



YENİ 'REGRESİF' TÜRK SİNEMASI

Polonya'nın Wrocław kentinde 22 Temmuz - 1 Ağustos tarihleri arasında bu yıl 10. kez düzenlenen **Era Yeni Ufuklar Festivali**'nde, Türkiye sinemasına ayrılan kapsamlı bir bölüm yer alıyordu. Festivalde yakın dönemin pek çok yerli filmini tekrardan izleyen Cüneyt Cebenoyan, **Yeni Türk Sineması**'na dair yeni bir tanımlama yapmanın mümkün olduğunu düşünüyor.

■ CÜNEYT CEBENOYAN

Wrocław'daki (Vrosvav okunuyor), 10. Era Yeni Ufuklar (Era Nowe Horyzonty) Festivali kapsamlı bir Türkiye bölümüne sahipti, bu bölümün içinde Zeki Demirkubuz retrospektifi de yer alıyordu. Festivalin seçicileri bu bölümü oluştururken belli bir tarihsel dönemi ele almışlardı. Artık genel kabul gören ve Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan bu dönemin başlangıç filmi olarak genelde Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata*'sı (1996) gösterilir. Festivalin gösterdiği en eski Türk filmi ise Reha Erdem'in *A Ay*'ı (1988) idi. Zeki Demirkubuz'un *C-Blok*'u da (1993) daha ön-

ceki bir tarihe denk geliyor. Hemen hemen bütün Türk filmlerinin büyük ilgi gördüğünü söylemek mümkün. Konuklarıyla, panelleriyle, sergileriyle Yeni Türk Sineması'na belki de bir festivalde hiç bu kadar yakından bakılmamıştı. Tek olumsuzluk, kültür ataşesinin Kazım Özü'nün *Fotoğraf*'ını (2001) sansürlemiş oluşuydu. Daha önce de yazdım; Lecce'de (İtalya) Nisan ayı içinde yapılan festivalde *Fırtına* (Bahoz, 2008) gösterilmişti. Wrocław'daki uygulama tamamen keyfiydi, demek ki. Müsteşarların mezhebine göre bir film sansürlenebiliyor ya da gösterilebiliyor. Bu utanç verici ve gayri demokratik tutumu bir kez daha kınıyorum.

Festivalde epey bir Türk filminin sunumunu yaptım, soru-cevap bölümlerini yönettim ve panellere katıldım. Dolayısıyla Yeni Türk Sineması hakkındaki görüşlerim biraz daha gelişti. Festival hakkında yazı yazmam önerilince de bu konuyu ele almak istedim. Okuyacağınız yazı Yeni Türk Sineması hakkında kapsamlı bir inceleme değil. Bütün yönetmenler ve bütün filmleri ele almak gibi bir iddiası yok yazımın. Kendi geldiğim noktayı paylaşmak, tek iddiam.

...dedikten sonra pek de iddiasız olmayan bir kavram ortaya atacağım. Yeni Türk Sineması bir regresyon/gerileme sinemasıdır. İnsani, psikolojik, sosyal açıdan bir gerilemeyi temsil eder, kimi zaman bu gerilemeyi içselleştirir ve teorize eder. Bu gerilemede 12 Eylül çok önemli bir rol oynamıştır ama tarih 12 Eylül'le başlamadığı/bitmediği gibi, Türkiye dünyadaki gelişmelerden kopuk bir ülke de değildir. Yani dünyadaki genel gidiş de bu gerilemede pay sahibidir. Ve yine hem Türkiye'de hem de dünyada neo-liberalizmin yükselişi ve sosyal devlete yönelen saldırının etkileriyle birey giderek korumasızlaşmış ve yalnızlaşmıştır. Bu da asosyal, bazen de antisosyal davranışları yaygınlaştırmıştır. Tabii ki güllük gülistanlık bir dünyadan gelmiyor-



Zeki Demirkubuz'un ısrarla resmettiği erkek tipi az gelişmiş bir tiptir. Sosyal ve ruhsal açıdan geridir.

duk. Ve tabii ki Zeki Demirkubuz'un sık sık örnek verdiği gibi Binbir Gece Masalları'ndan beri değişmeyen şeyler var insana dair. Ama içinde yaşadığı toplumsal koşullar, ilişkiler ne olursa olsun insanın hep aynı kaldığı gibi bir sava inanmıyorum. Toplumsal koşullar kimi insani özellikleri ya geliştirir ya da köreltir. Kimi sorunlar belli ortamlarda daha rahat aşılabılır, belli ortamlarda ise hastalık mertebesine ulaşır. Travma yaşamış, işkence görmüş, ihanet etmiş veya ihanete uğramış, üç maymunu oynamak zorunda kalmış insanlarla bunları yaşamayan insanlar bir değildir.

