu	Teuileries Sahili'nde Bir Sabah
Deniz Hamamı	Seine Nehri'nde Bir Vapur
Endülüs'te Boğa Güreşi	Üçlü Randevu
Eyfel Kulesi'ne Çıkış	Thompson'da Gece Yürüyüşü
Genç Kız Mektebi	Serpentine Dansı
Haliç Panoraması	Manoel'in İntikamı
Hindistan'da Fillerle Kaplan Avı	Yaşlı Kıskaç Kız
Hipnotize Olan Polis	Kahire ve Piramitler
İlân Yapıştırmak Yasaktır	Yıldız Efsanesi
Kıyıya Vuran Dalgalar	St. Petersburg'da Trenin Gara Gelişi
Korsan Morgan'ın Maceraları	Gelinin Yatağı
Kraliçe Victoria'nın Cenaze Mera-simi	İyi Çocuklar
Londra'nın Asma Köprüsü	Çin'e Yolculuk
Marsilya Rıhtımları	Salomé
Trenin Gara Gelişi	Zavallı İhtiyar
Avusturya İmparatoru Haşmetli Franz Joseph Hazretlerinin Berlin'e Gelişi	Haşmetli Almanya İmparatoru Hazretlerinin Meteor Yatı
Stockholm'de Buz Üstünde Gemicilik	Süvarinin Yüzme Talimi

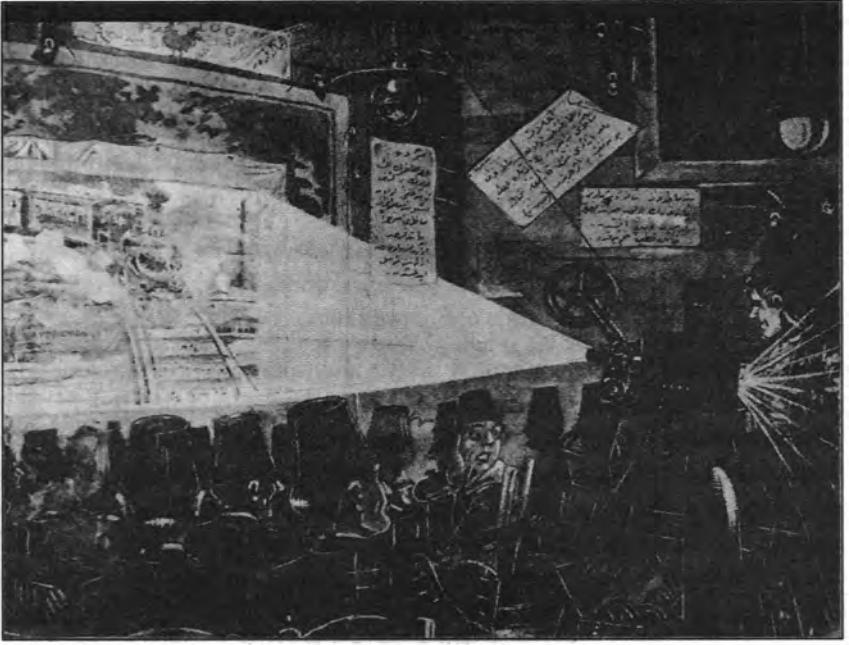
Tablo 1 - Bu film örneklemini 1896-1909 senelerini yansıtan gazete ilânları, arşiv belgesi ve anılardan derlenmiştir. Filmler sadece isimlere göre temsili olarak listelenmiştir. Film türü, yapımı, gösterimi, tarihi ve benzeri bilgiler dâhil edilmiştir.⁵²

İZLENİMLER

Biraz önce ıssız olan garın bu bölümü birdenbire, hızla kalabalıklaşır: tren gelir, görevliler kapıları açar, insanlar iner, vedalaşır ve vagonlara binerler... Bu görüntüler hiçbir şeyin tasvir edemeyeceği bir tesir yaratır. Bir kez daha, bu hari-kulâde temâşâyı görün diyoruz. Kesinlikle buna değer. Trenin Gara Girişi filmi (L'arrivée du train)⁵³

⁵² Bu listede çeşitli kaynaklar kullanılmıştır: Said N. Duhanî, *Beyoğlu'nun Adı Pera İken*, s. 76, *Stamboul*, 12 Aralık 1896. Refik Halid [Karay], "Sinema", s. 86. BOA.Y.PRK.EŞA. 40/1, (3/ M/1320), [12 Nisan 1902]. "Théâtres et Concerts", *Le Moniteur Oriental*, 20 Mart 1901. "Théâtres et Concerts", *Le Moniteur Oriental*, 12 Ekim 1909. "Théâtres et Concerts", *Le Moniteur Oriental*, 16 Ekim 1909. "Théâtres et Concerts", *Le Moniteur Oriental*, 23 Ekim 1909. Ercüment Ekrem Talu, "İstanbul' da İlk Sinema ve İlk Gramafon", *Perde ve Sahne*, 7, (1943), s. 5. Ali Özyay, "Türkiye'de Gösterilen İlk Filmler", *Stamboul*, 17 Mart 1897.

⁵³ "Théâtres et Concerts", *Le Moniteur Oriental*, 29 Mart 1897.



Figür 9 - Ressam Salih Erimez, Ercüment Ekrem Talu'nun ilk film gösterimine katılımını, 1943'te *Perde ve Sahne* için resmetmişti.

Projektörden yansıyan ışıkla aydınlanan perdede, rayların üzerinde ilerleyen bir tren görülmektedir. Operatör ayakta, hemen projektör ile fonografin arkasındadır. Fransız Pathé kardeşlerin amblemi, horoz, perdenin üstündedir. Salondaki hilâl ve yıldızla bezeli bayraklar dikkati çeker. Duvarlardaki Osmanlıca levhalar da bu manzaranın tanıdık bir yere ait olabileceğini düşündürmektedir. Karanlık mekân genç-yaşlı, fesli erkeklerle doludur. Bir tanesi heyecanlı gözlerle arkasına dönmüş projektöre bakmaktadır. Bu sahne, Ressam Salih Erimez'in İstanbul'daki film gösterimini tasvir ettiği resmine aittir. Ercüment Ekrem Talu'nun (1886-1956), Beyoğlu'nda Sponek'te ilk film seyrenden izlenimlerini anlattığı yazısına, Erimez aşağıdaki çizimle eşlik etmişti (Figür 9).⁵⁴

Talu, "Asrın harikası" betimlemesiyle sunulan "canlı fotoğrafın" kendisini başlangıçta korkuttuğunu dile getirmiştir. O zamanlar sekiz dokuz yaşlarında olan Talu'nun korkusunun sebebi salonun "zifiri karanlık" içinde kalmasıymış. Hattâ filmde, gardan çıkan trenin neredeyse salona

⁵⁴ Ercüment Ekrem Talu, "İstanbul'da İlk Sinema ve İlk Gramafon", *Perde ve Sahne*, 7, (1943), s. 5-14. Talu Sponek'teki bu gösterimin 1896 veya 1897'de olduğunu yazmıştır.

doğru gelecekmiş gibi olması seyirciler arasında şaşkınlık yaratmıştır. Neticede, Talu'nun merakı korkuya üstün gelmiş ve bir rıhtımda âdeta “sar'a nöbetine tutulmuş” gibi “telaş” içinde yürüyen insanları izlemeye koyulmuştur. Talu, Galatasaray Lisesi'nde bu gösterim hakkında uzun uzun konuşulduğunu yazmaktadır. Talu'nun satırları seyircilerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde özetlemektedir:

Kimi, bu *sihirli* icadı gidip görmeyi *günah* sayıyor, kimi gidip gördüğünden dolayı tevbe, istiğfar ediyor, ileri fikirliler ise bir *medeniyet* unsurunun daha yurda girmiş olduğuna seviniyorlardı.⁵⁵

Hiç şüphesiz seyirciler sinemayı farklı biçimlerde yorumlamaktaydı.⁵⁶ Hayret, merak, şaşkınlık, heyecan, korku ve ilgi uyandıran filmler, bazen bir illüzyon bazen de hakikat olarak görülmüştü. Talu'nun belirttiği gibi, çelişkili ruh haline bürünen bazı seyirciler, filmlerin günah sayılabileceğinden dahi korkmuştur. Hattâ Sermet Muhtar Alus (1887-1952), sinema hakkındaki ihtilafli durumu tasvir etmek için bir fıkra anlatmaktadır. Bilhassa yaşlıların “canlı fotoğraf” tabirini duyunca kelime-i şehâdet getirdiklerini ve salâvat çektiklerini iddia eden Alus şöyle yazar:

O senelerde bir Salı günü, kırk yıllık ahbaplardan kul cinsi bir hatuneyi Şevki'nin Zamboğlu Bahçesi'ndeki tiyatrosuna götürdük. Uyanıkça kafalı, her şeye meraklıydı. Kapılar, bacalar, pencereler kapanıp, şanoya (sahneye) çekilen perde aydınlanıp insanlar belirmeye, koşuşmaya başlayınca kadıncağız: -“Estağfirullah, estağfirullah, Celle şanuhu!..” diyerek kendini locadan dışarı atmaya kalkışmasını mı? Üstelik safrası da kabarmış, “Aman bana bir yudum gazoz!” diye, avucu ağzında dört dönüyor. Ortalık zindan, yol nerede?.. Naçar (çaresiz) gözlerini yumdu. Makinelerin çatırtıları duruncaya kadar okudu, üfledi. Ertesi günden itibaren üç gün oruç.⁵⁷

Alus'un karikatürize ettiği bu ilk seyir deneyimi, İstanbul'daki sinema seyircilerinin tek tip olmadığını gösterir. Her seyirci, sinema hakkında muhtelif yorumlar yapabiliirdi, fakat filmlerdeki hakikatin sorgulanması ortak bir nokta olarak ön plana çıkmaktadır. Yukarıdaki satırlarda Alus, perdeye yansıyanları şaşkınlık ve hayret içinde seyreden seyirciyi alaycı bir

⁵⁵ Ercüment Ekrem Talu, “İstanbul'da İlk Sinema ve İlk Gramafon”, s. 14.

⁵⁶ Seyirci izlenimlerini edebiyat eserleri bağlamında inceleyen bir çalışma için bkz. Meltem Gündem Öktem, “Türk Sinema Tarihinin Erken Dönemini Aydınlatma Çabalarına Bir Katkı: Edebiyatçıların Sinema Hatıraları”, *Civilacademy Sosyal Bilimler Dergisi*, 7, 2, (Yaz 2009), s. 65-81.

⁵⁷ Sermet Muhtar Alus, “Sinemalar: Meşhur Filmleri, Yıldızları”, *Eski Günlerde*, Faruk Ilıkan (yay. haz.), İstanbul: İletişim, 2001, s. 61.

tonla betimler. Esasen illüzyon, film yapımcılarının seyircide bilinçli olarak yaratmaya çalıştıkları bir etkiydi. Dönemin gazetelerinde, filmlerle seyircinin âdeta hakikate “baş döndürecek kadar yakın” oldukları iddia edilmekteydi.⁵⁸ Örneğin, *Le Moniteur Oriental*, *St. Petersburg’da Trenin Gara Gelişi* (L’arrivée du train à St Petersburg, 1897; Thomas Alva Edison) adlı filmi tanıtırken illüzyon etkisi üzerinde durmaktaydı:

Seansta seyirciler arasında ilk sırada bulunan bir Rus askeri; trenin geldiği sahnede, yolcular arasında vagon dan inen ve karşısında beliren albayını görür. Albayını tanıyan cesur er ayağa kalkar: bu güçlü illüzyonun tesirindeyken albayına asker selâmı verir.⁵⁹

Alus, hayal ile hakikat arasında âdeta bir illüzyon içindeki seyirciyi tarif ederken *Trenin Gara Gelişi* filminin tanıtımında da benzeri bir etki vurgulanmaktaydı.⁶⁰ Belki de “canlı fotoğraf” tabirinin yorumlanması, perdedeki hayal ile hakikatin arasındaki ince ayırmada gizliydi. Alus’un fıkrasına göre perdedeki hayal hakikat olmuştu. Kimi seyirciler ise sinemanın hilebaz olduğunu savunmaktaydı.⁶¹ Neticede, filmler hayret, heyecan, merak, şaşkınlık, korku ve ilgi uyandırırken çoğunlukla seyirciyi büyülemekteydi; keza aşağıdaki satırlar bu durumu kanıtlar niteliktedir.

Alus, Yıldız Sarayı ikinci mabeyncisi Arap İzzet Paşa’yı konfora düşkün bir paşa olarak tarif etmektedir. Paşanın Beşiktaş’taki konağı Avrupa’dan getirtilen guguklu saatler, sofrta takımları, gümüş setler ve mobil-yalarla doludur. Arap İzzet Paşa, her türlü yeniliği İstanbul’a getirmeye çalışmıştır. Dahası Alus’a göre paşa, İstanbul’da kendi konağında film seyreden ilk paşadır:

İstanbul’da sinemayı ilk seyreden bahtiyar kimdir biliyor musunuz? Karin-i sani, Arap İzzet Paşa. Kimden duyduysa duymuş yahut resmini nerede gördüyse görmüş. Ayıp değil a, merak bu. Derhal Avrupa’ya sipariş etmiş ve konağına getirtilmiş. Koca kâşane, film parlama sı yüzünden kül olup gitmişti.⁶²

⁵⁸ “Théâtres et Concerts”, *Le Moniteur Oriental*, 29 Mart 1897.

⁵⁹ “Théâtres et Concerts”, *Le Moniteur Oriental*, 29 Mart 1897.

⁶⁰ Erken sinema dönemindeki “tren etkisi” hakkında bkz. Stephen Bottomore, “The Panicking Audience?: early cinema and the ‘train effect’”, *Historical Journal of Film, Radio, Television*, 19, 2, (1999), s. 177-216.

⁶¹ Nezih Erdoğan, “Basın Dilinde ‘Canlı Fotoğraf ve Hakikilik’”.

⁶² Sermet Muhtar Alus, “Eski Paşaların bazı merakları, garip tabiatları ve hususiyetleri”, *Masal Olanlar*, Nuri Akbaya (yay. haz.), İstanbul: İletişim, 1997, s. 277-278. Sinema ve yangın konusunda bkz. Nezih Erdoğan, “Erken Sinemanın Kazası Nitrat Yangınları ve Önlemler”, *Toplumsal Tarih*, 255, (Mart 2015), s. 56-60.

Arap İzzet Paşa'nın ilk film seyri yangın gibi vahim bir sonla bitmiştir. Fakat, yangın İstanbullulara kötü örnek olmamış gibidir.⁶³ Yıldız Sarayı tercümanı Sabuncuzade Louis Alberi, 9 Eylül 1902'de seyrettiği bir filmin aniden durduğunu yazmıştır. Louis Alberi, filmin durmasını elektrik kesintisine bağlamaktadır. Fakat "Seyirciler makinede bir infilâk vuku bulduğunu" sandıkları için "birbirlerini çığniyerek" kaçışmışlardı.⁶⁴ Bu hadiseye rağmen, Louis Alberi 1904'te, Sultan II. Abdülhamid'in cülusunun yirmi sekizinci yıl dönümü münasebetiyle, Büyüka'daki evinde ahaliye bir film gösterimi düzenler. Fonograf ve projektörün kullanımını bizzat öğrenen Louis Alberi anılarında geceyi şöyle tarif eder:

1 Eylül – Bugün Zât-ı Şâhanenin tahta cülusunun yirmi sekizinci yıl dönümüdür. Bu münasebetle evimin elektrik tezyinatını hazırlamakla meşgul oldum. Güneş battıktan sonra fenerleri ve elektrik lambalarını yaptık. Asetalin ışığı ve sinema makinesiyle halka manzaralar seyrettirdik.⁶⁵

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), babasıyla Şehzadebaşı'nda sinemaya giden bir çocuğun başına gelenleri anlattığı *Çocuklara Yasak* (1908) adlı öyküsünde, çocuk ve sinema konusunu işlemektedir. Gürpınar, öyküsünü kurgularken Müslüman İstanbulluların film seyretmeyle ilgili çekincelerinin olduğunu gözlemlemiş gibidir. 19. yüzyıldan itibaren İstanbul'da *zoetrope*, büyülmüş fener, fotoğraf ve kartpostalları aracılığıyla erotizmin (çıplaklık ve pornografi) temâşasının yaygın olduğu bilinmektedir.⁶⁶ Nezih Erdoğan'a göre filmler bu yıllarda "bedenleri metalaştırarak" seyirciye vaat ettiği "hakikati" sunmaya başlamıştı.⁶⁷ "Mavi suaralar" veya "siyah geceler" tabirleriyle adlandırılan gösterimler pornografinin İstanbul'da boy göstermeye başladığını ima etmektedir.⁶⁸

⁶³ Nitrat film yapısından kaynaklı veya kullanılan enerji türüne bağlı olarak (elektrik, kömür, gaz, petrol ve diğerleri) oluşan yangınlar film yapımı, dağıtımı ve gösterim koşullarını etkilemekteydi.

⁶⁴ Erken sinema döneminde, elektrik veya kullanılan diğer enerji türlerinden kaynaklı sıkıntılar dışında, filmin kopması sıkça yaşanan sorunlardan biriydi. Sabuncuzade Louis Alberi, *Yıldız Sarayı'nda Bir Papaz*, Mehmet Kuzu (yay. haz.), İstanbul: Selis Yayınları, 2007, s. 252.

⁶⁵ Sabuncuzade Louis Alberi, *Yıldız Sarayı'nda Bir Papaz*, s. 306-307, 315.

⁶⁶ Edhem Eldem, "Görüntülerin Gücü - Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi", *Camera Otomana - Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914*, Zeynep Çelik & Edhem Eldem (der.), Ayşen Gür (çev.), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 109-110; Paolo Cherchi Usai, "Pornography", *Encyclopedia of Early Cinema*, Richard Abel (der.), New York: Routledge, 2010, s. 525-526.

⁶⁷ Nezih Erdoğan, "Basın Dilinde 'Canlı Fotoğraf ve Hakikilik'".

⁶⁸ Nezih Erdoğan, "Basın Dilinde 'Canlı Fotoğraf ve Hakikilik'".

Çocuklara Yasak adlı öyküde çocuk karakter, annesine sinemada “ayıp şeyler gösteriyorlarmış” diyerek eve dönüş sebebini anlatır. Buna rağmen anne, çocuğun açıklamasının “yalan” olabileceğini düşünmektedir. Sinemadan eve dönen babanın eşiyle olan diyalogu ise çok daha ilginçtir:

Hanım – Çocuğu niçin oyuna koymadınız? Recep – Bu akşam oyun çocuklara yasakmış... Hanım – Neden? Recep – Neden olduğunu pek bildiğim yok. Hanım –Hiç bir şey duymadın mı? Recep – ... Hanım – Söylesene. Recep – Herkes bir güne lâf söylüyor da... Hanım – Ne diyorlar? Recep – İçeride pehlivan karılar varmış da, birbirinin imuğunu sıkıyorlarmış da... Hanım – Karıdan pehlivan olur mu? Recep – Olur hanımefendi, olur... Âhır zamana geldik. Artık her şey oluyor. Hanım – Sen hiç içeri girip ne olduğunu seyrettin mi? Recep – Hayır, girmedim. Komşunun uşağı girmiş de o anlattı. Hanım – Ey, ne varmış içeride? Recep – Pehlivan kadınlar dolaşıyormuş da efendim... Hanım – Daha? Recep – Dahası efendim, girenin abdesti bozuluyormuş...Ne bileyim ben...⁶⁹

Bu diyalogdan sonra, öyküdeki komşu evde, sinemaya giden bir başka erkeğin eşiyle olan konuşması başlar. Bu sefer erkek karakter, çocukların sinemaya alınmadığı akşam, filmlerde “Saçma sapan şeyler... Kızlar, denizler, memleketler...” gösterildiğini söyler.⁷⁰ Fakat evin hanımı “kadına anlatılmayan, çocuğa gösterilmeyen” bu görüntülerin pek de masum olmayacağını bildiğinden üstemeleye devam eder. Sonunda erkek itiraf eder:

Perdede bir kadın soyundu. Banyoya girdi. Bir erkek de paravanın üstünden seyretti...Hanım bayılır gibi bir halde: –Siz de seyrettiniz mi? –Tabii...⁷¹

Bu öyküde tarif edilen mahremiyetin korunmaması ve erkeklerin filmler aracılığıyla erotizm arayışına girmesi, bilhassa kadın karakterleri hayal kırıklığına uğratmış gibi gösterilmektedir. Erkek karakterler ise, röntgen-ciliğin gölgesinde kalmayı gönüllü olarak gerçekleştirmiş gibidir. *Çocuklara Yasak*'ta, sinema hayata öylesine sirayet etmiştir ki artık ahali filmlerin dedikodusunu yapmaktadır. Bir başka deyişle, İstanbul'da gösterilen filmlerin mahrem dünyası, dışarıda binbir çehresiyle evlere kadar sızar. Gürpınar'ın kurguladığı öyküde anne, “ayıp filmlere” giden oğluna kızar-

⁶⁹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Çocuklara Yasak”, *Eti Senin Kemiği Benim*, İstanbul: Atlas Kitabevi, 1973, s. 29.

⁷⁰ Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Çocuklara Yasak”, s. 31.

⁷¹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Çocuklara Yasak”, s. 32.

ken erkeklerin seyirci olduğu ve müstehcenliğin yaşandığı bir mecra olarak sinema aile içi gerilimlerin kaynağı olur.

SONUÇ

İstanbul'daki 13 yıllık sinema tarihinin aktarıldığı bu çalışmada, oluşum evresindeki sinemanın halihazırda diğer temâşâ türleriyle bir arada gösterildiği iddia edilmektedir. Gezici sinemanın yaygın olduğu bu dönemde film yapım, dağıtım ve gösterim pratiklerinin standartlaşmış bir yasal denetim olmaksızın işlediğini hatırlamakta fayda var.⁷² Sinema bazı seyirciler nezdinde, Karagöz'ün hayal perdesinden öte, hayallerin hakikate dönüşebileceği bir temâşâydı. Bazen sinemanın hakikiliği sorgulanmakta ve bu "hilebaz aygıtın sahtekârlığı" da tartışılmaktaydı.⁷³ Teknolojinin cazibesi, İstanbullu seyirciler arasında merak uyandırmış; kimini şaşırtmış kimini hayretler içinde bırakmıştı. "Erotizm veya pornografi" yüklü bazı filmler ise "tehlikeli" bulunmuştu. II. Abdülhamid devri 1909'da sona ererken, II. Meşrutiyet ile birlikte sinema giderek daha erişilebilir hale gelecek, film gösterim mekânlarında kadın seyirciler daha görünür olacak, hususî sinema salonları açılacak ve Osmanlıların çektiği filmler başka diyarlara ulaşacaktı.⁷⁴

KAYNAKÇA

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)

BOA.I.HUS.167, (95/CA/1326), [1908/1909].

BOA.Y.PRK.MYD.22/60, (17/C/1317), [23 Ekim 1899].

BOA.Y.PRK.EŞA.40/1, (3/M/1320), [12 Nisan 1902].

BOA.Y.PRK.AZJ.46/16, (29/Z/1320), [29 Mart 1903].

⁷² Sinemanın denetimi hakkında bkz. Serdar Öztürk, "Söylemsel İnşalardan Üretilen Sansür ve Denetim Efsanesi (1896-1923)", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Deniz Bayraktar (der.), İstanbul: Bağlam, 2009, s. 43-56. Ayhan Ceylan, "Osmanlı Dönemi Türk Sinemasında Hukuki Düzen". Özde Çeliktemel-Thomen, "Denetimden Sansüre II. Abdülhamid Döneminde Sinema".

⁷³ Nezih Erdoğan, "Basın Dilinde 'Canlı Fotoğraf ve Hakikilik'".

⁷⁴ II. Meşrutiyet'te sinema hakkında bkz. Özde Çeliktemel-Thomen, "Sinemada Tehlike: II. Meşrutiyet'te Sinema Hakkında Kısa Bir Mütâlaa", *Alternatif Politika*, (2016 Basım Aşamasında). Osmanlıların çektiği filmler için bkz. *İstanbul'da Seçimler ve Meclisin Açılışı*, Sigmund Weinberg, 1909. ; *Konstantinopolis Av Kulübü*, Sigmund Weinberg, 1913.; *Mürebbiye*, Ahmet Fehim, 1919.; *Izdrap* (Samson), Muhsin Ertuğrul, 1919.; *Binnaz*, Ahmet Fehim, 1919.; *Bican Efendi Vekilharç*, Sadı Fikret Karagözoğlu, 1921.; *Bican Efendi Mektep Hocası*, Sadı Fikret Karagözoğlu, 1921.; *Bican Efendi'nin Rüyası*, Sadı Fikret Karagözoğlu, 1921. Nijat Özön *Binnaz'ın İngiltere'de gösterime girdiğini belirtir bkz. Nijat Özön, Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne 1896-1960)*, İstanbul: Ekicigil Matbaası, 1962, s. 54.

Sürelî Yayınlar

- “Le Gala de Yıldız”, *Le Moniteur Oriental*, 4 Ağustos 1909.
- “Sinematograf ve Pantomime”, *İkdâm*, 4686, 19 Haziran 1907/1325, 4.
- “Sinematograf”, *İkdâm*, 4676, 9 Haziran 1907/1325, 4.
- “Sinematograf”, *İkdâm*, 4678, 11 Haziran 1907/1325, 4.
- “Sinematograf”, *İkdâm*, 4711, 14 Temmuz 1907/1325, 4.
- “Sinematograf”, *İkdâm*, 5045, 12 Haziran 1908/1326, 4.
- “Sinematograf”, *İkdâm*, 5481, 22 Kânunuevvel 1909/1325, 6.
- “Spectacles et Concerts”, *Le Moniteur Oriental*, 11 Aralık 1901.
- “Spectacles et Concerts”, *Le Moniteur Oriental*, 22 Nisan 1913.
- “Théâtres et Concerts”, *Le Moniteur Oriental*, 12 Ekim 1909.
- “Théâtres et Concerts”, *Le Moniteur Oriental*, 16 Ekim 1909.
- “Théâtres et Concerts”, *Le Moniteur Oriental*, 20 Mart 1901.
- “Théâtres et Concerts”, *Le Moniteur Oriental*, 23 Ekim 1909.
- “Théâtres et Concerts”, *Le Moniteur Oriental*, 23 Ocak 1897.
- “Théâtres et Concerts”, *Le Moniteur Oriental*, 26 Ocak 1897.
- “Théâtres et Concerts”, *Le Moniteur Oriental*, 29 Mart 1897.
- “Théâtres”, *Stamboul*, 12 Aralık 1896.
- “Théâtres”, *Stamboul*, 17 Mart 1897.
- “Théâtres”, *Stamboul*, 17 Nisan 1897.
- “Théâtres”, *Stamboul*, 25/26 Aralık 1896.
- “Une Curiosité photographique”, *Stamboul*, 12 Aralık 1896.

Kitaplar & Makaleler

- Bottomore, Stephen “The Panicking Audience?: Early Cinema and the ‘Train Effect’”, *Historical Journal of Film, Radio, Television*, 19, 2, (1999), 177-216.
- Ceylan, Ayhan “Osmanlı Dönemi Türk Sinemasında Hukukî Düzen”, *Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları*, 9, (Bahar 2010), 7-19.
- Coissac, G.-Michel *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, Paris: Gauthier-Villars, 1925.
- Çeliktemel-Thomen, Özde “1903 Sinematograf İmtiyazı”, *Toplumsal Tarih*, 229, (Ocak 2013), 26-32.
- Çeliktemel-Thomen, Özde “Denetimden Sansüre II. Abdülhamid Döneminde Sinema”, *Toplumsal Tarih*, 255, (Mart 2015), 73-74.
- Çeliktemel-Thomen, Özde “Sinemada Tehlike: II. Meşrutiyet’te Sinema Hakkında Kısa Bir Mütâlaa”, *Alternatif Politika*, (2016 Basım Aşamasında).
- Eldem, Edhem “Görüntülerin Gücü - Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu’nda Yayılması ve Etkisi”, *Camera Otomana - Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914*, Zeynep Çelik & Edhem Eldem (der.), Ayşen Gür (çev.), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015, 106-153.

- Erdoğan, Nezi̇h “Erken Sinemanın Kazası Nitrat Yangınları ve Önlemler”, *Toplumsal Tarih*, 255, (Mart 2015), 56-60.
- Erdoğan, Nezi̇h “The Spectator in the Making: Modernity and Cinema in Istanbul, 1896-1928”, *Orienteering Istanbul Cultural Capital of Europe?*, Deniz Göktürk, Levent Soysal & İpek Türel (yay. haz.), London: Routledge, 2010.
- Erimez, Salih *Tarihten Çizgiler*, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1941.
- Evren, Burçak *Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995.
- Gündem Öktem, Meltem “Türk Sinema Tarihinin Erken Dönemini Aydınlatma Çabalarına Bir Katkı: Edebiyatçılarımızın Sinema Hatıraları”, *Civilacademy Sosyal Bilimler Dergisi*, 7, 2, (Yaz 2009), 65-81.
- Kafadar, Cemal, Özgüç, Ağâh, Scognamillo, Giovanni & Bayrakdar, Deniz “Sinema ve Tarih”, (Panel Tartışması), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Deniz Bayrakdar (der.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2006, 18-21.
- Makzume, Erol & Kocabaşoğlu, Esra “Jules Lauren (1825-1901) Doğu'da Batı'yı Unutmayan Oryantalist”, *Toplumsal Tarih*, 113, (Kasım 2013), 59.
- Özen, Mustafa “Travelling Cinema in Istanbul”, *Travelling Cinema in Europe: Sources and Perspectives*, Martin Loiperdinger (der.), Kintop Schriften, 2008, 47-54.
- Özgen Tuncer, Aslı “İstanbul ve Boğaz Kıyılarının Akışkan Panoraması”, *Toplumsal Tarih*, 263, (Kasım 2015), 26-34.
- Özön, Nijat *Sinema El Kitabı*, İstanbul: Elif, 1964.
- Özön, Nijat *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne 1896-1960)*, İstanbul: Ekicigil Matbaası, 1962.
- Öztürk, Serdar “Söylemsel İnşalardan Üretilen Sansür ve Denetim Efsanesi (1896-1923)”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Deniz Bayrakdar (der.), İstanbul: Bağlam, 2009, 43-56.
- Özuyar, Ali *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, Ankara: De Ki, 2007.
- Rittaud-Hutinet, Jacques & Dentzer, Yvelise (yay. haz.), *Letters: Auguste and Louis Lumière Correspondances*, Pierre Hodgson (çev.), London: Faber and Faber, 1995.
- Rittaud-Hutinet, Jacques *Le Cinéma des Origines: Les Frères Lumière et Leurs Opérateurs*, Seyssel: Champ Vallon, 1985.
- Toulet, Emmanuelle *Birth of the Motion Picture*, Harry N. Abrams, 1995.
- Yıldıran, İbrahim “Selim Sırrı Tarcan ve Türk Sinemasının Erken Dönem Tartışmalarına Katkı”, *Kebikeç*, 27, 2009, 223-228.

Ansiklopedi Maddeleri

- Abel, Richard (der.), *Encyclopedia of Early Cinema*, New York: Routledge, 2010.
- Cherchi Usai, Paolo “Pornography”, *Encyclopedia of Early Cinema*, Richard Abel (der.), New York: Routledge, 2010, 525-526.

Singer, Ben “Melodrama, Sensational”, *Encyclopedia of Early Cinema*, Richard Abel (der.), New York: Routledge, 2010, 423.

Anılar & Edebî Metinler

Alus, Sermet Muhtar *Eski Günlerde*, Faruk Ilıkan (yay. haz.), İstanbul: İletişim, 2001.

Alus, Sermet Muhtar *Masal Olanlar*, Nuri Akbayar (yay. haz.), İstanbul: İletişim, 1997.

Duhanî, Said N. *Beyoğlu'nun Adı Pera İken*, İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kütüphanesi Yayınları, 1990.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi “Çocuklara Yasak”, *Eti Senin Kemiği Benim*, İstanbul: Atlas Kitabevi, 1973, 28-32.

Karay, Refik Halid “Sinema”, *Deli*, İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1939, 82-83.

Osmanoğlu, Ayşe *Babam Abdülhamit*, İstanbul: Güven, 1960.

Sabuncuzade Louis Alberi, *Yıldız Sarayı'nda Bir Papaz*, Mehmet Kuzu (yay. haz.), İstanbul: Selis Yayınları, 2007.

Sami Paşazade Sezai, “Musâhabe”, *Sami Paşazade Sezai, Zeynep Kerman* (haz.), İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986 [1898].

Tahsin Paşa, *Sultan Abdülhamid, Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1990.

Talu, Ercüment Ekrem “İstanbul'da İlk Sinema ve İlk Gramafon”, *Perde ve Sahne*, 7, (1943), 5-14.

Web

Erdogan, Nezh “Basın Dilinde ‘Canlı Fotoğraf ve Hakikilik’”, Çevrimiçi *Türk Sineması Arşivleri*:<http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/32/basinin-dilinde-%E2%80%9Ccanli-fotograf-%E2%80%9D-ve-%E2%80%9Cchakikilik-%E2%80%9D>, Yayın tarihi 15 Nisan 2015. (Erişim 12 Temmuz 2015).

Özuyar, Ali “Türkiye’de Gösterilen İlk Filmler”, Çevrimiçi *Türk Sineması Arşivleri*:<http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/12/turkiye-%E2%80%99de-gosterilen-ilk-filmler> (Erişim 10 Temmuz 2015).



Resimli Gazete 45, 11 Cemaziyelevvel 1315 (8 Ekim 1897). Sultan'ın suretinin kamusal alandaki -belli ölçüde ve kesintili de olsa- varlığına bir örnek: Hanya'da cülus kutlamaları sırasında solda, yukarıda, elle çizilmiş bir portrenin asılı olduğu görülür.

PADIŞAHIN FİLMİ

SURET VE PROPAGANDA

Saadet Özen

Osmanlı sineması hakkındaki araştırmalar çok uzun süre “İlk Türk filmi kim çekti” diye özetlenebilecek bir merkezde, ulusal tarihin bir yan hikâyesinin kronolojisinin oluşturulması hedefiyle, İstanbul temel alınarak yürütülmüştü.¹ Son yıllarda yeni kaynakların devreye girmesiyle (başta Osmanlı Arşivi olmak üzere) konu başlıklarının, dolayısıyla çeşitli yaklaşımlarla ilgili paradigmlar yaratabilecek soruların çoğaldığı gözleniyor. Bir örnek olarak II. Abdülhamid devrinde sinemayla ilgili yasal düzenlemelerin gündeme getirilmesini,² ardından ortaya çıkartılmış olan belge ve değerlendirmelerle ilgili tartışmaların başlamasını sayabiliriz. Sinemanın Osmanlı topraklarına girdiği dönem olmasından ötürü II. Abdülhamid devriyle ilgili araştırmaların bu yeni icadın nasıl yaygınlaştığını, yasal, kültürel uyum ya da uyuşmazlıkları ve geliştirilen çareleri, ayrıca yeni bir iletişim yöntemi olarak iktidar-meşruiyet bağlamında ilişkisini anlamak, tecrübeleri izlemek bakımından ayrı bir önemi vardır. Ancak bu tartışmalar sadece sinemanın geçmişine bakışa değil, on dokuzuncu yüzyıl son-yirminci yüzyıl başı için genel tarihyazımına da yeni perspektifler getirebilir. Na-

¹ “Ayastefanos Anıtı’nın Yıkılışı”nın kaydının ilk Türk filmi olarak inşasına dair: Dilek Kaya, “The Russian Monument at Ayastefanos (San Stefano): Between Defeat and Revenge, Remembering and Forgetting”, *Middle Eastern Studies* 43.1 (2007): 75-86.

² Ali Özuyar’ın Osmanlı Arşivi’nden belgelere dayanarak II. Abdülhamid döneminde bir “sinema nizamnamesinden” bahsettiği çalışması: *Devlet-i Aliyye’de Sinema* (De Ki Yayınları, 2007). Yazarın Osmanlı sinemasıyla ilgili başlıca kitapları: *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)* (Phoenix, 2013); *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, (Öteki Yayınevi, 2008); *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi (1895-1928)* (Küre Yayınları, 2015).

dir Özbek'in II. Abdülhamid dönemi tarihçiliği üzerine değerlendirmesinde işaret ettiği üzere bu alandaki çalışmalar "son yirmi, yirmi beş yıl içerisinde önemli değişimler geçirdi. Örneğin, 'İslâmi' ve 'laik' çevreler arasındaki ideolojik bölünmenin gölgesinde şekillenmiş olan 'Kızıl Sultan mı, Ulu Hakan mı?' kutuplaşması, akademik tarihçilikte büyük oranda aşıldı."³ Bu çerçevede film tartışmaları, hattâ ilk başta pek etkili görünmeyen tekil film örnekleri bazı yaklaşımların ne derece dönüştüğünün –ya da dönüşmediğinin– değerlendirilmesini sağlayabilir. Nitekim yasal düzenlemelerle ilgili ilk bulgular başlangıçta kökü eskiye dayanan "Abdülhamid devrine damgasını vuran sansür" diye özetlenebilecek bir çerçevede değerlendirilmişti. Ardından sansür kavramının tarifi de dâhil olmak üzere çerçevenin tartışılması ve aynı belgelere yeni yorumlar getirilmesi⁴ metodolojik olarak da, tarihyazımı açısından da verimli sonuçlar doğurabilir.

Ne var ki giderek derinleşseler bile, Osmanlı döneminde sinema araştırmaları tarihin geleneksel epistemolojik kaynağı olan yazılı belgelerin dışına nadiren çıkıyor. Oysa film sinemanın bizatihi ürünü, ister kültürel ister siyasi yahut salt eğlence amacı güdülmüş olsun kitlelere ulaşan temel pratiği, aracıdır. Dijital teknoloji sayesinde ne büyük bir film stokunun dolaşıma girdiğini hepimiz pratikte tecrübe ediyoruz. Bundan yirmi sene, on sene önce hiç bilinmeyen, Osmanlı devrine ait pek çok arşiv filmine kişisel bilgisayarlardan ulaşabiliyor. Bunun yanı sıra pek çok arşiv filmi –Türkiye açısından özellikle Osmanlı dönemi görüntüleri– çoğu zaman kaynağı belirsiz parçalar halinde dijital iletişim kanallarında büyük bir hızla dolaşılıyor. Bu görüntülerin geçmişte üretilmiş, geçmişin bir izini taşıyan bir bilgi kaynağı olarak aynı hızla değerlendirilebildiği ise söylenemez. Görüntü hâlâ, âdeta bütün işlevi geçmişle bugünkü seyirci arasında duygusal bir bağ kurmak olan, bir bilgi kaynağı olarak belirsizlikler barındıran, koleksiyonluk bir hatıra muamelesi görüyor.⁵

³ Nadir Özbek, "Modernite, Tarih ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi Tarihçiliği Üzerine Bir Değerlendirme", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1 (2004): 71-90.

⁴ Yasal düzenlemeler konusunda bkz. Özde Çeliktemel-Thomen, "1903 Sinematografi İmtiyazı", *Toplumsal Tarih* n. 229 (Ocak 2013): 26-32; "Denetimden Sansüre Osmanlı'da Sinema", *Toplumsal Tarih*, n. 255 (Ocak 2015): 72-79; "Prime Ministry Ottoman Archives: Inventory of Written Archival Sources for Ottoman Cinema History", *Tarih: Graduate History Journal*, vol.1, No: 3, (Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü, 2003): 17-48. Serdar Öztürk, "Söylemsel İnşalardan Üretilen Sansür ve Denetim Efsanesi (1896-1923)", der. Deniz Bayrakdar, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (İstanbul: Bağlam, 2009): 43-56. Ayhan Ceylan, "Osmanlı Dönemi Türk Sinemasında Hukuki Düzen", *Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları*, s. 9 (Bahar 2010): 7-19.

⁵ Filmin tarih malzemesi olarak kullanılmasının tarihçesi ve bir metodoloji denemesi için: Saadet Özen, "Bir Tarih Malzemesi Olarak Film: Manaki Kardeşlerin "Hürriyet" Çekimleri", Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Sinema Tarihi Dosyası, ed. Özde Çeliktemel-Thomen, *Toplumsal Tarih* 255 (Mart 2015): 62-72.

Bu yaklaşımın yerine görüntünün kendine has bir mesajı ve bunu iletme yöntemi olan bir kaynak olarak ele alınması bize şunu kazandırır: Tek bir örneği bulunsa bile film büyük kitleyle buluşma ihtimali düşünülerek hazırlanmış bir içerik barındırır. Dolayısıyla geleneksel arşivlerde, yazılı belgelerde hiç adı geçmese bile herhangi bir filmin varlığı başlı başına, filmi hazırlayan ile muhayyel seyirci arasındaki muhtemel bir kültürel, siyasi, toplumsal ilişkinin ayak izidir. Görüntüler yahut görüntü arşivleri, tıpkı bütün diğer belgeler gibi herhangi bir tarihyazımı meselesine tek başına cevap verecek güçten yoksundur. Hattâ pek çok filmin içeriğinin tarifi bile –hakkında hiçbir yazılı-sözlü bilgi olmadığı takdirde– ancak bilinen bazı referansları içermesiyle mümkündür. Ancak 19. yüzyıldan bu yana film günlük hayatın, dolayısıyla geçmişin bir bileşenidir. Bir bütün olarak sinema, tıpkı yazılı belge gibi bir an sonraki muhayyel “gelecek” için bir geçmişin ipuçlarını taşır. Bu ipuçları sadece görüntünün içeriğiyle değil oluştuğu şartlarla, arka plandaki beklentilerle ve ne şekilde algılanmış olduğuyula da ilgilidir.

Bu yazıda yapılacak olan değerlendirme, dijital ortamda birkaç senedir dolaşımda olan bir film üzerinden bu çerçevede bir deneme niteliğindedir. Varlığına yazılı kaynakların işaret ettiği, ancak kendisini uzun süre göremediğimiz bu film şu an bütün dünyanın erişimine açıktır, hattâ Türkiye’de de bazı belgesellerde kullanılmıştır.⁶ Pathé şirketi tarafından çekilmiş olan bu film Sultan II. Abdülhamid’in Yıldız Camii’ndeki bir cuma selâmlığının kayıdır (1908).⁷ Bu filmin dışında, tarihyazımı açısından daha ayrıntılı olarak değerlendirilmesi gereken, şu an henüz üzerinde çalışmakta olduğum iki filme kısaca, içerdikleri ipuçları bakımından değineceğim. Bunlar sırasıyla Fransa ve İngiltere’de çekilmiş, Sultan II. Abdülhamid’i konu alan kurnaca filmlerdir: *Jalma la Double* (1927)⁸ ve *Abdul the Damned* (1935).⁹

Elimizdeki üç filmin ortak yanı, Sultan II. Abdülhamid döneminde ve sonrasında Padişahın meşruiyeti ile görüntüsü arasındaki ilişki hakkında sorular uyandırmalarıdır. Daha somut olarak üç film de bizzat Sultan II. Abdülhamid’in şahsı ve sureti üzerinden ideolojik propagandanın işleyişine dair birer örnektir.

Yukarıda belirtildiği gibi ele alınacak olan filmlerden en eskisi 1908 yılına aittir. Osmanlı topraklarında sinema faaliyetlerinde önemli bir yeri

⁶ “II. Abdülhamit”, yönetmen Zeynep Keçeciler, Yapımcı Zeynep Keçeciler (2013); Son Hali-fe, yöneten Saadet Özen, Hacı Mehmet Duranoğlu, Nivan Yapım (2012).

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=y150-9riYho> (Aralık 2015’te erişildi).

⁸ Künye için: <http://www.imdb.com/title/tt0492993/> (Aralık 2015’te erişildi).

⁹ Künye için: <http://www.imdb.com/title/tt0026032/> (Aralık 2015’te erişildi).

olan Pathé şirketinin¹⁰ kataloguna baktığımızda, Eylül 1908'de Fransa'daki sinema seyircisinin Pathé Films tarafından İstanbul'da çekilmiş üç haber filmiyle karşılaştığını görürüz. İki ila üç dakika uzunluğundaki bu filmler başlıklarına göre İstanbul'daki bazı yeni gelişmelerin kaydını aktarmaktaydı: *İstanbul Mahallesinde Yangın*, *Yeniden Doğan Türkiye* ve *Hamidiye Camii'nde Cuma Selâmlığı*.¹¹ Bu filmler katalogda görünse de Pathé şirketinin Paris'teki arşivinde bulunmuyordu, nitekim dijital stokunda halen mevcut değildir.¹² Ancak Rus Film Arşivleri erişilebilir hale geldiğinde bu filmlerden ikisinin Pathé'nin o dönem Rusya piyasasında göstermiş olduğu, Rusça arayazılı kopyalarına ulaşmak mümkün oldu.¹³

Bizi bu yazıda ilgilendiren film Yıldız Camii'nde bir Cuma selâmlığını gösteren *Hamidiye Camii'nde* filmidir. Elimizdeki kopyada arayazılar Rusçadır, yani orijinal Fransızca film kesilip kısmen de olsa yeniden montajlanmıştır. Film seyirciye göreceği sahne hakkında bilgi veren arayazılarla dört bölüme ayrılmıştır (Pathé Arşivi'ndeki yapım fişinde de bölüm başlıkları aynıdır): "Sarayın girişi", "Yol kenarına dizilmiş olan askerler ve kalabalık", "Sultan peşinde kalabalık maiyetiyle camiye giderken" ve "Saray hareminden kadınlar camiye giderken." Toplam doksan metrelik bu filmde her bir sahnede yirminci yüzyıl başında bir Cuma selâmlığından sahneler görürüz: Filmin ilk saniyelerinde Yıldız Sarayı'ndaki Küçük Mabeyn binası, saray duvarı ve saraya giden yokuşa bakan, Hamidiye Camii'ni sol arkaya alan yüksek bir noktadan sarayın girişi kaydedilmiştir. Sabit duran kameraman, uzak mesafeden hem sarayın içinde olup, duvarın üzerine yükselerek dışarıdaki merasimi seyredenleri, hem de tek sıra halinde kendi solundaki camiye doğru giden askerleri görüntülemiştir. Askerlerle kamera arasındaki meydana ise seyirciler yerleşmiştir. Havanın sıcak olduğu kalabalığın içinde şemsiye tutanların çok olmasından anlaşılmaktadır. Askerlerin çerçeveden çıkmasıyla tablo sona erer.

İkinci tabloda, daha yakın plandan ve tam karşıdan sarayın girişi görüntülenmiş, ilk önce süvarilerin, ardından Sultan'ın, kendi kullanmadığı

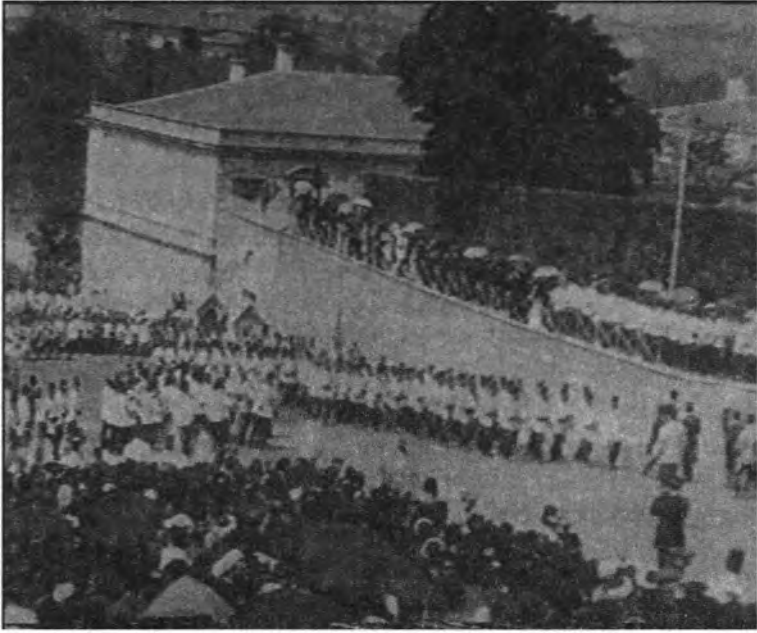
¹⁰ Mustafa Özen, "Fransız Firma Pathé Frères İstanbul'da, 1908-1914", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5* (Bağlam Yayıncılık, 2006): 57-65.

¹¹ Sırasıyla: *L'incendie du Quartier de Stamboul*, *La Turquie renaissance*, and *Le Salamalick public à la mosquée hamidié*. Pathé kataloğu için: <http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/site/index.html> (Aralık 2015'te erişildi). Bu yazıda incelenecek olan film hakkındaki katalog bilgileri için: <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/2004-salamalick-public-a-la-mosquee-hamidié> (Aralık 2015'te erişildi).

¹² www.gaumontpathearchives.com Gaumont ve Pathé şirketlerinin resmî ortak arşivini barındıran bu siteye üye olunarak stoktaki bütün filmler seyredilebilir, farklı parametrelerle arama yapılabilir.

¹³ Rus Arşivleri'nin katalogu için: http://russianarchives.com/catalogues/rgakfd_e/index.html (Aralık 2015'te erişildi). Film şu an pek çok dijital kanalda izlenebilmektedir.

bir arabayla saraydan çıkışı, karşı cepheden gösterilmiştir. Sultan'ın arabası sola doğru kıvrılarak kameranın görüş açısından çıkmadan hemen önce Sultan'ın elini kaldırarak selâm verdiği görülmektedir. Bu durumda kameramanın bu güzergâhı ve zamanlamayı bilerek ona göre bir nokta seçtiği, Sultan'ın da kameranın varlığını göz önüne aldığı tahmin edilebilir.



Sultan II. Abdülhamid'in Cuma selâmlığı filminde ilk tablodan bir görüntü. Askerler Yıldız Sarayı önünde tören düzeninde beklerken. Arkada, Küçük Mabeyn önündeki setin üzerinde seyirciler.

Üçüncü tabloda, başlıktan anlaşıldığı kadarıyla harem kadınlarına ait olan arabalar, Küçük Mabeyn duvarının önünden, yokuştan aşağı inmektedir. Bu esnada, saray duvarı dibinde askerlerin çift sıra olarak dizildiği göze çarpmaktadır. Kameranın merasimin bütün aşamalarını kaydetmediği – sözgelimi askerlerin duvarın önüne dizildiği ânı ya da filmin kurgusu yapılırken güzergâh ve tören düzeni içinde belli seçimlerin yapıldığı düşünülebilir.

Dördüncü pano, Hamidiye Camii'nin karşıdan (Küçük Mabeyn kameranın arkasına denk düşecek şekilde) genel görüntüsüyle başlamaktadır. Ardından yaklaşık beş saniye boyunca başka bir cami gösterilir, büyük ihtimalle kurgu sırasında farklı bir filmde kesilmiş bir görüntü buraya eklenmiştir. Hemen arkasından yeni bir ara başlıkla son tabloya geçilir.

Önce Küçük Mabeyn'i tam karşıdan alan kamera sonra sola doğru dönerrek Hamidiye Camii girişine gidenleri görüntüler, arkada siluet halinde Beşiktaş'ın Yıldız hizasına denk gelen üst kısmındaki birtakım binalar siluet halinde ortaya çıkar. Hemen arkasından açı yüz seksen derece değişir, bu sefer saraydan çıkmakta olan Sultan'ın arabası yakın plandan kadraja girer. Gerek araba, gerek arabanın önündeki ve yanındaki saray hademeleri çok hızlı hareket etmektedir. Sultan bu kez kameranın sağından ve çok yakınından cami yönüne kıvrılır.

Canlı bir kayıt olarak film pek çok farklı araştırma konusu için ipucu verebilir: Sözelimi modern resmî tören düzeni, seyirciler, sinema dili, hattâ mimari ayrıntılar için bir belge sayılabilir. Filmin en son bölümünde, kadınlar hiç görünmediği halde "harem kadınları" başlığı altında harem arabalarının geçişi kurguda iki kez tekrar edilmiştir ki bu ayrıntı başlı başına seyircinin İstanbul'da çekilen bir filmde beklentileri dâhilinde değerlendirilebilir. Ancak baştan belirlediğimiz sınır dâhilinde filme Padişah ve propaganda çerçevesinden bakacak olursak, film hemen her görüşten araştırmacının hemfikir olduğu bir noktadan dikkati çeker: Padişahın kendi suretiyle, suretinin kamusal alandaki varlığı ve dolaşımıyla ilişkisi ve buna karşı tavrı.

Bu konuda yaygın kanı Sultan II. Abdülhamid'in suretinin dolaşımının yasak olduğudur.¹⁴ Bu bakımdan 19. yüzyılın diğer sultanlarından ayrıldığı, suretiyle ilişkisindeki tavrının "ikonofobi" olarak değerlendirildiği de görülür.¹⁵ Yeni çalışmalarda da meselenin sorgulandığı görülmez.¹⁶ Bazı yayınlarda II. Meşrutiyet'in ilânından itibaren Padişahın ve suretinin kamusal alana çıktığı ifade edilir, ancak bunun sebebi, yahut daha önce neden görünmez kaldığı belirsiz kalır.¹⁷

¹⁴ Sultan II. Abdülhamid'in kendi fotoğrafının çekilmesine ya da portresine yaklaşımı hakkında yaygın kanılar için bkz: Engin Özendes, *Abdullah Frères, Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, İstanbul: YKY, 2006, s. 83-86; Kandemir, "Febüs anlatıyor! Febüs Abdülhamid'in fotoğrafını nasıl çekmiş!", *Aydabir* 7, Mart 1936, s. 53-55, alıntılıyan Mustafa Armağan, *Abdülhamid'in Kurtlarla Dansı*, İstanbul: Ufuk Kitapları, 2008, s. 65. Osman Nuri Ergin aynı röportaj için başka bir kaynak gösterir: *Tasvir-i Efkâr*, 16 Mart 1941. Bkz. Osman Nuri Engin, *Türk Maarif Tarihi* 3-4 (Eser Matbaası, 1997), s. 1054. Portreleri konusunda: Fausto Zonaro'yla röportaj, *Il Caffaro*, 1924, aktaran Osman Öndeş - Erol Makzume, *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro* (YKY, 2003), s. 80.