DEMİRKUBUZ'UN ERKEKLERİ

Retrospektifin öznesi Zeki Demirkubuz'un filmleriyle başlayalım. Demirkubuz filmlerinde iki temel erkek tipinin varlığından söz edilebileceği yeni bir fikir değil. Bu tiplerinden biri (*C-Blok*, *Masumiyet*, *Kader*, *Üçüncü Sayfa*, *İtiraf*) tutkuyla hedefinin (bir

kadın ya da aşk) peşinden koşar ama kaderini kontrol edemez ve bir girdaba kapılmış gibi felakete doğru sürüklenir. Bir de kade- rin kontrol edilemeyeceğini teorize etmiş, pasifliği aktif bir biçimde benimsemiş tip vardır (*Yazgı*, *Bekleme Odası*). Bu festivalde fark ettiğim yeni bir şey oldu. Bu erkeklerin neredeyse tümü başka bir erkeğin kadının peşinde koşuyorlardı. Ve bu diğer erkek, hep bir şekilde daha üstün oluyordu kahramandan. Aslında diğer erkeğin üstünlüğü önemli ama belirleyici değil, belirleyici olan kadının başka biriyle ilişki içinde oluşu. *C-Blok*'ta kapıcının oğlu Halet, çalıştığı apartmanda oturan ve evli bir kadın olan Tülay'a âşık oluyordu. Halet ile Tülay'la eşinin hizmetçisi seviştiklerindeyse hizmetçi Aslı, ev sahibesinin (Tülay'ın) rolüne bürünüyordu. Halet hem hizmetçi Aslı'yla hem de Tülay'la bir anlamda aynı şeyi yaşıyordu. Daha güçlü bir erkeğin, hizmet ettiği ev sahibinin kadınıyla sevişiyordu yani. Halet, Tülay'ın isteği doğrultusunda bir katilin peşine takıldığında ise, façasını bozan (façanın bozulması *Yazgı* ve *Kader*'de de var) bir yara alıyor ve nihayetinde akıl hastanesine düşüyordu. *Kader*'de (2006) Bekir, mahallenin en sert erkeği Zagar'un sevgilisine âşık oluyor ve onun peşinde intihara doğru sürükleniyordu. *Masumiyet*'te (1997) ise Bekir'in rolünü Yusuf devralıyordu. Zagar'un sevgilisinin peşine düşmek bu kez Yusuf'un kaderine dönüşüyordu. Zagar adı üstünde bir mittir, bir çizgi roman kahramanıdır, üstündür.

Üçüncü Sayfa'nın (1998) kahramanı İsa'nın sevdiği kadın ise hem ev sahibinin, hem de ev sahibinin oğlunun sevgilisi olmanın yanı sıra başka bir adamla da evliydi. İsa'nın bütün bu adamlardan daha yoksul ve daha za-





İleriye bakamayınca, geriye dönüp bakılıyor. Daha ileri bir toplumsal düzen hayali kalmamışsa, taşranın daha "masum" ilişkilerinin çekici gelmesi doğaldır.

yıf olduğu da açıktır.

İtiraf'ın (2001) çiftini tanıdığımızda çift evlidir ama Nilgün başka bir adamın kadını olmuştur bile; bellidir ki eşini aldatıyordur. Fakat asıl mesele zaten Nilgün'le Harun'un ilişkisinin en başında yaşanmıştır. Nilgün Harun'la birlikte olmaya başladığında Harun'dan çok daha dürüst bir adamla, Taylan'la birlikte. Tıpkı diğerleri gibi Harun rakibiyle yüzleşmez, mücadele etmez. Doğrudan hiç mücadeleye girmezler bu kahramanlar kadınlar için. Harun, Taylan'a ihanet eder. İtiraf ve ihanet gibi kavramlar politik mahpusların 12 Eylül'de yaşadıklarını da çağırıştırır. *C-Blok*'un hapishaneyi çağırıştırması gibi.