¹⁵ Edhem Eldem, "Pouvoir, modernité et visibilité : l'évolution de l'iconographie sultanienne à l'époque moderne", Omar Carlier ve Raphaëlle Nollez-Goldbach (ed.), *Le Corps du Leader. Construction et représentation dans les pays du Sud* (Paris: L'Harmattan, 2008): 171-202.

¹⁶ Catherine Pinguet, *İstanbul, Fotoğrafçılar, Sultanlar*, çev. Saadet Özen (İş Bankası Kültür Yayınları, 2014).

¹⁷ Mustafa Özen, "Visual representation and propaganda: Early films and postcards in the Ottoman Empire, 1895-1914", *Early Popular Visual Culture*, Vol. 6, n. 2 (Temmuz 2008): 145-157. Selim Deringil, *The Well-Protected Domains* (Tauris: Londra, 1998): 22.

Padişahın sureti konusunun derinlemesine araştırılması bilgi olarak bilinenlerde köklü bir değişim yaratacak bir sonuç doğurmayabilir. Hattâ tek başına düşünüldüğünde, bilinenin tam aksi bir sonuca ulaşılsa bile yaygın bir malumatın tashihinden öte bir anlam da taşımayabilir. Ancak dar alanlardaki sorgulamaların genel tarihyazımında hâlâ eski alışkanlıkların sürdüğüne işaret etmek, Sultan II. Abdülhamid'in uzun saltanatına yeni mekanizmaları, dönüşümleri içeren bir dönem değil, Padişahın iradesinden, ferasetinden yahut ferasetsizliğinden ibaret yekpâre bir bütün olarak bakmanın sakıncalarını hatırlatmak gibi bir katkısı da olabilir. Bu doğrultuda bakıldığında, bu filmi Padişahın suretinin dolaşımıyla ilgili yerleşik kanılara dair bazı sorular sormak için bir fırsat olarak değerlendirebiliriz.

Elimizdeki film Pathé kataloguna göre Eylül 1908'de Fransa'da gösterilmiş,¹⁸ ardından Almanya'da ve muhtemelen Avrupa'nın başka ülkelerinde de gösterime girmişti.¹⁹ Rusya'da da gösterilmiş olduğunu elimizdeki kopyadan tahmin edebiliriz. Öte yandan büyük ihtimalle elimizdeki filmin çekilişini görmüş bir tanığa da sahibiz: Padişahın kızlarından Şadiye Sultan 1908'de, Meşrutiyet'in ikinci Cuma selâmlığı sırasında bir film çekildiğini anlatır. Buna göre 31 Temmuz "(...) genç, zarif ve dikkate şayan, ecnebi oluşu ilk bakışta anlaşılabilir, garip bir makine ile resimler alıyordu!" Şadiye Sultan ne olduğunu merak ettiğinde vazifeliler arasında bulunan Selim Sırrı Bey (Tarcan) şöyle cevap verir: "Film alacak Sultanefendi, resim kaydını alıyorlar; bu müthiş günü çocuklarımıza da gösterebileceğiz (...)"²⁰

Şayet şu an kaydına ve kendisine rastlamadığımız başka bir film konusu değilse Şadiye Sultan elimizdeki filmin çekildiği günü görmüştür. Öte yandan filmin Avrupa'da Eylül ayından itibaren gösterildiği düşünüldüğünde Temmuz sonunda çekilmiş olması mantığa uygundur, hata payı katılarak tam 31 Temmuz'da değilse de Meşrutiyet'in ilk Cuma selâmlıklarından birinde çekildiği varsayılabilir. Padişahın kamera karşısına çıktığı film sarayla yapımcılar arasında bir mutabakatla çekilmiş olmalıdır. O

¹⁸ <http://filmographie.fondation-hermeseydoux-pathe.com/2004-salamalick-public-a-la-mos-quee-hamiedie> (Aralık 2015'te erişildi).

¹⁹ İbrahim Yıldırım, "Selim Sırrı Tarcan ve Türk Sinemasının Erken Dönem Tartışmalarına Katkı", *Kebikeç 14*, (2009): 221-230.

²⁰ İbrahim Yıldırım, *age.*, Mehmet Ferit Ulusoy, *Hanzade: Sürgünde Bir Şehzadenin Günlüğü*, yay. haz. İsmet Bozdağ (İstanbul: Tekin Yayınevi, 2003), s. 125. Murat Bardakçı *Hanzade*'nin gerçeği yansıtmadığı iddiasında bulunmuş, hatıra sahibinin Osmanlı hanedanından olmadığını savunmuştur. Ne var ki bu hatıratta Şadiye Sultan'dan naklen Meşrutiyet'in ilk cuma selâmlığında çekilen bir film olduğu ilk defa belirtilmiş ve bu film sonradan gerçekten de bulunmuştur. Dolayısıyla kimin tarafından yazıldığı ya da yazanın kimliği ayrı tutularak anlatılanlardaki gerçeklik payı dikkate alınmalı, en azından her anlatılanın temelsiz olmayabileceği göz önünde tutulmalıdır.

devrin kameralarıyla sıkı kurallara bağlı, katılımcıların denetlendiği bir Cuma selâmlığı esnasında “gizli” çekim yapılmış olma ihtimali düşüktür, kaldı ki filmde, normalde olan düzenin aksine²¹ birtakım fotoğrafçıların da serbestçe dolaştığı göze çarpar. Şadiye Sultan’ın hatıratından da anlaşıldığı üzere kamera sarayın önüne gelmiş, Selim Sırrı Bey kameramana eşlik etmiştir. Sultan II. Abdülhamid’in filmde yakın plandan görünmesi kameranın onun geçeceği yola bilinçli bir şekilde yerleştirildiğini ve çekimin oldukça yakından yapıldığını gösterir. Üstelik Padişahın Hürriyet’ten sonra çekilen tek filminin bu olmadığını dönemin bazı gazetelerinden anlıyoruz: *Stamboul* gazetesi 2 Mart 1909’da seçimlerin, ve yeni meclisin açılışının sinemada gösterildiğini, vekillerin de gösterime davetli olduğunu haber verir.²² Osmanlı döneminde sinemanın sürekli gündeme gelen isimlerinden olan Weinberg’in çektiği bu filmin günün birinde bir arşivden çıkabileceğini umut edebiliriz.²³

Sultan II. Abdülhamid’in II. Meşrutiyet’ten sonra görünür hale geldiği, varsayılan tasvir-i hümayun yasağının bu tarihten sonra ortadan kalktığı genellikle kabul edildiğine göre bu filmler çok şaşırtıcı olmayabilir. En kaba tahminle Padişahın ihtilalden sonra hâlâ iktidarını elinde tuttuğunu Osmanlı ve Avrupa kamuoyuna duyurmak için bu yöntemin faydasını anlamış olduğu düşünülebilir. Öte yandan *Illustration* gibi gazetelerin de Padişahın fotoğraflarını bastığı, hattâ altına “hiç resmi çekilmemiş adamın fotoğrafı” notunu düştükleri de bir gerçektir. Fakat iddia edildiği gibi suretinin dolaşımına katı bir yasak koyduktan sonra neden bir anda fikir değiştirdiği sorusu genellikle cevapsız bırakılmış, hattâ bu soru ortaya atılmamıştır. Esasen dönemin basınına ve önemli bir iletişim yöntemi olarak kartpostallara kısaca göz atıldığında iktidarın yeni namzetlerinin meşruiyet sağlama yöntemine Padişahın ayak uydurduğu gözlenir: Başta Manastır’da faaliyette olan Manaki kardeşler olmak üzere çeşitli stüdyoların çektiği *Hürriyet Kahramanları* Resneli Niyazi Bey’in, Enver Bey’in ve diğer bazı isimlerin resimleri hızla yayılarak bir sembol ve ikon değeri edinmekte, o güne kadar tanınmayan bu figürler büyük oranda resimler

²¹ Osman Nuri Ergin Cuma selâmlıkları sırasında fotoğrafa izin verilmediğini kaydeder. Osman Nuri Ergin, *age.*, s. 1058-1059.

²² Mustafa Özen, *age.*

²³ Weinberg’le ilgili olarak: Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam* (Milliyet Yayınları, 1995). Bugün T.C. Kültür Bakanlığının elinde 600.000 metre nitrat tabanlı film bulunmaktadır. 2010 yılında bu filmlerin restore edilmeye başlandığı ilân edilmiş, Mustafa Kemal Atatürk’ün bazı sesli görüntüleri, Sultan Vahdetin’in Kılıç Kuşanma Merasimi, Lozan Heyeti’nin Dönüşü gibi filmler bu kapsamda dijital ortamda seyredilebilir hale gelmiştir. Restorasyon sırasında Weinberg’in çekmiş olduğu bazı filmlerin keşfedilmesi beklenebilir. http://www.ntv.com.tr/turkiye/tarih-yeniden-canlaniyor,VjOrhyr6DUmshbrR_bvpWQ (Aralık 2015’te erişildi).

sayesinde hanelere girmekte, görünürlük ve siyasi meşruiyet kazanmaktadır. Başka bir deyişle bu resimler hanedan dışından birilerinin iktidar talebini meşrulaştırmasına aracılık etmektedir. Dahası resimlere eşlik eden 23 Temmuz ile 24 Temmuz tarihleri Meşrutiyet'in, yani Hürriyet'in Manastır'da ve Saray'da ilan edildiği iki gün üzerinden itibarı sahiplenmek için bir mücadele yaşandığını gösterir.²⁴ Bu durumda Padişahın hanedan dışından birileriyle aynı platformda çekişmenin, bir bakıma onlarla eşitlenmenin risklerini göze alarak görsel malzemeyi kendisini göstermek için kullandığı düşünülebilir.

Ancak bu çıkarın gene de o âna kadar Padişahın suretinin dolaşımını neden, nasıl yasakladığı sorusunu ortadan kaldırmaz. Hattâ buna cevap aramadan önce başka ve daha köklü bir soru sorulabilir. Daha önce gündeme gelmiş, bazı kaynaklarda anılan,²⁵ ancak suret-iktidar çerçevesinde değerlendirilmemiş daha eski bir filmin varlığı bu bakımdan gündeme getirilebilir: Elimizdeki filmin çekildiği günün muhtemel tanığı olan Şadiye Sultan 1905'te başka bir film daha çekildiğini söyler. Bahsettiği tarih gene anlamlıdır, söylediğine göre 1905'teki suikast girişiminden iki hafta sonra (bu durumda 4 Ağustos 1905) kameralar benzer bir çekim yapmıştır. "Babam" der, "21 Temmuz 1905 günü Belçikalı Edward Joures'nin planladığı bombalı suikastten –Allah'ın bir lütfu olarak– kurtulduğunda da böyle bir film alınmıştı..."²⁶

Bu çerçevede elimizdeki görüntüye film grameriyle baktığımızda ilginç bir durum göze çarpar. Padişah yukarıda bahsedildiği üzere iki kez kadraja girer. Ancak açılar farklıdır. Bu iki ayrı kameranın kullanılmış olduğuna delalet sayılabilir. Ne var ki sadece açılar değil Padişahın arabasının ve etrafındakilerin hızı da farklıdır. Bu durumda –şayet Padişah aynı gün aynı yerden iki kez, farklı hızlarda geçmediyse- çok büyük bir ihtimalle elimizdeki film II. Abdülhamid'in iki farklı gün çekilmiş görüntülerini içermektedir. Bu ikinci film Şadiye Sultan'ın bahsettiği 1905'teki film de olabilir, başka bir film de. Elbette hangi tarihte çekilmiş olursa olsun, 1908 öncesi görüntü alınmış olma ihtimalini Padişahın suretinin dolaşımı yasağında birer istisna saymak, Padişahın çok önemli durumlarda sağlığının yerinde, iktidarı elinde tuttuğunu göstermek için böyle bir yöneme başvurduğunu söylemek mümkündür. Ancak farklı bir yaklaşım da mümkündür: Bu durum suret yasağının Meşrutiyet'ten önce de –en azından bütün iktidarı boyunca, kesintisiz olarak– uygulanmadığının işareti,

²⁴ Saadet Özen, "Manakilerin Objektifinden Hürriyet", *Toplumsal Tarih* 220 (İstanbul, Nisan 2012): 50 – 57.

²⁵ Burçak Evren, *age.*, s. 119.

²⁶ Yıldırım, *age.*, Ulusoy, *age.*, s. 125, 126.

farklı bir siyasetin göstergesi olarak da düşünülebilir, kaynaklar ve bilinenler bu açıdan gözden geçirilebilir.

Bu ise öncelikle katı bir yasak olduğu iddiasının temellerine tekrar bakmak anlamına gelir. Bu konuda yapılan çalışmalar gözden geçirildiğinde tekrarlanarak tartışılmaz hale gelen yasak iddiasının hep aynı belgelere dayanılarak inşa edildiği, birbirine zıt denebilecek yaklaşımların bile kalıbına oturduğu, dolayısıyla sorgulanmasına lüzum görülmediği söylenebilir. Hattâ Said Paşa'nın anılarına dayanılarak Padişahın genel olarak resimlerin propaganda gücünü iyi bildiği vurgulanmış,²⁷ ağırlıklı olarak onun döneminde çekilen fotoğrafları içeren Yıldız Albümleri modern araçların değerini kavramış olmasının bir kanıtı olarak ele alınmış,²⁸ ancak bu varsayımın kendi suretini yasakladığı iddiası arasında bir çelişki olup olmadığı bir şüphe olarak bile gündeme gelmemiştir. Bir an için suret yasağı iddiasını unutarak yukarıda bahsedilen filmleri başka türlü bir politikanın, belli zaman ve mekânlarda Padişahın suretinin kamusal alanda görünür kılınmasının bir işareti sayalım. Bu gözle bakıldığında başta Başbakanlık Osmanlı Arşivi olmak üzere en klasik bilgi kaynaklarının bile yeterince araştırılmamış olduğu görülür, nitekim Osmanlı Arşivi'nde halihazırdaki kesin suret yasağı iddiasına şüpheyle, en azından nüanslı bakılması gerektiğine işaret eden belgelerle karşılaşırız.²⁹

Farklı tarihlere ait örnekler bu konuda saltanatının başından II. Meşrutiyet'e kadar devam eden yekpâre bir tavır olmadığını düşündürür. Örneğin 1894 tarihli uzun bir yazışma dosyasında Üsküp'teki Bulgar mektebinde tasvir-i hümayunun gerektiği şekilde, itibarlı bir yere asılmadığının şikâyet edildiği, bu nedenle Bulgar eksarhu Yosif'ten açıklama istendiği

²⁷ Mabeyn Başkâtibi Sait Paşa'ya göre Sultan II. Abdülhamid resimler hakkındaki görüşünü şu şekilde ifade etmiştir: "Her resim bir fikirdir. Bir resim yüz sahifelik yazı ile ifade olunamayacak siyasi ve hissi mânâları telkin eder. Onun için ben tahriri münderecatlarından ziyade resimlerinden ifade ederim." Tahsin Paşa, Esbak Mabeyn Başkâtibi, *Abdülhamit Yıldız Hatıraları* (Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1931), s. 251.

²⁸ Hakan Yılmaz (ed.), *Sultan II. Abdülhamid Arşivi İstanbul Fotoğrafları* (Kültür A.Ş., 2010). Kitabın tanıtımında şu cümlelere yer veriliyor: "Teknik gelişmelere karşı inanılmaz bir ıstıyakı olan Sultan II. Abdülhamid, ender olarak çıktığı Yıldız Sarayı'ndan tüm imparatorluğu çektiği fotoğraflarla izlemiştir." Albümlerden Dünya Liderleri, Sultan II. Abdülhamid'in Aile Albümü, Sultan II. Abdülhamid Arşivinden Dünya başlıklarıyla aynı yayınevi tarafından başka seçkiler de yapılmıştır.

²⁹ Basılı resimlerle (fotoğraf, kartpostal, basın vb.) filmlerin dolaşımı genel olarak "surete yaklaşım" açısından birlikte ele alınabilir, ancak işleyişleri, kullanım şekilleri ve muhtemel etkileri birebir aynı değildir. Bu nedenle pek yakında tamamlanacak olan başka bir çalışmada doğrudan resimleri ele alıyor, ayrıca "yasak" söyleminin tarihyazımında ne şekilde geliştiğini tespit etmeye gayret ediyorum. Dolayısıyla bu yazıda Osmanlı Arşivi'nden tasvir-i hümayunla ilgili çalışılmamış belgeler birkaç örnekle sınırlı tutacağım. Ancak Osmanlı Arşivi'nde ipuçları aramaya beni bu yazıda bahsettiğim filmler, daha sonra 1908 öncesi bazı fotoğraflar ve resimler teşvik etmiştir.

görülür.³⁰ 1899 tarihli başka bir belgede Beşinci Ordu-yı Hümayûn Müşiri Ahmed Cevad Beyrut'ta, "kışla-i hümayun salonunun kapı cihetindeki duvarında ve karşısına tesadüf eden duvarda tasvir-i hümayun-ı hazret-i velinimet-i azami muallak bulunup" ifadesiyle en azından bu tarihte kışlaya Padişahın bir tasvirinin asılmış bulunduğunu bize gösterir. Ahmed Cevad, bu tasvirin üstad bir ressam tarafından çizilmemiş olduğunu belirtir. Mektubun yazılma nedeni II. Wilhelm'in kışlayı ziyareti sırasında "cesamet-i tabiiyede" ve gösterişli bir çerçeve içinde kendi resmini hediye etmiş olmasıdır, bu nedenle Padişahın tasviri âdeta gölgede kalmıştır. Ahmed Cevad'ın önerisi çerçevenin değiştirilmesidir, ancak ikinci bir önerisi vardır ki padişahın suretinin dolaşımı konusunda bize bir fikir daha verir: "... Viyana'da yaptırmış ve o günden beri (...) her gittiğim yerde başımın üzerinde taşımakta bulunmuş olduğum tasvir-i alinin Beyrut kışlasına ihdasıyla..."³¹ Başka bir deyişle Ahmed Cevad gururla padişahın bir portresini yurtdışında yaptırmış olduğunu ve yanında bulundurmakta olduğunu teyit eder. Bu örnekler daha da çoğaltılabilir, örneğin 1895'te Berlin sefiri Ahmet Tevfik bin İsmail Hakkı imzasıyla Şreker adında bir ressamın yaptığı "tasvir-i hümayun"un İstanbul'a gönderilmesiyle ilgili yazışmalar mevcuttur.³² Ancak bunun yanısıra piyasada yayılan tasvir-i hümayunların toplatılmasıyla ilgili kararlar da mevcuttur. Örnek olarak 1904'teki bir belgede "İzmir'de kahvehane ve gazino ve dükânlarda tasvir-i hümayun diyerek muallak olan levhaların" beş altı sene evvel toplattırılmasına çalışıldığı, ancak bu levhaların kaldırılması maddesi "su-i tefsire uğramağa başladığından" kararın terk olunduğu, fakat bu kere kesin olarak toplattırılacakları belirtilir.³³ Belge 1900'lerde toplama kararı alındıysa da dönüldüğünü, ancak 1904'te –o an için- kesin bir tavır alındığını, başka bir deyişle Padişahın iktidarı boyunca sürekli, değişmez bir tavrın olmadığını ortaya koyar. Bu da esasen neye karşı dikkatli olmak gerektiği hakkında bir ipucu sayılabilir: Yekpâre, değişmez bir tavrın tespitinden çok bu konudaki kararların değişimine bakarak görüntülerin (film, fotoğraf, kartpostal, hattâ çikolata kartları vb.) yayılmasının ve bunun etkisinin vardığı seviye hakkında fikir edinmeye çalışmak daha verimli sonuçlar doğurabilir.

Sultan II. Abdülhamid devri sinemanın, kartpostalın icat edildiği, 1830'larda icat edilmiş olsa da fotoğrafın ancak çoğaltılabilir ve basında kullanılabilir hale geldiği zamana tekabül eder. Dolayısıyla yeni araçlara karşı

³⁰ BOA, BEO. 483 / 36211, 2 Temmuz 310 (14 Temmuz 1894).

³¹ BOA, Y.PRK.ASK. 154/108, 13 Eylül 315 (25 Eylül 1899).

³² BOA, Y.PRK.TSF. 4/22, 26 Mayıs 311 (7 Haziran 1895).

³³ BOA, Y.EE.KP 23/2252, 13 Kânunievvel 320 (26 Aralık 1904).

kararsızlıklar, şüpheler, tecrübeyle gelen yeni ve değişen politikalarla karşılaşmak en olağandır. Şu an için bildiğimiz Padişahın görüldüğü –biri elimizde olan, diğeri varlığı muhtemel– iki filmi de katarak görüntülerin propaganda açısından faydası, buna karşılık kontrolden çıkmaları durumunda verecekleri zarar arasındaki çelişkinin dönem dönem kararların yenilenmesine yol açtığı söylenebilir. Ancak bazı gerekli durumlarda bu risk göze alınmış, Padişahın suretinin –özellikle okullar ve Patrikhane gibi– kontrollü alanlarda bulundurulmasına izin verilmiş, hattâ bunun şekli denetlenmiştir.³⁴



Sultan II. Abdülhamid'i Yıldız Sarayı'nda gösteren bir portre. Kimin tarafından çizildiği belli olmayan karakalem çizim Osmanlı Arşivi'nde bulunmaktadır.³⁵

Bundan çıkacak sonuç elbette bilinen her şeyin yanlış olduğu, tam bir serbesti içinde Padişahın suretinin dolaştırıldığı değildir, olmamalıdır da. Hattâ tam aksine belirsizliklerin, kararsızlıkların iletişim yöntemlerinin işleyişine ve ampirik tecrübeye dair birer kanıt olarak ele alınması somut durumu kavramak için fayda sağlayabilir. Suretin sağlayacağı faydayla kontrolden çıktığı zaman vereceği zarar arasındaki çelişki her dönem tavrıda belirleyici olmuştur. Hareketli yahut hareketsiz görüntü Padişahın kontrolünden çıktığında ne olabilirdi? Bununla ilgili bol örnek mevcuttur. Padişahın iktidarda olduğu sürede Avrupa basınında çıkan alaycı, Padişa-

³⁴ BOA, Y.PRK.AZJ. 17/44, 31 Temmuz 1306, 12 Ağustos 1890.

³⁵ BOA, Y.PRK.M.5/7.

hı eli kanlı tasvir eden karikatürler, kartpostallar buna bir örnek sayılabilir. Padişahın ölümünden sonra, Cumhuriyet devrinde, 1927'de Fransa'da çekilen *Jalma la Double*, 1935'te İngiltere'de çekilen *Abdul the Damned* isimli filmler, beyaz perdenin II. Abdülhamid hakkındaki bazı yargıları yaygınlaştırmasına, kolektif bilinçte perçinlemesine, birtakım düşünsel refleksler oluşturmaya dair kanıtlar olarak düşünülebilir.

Bu filmlerden *Jalma la Double*³⁶ seyirciyle ne şekilde buluştuğunu, oluşturduğu bazı tepkileri de bildiğimiz için verimli bir örnektir. Paul d'Ivoi'nın aynı adlı romanından (ilk baskısı 1905)³⁷ uyarlanan film Sultan II. Abdülhamid devrinde geçer. V. Murad Çırağan'da tutsaktır. Senaryoya göre tahttan indirilirken soyundan gelen herkes katledilmiş, sadece çok küçük yaşta bir torunu kurtulabilmiştir. Torun *Jalma* (Selma?) yaşlı bir adam tarafından sahiplenilmiştir. Filmin başlangıcında bu olayın üzerinden yıllar geçmiş, Jalma bir genç kız olmuştur. Yaşlı adamın bir de kendi kızı vardır ve yaşlı adam dışında kızlar da dâhil hiç kimse hangisinin Sultan Murad'ın soyundan geldiğini bilmemektedir. Üçü de Fransız elçiliğinin koruması altındadır, o nedenle Padişah onlara dokunamamaktadır. Bu nedenle, hangi kızın *Jalma* olduğunu anlamak için yakın adamı Albay Yerba (?) aracılığıyla çeşitli entrikalar düzenletir. Film yaşlı adamın ve V. Murad'ın intiharı, buna karşılık kızların ikisinin de kurtularak Fransa'ya varmasıyla sona erer. Filmde V. Murad özgürlükçü, üstelik ülkesi için canına kıyacak kadar fedakâr bir figür, II. Abdülhamid ise en klasik veçheleriyle zeki, ancak kötü niyetli ve entrikacı, egzotik bir despottur. Sultan çoğunlukla sarayın iç mekânlarında görülür, V. Murad ise genellikle tutsak edildiği sarayın bahçesinde. Padişahın kapalılığı, dışarıyla ilişkisinin kısıtlı olması entrikacı karakterini vurgulamanın da bir yoludur. Bu bakışın daha erken örnekleri mevcuttur, örneğin 1905'te, bir Fransız gazetecinin tanıklığında da aynı perspektife rastlanır. Bomba Hadisesi'nden bir süre sonra saraya kabul edilen gazeteciler arasında bulunan *Lecture Pour Tous* muhabiri saraydaki tecrübesinde aynı kapalılığı vurgular: "Günümüzde imparatorların ve kralların halkla daha yakın bağlantıları var.

³⁶ *Jalma la Double*, Gaumont-Pathé Arşivi'nde 1928CFPFIC 00008 numarayla kayıtlıdır. www.gaumontpathearchives.com adresinden arşive ulaşılabilir, ancak filmleri seyretmek için arşive üye olma şartı vardır. Aralık ayında bu yazının kaleme alındığı âna kadar bir saat on dakikalık bu filmin arşivde sadece on bir dakikası seyredilebiliyordu. Arşiv görevlilerinden Agnès Bertola'ya e-posta ile bunun sebebini sorduğumda büyük bir nezaketle filmin orijinal kopyasının dijital ortama aktarılmasında bir sorun olduğunu ve birkaç gün içinde filmin seyredilebilir hale geleceğini belirtti. Nitekim filmin tamamı artık seyredilebiliyor. Bertola'ya yardımı için çok teşekkür ederim.

³⁷ Paul d'Ivoi, *Jalma la Double* (Paris: Jules Tallandier, 1905). Kitabın 1928'de (belki filmin getirdiği ivmeyle) ikinci baskısı yapılmıştır.

Fakat çılgınca bir gizemle çevrilmiş bir hükümdar mevcut... İstanbul'da..." Padişahın görünmezliği, hattâ suret yasağı imgesinin popüler kültürde nasıl yayılmış olabileceğine örnek oluşturan ifadelerle devam eder: "Avrupalılar için sürprizlerle dolu Yıldız Sarayı'yla ilk karşılaşma kadar heyecan verici bir şey olamaz... Yıldız, hiç kimsenin asla giremediği yer..."³⁸ Oysa gazeteci sarayın içindedir, Sultan tarafından kabul edilmiştir, fakat baştaki yargıları Yıldız Sarayı'ndaki canlı tecrübesinden daha güçlü, belki nüanslı bir bakışa dahi izin vermeyecek kadar yerleşik, gazetedede yazılacak bir hikâye olarak da zayıftır. *Jalma la Double* filminde de sarayın dışarıya kapalılığı Padişahın entrikacı, gizemli karakterinin kuruca bir unsuru olarak vurgulanmıştır.



Jalma la Double, Hugues de Bagratide Sultan II. Abdülhamid rolünde.