Yazgı'nın (2001) kahramanı Musa, patronunun sevgilisi Sinem'le birlikte olur. O, pasif-agresif kahramanlar kategorisindedir. Cinsel arzusu dışında hiçbir yakınlık beklentisi ya da karşısındakine verebileceği bir şeyi yoktur. Gelen gelir, o kadar. Cinsel arzusu da en kaba, en agresif biçimde gösterir. Sinem'in kendisini aldattığını öğrendiğinde, o da rakibi olan patronuyla mücadeleye girmez. *Bekleme Odası*'ndaki (2003) yönetmen çevresindeki diğer erkeklerle göre üstün bir statüdedir ama yine de başkasının kadınına, bir sevgilisi olan asistanına yönelir. Asistanının sevgilisi, yönetmen karşısında hiç de ezilmez fakat, sevgilisi için mücadele eder, yönetmeni tehdit etmediğini iddia etse de yine de bir miktar eder. Yönetmenin tavrı yine kaçak dövüşmektir. Rakibi karşısında aslında tek avantajı üstün statüsüdür.

Baş kahramanları kadınlar olduğu için *Kıskanmak*'ı değerlendirme dışında bırakıyorum. Aslında *C-Blok*'un da baş kahramanının

kadın (Tülay) olduğu söylenir ama ben Halet olduğunu düşünüyorum. Asıl onun hikâyesi trajik olandır. Akılda da o kalır.

Peki başkasının kadını ayartmaya çalışan ama rakibiyle yüzleşmeyen bu erkek tipleri neye işaret ediyor? Bu tipler hep olmamış mıdır? Mesela Joseph Losey'nin *Kaza Gecesi* (*Accident*, 1967) filmindeki profesör de böyle bir tiptir ve ne neo-liberalist kapitalizmin hüküm sürdüğü bir dünyada yaşar, ne de 12 Eylül travmasına maruz kalmıştır. Ama bir kadın yalnızca başkası için çekici olduğu müddetçe ona da çekici gelir.

Demirkubuz'un ısrarla resmettiği bu tipin örneğine her zaman ve her yerde rastlanabilir. Ama şu bir gerçek ki bu tip az gelişmiş bir tiptir. Sosyal ve ruhsal açıdan geridir. Ne kendisine ne de başkalarına karşı bir sorumluluk duygusu geliştirmemiştir. Çevresiyle sağlıklı iletişim kuramadığı gibi, *Yazgı* da

en uç örneğinde gördüğümüz haliyle, ne düşündüğü ya da ne hissettiği sorulduğunda çoğunlukla bir cevabı yoktur ve karşı bir soruyla cevap verir. Finaldeki bilinç ve kararlılık patlamasıysa filmin geneliyle tezat içindedir. Musa, patronuna annesinin ölümünü haber verdikten sonra bir çocuk gibi "benim suçum değil" diyen adamdır.

Bu az gelişmişliğin 12 Eylül'ün travmasıyla ve ardından gelen anti-sosyalleşmeyle yakından ilişkili olduğunu düşünüyorum. Sosyal ortamın geriliği bu karakterlerin birer yetişkine evrilmelerini de olumsuz bir biçimde etkilemiştir. Ödipal karmaşalarını aşamamış, daha güçlü baba figürlerinin kadınlarına, yani anneyi temsil eden kadınlara yönelmişlerdir. Babayla doğru dürüst hesaplaşmadıkları ve hesaplaşacak güçleri de olmadığı için, kendi kadınları hiçbir zaman olmayacaktır, olduğunda da ona sahip çıkmayacaklardır.

Serdar Akar'ın *Gemide*'sindeki (1998) tayfaların en büyük eğlencesi kaptanın cinsel maceralarını dinlemektir. Ve sonunda bir kadını pezevenklerin elinden alıp gemiye getirdiklerinde, kaptanın kendilerine anlattığı cinsel fanteziyi aynen hayata geçirmeye çalışırlar. Kaçırılan kadın, kaptanın yani babanın kadını, yani annedir sembolik olarak. Bu erkeklerin hiçbiri bir kadınla gerçek bir ilişki kurabileceklerini hayal bile edemezler.

Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler*'indeki İsa da böyle bir karakterdir. Ayrıldığı sevgilileri ancak başkaları için cazip olduğu zaman yeniden İsa'nın ilgisini çekmeye başlar. Ama İsa'nın kadını olamazlar çünkü İsa zaten böyle bir şey istemez. Kadın kendisininse bir cazibesi kalmamış demektir.