Filmdeki II. Abdülhamid karakterinin belli bir ideolojik önkabullerle oluşturulduğunu Osmanlı Arşivi'nde bulunan bir belgeden de anlayabiliyoruz. Film çekileceği sırada yönetmen Roger Goupillières'nin İstanbul'a geldiği ve Fransız sefirinin kefaletiyle iki ay sonra iade edilmek üzere Askerî Müze'den bazı kıyafetleri kostüm olarak istediği anlaşılıyor. Yetkilileri ikna etmek için kullandığı argüman ise filmin Cumhuriyet rejimine uygun bir propaganda filmi olduğudur.³⁹ Cevabın ne olduğunu elimizdeki belgeden anlayamıyoruz. Fransız gazetelerinin verdikleri bilgilerden iç mekân çekimlerinin Fransa'da kurulan setlerde yapıldığı, kıyafetlerin Romanya'dan alındığı anlaşılıyor.⁴⁰ Hakkında gazetelerde art arda haberler

³⁸ "Notre visiteau Sultan Abd-ul-Hamid", *Lecture pour tous*, 1906, sayı belirsiz.

³⁹ BOA, HR.IM., 256/53. Belgeyi bana ileten hocam Prof. Edhem Eldem'e teşekkür ederim.

⁴⁰ *L'Afrique du Nord illustrée: journal hebdomadaire d'actualités nord-africaines*, 15 Ekim 1928.

çıkan filmin içeriğinin oldukça ses getirdiği de net olarak söylenebilir:⁴¹ Sultan II. Abdülhamid'in soyundan gelen on üç kişi Fransa'da, filmin gösterimden kaldırılması için başvuruda bulunmuştur. Gerekçe II. Abdülhamid'in V. Murad'ın çocuklarını aslında öldürtmemiş olması, filmin tarihî gerçeklere uymaması, torunların dedeleri hakkında oluşturulan olumsuz imgeden rahatsızlık duymasıdır.⁴² Ancak mahkeme filmi yasaklamamış, gazetelerde ise “bunun için torunlarının mahkemeyi Abdülhamid'in kuzu gibi munis olduğuna inandırmaları gerekir”⁴³ türünden yorumlar çıkmıştı. Filmin Türkiye'de gösterime girip girmediği, girdiyse ne kadar ilgi gördüğü konusu şimdilik araştırma aşamasındadır.

Bir devrin ve anlayışın sembolü olarak Sultan II. Abdülhamid 1935'te bu kez İngiltere'de çekilen bir filmin ana karakteri olmuştur. *Abdul the Damned* adlı bu filmde de Padişah gene sarayın dışına çıkmayan bir figürdür. Aynı zamanda saraydan dans, şarkılar eksik olmaz, hattâ Padişah Viyanalı bir şarkıcıya ilgi duyar. Onun hatırına düşmanı olan Jöntürklerden birini serbest bile bırakır. Ancak sarayda şarkılar çalınırken mahzen-de Jöntürkler devrim şarkıları söyleyerek kurşuna dizilmektedir. Filmde seyircinin kolay algılaması için Jöntürkler beyaz fes, diğerleri siyah fes giyerler, başka bir deyişle karakterler net olarak iyiler ve kötüler olarak ikiye ayrılmıştır. *Film Weekly* filmi “suikast korkusuyla işkence çeken uğursuz bir sultan hakkında güçlü bir drama” olarak niteler ve Fritz Kortner sayesinde filmin bir “karakter çalışmasına” dönüştüğünü söyler.⁴⁴ New York Times'ta Frank S. Nugent filmde Padişahı oynayan Fritz Kortner'in performansını över, ancak İngiliz yapımcıları senaryonun merkezine saray haremine girmeye mecbur bırakılan Viyanalı şarkıcıyı koydukları için eleştirir.⁴⁵

Bu filmlerde çizilen portre –şahsiyetini saran esrarengizlik halesiyle beraber– tarihyazımında da rastladığımız tek boyutlu padişah portresinin karikatürize halidir. Filmler, tıpkı popüler romanlar gibi Avrupa kamuoyunda Sultan II. Abdülhamid hakkında güçlü yargıların yerleşmesinde

⁴¹ Film 1928'de gösterime çıkmış olmasına rağmen 1930'larda hâlâ bazı sinema salonlarında seyredilebiliyordu. “Oyuncuları ve manzaralarıyla *Jalma la Double* sadece sezonun en canlı, en görkemli prodüksiyonlarından biri değil, aynı zamanda Şark şiirinin damgasını taşıyan en karakteristik eserlerden biridir. Son derece sürükleyici serüven İstanbul'da, uğursuz kızıl sultan Abdülhamid'in zamanında geçer.” *L'Avenir du Bassin d'Arcachon: le grand journal du bassin*, 12 Ocak 1930.

⁴² “À propos d'un film”, *Le Temps*, 8 Şubat 1928.

⁴³ “*Jalma la Double*” sera projetée, *Le Populaire: journal-revue hebdomadaire de propagande socialiste*, 20 Mart 1928, 20 Mart 1928.

⁴⁴ “*Abdul the Damned*”, *Film Weekly*, 20 Eylül 1935.

⁴⁵ Frank S. Nugent, “Sidelights on Turkish History in ‘Abdul the Damned’ at the Rialto – The Globe’s Devil’s Squadron”, *New York Times*, 11 Mayıs 1936.

belli ölçüde de olsa bir pay sahibi olduğu düşünülebilir, en azından birtakım ticari beklentilerle filmleri yapanların bu portrenin “popüler değerini” göz önüne aldıkları açıktır. Öte yandan ideolojik olarak Cumhuriyet hükümetlerinin bu iki filmi nasıl karşıladığını şimdilik tam olarak bilemiyoruz. Ancak öyle ya da böyle Sultan II. Abdülhamid’in gündemde tutulmasına, hattâ Sultan V. Murad’ın onun karşıtı bir özgürlük savaşçısı olarak sunulmasına karşı belli bir rahatsızlık doğmuş olabileceğini düşündüren bir belgeye sahibiz. 1935’te bu kez Alman yapımcılar bir II. Abdülhamid filmi yapmış, anlaşılan bu film Türkiye tarafından uygun görülmemiş, aynı şirket bu kez “Abdülhamit filimini değişik şekilde çevirmek için” Berlin Sefareti’ne başvurmuştur. Dahiliye Vekili Ş. (Şükrü) Kaya imzalı karar “(...) tadilat yapılarak çevrilmesine istenen müsaadenin verilmesinde de mahzur gördüğümüzden, iş’arımız üzerine elçiliğimizin Alman propoganda nezareti nezdinde yaptığı teşebbüs neticesi olarak filmin yapılmaması hakkında nezaretce icab edenlere kat’i şekilde emir verildiğini arz ederim”,⁴⁶ şeklindedir.



Jalma la Double, biri Sultan V. Murad’ın, biri yaşlı adamın kızı. Sultan II. Abdülhamid film boyunca kızlardan hangisinin sultan olduğunu anlamaya çalışır.

Sultan II. Abdülhamid’in kendi suretinin dolaşımını yasaklamak değilse de kontrol altında tutmaya çalışmasının, buna karşılık Dahiliye Vekili’nin her ne surette olursa olsun filmin yapılmamasını yazmasının arka planında gerek hareketli gerek hareketsiz görüntünün temel ve çelişkili özelliği yatar: Bir kere yapılıp gösterildiğinde film öncelikle ele aldığı karakteri

⁴⁶ BCA, 30.10.86.567.24, 86/38. Belgeyi bana iletmişti için Özde Çeliktemel-Thomen’e teşekkür ederim.

popüler bir imgeye dönüştürür, ancak aynı zamanda seyirci sayısı kadar yorumcu yaratır. Genel algıyı yönetmek bir ölçüde mümkün olsa da film aynı zamanda sonsuz bir yorum kaynağı, aynı zamanda kötü gösterilen karakterlerin dahi bir ikon halesi kuşandığı bir platformdur. Bu bakımdan filmin bir karakteri olumsuz göstermesi mümkündür, ancak bu bile hayranlık uyandırabilir. Bu nedenle her ne şekilde sunulursa sunulsun görüntünün ve hakkındaki yorumların istenilen şekilde tutulması zordur. İktidarlar açısından görüntü hem propaganda açısından bir ihtiyaç hem de her seferinde bir risktir. Sultan II. Abdülhamid zorunlu hallerde bu riski almış gibi görünüyor. Padişahın tahttan indirilmesini izleyen dönemde, ardından Cumhuriyet devrinde imgesinin tamamen ortadan kalkması, âdeta hiç olmamış gibi davranılmasının fiilen daha isabetli olduğu keşfedilmiş, bu bir tavır olarak giderek benimsenmiş, nihayet kaynağı unutulmuş olabilir mi? Bu konuda bilinçli bir tavır alındığını değilse de “suretin yasak olduğu” söyleminin adım adım gelişerek tartışılmaz hale geldiğini gösteren bazı örneklere sahibiz⁴⁷. Bunun yanı sıra bu konuda soru işaretleri uyandıran görsel malzeme de mevcuttur. Bu yazıyla birlikte yayınlanacak olan, Padişahın portresinin bilerek dışarıda bırakıldığı, Sultan V. Mehmed Reşad dönemine ait bir padişahlar silsilesi bir örnek sayılabilir. Giderek çoğalmakta olan, Osmanlı dönemine ait hareketli ve hareketsiz görüntüleri halihazırdaki önkabullerle değerlendirmek yerine birer yeni ipucu olarak kabul etmek geçen yüzyılın iletişim yöntemleri, görüntünün işlevi ve kullanımı hakkında daha ayrıntılı araştırmaların önünü açabilir.



Abdul the Damned (Melun Abdülhamid). Fritz Kortner Sultan II. Abdülhamid rolünde.

⁴⁷ Kaynak gösterilmeden daha sonraki yayınlarda sık sık kullanılmış bir örnek Resimli Tarih Mecmuası'nda 1951'de, Resuhi Baykara imzasıyla çıkan makedir: “Abdülhamidin Fotoğraf Yasağı”, *Resimli Tarih Mecmuası* 21 (Eylül 1951).



Sultan V. Mehmed Reşad dönemine ait silsile. Bütün padişahlar mevcut, Sultan II. Abdülhamid hariç. Acaba Padişahın imgesinin dolaşımının yasak olduğu zamanı bir ölçüde bu yöndeki bir propagandadan ya da malzemenin kısmen kendiliğinden, kısmen müdahaleyle dolaşım dışı kalmasından mı kaynaklanıyor?⁴⁸

⁴⁸ Silsile kendi koleksiyonumdan. İki ayrı müzayededen aynı resmin biri Fatih'te, diğeri Manastır'da bir matbaada basılmış nüshalarına ulaşmak mümkün oldu.

AFFINIZA MAĞRUREN... OLMAZ AMA MALİHÜLYA

Orhan Kandemir

“Bahtımın bir güldüğü taraf varsa o da sensin”

Sadri Alışık - *Muhabbet Kuşu*.

İçinde Sadri Alışık'ın olduğu bir film, sinemanın büyüyle yaşamın gerçekleri arasında gizlenebilir ışığı bulmaya yardım eder. Onun tüm anatomisi iskeletinden dokularına kadar ve tüm bunları örten bir deriyle kalbi üzerine şeklini almış gibidir. Ayaklarından biri bu dünyaya bağlı değildir sanki. Fotoğraftaki eğreti duruşundan bellidir başka alemlerin adamı olduğu. Sokaklarında dolaştığı kent ayağına uymayan bir kunduradır, güvercin topuklarına aşına meydanlarında bu yüzden bütün dünyanın ökçesine basarak dolaşır. Sadri Alışık düş makinasında, bildiğimiz uygarlığın eli değmeden imal edilmiş bir masal kahramanıdır. Her masal kahramanı gibi aklın dışında kalan zamandan konuşur.

Aynı Yolun Yolcusu'nda imam, *Paydos*'ta öğretmen, *Muhabbet Kuşu*'nda dolmuş şoförü, *Balıkçı Osman*'da balıkçı, *Soytari*'da cambaz, *Ah Müjgan*'da manav çırağı, *Yalnızlar Rıhtımı*'nda kaptandır. Türk sinemasının en büyük oyuncularındandır. Hemen her türde yaptığı yüzlerce filmde yapaylıktan uzak içten oyunculuğuyla seyircisiyle kopmaz bir bağ kurar. Öfkesi, sevinci, acı çekmesi ve konuşması da tanıdık olunca bu bağ sinemada var olduğu elli yıl boyunca iyice pekişir. Sadri Alışık çok az oyuncunun yakalayabileceği bir sahicilik duygusu yaratır izleyenlerde. Ancak yerlilik nüansları algılanınca tadına varılacak bir oyunculuktur bu. Bir keresinde Muhsin Ertuğrul'a, Küçük Sahne'deki bir oyun provasında: “Ho-

cam ben hep George, Paul falan oluyorum. Hani ah diyorum, bir oyunda şöyle kahve meydancısı Ali olsam, askıyı usulünce taşısam, bir mendili fiyakalı bir biçimde omzuma atsam...” serzenişiyle kurduğu cümle sinemanın yaygınlaşmasıyla birlikte yerlilik temelinde karşılığını bulur.

Nuri Ergün’ün 1967 yılında yönettiği *Serseri* bu anlamda Sadri Alışık sinemasının boş vermişliği, gücemişliği ömre tekabül eden geri dönüşsüz kaybı ve hepsinden önemlisi yalnızlığı en güzel anlatan filmlerinden birisidir. Film sokakta balık satarken ailesi var diye içerlendiği bir mahallelinin, “Bir gün de yüzün gülsün be Kazım” serzenişiyle başlayıp meyhanede geçen bir sonraki sahnede “Bir gün de selam ver dişimi kırayım” cümlesiyle devam eder. Masada Müslihittin’in ölümü üzerinden korkuyu vurgulayıp hayatın ölümü beklemek olduğuyla ilgili öfkeli ve bir o kadar da güçlü tiradından sonraki kulübesinde geçen ilk sahnede bir aynanın karşısında kendisinin imgesel inşasına tanıklık ederiz. Aynadaki görüntü kendisine, ama dudakları kımıldasa da ses ‘başkası’na aittir. “Kendimi yalnız hissetmemek için bütün gece aynanın karşısında oturdum”¹ diyen Pavese’nin aksine ayna, Kazım’a yalnızlığının yanında yitirilmiş benlik saygısını duyumsatır. Geçmişte tasarlanan hayat ile şimdi içinde bulunduğu hayat arasındaki endazede, aynadaki özimgede geleceğe yönelik bir umut da göremediği için hissettiği şey öfke ve derin bir yalnızlıktır. Kalpler kırıp kumarda ütöldüğü sıradan bir gecenin sonunda olmuş olanları anlatıp kendisiyle konuşmaya başladığında ise kendi yalnızlığı meçhule uzayıp gider. “Yoksa ben kötü bir adam mıyım?” sorusunda ise kendi görüntüsünün ayrıntılarına dair ipuçlarını verir. Burada Kazım ilk defa başkalarıyla kurduğu bir çeşit empatinin izlerini sergiler. Kendisine sonunda “geçmiş ola artık” cümlesiyle biten eskiyi unutup, insanların arasına karışmakla ilgili birtakım öğütler telkin ettikten sonra, denizin ortasında bir sandalda balıklarla dertleştiği sahnede boğucu yalnızlığı bir kez daha kendisini ele verir. Yalnızlıkla bilenmiş öfkesi kendisini yiyip bitirmeye başladığı hayatının bıçak sırtı bir diliminde bu ruh hali, sahilde gece vakti yalnız oturan Zeynep’i ikaz ettikten sonraki “Aman bana ne, insan değil misiniz yiyin birbirinizi” cümlesinin satır aralarında okunabilir. Böyle bir dünyaya ait olma” hissini artık başkalarının da canını acıtmaya döndüğü noktadır. Haksızlığa uğrayan telafi hakkına sahiptir anlayışı, kendince adaletle ikame olur. Tavşan yerine kargaya niyet çektilerip “evin yıkılacak, sevgilin kaçacak, oğlun sınıfta kalacak” gibi lakırdılarla tüm niyetler bedduaya dönüşünce öfkesini dindirecektir. Hayat, karşısına kör de olsa hayalî bir yoğunlaşmayla tüm renkleri kendi

¹ Cesare Pavese, *Yaşama Uğraşı*, çev. Cevat Çapan, Can Yayınları, 2000.

içinde barındıran gözlerle bakan Zeynep'ten çıkarınca vazgeçer. Bu aşamada herkes gibi olma talebi imtiyaz talebine dönüşür ve bu imtiyazlar uğranılan haksızlığın tamir koşuludur. Bundan sonrasında Kazım, Sadri Alışık'ın çoğu filminde olduğu gibi kuvveti zorbalık ve kavgada değil sevgide kullanır.

Hulki Saner'in *Helal Olsun Ali Abi* filminde bir yan karakter olarak ilk kez Turist Ömer adıyla yer alır. Seyirci tarafından çok beğenilen *Turist Ömer* filmlerinin serisi böylelikle başlamış olur. "Yaşamsal isteklerin bağlarından kurtularak serbestçe yayılması ve bunun sonucunda kişiliğin artması. Kendi varlığının ortaya çıkmasına katkıda bulunan şeylere minnet duygusunun ortadan kalkışı."² Ortega Y. Gasset'in 'teknisizm' adıyla kavramlaştırdığı kitle insanının psikolojik çehresidir. *Turist Ömer* filmleri büyük kentlerde belirginleşen ilişki biçimlerinin yarattığı çelişkileri deneyimleyen bireyin kimlik sorunlarını ortaya koyar. Bu anlamda egemen ideolojik söyleme bir alternatif sunmak ya da örtük olmayan bir eleştiri getirmesini beklemek popüler sinemanın doğasına aykırıdır. Bir film metninin hiçbir zaman tam anlamıyla gerçeği yansıtmadığı ancak toplumsal gerçekliği kurduğu ifade edilir. Bireyin kişisel alanını inşasında figür fonla, iç dışla, boş doluyla, yoğunluk soyutlamayla, kök salma ise gezginlikle karşıtlık ilişkisi taşır. Mekân sahiplenme bireyin evrene demir atması, kök salması olgusunun ifadesidir. Burası başka yere karşıt olarak vardır ve bu yüzden farklılaştırılmalıdır. Burası yaşam boyunca süreklilik ve yenilenebilirlik gösteren birtakım orijinal uyaranların, dekorların ve eylemlerin karmaşasıdır. Bölümleme, kapatma, çevreleme gibi davranışlar, bir yeri kendilemenin temel aracıdır. Bu davranışlar psikolojik planda burası ve başka yere ayrılırlar. Buna karşılık tüm dünyayı kendilemiş gibi görünen Turist Ömer'in evi ailesi ya da kimliğiyle ilgili bilgi edinemeyiz. Dünyaya sigarası için ateş almaya gelmiş gibidir ama acelesi olduğunu da belli etmez. Haritalarda tanımsız bir ırmak gibi akar yaşama. Aşkın kavramların kuşatıcılığına boş verip 'çalışma etiği' adı altında geliştirilen 'disiplin etiği'ne karşı özgürlüğü aylıklıkta bulan bir bireydir Turist Ömer. Kısmi insan olmayı reddeder. "Kurallara uygun davranma arzusu, kuralları yıkmak ya da değiştirmekle değil kuralları bozmakla sonuçlanır".³ Modernist tasarının bir bakıma üniforma biçimini almış konfeksiyonunun (hazır giyim) biçimini bozarak amaç-araç karşıtlığını bir an düşünmemize olanak sağlar. Şapkası vardır ama deforme olmuştur, traşı özensizdir. Gömlek giyer ama düğmeleri iliksiz ve daima ütüsüzdür. Gömleğinin bir

² Ortega Y. Gasset, *Kütelerin İsyanı*, çev. Nejat Muallimoğulları, Bedir Yayınları, 1976.

³ Nazlı Bayram, "Varlıklı ve Egemen Olmayan Bir Aylak; Turist Ömer", içinde, *Kahkaha ve Hüzün*, Sadri Alışık, Dost Yayınları, 2006.

kısmı da pantolonundan dışarı sarkar. Kumaş pantolon giyer o da ütüsüzdür, kemerle değil bir iple tutturulmuştur. Ayakkabısı kunduradır ama boyasızdır ve sürekli ökçesine basarak dolaşır. Giyimindeki belirsizlik kimliğine de yansır. Turisttir yani ve konuşulan dili de argo ile bozar. “Modern olmak, kişinin sürekli bir sınır geçme durumu içinde devamlı olarak kendisinin önünde olması anlamına gelmektedir. Bunun yanında ancak gerçekleştirilmemiş bir proje olarak var olabilen bir kimliğe sahip olmak anlamına da gelir.”⁴ Modern olanın bu anlamıyla oyunda zar tutmayan aylak sistemin kıyısında kalır. Bilir ki zar tutmak zar tutanı değiştirir. Zar tutabilen birisi istediği zar gelmediğinde yenilmez, oyunu kaybeder. Yenilgi tuttuğu zar gelmeyince değil değiştiği içindir. Belirsizliklerin ortadan kaldırılması bir yere kadar bir şeydir. Zar tutmak da bir şeydir ama bütün zarların tutulması gerektiği iddiası modernitenin kendisidir. Oynanan şey sonunu bildiğin bir şey oluyor ama oynanmaya değer bir oyun olmuyor. Turist Ömer talepkâr değil teslimiyetçidir. Sokaklarda aylak aylak gezen paraya pula pek önem vermeyen Turist Ömer tiplmesi Sadri Alışık'ın yorumuyla aslında bir flanördür.

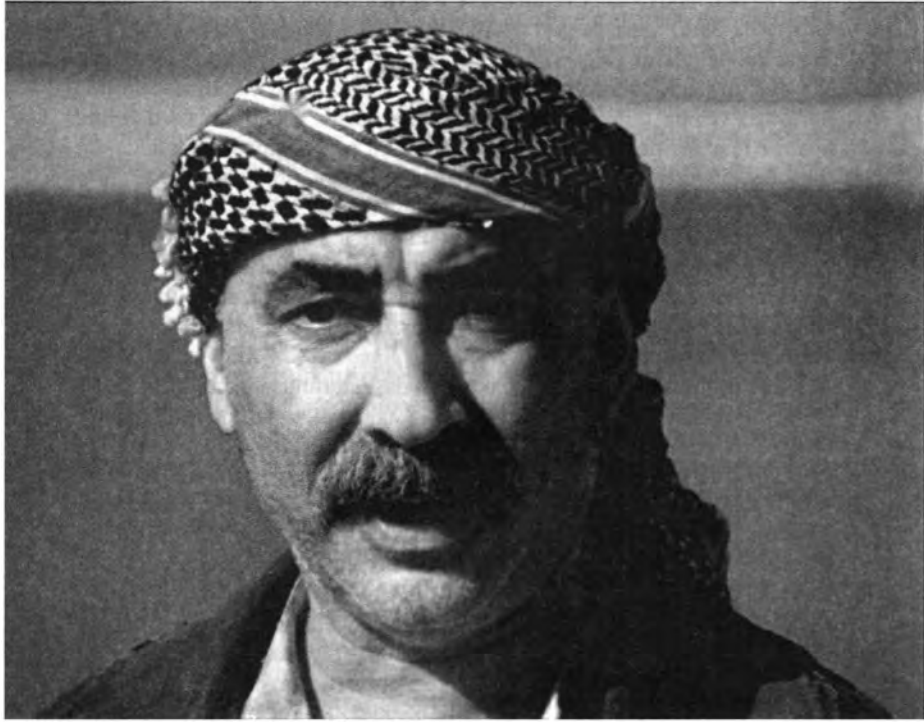
Fransızcada aylak, amaçsız, işsiz güçsüz, avare dolaşan anlamına gelen flanör kalabalık içinde yaşayan bir terk edilmiştir. “Flanör, işi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir. Böylece insanları birer uzman yapan işbölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanısıra insanların iş gücü peşinde koşturup durmalarını da protesto eder, 1840'larda pasajlarda kaplumbağa gezdirmek bir süre için kibarlığın gereklerinden sayılmıştı. Flanör, kendisini kaplumbağaların temposuna uydurmaktan hoşlanırdı. Eğer ona kalsaydı ilerlemenin böyle adımlarla sürmesini isterdi.”⁵ Masallar, zamanı çelişkili kıldıkları için saat zamanın yüzünde inatçı bir lekedir. Geçmiş şimdi ve geleceğin ışıltılarının birbirine karıştığı ruhun saati içtendir, içseldir. Oysa biliriz ki modern kent hayatının yüreği saattir; durmadan daha hızlı daha hızlı atar. İlişkilerden geçici işlere, hazır yemekten hazır giysilere, hazır bilgiye kadar. İktidarın pek hoşuna giden tüketici aylağın ise sorgulayacak vakti yoktur, çünkü zamanın bütünü hıza teslim etmiştir.

Sadri Alışık filmleriyle birlikte İnsan dünyasının sınırlarına girdiğimiz anda değerler sorunuyla yüzleşiriz. Aşk da bir değer alanı olarak iyi ve güzel'i kapsar, aşkta hem güzelin hem de iyinin belirgin bir ağırlığı vardır. İyi 'ahlâk', güzel ise 'estetik ile ilgilidir. İçtenlik de aşkta değerın pahalı kumaşdır. Bu yüzden aşk içtenlikli bir yüreği gerektirir. *Ah Güzel İs-*

⁴ Zygmunt Bauman, *Bireyselleşmiş Toplum*, çev. Yavuz Alogan, Ayrıntı Yayınları, 2005.

⁵ Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, 1992.

tanbul filminde, yeri geldiğinde sevdiği insan için her şeyini feda edebilen ‘hüzünler kulübesi sâkini’ esir-i âşik nihayetinde de akli bir karış havada safiyane ‘Ayşe Kız’ uğruna kendisine bile ihanet ederek ömrünü feda eden yorgun ve miskin Haşmet’tir. Böyle bir anda aşkın ruhunun kör noktalarına iterek görmesini engellediği değerlerinden “Şehnaz Longa’nın bir intikamıdır. Kaba kitle duyarlılığının hâkim olduğu *Medeniyet Pansiyonu*’nun kapısı yüzüne kapanacaktır. “Her şey olur, tüm yaşananlara rağmen dünyada güvenilecek iyi şeyler daima bulunur.” *Menekşe Gözler*’de Sadri sessizce geri çekilir. Hep gidici kadınları sevişine ağlar. Fakat bu kadınların gidişleri hep bir mecburiyetmiş gibi durur. Gene teslim olur Sadri, kılıç kınından çıkmaz ama kını kılıçtan çıkarmak için de uğraşmaz. Onun dünyasına zamanın eli ulaşmaz. Sevdiğini sevdiğinin kendisi için sevmiş gibidir. Bu yüzden “Ben seni unutmak için sevedim” derken kavuşmak, keyifsiz bir detayın hükmü gibi kalır. Şairdir, gidene nereye gidiyorsun, gelene neden geldin demez. Yüreği “sağrısı yaralı atlar gibi kanar”, ama o “kanamalara kumrular sağarak kanatlanmış atlar gibi geçer “ufki silueti ve çivit mavisi gelinliğiyle yar edindiği” şehrin sokaklarından. Yüreği değil vakit dardır. İstanbul Ah güzel, Müjgan Ah Müjgan’dır. Adı Osman’dır ve hep ofsayttır. Ofsaytın tanımını onların grameriyle yapamıyor diye attığı goller hep geçersiz sayılır. Aslında *Muhabbet Kuşu*’nda sevdiği ve en yakın arkadaşı tarafından aldatılmaz, Sadri onlara güvenir. Sadri Alışık, dolu dolu ağlamak, dolu dolu gülmektir. Gözyaşının tuzu kahkahanın tadıdır. O her ikisinin de hakkını layığıyla verir. Şiir de yazar ama şairliği şiir yazdığından değil, “dilimin altında selvi ağaçları” taşıyan; aslen ‘uyanıklık hali’ pür dikkat bir rüyayı da, müphemlik taşıyan ‘narkoz etkili’ hayali de barındıran şairane yaşamındandır. Sadri’nin rüyaları, tekrar tekrar başa alınmış bir hayatı yaşıyor-muşçasına ‘görmüş geçirmiş’ havası veren berrak bir istikametken, hayalleri; hayalin kendi içinde bulunan ‘yalan’a inanmanın rahatlığıyla kendini aldatmaktaki bile bile lades olmanın bataklığı gibi yutar onu. Elbisesi eski, şapkası delik ama o hayatla barışıktır. Şaka ile karışıktır. Üzerine hışım ile gelen hayat karşısında vaziyetini bozmaz. Korku ve endişenin ciddiyetini bebek gibi kundaklar. Ölümü şakaya vurur. Erdemliliğin fiyakasını atmadığı gibi yanlış işlerin üzerine de yatmaz. Hayatın getirileri kundakladığı bebeğin terli avucundaki çizgilerde biriktirdiği pamuklardır. Hayata da onlarla tutunmuş gibidir. Bazen de dağ gibi bir duruşla arşın merkezine saplanır. Hayata karşı beyefendi bir duruştur bu, bütün kuşlarla gidilir yanına, ölüme mahcup bir rölans, damarlarında koşan toprakla süslenir de yandan bakınca uzun yüzünde kabartma bir deniz, denize vuran ışıksa güneşin pasıdır.



Şener Şen

(*Eşkıya*, Yönetmen: Yavuz Turgul, 1996)

TÜRK SİNEMASINDA ÇÖKÜŞ VE YÜKSELİŞ DÖNEMLERİ

Onur Kırşavoğlu

80'LER TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

80'li yıllar Türk sineması için bir yavaşlama dönemiydi. Roman uyarlamalarının ağırlık verildiği, kimi yıldız oyuncuların yükün çoğunu taşıdığı ve 12 Eylül'ün etkisinin uzun bir süre atılamadığı yıllar. Dolayısıyla kimlik bunalımlarının daha çok tercih edildiği ve hayatın zorluklarının siyasal düzlemde masaya yatırıldığı filmlerin ağırlığı da bu zamanlara denk düşer. Film sayısı 70'li yıllara göre epey azalmıştır. Bunda darbe sonrası gelen baskı ve sansür hadiselerinin de payı büyüktür. Korku ve nefret eken politik sonuçlar, yönetmenlerin ve oyuncuların elini kolunu bağlamıştı. Bu sebeple çoğu filmin kopyalarının dahi yok olması sinema için en acı verici hadiselerden biriydi. Karamsarlık Türk sinemasının içine iyice işlemiş ve her koldan sektörü etkisi altına almıştı. Mevcut filmler nitelik ve nicelik açısından pek tatmin edici değildi. Turgut Özal'ın serbest piyasa ekonomisi ve dışa açılımı ile yabancı filmlerin piyasaya hiç olmadığı kadar girişı ve TV video-kaset kültürünü teşvik etmesi ise sinemaya vurulan son darbeydi. Video-kaset ile en büyük eğlencesi sinema olan halk eve hapsedilmiş, aile sineması yerini bireysel sinemaya bırakmıştı. Siyasi olarak çalkantının devam etmesi iyice direnci kırmış, artık tek çare olarak sinemacılar belirli türlere yönelmişti. Bunların başında ise bol müzikli,

arabesk sanatçılarının konser kaydıymışçasına çektiği arabesk filmleri geliyordu. Bu sıralarda Yavuz Turgul-Şener Şen ikilisinin ve Kemal Sunal'ın öne çıktığı bazı yıldız isimlerin filmleri, sektörün tamamen bitmesini engellemiş, bir nebze olsun nefes almasını sağlamıştı. Aslında çöküş engellenememiş, sadece bir süreliğine ertelenmişti. Tabii bunun yanısıra yaşanan siyasi olaylar bazı yönetmenlerin tabuları yıkma girişiminde bulunmasına ve genç yönetmenlerin ortaya çıkmasına vesile olmuştur ama insanların daha çok eve hapsolmesi ve sinema salonlarının yavaş yavaş kapanması da ne yazık ki gene bu döneme denk gelmiştir. 80'li yıllara ait tek olumlu olay ise; 3257 sayılı kanunun devlet tarafından çıkarılması ve o zamana kadar iletişim halinde olmayan devlet-sinema sektörü birlikteliği için bir adım atılmasıdır. Kanunun temel esasları, eserlerin kayıt altına alınması, telif haklarının korunması ve dağıtım konularının düzenlenmesiydi. Sinemacıların devlet ile olan ilişkileri daha sonra bu kanun konusunda da sıkıntılar yaşanmasına sebebiyet verdi. Bu konulara diğer bölümlerde yeri geldikçe değineceğiz ve 80'li yıllarda sinemamızın neden düşüşe geçtiğini anlamaya çalışacağız...

12 EYLÜL DARBESİ VE SİNEMA

Sokağa çıkma yasağı ile başlayan süreç, halkın refahı için yapıldı dense de tam tersine büyük bir tedirginliğe yol açar. İlk olarak da sanatın içinde yer alan, eğitime önem veren yani kısaca düşünen insanlar mahkûm edilir. Gazeteler, dernekler kapatılır, gözaltılar olur ve birçok film, kitap birer suç unsurudur artık. Kitapları yakılan bir toplum doğal olarak daha da içe kapanır ve apolitikleşmeye doğru gidilir. Sinemacılar, en büyük muhalif gücü oluşturan kesimlerden biri olarak darbeden etkilenirler. Bu sürecin dışında bir şeyler yapmak isteyenler ise ya yasaklanır ya da bir şekilde sürgün edilir. Bu dönemde tamamen içe kapanmış bir sinema sektörü mevcuttur. 70'lerde yılda yaklaşık 200 film çeken sektör bir anda 60 filmi zor çekebilir hale gelmiştir. Yapımcılar da elini eteğini neredeyse çekmiş ve yerini markaların, sponsorların film çekme arzusu almıştır. Darbe ve hemen arkasından gelen Özal dönemi amacına fazlasıyla ulaşır. İnsanlar susturulmuştur ve muhalif olmak sokaklara kalmıştır. Birçok sendika gibi sinemacılar ait Sine-Sen sendikasının kapatılması ve üyelerinin yargılanması ise sinemaya vurulan son darbe olmuştur. İyice dibe vuran dönemin sineması, 12 Eylül ile hesaplaşmak, yüzleşmek istediye de darbenin izleri tamamen silinene kadar buna cesaret edilemedi. Gittikçe bunalan, kişisel psikozlara yönelen sektör sonrası seyirci de tamamen salonlardan kaçmayı tercih etti. Seyirci çareyi eve kapanmakta bulmuştu. Artık bir alternatif olarak televizyon vardı. Yabancı şirketlerin de yavaş

yavaş sektöre giriş yapmasıyla sinema darbe sonrası/80'lerin ilk yarısı müthiş bir gerileme ve bireysel olarak kabuğuna çekilme sürecini yaşıyordu. Toplumsal hafızası neredeyse yok ediliyor, medyanın da gücü ile toplum itaatkâr bir güruh haline getiriliyordu. Bu şartlar altında sinema yapmaya çalışmak tam bir deli cesaretiydi. Sinemada bir şeyler anlatmaya çalışmak ve ortaya bir sanatsal yapıt koyabilmek imkânsıza yakındı. Gene de sinemamız hemen pes etmedi, darbenin etkilerini zamanla üzerinden atabilecek gücü zamanla kendisinde bulabildi.

80'LER SİNEMASINDA KADINA BAKIŞ VE YILDIZ İSİMLERİN ÖNEMİ

Darbe sonrası susturulan ve içine kapanan siyasi/sivil muhalefet daha çok sol fraksiyonlardan oluşuyordu ve uzun bir süre bu kesim sesini çıkaramayacaktı. Tam da bu noktada muhalifleri tekrar ayağa kaldıracak, en azından sanat dalında bir şeyler icra edilecek bir ortam lazımdı. Dünyada yükselen feminizm ve eşcinsel hareketler bunu karşılayabilirdi ve epey malzeme yaratabilirdi. Hal böyle olunca toplumdaki çeşitli akımlar sinemaya bir süreliğine yön verdi. Kadınlar ve toplumsal cinsiyet meselesi bir tartışma alanı açmıştı. Eşcinsel sinema için ortam hâlâ pek uygun değildi ama başta Atıf Yılmaz'ın olduğu bir grup sinemacı kadınları anlatmayı tercih etti. Bu, aynı zamanda 70'li yıllarda erotik film furyasından ötürü kadınlara yönelik itibarsızlaştırma hareketine karşı da bir tavırdı ve kadınlardan bir nevi özür dilemekti bu. Daha evvelki filmlerde oldukça anaç ve itaatkâr rolü olan kadın, artık başkaldıran, haklarını savunan ve kendi istediklerini yaşayan bir portre çizer. Seyirciye ve topluma tekrar inancağı bir şeyler veren, onları sinemaya tekrar çekmeye başlayan bu tarz, erkek izleyiciler için de kadınların sorunlarını anlama olanağı ve onları daha iyi tanıma imkânı sağlıyordu. Peki, muhalif seyircileri sinemadaki kadın, gişe anlamında bir süre ayakta tuttu ama diğerleri? Apolitik olan, ev işleri ile uğraşan, daha ziyade “bana dokunmayan yılan bin yaşasın” düşüncesinde olan insanlar? Burada ise devreye yıldız isimlerin, daha çok arabesk sanatçılarının müzikal kıvamdaki filmleri girdi. Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Küçük Emrah gibi isimlerin bol şarkı söylediği melodramlar halkın büyük kesimini her şeye rağmen salonlara topladı. 70'ler sinemasında da epey yeri olan bu filmler neredeyse hiç hız kesmeden yoluna devam etti. Bu filmlerden bazıları toplumsal olaylara değinip, geniş bir kitleyi etkilese de genel anlamda basit senaryolara sahip hikâyelerin ötesine geçemedi. İnsanların toplanıp sinemaya gittiği son yıllarda en çok hasılat yapan da filmler bunlar oldu. Bunların dışında gişeyi ayakta tutmaya çalışsan diğer bir akım ise yıldız isimlerin komedile-

riydi. Şener Şen, Kemal Sunal ve İlyas Salman gibi isimlerin rol aldığı yapımlar her kesimi kendine bağlayan ve varlığı yıllar geçse bile etkisini sürdürmeye devam eden filmlerdi. Siyasi görüşü (çoğu filmde siyasi göndermeler bol olsa da), entelektüel seviyesi ve yaşam koşulları ne olursa olsun, herkesin ortak paydada buluşabildiği ve hafızalarına âdeta kazındığı filmlerdi bunlar. Sinemamızın çöküş yıllarının son kahramanlarıydılar. Sinema salonları ardi arkasına kapansa bile bu isimler ev sinemasına transfer olmuş, etkilerini artırarak devam ettirmişlerdir.

VİDEO KASET, YABANCI ŞİRKETLER VE ÖZEL KANALLAR

Türk Sinemasının gerilemesi ve halkın evlere çekilip, sinema salonlarının yavaş yavaş kapanması hususunda en önemli birkaç dönemece gelelim. İzleyicinin evlere hapsolması tam da bu tarihlerde Türkiye piyasasına giren video-kaset teknolojisinin ve yabancı şirketlerin yararınaıdı. Warner Bros. başta olmak üzere, birçok şirket büyük bir atılımla piyasaya yön verdi. İnsanların en büyük sosyal aktiviteleri, bireysel aktiviteye dönüştü. Tabii ki insanların mesut ve birarada film izledikleri bir araçtı videolar ama bu eylem aile ile sınırlanmaya, dolayısıyla sosyalleşmenin önüne geçmeye başladı. Zaten gerileme döneminde olan sinemamız, video-kaset pazarında özellikle Amerikan filmleri ile baş edemez oldu. Yılda 100 civarında dolaşan film sayısı, kat kat fazlası olan ve TV filmi kültürüne de sahip olan Batı sinemasına yetişemedi. İnsanlar sinemada haftada 2-3 film izlerken, günde 4-5 filmi hem de daha ucuza izleme şansına sahiptiler. Salonların kapanma hızı gittikçe arttı. Tüketim çılgınlığı kendini fazlasıyla hissettirdi. Video-kaset dükkânları sinema salonlarının kapanma hızıyla paralel olarak yaygınlaştı. Artık izleyici üzerinde bir ev sineması tarzı hâkimdi. Bu duruma ek olarak videoların bir üst modellerinin gelmesiyle insanlar evlerinde çılgınca kayıt yapmaya başladılar. Doğum günleri, törenler, düğünler, akla gelebilecek her organizasyon ve TV’de yayımlanan ve sevilen her program artık kayıt altına alınıyordu. Koleksiyonerler işe koyuldu, değiş-tokuşlar yapılmaya başlandı, güzel bir filmin üzerine maç kayıt edenler bile vardı. Tüketim çılgınlığının zirve yaptığı dönemlerde video-kaset kültürü en geniş popülerliğine ulaştı. Sinemalar ise kaderine mahkûm bir şekilde kapanmaya devam etti. Warner Bros. bile Warner Home Video adı altında tamamen bu piyasaya yönelik şirket kurdu ve karşısında durmak artık imkânsız hale geldi. Tabii video-kaset döneminin cezbedici özellikleri de vardı. Şirketler ve yönetmenler için, her ne kadar salon sinemasını bitirmeye yardım etse de, finansal açıkları

kapama noktasında video kaset satış ve kiralaması çok işe yaradı. 70'lerde bir dönemin olumsuzlukları erotik filmlerden kazanılan paralar ile nasıl kapatılmaya çalışıldıysa, 80'lerde de video kasetler bu durum için kullanıldı. İzleyiciyi cezbeden sinemasal özelliklere gelindiğinde ise birçok türün tanınması, birçok ülke sinemasının evlere kadar girmesinin daha kolay hale geldiği söylenebilir. Karate filmleri ya da absürd komedilerin zihinlerde yer edişi bu döneme rastlar.

Salonlar ve sinemamız tam bu darbeyi atlatacak ve sorunlarını tamamen okmeden 90'lara taşıyacaktı ki bu sefer de karşısına önce TRT ek kanalları, sonra da özel kanallar çıktı. 1986'da sadece TRT 1 ve TRT 2 varken, bu sayı her geçen yıl arttı. 1990'da dört TRT kanalının yanısıra Star Tv de yayın hayatına başladı ve ilk özel kanal oldu. 1995 yılına geldiğinde yerel kanallar ile birlikte bu sayı 50 civarındaydı. Video-kaset ile boğuşmaya çalışan sinema, Şimdi de özel kanallar ile savaşmak zorundaydı ve ev sineması ya da evde sosyalleşme artık bünyelere tamamen si-rayet etmişti. Salonlar iyice tenhalaşmaya başladı. Yüzölçümü ve nüfus sayısı olarak "kuk" yerleşim yerlerinde durum daha da vahimdi. Koca kentlerde sadece 1-2 salon ayakta kalabilmeyi başarmıştı. Bunların çoğu da yavaş yavaş hayatımızda çoğalmaya başlayan AVM ya da benzeri yerleşkelerin sinemalarıydı. Artık yılda çekilen film sayısı 20'lere kadar düşmüştü. Dizilere eğilim bu zamanda başladı. Darbenin etkileri, video-kaset kültürü, özel kanallar, dizilerin çoğalması ve siyasi geçiş dönemi gibi olgular insanları eve hapsetmiş ve sinemamızın kurtulması için artık geriye bir mucize kalmıştı.

90'LI YILLAR TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Amerika ve Avrupa, 90'lı yıllar ile birlikte detada en verimli dönemlerinden geçiyordu. Birçok türün ayağa kalktığı, yenilerinin ilk meyvelerini verdiği ve gelmiş geçmiş en iyi film listelerinin epey güncellendiği yıllar. Bütün dünya yavaş yavaş dijitale geçişi mjdelerken, bunun alt yapılarını da oluşturuyordu. Peki, ya Türk sineması? Yok olmaya yakın, neredeyse film bile çekilmeyen ve hayata yenik düşmüş bir halde sonunu bekliyordu. Kendini yeniden var etme çabasında olan bir sinema ne kadar etkili olabilirdi ki? 80'li yılların bütün sorunlarını ve bunalımlarını bu döneme taşıdığını dşnrsek sinemamızın en zor dönemi olduğunu anlamak sanırım zor değil. Ya tamamen bitecektir sinema ya da buradan kalkmasını başaracaktır. Eski ve yeni yönetmenler pes etmemeye çalışırken, televizyona yenilmemek için film üretmeye devam ettiler. Daha sonra değineceğimiz bazı özellikler ve bir filmin kıvılcımı ile bunu başardılar da. Sonrası ise günümüze kadar uzanan ve dur durak bilmeyen bir gelişimin halka-

siydi. 90'lı yıllar sineması dramayı, komediyi de ve bol yıldızlı filmleri de her şeye rağmen denedi. Salonlar kapandı, yapımcılar iflas etti, oyuncular elini ayağını çekti ama sinemanın gerçek sahipleri yönetmenlerdi. 90'lı yıllar Türk sineması denilince akla hep uçurumun kıyısından dönmek sözü gelecektir. 90'ları anlatırken psikolojilerden, hissiyatlardan ve zorluklardan bahsedeceğiz hep.

90'LARIN İLK BÜYÜK SANCISI: EKONOMİ

90'lara girildiğinde, ekonomik sorunlar nedeniyle sinemamız iyice içinden çıkılmaz bir hal aldı. Sinema sektörü, dönemin koalisyon hükümeti ile görüşerek belirli antlaşmalar ve kaynak yaratımı konusunda söz birliği yapmışlardı. Buna göre devlet sinemaya bir bütçe ayıracak ve filmlere destek verilmek üzere bu bütçeyi pay edecekti. Yardımlar başladı, süreç bir süre sorunsuz ilerledi ama çeşitli koordinasyonsuzluk ve engellemeler nedeniyle fazla ileri bir noktaya gidilemedi. Ayrıca bazı sinemacıların finansal kaynakları farklı şekillerde değerlendirmek istemesi ipleri tamamen kopardı. Bu başarısızlık bir sonraki koalisyon hükümeti olan Refah-yol döneminde belirginleşti ve yardımlar tamamen kesildi. Bundan sonra yapılması gereken başka kaynaklara yönelmekti. Yapımcıların tek başına bir film çekebilmesi neredeyse imkânsızdı ki, sinemamızda ve ülke şartlarında bu beklenen bir şey değildi. Sponsorlar, destek fonları, reklâm vermek isteyen şirketler ile irtibata geçildi ama onların da yeterli olmadığı görüldü. Bu noktada sinema için bir kıpırdanma yaratamayacak iki proje gündeme geldi. Biri pek işe yaramayan ve sinemacıların kendi emeği ile oluşan Sinema Vakfı, diğeri ise hâlâ desteğini sürdüren ve önemli filmle-re imza atılmasını sağlayan Eurimages fonu. Sinema Vakfı, 90'ların ortasında 10 yönetmenin sinemayı kalkındırma projesi olarak ortaya çıktı. Seslerini duyurmak için ve genç sinemacılara finansal destek vermek için 20'şer dakikalık 5'er film üreterek iki uzun metraj çıkarmak. Orhan Oğuz, Atif Yılmaz, Ömer Kavur, Memduh Ün, İrfan Tözüm, Yusuf Kurçenli, Zeki Ökten, Ali Özgentürk ve Barış Pirhasan'dan oluşan vakıf ne yazık ki amacına ulaşamadı. Bir süre sonra da kendini lav etti. İkinci oluşum olan Eurimages ise Avrupa Konseyi tarafından, AB üzerinden devletler arası oluşturulan bir kültür bakanlıkları fonudur. Türkiye'de 30'dan fazla filme ön ayak olmuştur. 2 yabancı ortak ile film çekme şartı vardır ve farklı ülkelerin birarada bir şeyler üretmesi esasına dayanır. Türk sinemasının o dönem az ama öz olan birçok projesinde imzaları mevcuttur ve hâlâ çalışmalarına devam etmektedirler. Bu fonlar ve TRT'nin daha sonra destek vermesiyle finans sıkıntısı giderilmeye çalışılsa da başarılı

olunamadı ve 90'ların özellikle ilk yarısı bu bunalım ile kapandı. Artık birkaç yönetmenin çektiği kişisel filmlerden başka film çekilmez oldu.

YÜKSELİŞ ÖNCESİ SON ÇIRPINIŞLAR

90'lı yıllara batmak üzere giren ve kriz sözcüğünün eksik olmadığı sinemamız en kötü dönemini yaşadığını sayısal verilerle de göstermiştir. Yılda çekilen film sayısı en alt seviyede seyrettiği gibi, bunların hepsi de gösterim şansı bulamıyordu. Malzemesi bol ama neredeyse film üretemeyen bir ülke halinde gelmiştik. Veriler korkutucu düzeydedir:

- 1990 - çekilen 74, gösterime giren 26 film.
- 1991 - çekilen 33, gösterime giren 15 film.
- 1992 - çekilen 39, gösterime giren 13 film.
- 1993 - çekilen 82, gösterime giren 11 film
- 1994 - çekilen 84, gösterime giren 15 film
- 1995 - çekilen 37, gösterime giren 10 film.

(Kaynak: 1990 Sonrası Türk Sineması - Nigar Pösteki)

Durum bu kadar vahimdir. Çekilen film sayısı bile yeterli değilken, gösterim şansı bulan, salon bulup seyirci karşısına çıkan film sayısı oldukça düşük seviyede seyrederek. Şerif Gören'in *Amerikalı* filmi ve sansasyon yaratan Sinan Çetin filmi *Berlin in Berlin* sektöre biraz olsun hareket getirmişti. Burada, her tarzdan insanı harekete geçirecek, sinemanın güzel yüzünü onlara tekrar gösterecek bir hamle, belki de bir film gerekiyordu. O film gelse, diğerlerine de yol açılacak, sinema yeniden ayağa kalkacaktı. İşte o beklenen proje sonunda gelmişti. Belki de tek başına bütün sorunlara yeten, insanları tekrar heveslendiren ve sinemamız için yeri çok ayrı olan *Eşkíya* filmi...

EŞKİYA FİLMİ VE TÜRK SİNEMASININ YÜKSELİŞİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

1996 yılına gelindiğinde büyük filmlerin yönetmeni Yavuz Turgul ve kimilerine göre gelmiş geçmiş en iyi oyuncu olan Şener Şen tekrar biraraya geliyordu. Yanlarında da *Muhsin Bey* başyapıtında beraber çalıştıkları Uđur Yücel. Setten sızan ilk fotoğraflar bile insanları heyecanlandırmayı başarmıştı. *Eşkíya* bir suç filmiydi ama İstanbul ile Doğu arasındaki göç olaylarına kadar varan çeşitli alt metinleri içeriğinde barındırıyordu. Aynı zamanda hüznü bir aşk filmiydi de. Terörün yoğun yaşandığı yılların ortasında Güneydođulu bir vatandaşın İstanbul'a gelişi, mizah gücü yüksek bir şekilde anlatılınca film daha da ilginç bir nitelik kazanmıştı. Eu-

rimages ve iki ülke destekli filmin prodüksiyonu o zamana kadar yapılan en iyi işlerden birisiydi. Filme ilgi o kadar uzun sürdü ki, tam 57 hafta vizyonda kalma başarısını gösterdi. İnsanlar sinemanın ne kadar güzel bir şey olduğunu yeniden keşfetti. Yatırımcılar, *Eşkîya* sayesinde oluşacak rüzgârı fark ettiler ve yeni salonlar açılması için para akıtmaya başladılar. Seyirci salonlara geri dönmüştü. Tabii *Eşkîya*'nın açtığı çığır bununla sınırlı değildi. O dönem epey revaçta olan atari salonlarından kopan, sinemaya giden ve bir şeylerin farkına varan genç sayısı azımsanmayacak kadar çoktur. Bunun üzerine soundtrack albüm kültürünü de ülkeye armağan eden gene *Eşkîya* filmidir. Daha evvel arabeskçilerin albümlerine filmin kapağını koymaktan öte gidemeyen ve bu anlamda Cahit Berkay'a bile gereken değeri veremeyen bir sektörün artık film müzikleri adı altında bir albümü vardı. Erkan Oğur'un müziği ile *Eşkîya* filminin soundtracki büyük bir satış rakamına ulaştı ve neredeyse her eve girmeyi başardı. *Eşkîya* seyirciyi geri toplamış (ki o zamana kadar en yüksek seyirci sayısı olan 2.5 milyon) gençlere sinemayı tanıma fırsatı vermiş ve koskoca bir sektörü tek başına ayağa kaldırmıştır. Neredeyse film çekilmeyen bir ülkede, birdenbire sıradışı bir hareketlenme yaşanmıştır. Dizi sektörü de bu durumdan faydalandı. *Eşkîya* ekibinin çoğunluğunun çektiği *İkinci Bahar* ve benzeri diziler Tv pazarını güçlendirmişti. Yabancı film şirketleri bu ivmeyi görmüş, aylar sonra ükeye hiç uğratmadıkları filmleri gösterime sokmaya başlamışlardı.

EŞKİYA SONRASI POPÜLER SİNEMA

1996 yılından sonra hareketlenen sektörde film sayısında ciddi bir artış gözlemek mümkün. Seyircinin geri dönüşünü sağlama almak ve bu hevesten yararlanmak adına bol yıldızlı, popüler filmler art arda çekilmeye başlandı. Kalabalık kadrolu *Ağır Roman*, yıldız isimlerin birarada olduğu *Her Şey Çok Güzel Olacak*, ağır topları yeniden bir araya getiren *Propaganda* ve epey iddialı epik film *Salkım Hanımın Taneleri* bunlara birkaç örnek. Umutlanan, tekrar geri dönen seyirci ise aradığını fazlasıyla buluyordu. Başka mecralardan sinemaya geçiş yapan ünlüler, bir dönem suskun kalıp beyaz perdeye geçen eski ustalar ve popüler yıldızları ile sinemamız tekrar şaşaalı günlerine dönüş yapıyordu. Tabii burada biraz da Türk filmleri gişesine faydası dokunan yabancı filmlerden söz etmek gerekir. Salonlar dolup taşmaya başlayınca dağıtımçı şirketler daha fazla filmin haklarını satın almaya başladılar. Sinemalardaki alternatifler artık epey çoğaldı ve sinemaların kendi içindeki salon sayıları artmaya başladı. Çok tercih edilen bir Türk filmine bilet bulamayınca yabancı bir filmi, çok tutulan yabancı bir filme bilet kalmadığında ise bir Türk filmi izle-

me seçeneği vardı. Sinemaya gitme arzusu ve büyük bir aktivite oluşu da yeniden zihinlere kazınınca bundan yararlanan bütün sektör oldu. Bu rağbet, farklı arayışlarda olan seyirciyi ve bu amaca hizmet etmek isteyen yeni Türk yönetmenlerini cezbediyordu. Sonradan modern sinemanın ustaları olarak adlandırılacak Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem gibi ustalar ilk filmlerini bu dönemde yapmış ve yok olmaya yüz tutan sinemanın, artık alternatiflerinin bile olduğunu ortaya koymuştu. Bu çeşitlilik ve bir nevi özgürlük, yurtdışında da yankı bulmuş ve festivallere katılımların yolunu açmıştı. Neredeyse her festivalde 1-2 filmimiz temsil edilir hale gelmişti.

YENİ YEŞİLÇAM VE YÖNETMENLER

1996 yılından sonraki evrim, birçok tabunun yıkılmasına sebep oldu. Bununla birlikte atlatılmasıyla kaynak sorunlarının yavaş yavaş çözülmesi teknolojik olarak sınıf atlanmasına sebep oldu. Hem popüler ve ticari sinema hız kazandı, hem de *auteur* yönetmenler ve farklı tatlar kendini gösterme fırsatı buldu. Kendi bakış açılarını peliküle aktaran, bireysel sinema yapabilen yönetmenler risk almaya başladı. Popüler komediler ve sanat dünyasının diğer dallarından transferler çoğaldı. Bu girişimde salonların ve yapımcıların yüzünü güldürdü. Yıllardır süregelen ve hâlâ devam eden niteliksiz filmin yarar-zarar tartışmaları da böylece başlamış oldu. Bu filmlerin hiç olmaması gerektiğini düşünenler kadar, girişimde sektöre para kazandırıp, diğer filmlere finans ve gösterim şansı sağladığını düşünenler de var. Tabii sinemayı sadece ve sadece eğlence unsuru olarak gören kesimi de düşünmek gerek. Popüler sinemanın elbetteki bu açılardan düşünüldüğünde nitelik tartışması bir kenara bırakılarak gerekli olduğu yadsınamaz bir gerçek. Tv kültürünün de zirvesini yaşamaya başladığı hesaba katılırsa magazin yüzleri, Tv yıldızları ve dizi oyuncularının olduğu filmler her zaman iş yapar ve döngüyü sağlamak adına hatırı sayılır oranda sinemaya bir güç kazandırır. Tabii bu kısım haricinde sanat sevdalısı izleyicinin aradığı şey kesinlikle nitelik, özgünlük ve yaratıcılıktır. Bunu da eski Yeşilçam'dan 90'lara emeğini sürdürüp film çekmeye devam eden ustalar ile yeni, modern sinemayı oluşturan ve daha evvel adını zikrettiğimiz yönetmenler başarmıştır. Türk Sinemasının en üretken yönetmenlerinden Atıf Yılmaz, 60'lı yıllara damga vuran ve önemli düşünür olarak tanınan Halit Refiğ, insanı insana en iyi anlatanlardan Memduh Ün, *auteur* sinemanın ülkedeki öncülerinden büyük usta, Ömer Kavur, Yılmaz Güney sinemasına verdiği katkılarla daha çok tanınan Şerif Gören ve bir başka usta Yavuz Turgul gibi yönetmenlerin başını çektiği isimler 90'lardaki yük-

selişin temellerini atmıştır. Yeni döneme adapte olmakta belki biraz zorluk çekmişlerdir ama sinema aşklarının önünde de hiçbir şeyin duramayacağını göstermişlerdir. Dramatik altyapılı filmlerin ve karakter odaklı hikâyelerin önemini tekrar tekrar anlamamızı onlara borçluyuz. Modernizme ayak uydururken ana akım ve türevlerini de unutmamak, yönetmen sineması dediğimiz olgunun temellerini aklımızdan çıkarmamız gerekiyor. Özellikle Yavuz Turgul'un hem sinemayı, hem gündemi ve toplumu temposuna ayak uyduruşunu yıllar geçse de unutmamak gerekiyor.

Günümüz sinemasını oluşturan, onun dünyaca tanınmasını sağlayan yönetmenlere geldiğimizde ise olumlu bir tablo görmekteyiz. Sadece sinema değil, sosyal projelere olan iştirakler, genç sinemacılara olan destekler ve duyarlılık. Âdeta darbeden de önceye bir dönüş. O berrak zamanlara, halk ile iç içe olan sinemacılara dönüş. Hem de bu sefer çok daha evrensel filmlerle. İsimleri, eklemelerini de yaparak tekrarlayalım: Minimalist filmlerden büyük işler çıkaran Nuri Bilge Ceylan, toplumun iletişim sorunları ve yabancılaşması konusunda manifestolar yazan Zeki Demirkubuz, iki ülke sinemasını birden yücelten Ferzan Özpetek, 2000'li yıllara daha çok etki eden ama kültür şoklarını anlatmaya 90'larda başlayan Fatih Akın, ödüllü bir romancı olarak sinemaya damga vuran Derviş Zaim ve son yıllarda adı sıklıkla gündeme gelen Reha Erdem. Bütün bu yönetmenler de yükselişin önemli unsurlarıdır. Kasaba hayatından büyük şehrin bunalımlarına, kişisel çalkantılardan siyasi hezeyanlara, bireylerin tercih ve özgürlüklerinden sınıfsal farklılıklara ve en nihayetinden bizim sorunlarımızın da pekâlâ evrensel olabileceğine ışık tutan filmlere öncülük etmişlerdir.

1990 SONRASI ÇEKİLEN FİLMLERİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Burada belirli bir türden ya da ağırlıklı olarak kullanılan temalardan bahsetmek neredeyse imkânsız. Çok çeşitlilik gösteren bir yelpazeye sahip olan bu dönemin sineması içinde iletişimsizlik, yabancılaşma, kasaba hayatı gibi kavramlar ve minimalist yönelimler mevcuttur. Seyirci odaklı sinema arz talep meselesinin ön planda olduğu yıllarda (2000'lere geçmeden hemen önce) sinemanın bu dönemi içinde kendine yer bulmuştur. Bir yandan yeni yapılanma, bir yandan küreselleşen dünyayı yakalama telaşı arasında korkularından kopamamış bir sinema da işlevini sürdürmekte. Belirli kalıplara uyamayan ülke ve insanının yansımaları sinemada da görülmüş, aidiyet duygusu neredeyse yok olmuştur. Tabii izleyici için film yapılacaksa da bu göz ardı edilemezdi ve psikolojik olarak karmaşık projeler azımsanmayacak kadar çoktu. Yönetmenler yapımcı baskısından

kurtuldular ve daha özgür anlatım imkânı buldular. Kişisel filmlerin önü açıldı ve seyirciden bile bağımsız olabilen yönetmenler eserlerini ortaya koymaya başladı. Yenilenen seyirci, Hollywood etkisi ile daha hızlı tüketim mantığı içinde aksiyon filmlerine yöneldi. Ülke sineması zaten her zaman bir buhran içindeydi ve bu duruma ayak uydurması imkânsızdı. Bir çıkış yolu olarak çare, 2000'lerin başına da sarkacak şekilde komedi filmlerinde bulundu. 90'lı yılların sonları ile başlayan ünlü komedyenlerin filmlerin popülerliği hâlâ devam etmektedir. Tabii bu durum sadece komediler için değil genel anlamda kullanılmıştır. Tanınmış medyatik yüzler sinemaya transfer edilmiştir. Daha önce değindiğimiz sanat filmi, gişe filmi tartışmaları da bu dönemde alevlenmiştir.

2000'Lİ YILLARA KISA BİR BAKIŞ

80'li yıllardaki çöküş ve 90'lı yıllardaki küllerinden doğma hadisesinden sonra nihayet 2000'li yıllarda birçok açıdan daha iyi durumda olan bir Türk sinemasından bahsedilebilir. Yerli film sayısı yabancı filmleri bile geçmiştir. Hem gişe filmleri seyircisine istediğini vererek döngüyü sağlamakta hem de sanat filmleri kavramının içi fazlasıyla dolmaktadır. Her festivalde ödülle boğulan bir Türk sinemasından bahsetmek neredeyse mümkün. Destekleyici özelliklere baktığımızda ise profesyonellik artık yerleşmeye başlamış vaziyette. Eğitim veren kurumlar üst düzeye ulaşmıştır ve atölyeler, seminerler yurt dışı destekli yapılmaktadır. Ülkedeki festival sayısı ise olabilecek en yüksek rakamlardadır. Bu festivaller yönetmenlerin katılımları ile dolu dolu yaşanıyor. Belki bu anlatım belki biraz iyimser bulunacaktır ama sinemamız önceki dönemlere kıyasla en iyi zamanını yaşıyor. Daha evvel film çekmeye cüret edemediğimiz bazı türlerde bile art arda filmler ortaya konuyor. Dünyaca tanınan yönetmenlerimiz de artık mevcut. Özellikle Nuri Bilge Ceylan sineması, dünyanın birçok yerinde hayran kitlesine sahip. Cannes Film Festivali başta olmak üzere ödül almadığı festival neredeyse yok gibi. 2000'li yıllar sineması komediler ile minimal sinema savaşları şeklinde geçti. Komediler gişede aradığını bulurken, minimal yapıtlar festivallerde yüzümüzü güldürdü. Sektör o kadar hızlandı ve her konuda ve türde film yapar hale geldi ki, sosyal medya üzerinden meşhur olan bazı tiplerin filmleri bile yapıldı. Cem Yılmaz, Yılmaz Erdoğan ve Şahan Gökbakar'ın başını çektiği yükselen komedi sineması en çok film üreten tür olmanın yanısıra, en çok kötü filmi de sinemamıza armağan eden tür oldu. Bu tartışmalara Nuri Bilge Ceylan, bir röportajında şöyle yanıt veriyor: "Modern dünyanın piyasa koşulları artık bu tip sınıflamaları zorunlu kılıyor. Artık büyük prodüksiyonlar için belli kalıplara uyan, oyunu kurallarına göre oynayan ve

riskleri minimuma indiren projeler vazgeçilmez gözüküyor. Kimi sinemadaki hedefleri doğrultusunda, kimi zorunluluktan, kimi kişiliğinin ya da ilkelerinin dayattığı birtakım zorlamaların etkisi ile sinemayla bir ilişki içinde. Tabii kişisellik sinemanın ticari kurallarıyla çeliştiği için, kişiselliğin kendini kayıtsız şartsız dayattığı yöntemler kendi üretim koşullarını gene kendileri yaratmak zorunda kalıyorlar. Bunun bedeli de sinema için diğer sanatlara göre ne yazık ki daha ağır. Ama sonuçta yapacak bir şey yok. Tarkovski'nin deyişiyle, sanatçı, ya yeteneğini son damlasına kadar ve bütünüyle ortaya koymak ya da ruhunu üç kuruşa satmak arasında bir tercih yapmak durumunda.”

SON SÖZ

80 sonrası çöküşe geçen ve 90 sonrası toparlanmaya başlayan Türk Sineması en şaşaalı günlerini yaşıyor ama hâlâ eksik, gedik çok. Finansman sorunu her ne kadar çözülmüş görünse de Holywood standartlarının yarın kalitesinde bile prodüksiyonu yüksek film yapma şansımız ne yazık ki bulunmuyor. Nitelik tartışmaları ise ülkenin hali ile doğru orantılı olarak her zaman sürececek bir durum. Bu elbette hayata ayna tutan sanata ve sinemaya olumsuz etki ediyor, etmeye de devam edecek. Bunun yanısıra maddi destek anlamında devlet ile sinemacıların arası hiç olmadığı kadar iyi olsa da sansür ve benzeri yasaklamalar hâlâ can yakıyor. Özellikle, festivallere olan baskı ve festival zamanı uygulanan son dakika sansürleri, 80 sonrasına dönülmesi yönünde bir endişeye yol açıyor. Daha çok ketnetlenen ve daha çok birliktelik olgusunu yaşayacak olan sinemacılara ihtiyaç her zamankinden çok duyulmakta. Eğitim alanında daha çok profesyonelleşme olmasına rağmen, zihniyet bakımından hâlâ kısır kalmış bir sinemamız var. Yönetmenler konusunda çığır açtık ama senaryolarını kendi yazan yönetmenler çoğunlukta. Hal böyle olunca da ülkede senarist kavramı çok alt seviyelerde. Görüntü yönetmeni, kurgucu gibi terimlerin karşılığı da senarist tanımında olduğu gibi yeteri kadar dolmamakta ve bilinen isimler bir elin parmaklarını geçmiyor. Medyatik kişilerin sinemada kullanımı gişede olumlu sonuçlar doğursa bile, kalite yönünden sinemayı bir hayli sarsmakta.

Sinemanın birleştirici ve isyankâr yönüne her zaman gereksinimimiz var. Kitlelere bilinç ve farkındalık kazandırma konusunda en fazla şansı olan olgu sanat ve sanatın içindeki sinemadır. Zira sinema; hem görsel, hem işitsel olarak bütün sanat dallarını içinde barındırır. Sinema bir yandan kitleleri eğlendirirken diğer taraftan kitlelere ışık tutabilecek bireylere zengin bakış açıları, dünya görüşleri ve ütopyalar sunar.

HAYATI ANLAMLANDIRAN
BİR ADAM:
KRZYSZTOF KIESLOWSKI,
DEKALOG VE *ÜÇ RENK*
ÜZERİNE

Nurhan Tanrıverdi

*Sinema hiçbir şeyi değiştirmez ama insanların bir çok şeyi
anlamalarını sağlar. Dünyayı değiştirecek olan şey
filmler değil, o filmleri seyreden insanlardır.*

K. Kieslowski

GİRİŞ

1965 yılında yaptığı üçüncü başvurudan sonra kabul gördüğü Lodz Film Okulu'nda Tramwaj adında ilk kısa filmini çekti 27 Haziran 1941 Varőva doğumlu Krzysztof Kieslowski. Bu kısa filminden ölümüne dek 23 kısa metrajlı, 24 uzun metrajlı film ortaya koydu. 1996 yılına kadar yaptığı ve içinde yer aldığı tüm projelerde seyircinin kafasını karıştırmayı amaçlamıştır demek sanırım abes olmayacaktır. Fakat tüm kariyeri boyunca yapmak istediği şey temelde aynıydı; hayatı şiirsel bir bakış ile anlamak.

Kieslowski sinemaya ve hayata dair bakışını şu cümlelerle özetliyordu: “Bir insanın komünist veya dayanışma yanlısı olmasından, dinsiz ya da dindar olmasından daha önemli şeyler bulunduğunu fark ettim; aşk, ölüm, yalnızlık, nefret, kaygı gibi. Bunlar pek sözünü etmediğimiz ama birlikte yaşadığımız, hayatımıza yön veren şeylerdir.” İşte tam da bu yüzden Kieslowski’ye sinemanın şairi denilmektedir. Antik dramlarla ilgilenirdi. Dostoyevski ve Albert Camus’yü severdi. Bu sebeple belki en temel duygulardan söz etmeyi, onlar hakkında insanlığa bir şeyler katmayı amaçlıyordu. Ama aynı zamanda filmlerin mutlaka didaktik olmaması gerektiğini, sırf film yapmak için film yapılamayacağını da biliyordu. Çünkü öylesi onun açısından en büyük günahlardandı; hem bu yönetmenlerin değil teolog ve öğretmenlerin işiydi. İnsanlara bir şeyler vermek ve onları bir yerlere götürmek için film yaptığını söylüyordu. Dolayısıyla sezgi dünyasına mı yoksa zekâ dünyasına mı ağırlık verilmesi gerektiği Kieslowski için önemsizdi. Bir şaire yaraşır şekilde düşünle gerçek arasındaki sınırın nerede olduğunu tam olarak bilemedi hiçbir zaman. Bildiği tek bir şey varsa o da gerçek ve somut şeylerle somut ötesi birtakım şeyler anlatabilmenin mümkün olmasıydı. Gizli olanı nasıl gösterebilir, kendimizden ve başkalarından gizlediklerimizi nasıl ortaya çıkarabiliriz, hep bunun peşinde oldu. Çünkü bu insanlığın başlangıcından beri sorulan bir sorudur ve tatmin edici kesin bir yanıtı yoktur. Bundan dolayı hayat onun gözünde bazen anlamsız, bazen de harika olmuştur. Tüm filmlerinde evrensel öykü ve temaları anlatmak istediğini özellikle vurgulamıştır ama aynı zamanda özel hayattan fragmanlar da sergileyerek. Çünkü evren o öznenin evrenidir. Bu farkındalık sayesinde bir filmin başarısını o öznenin filmde kendisinden bir şeyler bulabilmesine bağlamıştır. Politika ve politikacıları sevmiyordu. Hattâ Lenin sinemasının bir propaganda aracı olduğunu söylemiştir. Tıpkı kendisinin de söylediği gibi, neden buradayız, biz kimiz, yazgı nedir gibi soruları hep kendine ve seyirciye sormuş, sorgulatmıştır. İnsanlar arasındaki akıl almaz problemler, kaderin hayatlar üzerindeki yok sayılmaz egemenliği, devlet ve siyaset kavramlarının sıradan insanları nasıl etkilediğini işleyen Kieslowski her daim doğal ve içten olandan yana olmuştur. Bu metinde yönetmenin *Dekalog* ve *Üç Renk Üçlemesi* üzerinde duracağım.

DEKALOG

Kieslowski, bana niçin film yaptığımı sorulursa “konuşmak için, kendimi anlatmak için...” diye yanıtlarım diyor. Schopenhauer’ın da bahsettiği okumak, yazmak ve yaşamak meselesi. O yalnızca geleneklerden değil,

içinde yaşadıklarından ve çevresinden; yalnızca değişmiş olandan değil, hareket eden ve canlanan, kendisinin de doğrulayabileceği şeylerden esinlenirdi. Ve insanların kendisiyle iletişim kurmak isteklerine karşı çok ince düşünürdü; bu isteği boşa çıkarmayacak ilginç şeyler sunmalıyım onlara diye düşünürdü. Bu düşünceden yola çıkarak kendisine has bir ekol oluşturmuş ve dünya sinemasına çok önemli başarılar kazandırmıştır. *Weronika'nın Çifte Hayatı*, *Dekalog* ve *Üç Renk Üçlemesi* en çok bilinen eserleridir. Polonya televizyonu için çektiği *Dekalog* (1989) toplam on bölümden oluşan ve 55'er dakikalık bir dizidir. Hem alışılmadık süresi ama aynı zamanda bölümler arasında organik bir bağ kurması, hem seyirciye verdiği birtakım düşünceler veya hissiyatlar, hem de tüm bunları yaparken başvurduğu kendine özgü anlatım teknikleri bakımından *Dekalog* sinema tarihinde çok özel bir yere sahiptir. Sinema eleştirmenleri *Dekalog* için Kieslowski'nin yaptığı tek film bile olsaydı, muhtemelen onu sinema tarihinin en büyük yönetmenleri arasına katmaya yeterdi derler. *Dekalog*, Hz. Musa'ya vahyedilen *On Emir*'den ilham alan ve bu emirleri insanoğlunun modern dönemdeki ahlâk arayışına bir katkı olarak yorumlamamıza imkân sağlıyor. Bu On Emir aşağıda verilmiştir:

- Senin Tanrın benim; başka Tanrın yoktur.*
- Tanrı'nın adını boş yere ağzına almayacaksın.*
- Şabat gününde tatil yapacak ve o günü kutsal sayacaksın.*
- Anne ve babana saygı göstereceksin.*
- Öldürmeyeceksin.*
- Zina etmeyeceksin.*
- Çalmayacaksın.*
- Yalan yere şahitlik yapmayacaksın.*
- Komşunun malına göz dikmeyecek, onu kıskanmayacaksın.*
- Put yapmayacaksın.*

Dekalog dizisi bu sıraya göre emirleri televizyon ekranlarına taşımıştır. Bir peygamberin daha doğrusu bir dinin on kutsal emrini işleyen birisi olarak düşündüğümüzde Kieslowski'ye dindar denilebilir fakat bu yanıltıcı bir durumdur. Çünkü Kieslowski'nin bir röportaj sırasında söylediği bir cümle buna en iyi açıklamayı getirecektir sanıyorum: "Kendimi hiçbir dine ait hissetmiyorum. Ama kendi içimde dindar birisiyim." Herkesin kendi tanrısını aradığı bu dünyada Kieslowski de kendi içindeki yaratıcıya ve onun yarattığı yazgıya inanan fakat hiçbir dinin boyunduruğu altına girmeyen birisiydi. *Dekalog* dizisinin *On Emir*'i işlediği bütün bölümleri Varşova'da bir sitede geçmektedir ve bir bölümdeki ana karakterlerin hiçbirisi diğer bölümlerde ya hiç oynamamakta ya da yan karakter olarak

gözükmektedir. “Her bölümün bir bütünü parçası olduğunu gördüğümüz Dekalog, insanoğlunun ezeli ve ebedî evrensel ahlâk arayışının köşe taşlarına yaptığı vurgu ile oldukça saygıya değer bir yapıttır. Bir anlamda doğal hukukun ve ahlâkın temellerine yönelik bir fikir jimnastiği ve bu temelleri sanatsal olarak kavrayış yolu olarak da okunabilir bir dizi. Her bölümde mutlaka iki defa boy gösteren, beyazlara bürünmüş ve konu ile ilgisiz gibi görünen gizemli adam ise, (sanırım) insanoğlunun yazgısında varolan (ve bazen kendi elinde olmayan) birtakım şeylere vurgu yapıyor. On Emir’den aldığı ilham Kieslowski’nin bu yapıtını dinî bir temele otururken modern döneme ait ahlâki konuları ve dilemmaları ele alması da yapıtın evrenselliğe açılan kapısı olmaktadır. Filmlerin açık uçlu ve yoruma açık kapısı, onları her izleyişte yepyeni bir katmana erişmemizi sağlarken Zbigniew Preisner’in müziğinin de anlatılan hikâyelerle âdeta bütünleştiğini görüyoruz. Kameranın dinginliği, mekânların, hikâyelerin sinematografik anlatımına olabilecek en uygun mekânlar haline getirilmiş olması ve hikâyenin diyaloga fazlaca yer vermiyor oluşu, izleyici açısından yaşanan gerçekliğe kendini daha kolay konsantre edebilme ve her yeni izleyişte yeni bir deneyimle taçlandırılma anlamına gelmektedir.”¹

Dekalog hakkında, Polonya’da oyuncularını ‘*Dekalog*’da oynamış’ veya ‘oynamamış’ diye ikiye ayırdıklarını söylemem gerekiyor. Kieslowski bu harikulade eserinde şehir hayatındaki insanların On Emir’i nasıl telakki edebileceğine, onların özel hayatlarına On Emir’in nasıl uygulanacağına dair alıntılar vermektedir. Esasında hiçbir dine mensup olmayan Kieslowski, Musevilik’in On Emir’ini aşip bu emirlerin insan özünde nasıl yaşandığını ve nasıl şekillendirildiğini öznel bir gözle beyaz perdeye yansıtmıştır. Diğer yandan, *Dekalog* serisini birlikte yazdığı Krzysztof Piesiewicz koyu bir Katolik’tir. Ve ayrı uçlarda duran bu iki insanın yahut ayrı uçlarda duruyor gibi gözükken bu iki insanın birleşmesiyle, dinî açıdan işlenen kurullarla insanın özüne inilerek bambaşka bir bakış açısı yaratılmıştır. Dekalogların genel değerlendirmesine Stanley Kubrick’in sözleriyle son vereceğim: “Büyük sinemacıların eserlerinin belli bir yönü üzerinde durma konusunda hep isteksiz olmuşumdur çünkü bunun, eseri kaçınılmaz olarak basitleştirme ve indirgeme ihtimali vardır. Fakat Kieslowski ve yardımcı yazar Piesiewicz’in senaryolarını içeren bu kitapta fikirlerden sadece bahsetmek yerine bunları dramatize etme konusunda çok ender rastlanan bir yetenekleri olduğu gözlemimi yapmak yersiz olmayacaktır. Kastettikleri şeyi dramatik bir eylemle anlatarak, seyircinin anlatılanın ötesinde gerçekleşen şeyleri keşfetmesi gibi bir kazanca da sahip oluyor-

¹ <http://www.derindusunce.org/2008/12/14/kieslowski-sinemasi-ve-dekalog/> by eg

lar. Bunu öyle hayranlık verici bir yetenekle yapıyorlar ki fikirlerin ortaya çıkışını fark edemiyor ve ancak çok sonraları kalbinize ne kadar derinden nüfuz ettiklerini anlayabiliyorsunuz.”²

Dekalog’un her bölümünden yahut Emir’inden ve oyuncularından birkaç cümle ile bahsetmek gerekirse, bu konuda İstanbul Modern Sinema’nın 6-23 Şubat 2014 tarihinde *Kieslowski Hakkında Her Şey* başlıklı Türkiye’de bugüne kadar yapılmış en geniş retrospektifinde sunduğu kısa değerlendirmeleri paylaşacağım.

[*Dekalog 1* (Dekalog, Jeden), 1989

Polonya, Renkli, 53’, Lehçe

Oyuncular: Henryk Baranowski, Wojciech Klata, Maja Komorowska
“Senin Tanrın benim, benden başka Tanrın yoktur.” Krzysztof bilgisayarına, veri hesaplarına körü körüne inanan genç bir bilim adamıdır. 10 yaşındaki oğlu Pawel, babasının Noel’de hediye ettiği buz patenleriyle hayatından memnundur; çünkü bilgisayar, buzlanmış gölün patenle karşıya geçilebilecek derecede güvenli olduğunu hesaplar.

[*Dekalog 2* (Dekalog, DWA), 1990

Polonya, Renkli, 57’, Lehçe

Oyuncular: Krystyna Janda, Aleksander Bardini, Olgierd Lukaszewicz
“Tanrı’nın ismini boş yere ağzına almayacaksın.” Kocası ağır hasta ve muhtemelen de ölecek olan bir kadın, aynı zamanda başka bir adamdan hamiledir. Bir taraftan kocası ölecek olursa çocuğunu korumak isterken, diğer taraftan ise doktorun onun hakkında dürüst bir karar vermesini ister. Doktoru zor bir karar bekler, çünkü vereceği cevap başka bir insanın ölümünü ya da yaşamını doğrudan etkileyecektir. Acaba Tanrı’yı oynamaya hakkı var mıdır?

[*Dekalog 3* (Dekalog, TRZY), 1990

Polonya, Renkli, 55’, Lehçe

Oyuncular: Daniel Olbrychski, Maria Pakulnis, Joanna Szczepkowska
“Altı gün çalışacaksın, bir gün dinleneceksin.” Janusz bir taksi şofördür ve üç yıl önce karısını Ewa ile aldatmıştır. Noel gecesinde Janusz, aile bireylerine hediyeler vermeyi planlar. Ewa’nın ise kocası kayıptır ve onu bulma konusunda Janusz’dan yardım ister. Acaba Ja-

² Stanley Kubrick, *The foreword to Kieslowski & Piesiewicz, Decalogue: The Ten Commandments*, London: Faber & Faber, 1991.

nusz bu kutsal günde evde mi kalmalı yoksa Ewa'ya yardım mı etmelidir?

Dekalog 4 (Dekalog, CZTERY), 1990

Polonya, Renkli, 56', Lehçe

Oyuncular: Adrianna Biedrzyńska, Janusz Gajos, Artur Barcis

“Anne ve babana saygılı davranacaksın.” Anka, oyunculuk eğitimi alan, babasıyla birlikte yaşayan genç bir kadındır. Annesini kendi doğumundan hemen sonra kaybetmiştir. İyi bir arkadaş olduğu babası sık sık iş seyahatleri için şehir dışına çıkar. Gene onun olmadığı bir gün, çalışma masasında “ben öldükten sonra aç!” notlu bir zarf bulur ve babası ile ilgili yeni gerçekler öğrenir.

Dekalog 5 (Dekalog, PIEC), 1990

Polonya, Renkli, 57', Lehçe

Oyuncular: Mirosław Baka, Krzysztof Globisz, Jan Tesarz

“Öldürmeyeceksin.” Cinayetin vahşetine odaklanan bu bölüm, hem bir taksi şoförünün nedensiz öldürülmesine, hem de faile karşı yürütülen idam cezasına dair uzlaşmaz bir portre sunuyor. Film, yasal veya değil, cinayetin acımasızlığını önemsiyor, eşit biçimde yargılıyor, ahlâki öğretiyi etkin bir biçimde sorgulamaya itiyor. Bu bölüm Polonya' da o kadar etkili olmuştu ki, infazların beş yıl ertelenmesi kararı alınmıştı.

Dekalog 6 (Dekalog, SZESC), 1990

Polonya, Renkli, 58', Lehçe

Oyuncular: Olaf Lubaszenko, Grazyna Szapolowska, Piotr Machalica

“Zina yapmayacaksın, eşini aldatmayacaksın.” *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'e dönüştürülen bu bölümde 19 yaşındaki utangaç Tomek karşı komşusu Magda'yı dürbünle gözler. Magda evine girip çıkan âşıklarını perdesi açık odasında eğlendirdursun, çok yakında Tomek onu izlemekle yetinmeyecek, evini ziyaret edecektir.

Dekalog 7 (Dekalog, SIEDEM), 1990

Polonya, Renkli, 55', Lehçe

Oyuncular: Anna Polony, Maja Barelkowska, Władysław Kowalski

“Çalmayacaksın.” Altı yaşındaki Anya, annesi Majka ve anneannesi Ewa arasındaki bir kavganın ortasındadır. Majka 16 yaşındayken genç bir edebiyat öğretmenine âşık olmuş ve ondan hamile kalmıştır. O sı-

rada okulun müdiresi olan annesi, bu skandalı önlemek için Anya'nın bakımını üstlenmiş, onu kendi kızı olarak nüfusa kaydettirmiştir. Anya'nın annesi olduğu gerçeğini de çocuktan gizlemişlerdir. Yıllar sonra bu durum, Majka'nın üzerinde bir yıkım etkisi yaratmaya başlar. Kadın, bir gün Anya'yı kaçıırarak Kanada'ya göç etmeyi planlar.

Dekalog 8 (Dekalog, OSIEM), 1990

Polonya, Renkli, 54', Lehçe

Oyuncular: Maria Koscialkowska, Teresa Marczevska, Artur Barcis

“Yalan yere şahitlik yapmayacaksın.” Zofia, üniversitede etik dersleri veren, değerli ve bilge bir profesör kadındır. Ancak Polonya kökenli Amerikalı bir kadın olan Elzbieta'nın derslerine girmeye başlamasıyla kendi geçmişiyle yüzleşmek durumunda kalır. Sınıfta konuşulan “hangi koşulda olursa olsun, bir çocuğun yaşamı her şeyden önemlidir” tezi üzerine Elzbieta, Polonya'daki soykırım zamanı gestaponun elinden kaçabilmek için Zofia'nın evine sığınan 6 yaşındaki çocuk olduğunu söyler. Zofia ve eşi o zaman yalancı şahitlik yapmama adına kendisini kabul etmemiştir.

Dekalog 9 (Dekalog, DZIEWIEC), 1990

Polonya, Renkli, 58', Lehçe

Oyuncular: Ewa Blaszczyk, Piotr Machalica, Artur Barcis

“Komşunun karısına göz dikmeyeceksin.” İktidarsız koca Roman'ın, karısı Hanka'nın sadakatine inanmak için verdiği büyük mücadeleyi izleriz. Roman, hastalığının kalıcı olduğunu öğrenince karısının onu aldatacağından emin olur. Bir gün onu başka bir adamın kollarında görüp de yakalayınca karısıyla aşkları bir daha yeşerir. İlişkilerini toparlamaları için Hanka'nın bir tatile gitmesi gerektiğine karar verirler. Modern karı-koca ilişkilerini derinden inceleyen film, sevgi ve bağlılığın sınırlarını sorgular.

Dekalog 10 (Dekalog, DZIESIEC), 1990

Polonya, Renkli, 57', Lehçe

Oyuncular: Jerzy Stuhr, Zbigniew Zamachowski, Henryk Bista

“Komşunun malına göz dikmeyeceksin.” İki erkek kardeş, babalarının ölümü üzerine miras kalan bir pul koleksiyonu için yeniden bir araya gelir. Başta ilgilenmedikleri koleksiyonun çok değerli olduğunu keşfeden ikili, Polonya'da eşsiz bir koleksiyonu tamamlamak için gere-

ken tek bir pulun peşine düşer. Onu da eklediklerinde paha biçilmez bir koleksiyon olacaktır. Ancak babalarının evi soyulduğunda, ikisi de ayrı ayrı karakolun yolunu tutar. Dekalog 10, komedi olması dolayısıyla diğer bölümlerden farklıdır.]³

SİNEMADA ‘RENK’

Görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerken buluruz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştirmez. Her akşam güneşin batışını görürüz. Dünyanın güneşe arkasını dönmekte olduğunu biliriz. Fakat bu bilgi gördüklerimize uymaz çoğu zaman. Sürrealist ressam Magritte “Düşlerin Anahtarı” adlı resminde sözcüklerle görünen nesnelere arasında her zaman var olan bu uçurumu yorumlamıştır.

Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler. Gene de sözcüklerden önce gelen ve sözcüklerle tam olarak anlatılamayan görme, uyarıcılara karşı mekanik bir tepkide bulunup bulunmama sorununu değildir. Örneğin bir şeyi gördükten hemen sonra, aynı zamanda kendimizin de görülebileceğini fark ederiz. Karşımızdakinin gözleri bizimkilerle birleşerek görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza bütünüyle inandırır bizi. Mesela karşıdaki tepeyi gördüğümüzü kabul edersek o tepeden bizim de görülebileceğimizi kabul etmemiz gerekir. Görüşün iki yanlılığı konuşmaların iki yanlılığından daha baskındır. Çoğu zaman karşılıklı konuşma bu görme-görülme işlemini dile getirme çabasıdır. Sinema ise o görme-görülme arasında veya ötesinde bir eylemdir. İlk gösterildiği günden bu yana gerek teknik açıdan gerekse düşünsel açıdan sürekli gelişmiştir. Sinemaya ne zaman yeni bir teknik yeni bir düşünce girdiyse o ilk başta büyük tepkilerle karşılanmış daha sonrasında yeni arayışlara gidilmiştir. Örneğin, sinemaya önce ses girmiştir ancak sinemayı gerçekliğe çok fazla yaklaştırdığı düşüncesiyle tepkiyle karşılanmıştır. Bu tepkilerden kurtulan sinema bu defa rengin gelmesiyle kargaşa ortamının içinde bulmuştur kendisini. Fakat rengin girmesiyle sektör hızlı bir ivme kazanmıştır.

Sinema dilinin ve tekniklerinin gelişmesiyle filmde beklentiler artmıştır. Ve bu beklenti yalnızca teknikle ve düşünceyle sınırlı kalmamıştır. Artık sinemada filmin ne anlatmak istediği düşüncesi yerini nasıl anlatıldığı sorusuna bırakmıştır. Görüntüyü oluşturan birtakım teknikler vardır, örneğin çerçeveleme, kamera açısı, ışık, dekorasyonun dağılımı gibi. Bu

³ http://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/gecmis-programlar/kieslowski-hakkinda-her-sey_1311.html

ögelerin anlam yaratmadaki işlevleri anlaşılmış ve yukarıda da değindiğim gibi tepkiler eşliğinde ilerlemeye devam etmiştir. Sonrasında ise renkli filme geçiş süreci başlamıştır. İlk zamanlar filmler renkle boyanmış daha sonrasında ise renkli film olarak çekilmeye başlanmıştır ve dolayısıyla görsel anlatım çok farklı bir boyut kazanıp her geçen gün zenginleşmiştir. Renk, sinemada sadece çekilenin birebir yansıtılması için değil farklı ve alışılanın dışında anlam yaratmak için de kullanılmıştır ve renk görüntünün oluşturuluşunda vazgeçilmez bir öge haline almıştır.

“Sinema görüntülerden, görüntüler de görüntü öğelerinden oluşur. Başlıca görüntü öğeleri, çerçeve-çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, görüş noktası, alıcı açısı, çekim ölçeği, oyuncu-oyun, çevre-bezem, donatım-giyisi-makyaj, aydınlatma, içerik-izlek-konu-oyunluk-dramatik yapı, devinim, ses ve yönetimin yanısıra sinemada anlamın oluşmasında çok önemli bir etkisi olan renktir.”⁴

“Sözlük anlamıyla renk, göz ile anlaşılan bir ışık tesiridir. Işığın eşya üzerine çarpmasıyla yansıyan ışıklardan, gözümüzde meydana gelen duyumların her birine renk denir. Renk objelerin veya sıvıların değil, ışığın özelliğidir. Her obje belli ve değişmez bir renge sahip değildir. Renk objeler üzerinde daima değişen bir örtü gibidir. Bu değişim güneş ışınının geldiği açıya göre çeşitli değerler kazanır. *Renk objeden ayrı bir şeydir, bir duyumdur.*”⁵

Herbert Zettl, *Sight Sound Motion* kitabında renklerin işlevlerinden bahseder ve renkleri üç temel başlık altında toplar. Ona göre renkler temelde üç işlev için kullanılır: Bilgi verici işlev, kompozisyonel işlev ve ifade edici işlev.⁶ “Rengin bilgi verici işlevi daha çok obje ve olay hakkında bir şeyler söyler. Renk sahneyi daha gerçekçi bir duruma getirebilir. Renk, aynı zamanda objeyle kimliksel kodu saptamamıza, ayırt etmemize yardım eder. [...] Rengin kompozisyonel işlevi, belirli sahneleri tanımlamamızı sağlar ve çevredeki elementlere enerji verir. Bu işlevden bahsetmek için, rengi belirli bir amaç için kullanmak gerekir. [...] Rengin ifade edici işlevi, bizim renkle özel bir durumu algılamamızı sağlamaktadır. Öncelikle renkler, objenin veya olayın temel niteliğini, anlatabilir. İkincisi, renkle duygusal etki sağlanabilir. Ve üçüncüsü de, renkler bir olaya heyecan ve dramatik etki katabilir. [...] Rengin, bu üç temel işlevinin yanında bir de düzenleme işlevi’ vardır. Resimde olduğu gibi renkler, görüntü alanlarını kesin olarak tanımlamaya yardımcı olur. Çerçevenin bazı alanlarını vurgulamada, bazı nesnelere dikkati çekmede ya da bunla-

⁴ Nijat Özön, *Sinema: Uygulayımı-Sanati-Tarihi*, s. 12, Hil Yayınları, İstanbul, 1985.

⁵ Saadettin Çağlarca, *Renk ve Armoni Kuralları*, s. 5, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1986.

⁶ Herbert Zettl, *Sight Sound Motion*, s. 73-88, Wadsworth Pub., California, 1990.

rın tersi durumda etkili olur. Renk, görüntünün oluşturuluş biçiminde önemli bir görüntü öğesi olarak, sinemada anlam yaratmada çeşitli biçimlerde kullanılmaktadır. Sinema ve televizyonda da sahnenin bölümlere ayrılmasında, bazı sahnelerin ön plana çıkarılmasında, bazılarının da arka plana atılmasında rol oynar. Belirli bir rengi, çerçevenin odak noktası olarak belirleyip diğer renkleri de uygun biçimde dağıtarak etkili bir düzenleme elde edilebilir.”⁷

RENGİN TOPLUMSAL UZLAŞIDAKİ SEMBOLİK ANLAMLARI

“Çok eski çağlardan itibaren simgesel olarak kullanılan renklerin ilk örneklerine Lascaux ve Altimara’daki taş devrinden kalma küçük mağaraların duvarlarında bulunan renkli hayvan figürlerinde rastlanmıştır. Mağara duvarlarına resmedilen renkli imgeler ilkel dönemin basit iletişim biçimini oluşturmaktadır. Eski insanlar renkleri, büyüsel, tapınma sırasında görsele etkileyicilik, düşmanlarından gizlenebilmek ya da korkutucu görünebilmek, beğenilme ve güzelleşme içgüdüsüne cevap verebilmek amacıyla kullanmışlardır.”⁸

İlkel insanlar bir başka ifadesiyle *yabanıl insan*, doğanın renklerini taklit etmeye çalışmıştır. Sadece taklit etmekle kalmamış onlara sembolik anlamlar yüklemiş, evrenin gizemini anlatmaya çalışmıştır. “Mistik bir öneme sahip olan renk, dekorasyondan öte güneş, dünya, yıldız ve gökkuşağıyla özdeşleştirilmiş; insan vücudu renklerle betimlenmiştir. İnsanın vücudu kırmızı, akı sarı, ruhu mavi olarak kabul edilmiştir. Rengin dünyada insanları koruyacağına inanılmış, cennette emniyetli bir rehber ve evrenin heybeti olarak sembolize edilmiştir.”⁹ “Örneğin, gökkuşağı Batı Anadolu’da hayreti sembolize eden kutsal Thauos’un sevgili kızının; gök ile yeri birbirine bağladığı için de tanrıların habercisi sayılan İris’in sembolü kabul edilmiştir.”¹⁰ Filozoflar da rengin doğası üzerine çokça tartışmışlardır. Örneğin Pythagoras, Platon, Empedokles, Demokritos, Epikuros, Zenon ve Aristoteles gibi filozoflar renk, ışık, görme ve bakma farkı, algılamadaki temel yaklaşımlar ve ayrımlar üzerine çeşitli fikirler ortaya atmışlardır. Ve temel renkleri toprak, ateş, hava ve su gibi öğelerin

⁷ Defne Özönur Çöloğlu, *Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin "Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı" Üçlemesi*, s. 157-160, KİLAD, Kocaeli.

⁸ E. Ustaoglu, *Renklerin İnsan Yaşamındaki Yeri*, s. 28, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, İstanbul, 2007.

⁹ Defne Özönur Çöloğlu, *age.*, s. 13-14.

¹⁰ Mustafa Sözen, *Sinemada Renk ve Sembolik Anlamlar*, s.13, Detay Yayıncılık, Ankara, 2003.

farklı biçimleri, farklı formları olduğunu iddia etmişlerdir. Rönesans'ta Leonardo Da Vinci de aynı görüşü savunarak, sarının toprağa, yeşilin suya, mavinin havaya, kırmızının ateşe ve siyahın karanlığa ait olduğunu savunmuştur.

“Günümüzde de milli bayrak, fikir hareketi, kulüpler, kuruluşlar gibi birçok alanda rengin sembolik anlamları bir ileti aracı olarak kullanılmaktadır. Örneğin ülkelerin ulusal bayraklarında yer alan renkler geçmişteki yaşanan olayların ya da fikirlerin kısa bir anlatıcısı olarak seçilmiştir. Kadın-erkek arasındaki eşitsizliğin bir başkaldırısı olarak bilinen feminist kadınlar hareketinin simgesi olan eflatun rengin öyküsünün, Yunan mitolojisine göre yarısı kadın yarısı erkek bir tanrı olan ve iki cinselliği simgeleyen mitolojik anlatıda bahsedildiği belirtilmektedir. Hırçın erkeğin rengi kırmızı ile sakin kadının rengi mavinin birleşimi olan ve daha Ortaçağ'dayken 'zıtlıkların birleşme noktasının simgesi olarak sayılan bu iki rengin karışımı olan mor, iki gerçekliğin ortasında yer almakta ve aralarında bir köprü oluşturduğu söylenmektedir. Renk psikolojisi uzmanı Herald Breame'e göre erkeksi kırmızı ile kadınsı mavinin karışımı olan mor, kadın hareketi için hakların eşitliğini simgelemektedir.”¹¹ Ayrıca renklerin bir enerjiye sahip olduğu da bilinmektedir ve bu konuda ciddi araştırmalar hâlâ devam etmektedir. Örneğin bazı renkler beyin sahip olduğu frekansları ciddi mânâda etkilemektedir. Eski Yunan ve Mısır toplumlarında da bu inanç hep varolagelmiştir. O zamandan bugüne kadar araştırmalar renklerin tedavi amaçlı dahi kullanılabileceğini göstermiştir. Eski Mısır'ın Heliopolis, güneş kentinde bulunan tedavi tapınaklarında renkli ışıklardan yararlanarak hastaların tedavi edilmeye çalışıldığı; Eski Türklerde de yeşil rengin ruh hastalarının sinirlerini yatıştırdığı ve akıl hastanelerinin yeşile boyandığı belirtilmiştir. Günümüzde ise menekşe ve çivit mavisinin migren tedavisinde kullanıldığı belirtilmektedir. Rengin tedavi amaçlı kullanımının devam ettiğini gösteren 'Renk Bilim Merkezleri' ve 'Renkbilimciler' bazı hastalıkların iyileştirilmesinde rol oynamaktadır. Washington, Nice, Paris, Pekin ve Tokyo gibi dünyanın pek çok kentinde Renk Bilim Merkezleri'nin insanlara bu doğrultuda hizmet verdiği belirtilmektedir.¹²

Ayrıca renklerin psikolojik bağlamda iletişimsel boyutları olduğu, sosyal yaşamın düzenleyicisi konumunda olduğu çeşitli kaynaklarda ayrıntılı olarak yer almaktadır.

¹¹ Deniz Özer, *Toplumsal Düzenin Oluşmasında Renk ve İletişim*, s.270, ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, Cilt: 3, Sayı:6, 2012.

¹² *age.*, s. 270.

“Eski toplumlarda ise renklerin sosyal yaşamı düzenleyici bir unsur olarak kullanıldığı görülmektedir. Örneğin Avusturalya’nın Tivi Adaları’nda yaşayan Tivi halkının dört simgesel aşiboyası rengiyle kurulduğu belirtilmektedir. Herkes dört yarımından biri olarak doğmakta ve güneş, taş, tekir balığı ve pandanus palmyesi olmaktadır. Güneş kırmızı, taş siyah, pandanus beyaz ve tekir balığı sarı ile betimlenmiştir. 1.400 kişiden oluşan halk yıllarca dünyadaki tek insanlar olduklarına inandıklarından dolayı aile içi evlenmeyi önlemek üzere katı kurallar koymuşlardır. Halk karma okulları yasaklamış, kız ve erkek kardeşlerin birbirleriyle konuşması hattâ birbirlerine bakması yasaklanmıştır. Güneş, güneş ve taşla evlenemez; güneşin ancak tekir balığı veya pandanusla evlenmesine izin verilebilmektedir. Renklerle temsil edilen bu yarımarda kırmızıyla siyah ancak beyaz ve sarıyla evlenebilmektedir. ‘Güçlü’ renklerin daima ‘yumuşak’ renklerle evlenmelerine izin verilmektedir. [...] On bin kilometre yolu denetiminde tutan İnka İmparatorluğu ise, mesajları koşucular takımı ile iletmekteydi. Gelişmiş bir yazı sistemi olmayışından dolayı ve ezberlenemeyecek kadar karmaşık bilgileri aktarmak için taşınan şeritler renk ve düğümlerden oluşmaktaydı. Siyah tel, zamanı; sarı, altını; mavi, göğü ve tanrıları; kırmızı, koyu morumsu kırmızı, İnkaların kendilerini, ordularını ve her şeye gücü yeten imparatorlarını anlatmaktaydı. Tepesine düğümler bağlanmış olan kırmızı şerit büyük savaş anlamına gelmekte ve kan renkli düğümler kaç kişinin öldüğünü göstermekteydi.”¹³ Sonuç olarak renk sosyal yaşamın da düzenleyicisi konumundadır. Bunun yanında dinlerin renklere yüklediği sembolik anlamlar da vardır. “Örneğin sarı renk Hıristiyan toplumu ve Çinliler tarafından kutsal sayılmaktadır. İslâm dininde ise yeşil kutsal renk olarak kabul edilmektedir. Hıristiyanlıkta kırmızı renk İsa’nın fedakârlığını, insanlar için akıttığı kanı, mavi ise onun gökselliğini temsil etmektedir. Dolayısıyla sosyolojik açıdan renkler gelenek olarak düşünülebilmekte, insanların zaman içinde oluşturdukları yaşam biçimi anlayışları olabilmektedir. Ortaçağ’ın başlarında başpiskoposlar kendi sınıflarına uygun olarak mor rengi seçmişlerdir. Bu seçim günümüzde de hâlâ önemini sürdürmektedir. Bunda Roma İmparatorlarının Suriye’nin antik kenti Tyrus’ta (Sur) üretilen mor ile (Tir moru) boyanmış togalar giymelerinin etkisi olabileceği düşünülmektedir. Katolik kilisesinde bir din adamı hiyerarşide ne kadar yükselirse, cüppesindeki mor tonlar ve beneklerin sayısı da artmaktaydı. Piskoposlar leylak rengi giyilirken, erguvan giysili kardinaller ayrıca mor ametist taşı olan bir yüzük de takmaktaydılar Katolik inancına göre yas rengi olan eflatun, büyük

¹³ Victoria Finlay, *Renkler*, s. 52-53, 139-140, Dost Kitabevi, İstanbul, 2007.

perhiz sırasında ve Noel'de tövbe ve pişmanlığı simgelemektedir. Doğru yola dönüş ve pişmanlığın rengi olarak kabul edilen eflatun, daha sonra kadın hareketinin de simgesi haline geldi ve kadın hareketinin üyeleri eylemlerine kilisenin de desteğini alabilmek için âyin günlerinde eflatun bir boyun başı ya da papazların boyun atkılarında takıyorlardı. Kilisenin dışında ise bu kadın hareketinin üniforması eflatun askılı pantolon olarak kullanılmaktaydı. Akdeniz ve Karadeniz'e verilen 'ak' ve 'kara' isimlerinin de dinin sosyal yaşamın üzerindeki etkisini göstermektedir. Bütün Karadeniz ve çevre topluluklarının 'kutsal kara' rengine/giysiye verilen önem ve gündelik hallerinde bu rengi kullanıyor olması; Akdeniz'de ise Dürzi/Maruni topluluklarının ve eski 'Med rahipleri'nin 'kutsal beyaz' giysi rengine dayanıyor olmasından geldiği belirtilmektedir. İnsan yaşamı var olduğundan itibaren renklere yüklenen dinsel anlamların toplumsal yaşamı, çevresel adlandırmaları etkilediği, insanlara bir söylem biçimi oluşturmak için sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Günümüzde de renklerin din üzerindeki etkisinin devam ettiği, dolayısıyla renklere verilen değerlerin önem derecesinin göz ardı edilemeyeceği anlaşılmaktadır."¹⁴

Renkler genel olarak aşağıda görüldüğü şekilde sembolik anlamlara sahiptirler. Genel kabul bu minvalde olsa da şu noktayı vurgulamak gerekiyor: Renkler Batı'da ve Doğu'da farklı anlamlara sahiptirler. Örneğin yeşil Doğu kültüründe huzuru temsil ederken Batı'da hastalık ve kıskançlığı sembolize etmektedir. Bu değerlendirme göz önünde bulundurularak renklerin göstergebilimsel analizi yapılmalıdır. Aksi takdirde kültürel kodlara bakılmadan yapılan değerlendirmelerde ciddi mânâda yanlışlıklara düşülecektir.

Kırmızı: Sıcaklık, tehlike, kızgınlık, durmak, heyecan, aşk, tutku, ihanet, güç, dayanıklılık.

Yeşil: Bahar, tazelik, umut, gençlik, ölümsüzlük, hastalık, çürüme, gizem, gıpta, kıskançlık.

Sarı: Güneş ışığı, eğlence, sıcak, kuru, çöl, varlık, hastalık, güç, doğu, hainlik, ihanet, parlaklık, göz alıcılık, mükemmellik.

Turuncu: Güneş, gençlik, sıcak, dayanıklılık, neşe.

Mavi: Serinlik, sonsuzluk, gerçeklik, doğruluk, gece, derin duygular, açık hava, haysiyet, cennet, içtenlik, göksellik, önem, anlam.

Mor: Melankoli, ciddiyet, gün doğuşu, gün batımı, gerilim, zarafet, saltanat, drama.

Kahverengi: Rahatlık, doğallık ve arkadaşlık.

Gri: Durgunluk, asalet, pişmanlık.

¹⁴ Deniz Özer, *age.*, s. 279-280.

Beyaz: Kar, soğuk, barış, temizlik, incelik, kibarlık, saflık, zarafet, kırılmalılık, zayıflık, matem, bekâret, teslimiyet, sadakat, güven, iyilik.

Siyah: Ölüm, karanlık, yas, korku, kötülük, suç, canilik, kir, endişe, ciddiyet, kuvvet, zindelik, enerjiyi ifade eder.

ÜÇ RENK ÜÇLEMESİ

Saussure'ün göstergebilimi yahut Peircea'nın simgebilimi ya da Fransızların semiyotik dedikleri göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün etkenlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayanan bilim dalı olan göstergebilimi toplumsal uzlaşımaya dayanır. Filmlerde kullanılan renkler, toplumun sembolik mânâlar atfettiği ve üzerinde bir uzlaşımaya vardığı göstergelerdir. Fakat aynı zamanda yönetmenin öznelliğini de unutmamak gerekir. Uzlaşımaya aykırı ya da uzlaşımından farklı anlamlar da yüklenmiş olabilir. Çünkü filmlerde kullanılan renkler ve çağrıştırdıkları sembolik anlamlar, yani gösteren ile gösterilenler arasındaki ilişki çoğu kez toplumsal bir uzlaşımaya dayansa da, yönetmen kimi zaman renklere farklı anlamlar da yüklemiştir. Renkler sinema ve reklâm filmlerinde görsel yaratım süreci anlatısının, izleyici tarafından algılanabilmesine yardım eder. Fellini, Antonioni, Demy ya da Varda gibi yönetmenlerin renkte öncelikle aradıkları, gündelik yaşamdan farklı bir dünyadır. Gizemli, göz önünden gitmeyen, iç karartıcı, düşsel gibi. Nesnel gerçeklik zaten görünürdedir. Sinemada renklendirilmiş bir dünyanın yaratılması öznel bir anlatım aracıdır.¹⁵

Kieslowski'nin *Üç Renk Üçlemesi*'ndeki filmlere adlarını veren isimler Fransız bayrağındaki renklerdir; mavi, beyaz ve kırmızı. Toplumsal uzlaşımaya dayalı bir düşünce ortaya koyduğumuzda mavi özgürlüğü, beyaz eşitliği, kırmızı dostluğu simgeler. Filmlerde bunları zaten çok başarılı bir şekilde işleyen Kieslowski sadece bunları yansıtmakla kalmamıştır: Kieslowski *Üç Renk* hakkında şöyle der: "Mavi, özgürlük; Beyaz, eşitlik; Kırmızı, dostluk... Bu üç kavrama, insanların günlük hayatlarında nasıl var olduklarını düşünerek, tamamen yaşamsal ve kişisel pencereden baktık. Bu idealler insan yapısıyla çelişkilidir ve bu kavramlarla tek tek karşılaştığınız zaman onlarla nasıl yaşayacağınızı bilemezsiniz. İnsanlar gerçekten özgürlüğü, eşitliği ve kardeşliği ister mi?" Ya da gerçekten bu kavramlar gerçek mi, çağrıştırdıkları nedir? Tıpkı *Dekalog*'da olduğu gibi bu kez de (On Emir'e paralel düşünürsek) gene bir kavramlar bütünlüğünü tek tek ele almış ve dünyanın varoluşundan bu yana süregelen üç ana

¹⁵ Mustafa Irgat, *Duhuldeki Deney*, s. 64-66, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.

renğin insan hayatındaki işleyişini, ne kadar var olduğunu ve bizim bu kavramlar karşısında hayatlarımızı nasıl şekillendirip, onlarla nerelerde karşılaştığımızı incelemiştir.

Filmlere adanan renklerin sebeplerine gelince, Kieslowski'nin bu konu hakkında net ve doyurucu bir açıklamasıyla karşılaşmıyoruz. Fakat mavi renk insanlar tarafından her zaman gökyüzü ve özgürlük olarak nitelendirilmiştir. Beyaz ise, gökkuşağındaki tüm renklerin birlikteliğiyle ortaya çıkan bir renktir, yani eşitlik... Kırmızının kardeşlik temasına uygun görünmesi de çok anlaşılmasız değil; hepimizin arasında ortak kan bağı var ve insanlığı birbirine bağlayan temel etken, yalnızca DNA değil, kanımızdır. DNA, elbette tüm özelliklerimizi kapsar ve taşır, fakat kanımızda DNA dışında hem ortak bir renk bağı hem de yaşamsal bir görev yüküdür. Ve en ufak bir toplulukta bile, insanların yakınlıklarını ölçmek için öne sürülen ilk faktör, kan bağıdır.

Kieslowski'nin bu üçlemesinde, çok duygusal ve yıkıcı sahneler vardır fakat duyguların gelişigüzel yansıtılmasına yer yoktur. Belki de filmnin başyapıt sayılmasının temel nedenlerinden biri budur: samimiyet ve doğallık. Karakterlerin başından geçen her şey, bizim yaşadıklarımızdan bir parçadır. Ya da yaşayacaklarımızdan... Kader kavramına, "hayatın bizimle ilgili, asla kavrayamayacağımız çok büyük bir planı var" düşüncesiyle derinden bağlı olan Kieslowski, diğer tüm filmleri gibi bu üçlemede de seyirciye bunu hissettirir. Hayata ne kadar yön vermeye çalışırsak çalışalım nafile, elimizde olmayan ufacık bir değişiklik her şeyi alt üst edebilir ve o âna kadar planladığımız her şey yıkılıp gider. Ve *Mavi*'de işlediği özgürlük kavramıyla ilgili Kieslowski, "Aslında sevgi ve özgürlük birbirine aykırı anlamlar içeriyor. Eğer birisi severse, birinin özgürlüğünü kısıtlar. Bir kadını severseniz, hayatınızı yaşar ve bilmediğiniz yönlerinizi sevdiğiniz kadının gözünden öğrenirsiniz. Özgürlüğü kısıtlayan birçok örnek var: bir köpek, bir araba, bir televizyon... İnsanlar bu örneklerle özgürlük fikrini düşünmeye başlayabilirler. İşte bizim yapmak istediğimiz şeyin hikâyesi de bu" demiştir.

İşlediği bu üç ana temaya inanmak ister Kieslowski, fakat bunların mümkün olmadığını, insan özüne ters düştüğünü bilir. *Beyaz*'da işlenen eşitlik düşüncesi için; "Polonya'da 'herkes eşitliği herkesten daha çok ister' diye bir söz vardır. Bu bir atasözüdür. Fakat bu insanoğlu için çelişkili bir durum. Komünizmin başarısızlığıdır bu. Ama eşitlik gene de sevimli bir kelimedir ve her hareketimizde onu elde etmek için uğraşmalıyız,

onu düşünüp akılda tutmak buna yetmez. Çünkü insanlar, eşitlikten söz ederlerken kendilerini Toplama Kamplarında buldular.”¹⁶

ÜÇ RENK: MAVİ

“Mısırlılar tanrısallığı, doğruluğu ve bütünselliği mavi renkle sembolize etmişlerdi. İngiltere’de evlilik törenlerinde mavi renk kullanımı oldukça fazladır. Batı kültüründe halkın yarısından çoğu mavi rengi kullanmaktadır. Mavi renk uyutur. Bu yüzden hastaneler maviye boyanır. Aynı zamanda barışın rengidir. Büyük uluslararası örgütlerin bayrağı mavidir... İncil’de Meryem Ana’nın mavi giysi içinde olduğu betimlenir. Mavi Hıristiyan dininde kendini adanmışlığı, korunmayı temsil eder. Koyu mavi saf dinî hisleri; soluk mavi asil bir amaca adanmayı; parlak mavi bağlılığı ve içtenliği gösterir.”¹⁷

Özgürlükle, insan özgürlüğünün kusurlarıyla ilgili olan *Üç Renk: Mavi* gerçekte ne kadar özgür olduğumuzu sorgular. Kieslowski *Mavi*’de rengi hem anlamsal boyutuyla hem de uzlaşımsal olarak temayı desteklemek amacıyla kullanmıştır. Ailesini filmin başında bir trafik kazasında kaybeden Julie, sorumluluklarından kurtulur ve artık özgürdür. Ama asıl soru burada yatmaktadır. Acaba Julie ne kadar özgürdür, ne kadar özgürce yaşayabilecektir? Film başında özgür kalan Julie film boyunca bu özgürlük düşüncesini sürekli kovalayacaktır ve yaşamaya çalışacaktır. Yani kendi içinde bir özgürlük mücadelesi verir. Filmin başında Julie ve ailesinin kullandığı arabanın altından mavi gökyüzü gözükür. Sonsuzluğa doğru gittiklerini sembolize etmek için kullanılmıştır. Film açısından da hem Julie’nin sonsuza giden hikâyesi işlenmiştir hem de kocasının ölümü sonsuzluğa gidiştir. Filmdeki kaza sahnesinde araç uzaktan çekilmiştir ve ekranın üstü mavi gökyüzüne ayrılmıştır.

Julie odasındaiken aniden başlayan müzikle irkilir ve sesin artması ve alçalması aynı zamanda mavi renkle de sembolize edilmiştir. Ses arttıkça renk de artıyor veya tam tersi. Hatıralara gidişi mavinin tonlarıyla verilmiştir.

Kır evine geldiğinde hizmetliye sorduğu ilk soru mavi odayı boşaltıp boşaltmadığıdır. Çünkü orası ölen kızının odasıdır. O odadan sadece mavi taşlı lambayı alır ve yeni taşınacağı evine götürür. Aslında geçmiş hatıralarından kurtulmak ister ama lambayı da yanında götürür. Kocasının yarım kalan konçertosunun notalarına bakıp müziği duymaktadır. Birden piyanonun kapağı hışımla kapanır, müzik biter ve Julie’nin yüzüne mavi

¹⁶ <http://kaankoc.tumblr.com/post/75797495260/sinemanin-saini-krzysztof-kieslowski>

¹⁷ Ergün Yolcu, *Renklerin Öznal Kullanımı ve Ekinzel Olarak Algılanması*, s. 654-655, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Cilt: 13, İstanbul, 2002.

ışık vurur. Müziğin bitişiyle Julie tekrar yalnızdır, yani özgür. Sonraları çantasında kızına ait bir şeker görür. Bu kızının filmin başında arabanın camından dalgalandırdığı mavi jelatinli şekerdir. Julie şekeri hızlı bir şekilde yer, çünkü şekeri yiyince kızını içinde hissedeceğini zanneder.

Julie yeni taşındığı evinde akşamları duru masmavi bir suda yüzer. Gündüzleri var olma mücadelelerinden sonra, geceleri bu duru ve mavi suda yüzmektedir. Bu onun için inatla yaşamaya çalıştığı kendi özgürlük mücadelesinin her gece pekiştirilmesidir.

Yarın kalan konçertonun sonunu kendisi besteler. Özgürlüğünü sonuna kadar yaşamak için Oliver'le birlikte olmak istediğine karar verir ve yazdıklarını da yanına alarak onun yanına gider. Mavi taşlı lambayı da arkasında bırakır. Gidişi lambanın arkasından görülür. Oliver'le birlikteyken sanki cam kutunun içindedir. Bu cam kutu, özgürlüğün sınırlarını sembolize etmektedir. Yani sonsuz bir özgürlüğün olmadığını bizlere vermek ister.¹⁸

ÜÇ RENK: BEYAZ

“İnsanın yaratıcılık duygularını açığa çıkaran, geliştiren bir renktir. Beyaz ışık, temel ışık renklerinin birleşmesiyle ortaya çıkmaktadır. Beyaz renk birlikte kullanıldığı öbür renklerin güçlerini ve etkilerini artırır. Temizlik, saflık, iyi niyet, kış ve dinginliği çağrıştırır. Beyaz yansız, iletişime kapalı, aşırı titiz kişilik göstergesidir. Beyaz öteki dünyayı simgeler. Ruhsal ve dinsel değerleri ifade eder. Gök Tanrısı ve Athena'nın sembolü beyazdır. Beyaz renk karakterde gizem ve bilinmeyene ilgi duyar.”¹⁹

Film başından sonuna kadar neredeyse siyah beyaz çekilmiş, renksiz bir film gibidir. Öyle bir izlemin yaratmaktadır. Ama bu yönetmen tarafından elbette bilerek yapılmış bir tekniktir. Çünkü göstergebilimsel mânâda düşünüldüğünde her şey karşıtı olduğu için anlamlıdır. Beyazın karşıtı olarak siyahı düşündüğümüz zaman filmde bu iki rengin çok fazla kullanılması gayet mânidardır. Beyazı vurgulamak için siyah renk fazlasıyla kullanılmıştır.

Filmde Dominik, boşanma davalarında birkaç kez geri dönüşle evlendikleri güne döner. Üzerinde bembeyaz gelinliği vardır ve sahnede beyaz renk hâkimdir. Filmde beyaz rengin en etkili kullanıldığı sahne de budur. Dominik Karol'a o gün en temiz sevgisiyle bakmaktadır ve hayalinde o gün hep kusursuzdur. Çünkü evlendikten sonra Karol'un iktidarsızlığıyla,

¹⁸ Defne Özönur Çöloğlu, *age*, s. 161-163

¹⁹ Ergün Yolcu, *age*, s. 657-658

sevgileri tek taraflı kalmış ve Karol bu olaydan sonra kendisini aşağılık birisi olarak görmeye başlamıştır.

Karol Fransa'dan ayrılmadan önce beyaz bir kadın büstü görür, çok sever ve onu yanına alır. Polonya'ya sadece bunu götürür çünkü ona Dominik'i hatırlatır. Daha sonra hırsızlar tarafından kırılır bu büst. Ama gene de ülkesinde olmaktan dolayı mutludur ve umutludur, çünkü etraf bembeyaz ve alabildiğine geniş arazi karla örtülüdür.

Karol karanlık işlere bulaşır Polonya'da bir plandan ötürü ve çalıştığı adamların ona emanet olarak verdiği parayı bankaya götürüp dolara çevirerek el koyacaktır. Bu kirli bir paradır. Karol parayı beyaz bir kutu içine getirir. Bankacı kadın ise dolarları siyah bir kutu içine koyar.

Karol'u Polonya'ya getiren Nikolay ve Karol arasında geçen intihar/öldürme veya tekrar hayata tutunma eyleminden sonra ikisi birlikte bembeyaz bir buzun üzerinde dans ederler. Buz o andaki en saf, en temiz ve yaşamaya dair duydukları sevinçli işaret etmektedir.

Dominik'e bir oyun oynayan Karol kendisini kâğıt üzerinde öldü gösterir ve tüm mal varlığını Dominik'e bırakır. Dominik defin işlerinden sonra akşam otele döndüğünde Karol'u odada bulur. Karol ona neden bunu yaptığını anlatır ve aralarında tekrar aşk başlar. Karol ağlar; karanlık sokakta, gözlerinden düşen damlalar, ışığın altında beyaz beyaz damlamaktadır. Bunlar Karol'un en temiz, en saf duygularıdır, aşkıdır. Bu bir son ile başlayan ve bir başlangıç ile biten hikâyedir.²⁰

ÜÇ RENK: KIRMIZI

“Renklerin simgesel anlamının çok önemli olduğu ‘Kabuki’ (Japon) tiyatrosunda kırmızı sıcak ve çekicidir. Çin’de gelinler yeni hayatı ve mutluluğu anlatmak için kırmızı renge bürünürler. Çin kültüründen etkilenen Japon kültüründe de gelinliklerin içinde kırmızı renk vardır. Kırmızı aynı zamanda devrimcilerin rengi olmuştur. Fransız devriminin sonlarına doğru aristokratlar kırmızı mendiller kullanmaya başladılar. Bunun sebebi idamları protesto etmektir. [...] Bir rengin koyu lekeli kısmı, olumsuzluğu gösterir. Kırmızı-kahverengi duyarlılık ve şehvet düşkünlüğünü; pembe-kırmızı hırsı ve acımasızlığı gösterir. Tehlike olduğunu işaret eden yazılar da kırmızıdır. Uyarıcı trafik işaretleri kırmızıdır. Kırmızı otoriteyi de temsil eder. Çünkü kırmızı yasağın rengidir.”²¹

Ateşin rengi olan kırmızıyı dostluğun rengi olarak kullanan Kieslowski filmin açılış sahnesinde Michelle ve Valentine'i telefonla görüştürür.

²⁰ Defne Özönur Çöloğlu, *age.*, s. 163-165.

²¹ Ergün Yolcu, *age.*, s. 653-654.

Ve bu telefon hattında bir yolculuk başlar seyirci için. Valentine, Michelle’i çok özlediğini, geceyi onun kırmızı ceketine sarılarak geçirdiğini söylerken eline kırmızı ceketini de alır. Kırmızı burada aşkın hattâ tutkunun simgeleşmiş halidir.

Valentine, sık sık evinin altındaki kafede kumar makinesinde kumar oynar ve genellikle kaybeder, o gün de kazanamamıştır. Bundan hiç üzüntü duymaz çünkü o kumarda kaybetmek istemektedir, zira aşkı kazanacağına düşünür. Sonrasında bir sakız reklâmı için fotomodellik yapar. Reklâm fotoğrafında korkunç bir şey düşünür gibi verdiği pozun arkasında dalgalanan kırmızı kumaş, yüzündeki endişeyi pekiştirmek amacıyla kullanılmıştır.

Sokakta kırmızı ışıkta arabasıyla bir köpeğe çarpar, tasmaına bakar ve onu sahibine yani Yargıç Kern’e götürmeye karar verir. Köpeğe vurduktan sonra arabasından indiğinde yüzüne sokaktaki kırmızı ışık vurur, bu sahne onun endişesini anlatmak için kullanılmıştır. Yargıcın evinin kapısı açıktır, içeri girer. Ev çok karmaşık ve terk edilmiş gibi durmaktadır. Arayışı arttıkça tedirginliği ve gerilimi de artmaktadır. Buna paralel olarak kırmızı ışık da artmaktadır. Yargıç, inançlarını kaybetmiş, karamsar ve hayata dair hiçbir beklentisi olmayan birisidir. Köpeğin ezilmesine de tepkisiz kalır. Valentine ile aralarında gergin bir konuşma geçer, Valentine köpekle birlikte evi terk eder. Evden çıktığında evden hâlâ kırmızı ışık yansımaktadır. Bu da içeride olan gergin havaya işaret eder. Daha sonra köpeği veterinerine götürür orada da kırmızı renk kullanılmıştır çünkü kırmızı aynı zamanda sevginin, köpeğe duyduğu sevginin de işareti sayılmıştır. Köpeğe kırmızı tasma takar, bu da aralarındaki sevginin sembolüdür.

Bir başka gün gene kumar makinesinde oyun oynar ve üç kırmızı çilek gelir, kazanır. Bunun aşkı iyiye işaret olmadığını düşünmeye başlar. Tekrar yargıcın evine gider ve yargıcın yaptığı ve ona çok kızdığı işi birlikte yaparlar, komşularının telefon konuşmalarını dinlerler. Bu sahnede ikisinin de yüzüne kırmızı ışık vurur, çünkü mahcubiyeti temsil etmektedir. Kırmızılık aynı zamanda yargıç ile Valentine arasında gittikçe artan dostluğu da simgelemektedir. Valentine defilesine yargıcı da davet eder ve sonrasında kırmızı koltuklara otururlar. Yargıç çok özel anılarını orada Valentine ile paylaşır dostlukları iyice pekişmeye başlamıştır. Dostlukları ilerledikçe kullanılan kırmızı rengin tonu da koyulaşmaya başlamıştır. Valentine yargıcı yaptığı şeyin çok kötü olduğunu söylemesiyle yargıç kendisini ihbar eder. Yargıcın yüzüne mahkeme salonunda kırmızı ışık vurur, çünkü yargıç orada çok güçlü ve dayanıklı durmaktadır.

Üçlemenin üç filminde de yaşlı bir kadın zorla yürüyerek şişe kutusuna bir şişe atmaya çalışır ama önceki iki filmde de atamaz. Kırmızı da dostluğu simgeleyen Valentine kadına yardım eder ve şişeyi birlikte atarlar.

Aşkta kaybettiğini öğrenen Valentine hayatından biraz uzaklaşmak ister ve bir aylığına İngiltere'ye gitmeye karar verir. Yargıcın da tavsiyesiyle feribotla gider. Valentine gibi aşkta kaybeden ve onunla aynı sokakta oturan yargıç adayı Auguste'un sevgilisi yeni sevgilisiyle feribotla Manş'a giderken Auguste da onları izlemektedir. Feribot hareket ettikten sonra Valentine'in reklâm afişi açılır ve hava birden kararır. Rüzgârdan yargıcın evinde pencerenin kenarında duran kırmızı likör dökülür. Bu kötüye işarettir nitekim feribot kaza yapmıştır ve binlerce kişi ölmüştür. Kazadan sadece yedi kişi kurtulur. Bunlar: Barmen, Mavi'de oynayan Julie ve sevgilisi Oliver, Beyaz filmdeki Karol ve karısı Dominik, Auguste ve Valentine'dir. Kader onları böyle karşılaşmıştır. Ve belki de yargıcın gençliğinde yakalayamadığı şansı Auguste yakalamıştır, hayatının kadını Valentine'i bulmuştur. Valentine'in batan feribottan kurtulduktan sonraki hali, sakız reklâmı için verdiği pozun aynısıdır. Yüzünde korku dolu bir ifade vardır ve bu sefer fona itfaiye görevlisinin kırmızı yağmurluğu geçmiştir. Kırmızı kaderin karmaşıklığı üzerine kurulmuş, kırmızısının neredeyse tüm sembolik anlamlarının kullanıldığı bir filmidir.²²

Kieslowski aynı zamanda şu mesajı da vermek istemiştir seyirciye: Hayattaki tüm aksilik ve güzellikler birbirlerine anlaşılmasız bir bağla bağlıdır. Ve kendi aralarında onların bir kafiyesi vardır. Ve gücümüz bu kafiyeyi çözmeye asla yetmez. Çünkü bir yaratıcı vardır ve biz bunu nihayetinde kabul ederiz.

SONUÇ

Rengin sinematografik anlatımında etkili olan üç yöntem vardır. Birincisi, rengi gerçekliği anlatmak için kullanabiliriz yahut öyle değerlendirebiliriz. Fakat sinema gerçekliğe yakın mıdır, olmalı mıdır bu farklı bir tartışmanın konusudur. İkincisi, estetiği artırmak için kullanılabilir. Üçüncüsü ise renge veya renklere anlam yüklemek için kullanılabilir. Kieslowski sinemasını önemli kılan unsur ise onun bu üç yöntemi de ustaca kullanıyor olmasıdır. Ayrıca film içerisinde karakterlerin iç döngülerini, ruhsal analizlerini o kadar ince düşünmüştür ki, bunu anladığımız zaman Kieslowski açısından sinema nedir sorusuna net bir cevap bulabiliriz.

²² Defne Özönur Çöloğlu, *age.*, s. 166-170.

Tarkovski, Fellini, Tarantino, Godard gibi birçok bilindik ve önemli yönetmenin olduğunu kabul eden fakat Kieslowski'ye çok ayrı bir yer veren, Kieslowski âşığı ve ona sinemanın şairi diyen Kaan Koç'tan bir alıntıyla sonlandırmak istiyorum yazımı:

“*Renk Üçlemesi*”ni bitirdikten sonra bir daha film çekmeyeceğini açıklayan Krzysztof Kieslowski, ‘evime gidip sigara içeceğim’ der. Kariyerine noktayı koyan son sözü bile, altında birçok şey saklayan ve insanı çağrışımlarla dolduran bir cümledir. Filmlerinde nitelediği kardeşlik, eşitlik ve özgürlük kavramlarıyla tutarlı olarak, özellikle *Renk Üçlemesi*’nde Kieslowski, birçok farklı milletten insanla çalışmış ve sette-filmlerde 4 farklı ülkenin dili konuşulmuştur: Fransa, Polonya, İngiltere ve Almanya. Ama Kieslowski, ‘kendinizi Avrupalı hissediyor musunuz?’ diye sorulduğunda, belki de sanatın ruhunun açıklar bir cevap verir; ‘Hayır. Kendimi Polonyalı hissediyorum. Daha doğrusu ben, Polonya’nın kuzeydoğusundaki ufak bir köyde sahip olduğum eve ait hissediyorum kendimi, orada yaşamaktan mutluyum. Ama orada çalışmıyorum, sadece odun topluyorum.’”

KAYNAKÇA

- Çağlarca, Saadetin, *Renk ve Armoni Kuralları*, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1986.
- Finlay, Victoria, *Renkler*, Dost Kitabevi, İstanbul, 2007.
- <http://kaankoc.tumblr.com/post/75797495260/sinemanin-sairi-krzysztof-kieslowski>
- <http://www.derindusunce.org/2008/12/14/kieslowski-sineması-ve-dekalog/> by eg
- http://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/gecmis-programlar/kieslowski-hakkında-hersey_1311.html
- Irgat, Mustafa, *Duhuldeki Deney*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.
- Kubrick, Stanley, *The foreword to Kieslowski & Piesiewicz, Decalogue: The Ten Commandments*, London: Faber & Faber, 1991.
- Monaco, James, *Bir Film Nasıl Okunur?*, çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2013.
- Nowel-Smith, Geoffrey, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003.
- Özer, Deniz, Toplumsal Düzenin Oluşmasında Renk ve İletişim, ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 6, 2012.
- Özonur Çöloğlu, Defne, *Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin "Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı" Üçlemesi*, KİLAD, Kocaeli.
- Özön, Nijat, *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, Hil Yayınları, İstanbul, 1985.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998.
- Sözen, Mustafa, *Sinemada Renk ve Sembolik Anlamlar*, Detay Yayıncılık, Ankara, 2003.
- Stok, Danusia, *Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor*, çev: Aslı Kutay Yoviç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010.

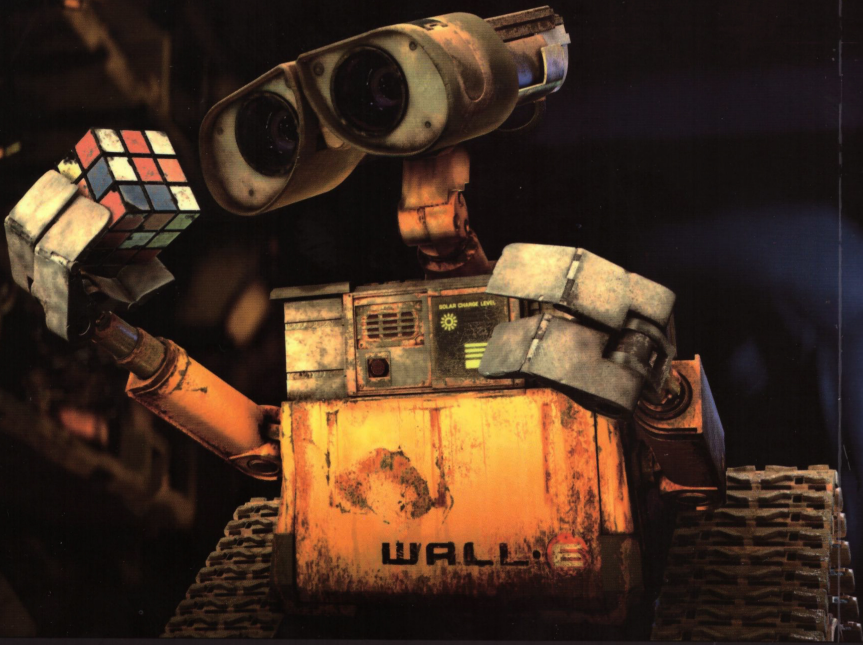
Teksoy, Rekin, *Sinema Tarihi*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2005.

Ustaoglu, E., *Renklerin İnsan Yaşamındaki Yeri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, İstanbul, 2007.

Yolcu, Ergün, *Renklerin Özne Kullanımı ve Ekinel Olarak Algılanması*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Cilt: 13, İstanbul, 2002.

Zettl, Herbert, *Sight Sound Motion*, Wadsworth Pub., California, 1990.

Zizek, Slavoj, *Kieslowski*, çev: Sabri Gürses, Encore, İstanbul, 2014.



SİNEMA TUTKUSU IV

HASAN AKBULUT
Türkiye'de Öğrenci
Filmleri Üzerine Bir
İnceleme: Öyküler,
Tarzlar ve Ödevler

GÖKHAN ERKILIÇ
Bir Macar Vedası:
Jancsó Miklós

ÖZGÜR TABUROĞLU
Yeryüzü ve Dünya
Arasında Wall-E:
Heideggerci Bir
Değerlendirme

ORHUN YAKIN
Peki, Yeterince
Snuff mi? Joel
Schumacher'ın Sekiz
Milimetresine Yeniden
Bakmak

FERİDE TUĞÇE MAMATI
Bilim Kurgu Sineması
ve Mimarlık
Üzerinden Hayal
Gücünün İzlerini
Aramak

LEYLA BEKTAŞ
Belgeseller
Aracılığıyla Kent
Mekânının
Dönüşümüne Bakmak

*ÖZDE ÇELİKTEMEL-
THOMEN*
Hayaller Hakikat
Olursa: Osmanlı
İstanbul'unda Filmler,
Gösterimler,
İzlenimler (1896-1909)

SAADET ÖZEN
Padişahın Filmi Suret
ve Propaganda

ORHAN KANDEMİR
Affınıza Mağruren...
Olmaz Ama Malihülya

ONUR KIRSAVOĞLU
Türk Sinemasında
Çöküş ve Yükseliş
Dönemleri

NURHAN TANRIVERDİ
Hayatı Anlamlandırın
Bir Adam: Krzysztof
Kieslowski, *Dekalog*
ve *Üç Renk* Üzerine

ISSN 1303-72420-0