Regresyonun anneye yönelmek dışında aldığı başka biçimler de var. *Tabutta Rövaşata*'nın Mahsun'uyla *Kosmos*'un (2009) Battal/Kosmos'u arasında garip paralellikler



görüyorum. Her şeyden önce ikisi de çocuksudur. Ne işleri, ne de evleri vardır. Kahvede oturup parasını ödemedikleri çayları içerler ve başkalarının mülklerine tecavüz ederler. Mahsun arabaları geçici olarak çalar, Battal/Kosmos kasalardan paraları. Mahsun, Rumelihisarı'nın surları arasında ordunun gölgesinde (ve mehter marşları eşliğinde) tavuskuşu kovalar. Tavuskuşu kendisinden daha üst bir sınıfa ait canki kızın ikamesi gibidir. Ne zaman kızla ilişkisi bir çıkmaza girse, Mahsun tavusa yönelir. Önce kuşu alır, arabayla gezdirir, sonra da öldürüp, kıcına bir çubuk sokarak (tecavüz ederek) pişirmeye kalkar. Mahsun'un sonu hapishanedir. Battal/Kosmos da ordunun gölgesinde yaşar. Komutanın baldızıyla ve öğretmenle (anne figürleri) sevişir ve hapse düşmekten, şehirden kaçarak kurtulur. Battal'ın gerçek aşkı Neptün'le yaşadığı ise tensel bir temas içermez. Çift çığlıklar atarak ve fiziksel sınırlarının ötesine geçerek "birleşir." Mahsun da Battal da sosyal olarak gelişmemiş tiplerdir. Ne kendilerine sınır koyabilirler ne de başkalarının sınırlarına saygıları vardır. Battal, insanın hayvandan farkı olmadığını iddia düzeyine taşır zaten.

Ama iki film arasındaki fark *Tabutta Rövaşata*'da karşımıza bir zavallı olarak çıkan regresif karakterin *Kosmos*'ta yüceltilerek ideal bir varlık kimliğine kavuşmasıdır. Regresyon oturmuş, yerleşmiştir artık. 12 Eylül'le birlikte gelen ve sosyal hayatı darmadağın eden rejimin yerleşmesi gibi... Antisoyallığe ilahi (dinsel) bir öz arama dönemine girilmiştir.

TAŞRANIN MASUMİYETİ

Taşranın tezahür biçimi de en çok konuşulan konularından biridir, Yeni Türk Sineması'nın. Kasaba, Lou Reed ve John Cale'in bir şarkılarında dedikleri gibi nefret edilesi ve kaçılması gereken bir yerden çok, kaçılacak yer olarak



ortaya çıkar. Oysa Lütfi Akad'ın *Gelin*'inde (1973), Yılmaz Güney'in yazıp Zeki Ökten'in yönettiği *Düşman*'da (1979) kavganın verileceği yer olarak şehri görürüz. Yine Güney'in yazdığı ve Zeki Ökten'in yönettiği *Sürü*'de (1978) bütün kötülüğüne rağmen, şehir yine de devrimci mücadelenin verildiği yerdir. Ve taşradaki ilişkiler daha iyi değildir.

Nuri Bilge Ceylan'ın taşraya nostaljik bir bakışı olduğunu söylemek doğru olmaz. Taşra sıkıcı, işsizliğin başını alıp gittiği, kapitalizmin acımasızlığının hissedildiği bir yerdir. Ama taşra insanında bir masumiyet, idealizm ve insanilik vardır şehirli kahramanlarda olmayan. Hem *Mayıs Sıkıntısı*'nın (1999) hem de *Uzak*'ın (2002) şehirli kahramanları çevrelerindeki insanları kendi başarıları için kullanırken onlara fazla değer vermezler. Yeşim Ustaoglu'nun yönettiği *Pandora'nın Kutusu*'ndaysa (2008) akli başındaki tek kişi, paradoksal olarak, Alzheimerlı köylü annedir. Anne kendinde olduğunda şehirli üç çocuğunu da mükemmel analiz eden cümleler kurar, kenar mahalle çocuklarını kedilere eziyet etmekten uzaklaştırıp, çevresinde birleştirir. Şehirli yetişkin kardeşler içinse pek umut yoktur. *Güneşe Yolculuk*'ta (1998) da ol-

duğu gibi kendini bulmak, şehirden uzakta gerçekleşebilecek bir şey gibi gözükür. Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf üçlemesi ise her haliyle geriye bakan bir yapı sergiler. Kahraman taşradan yola çıkar, şehre gelir ve yeniden taşraya, anne ocağına geri döner. *Bal* (2009) koruyan, kollayan bir baba özlemiyle sona eren, *Yumurta* (2007) koruyan kollayan bir annenin hayaletinin evinde son bulur. Arada kahramanımız işçi sınıfı saflarına katılır ama öyküsünün anlatılmayan kısmında o sınıfın ve kahramanımızın ne yaşadığını (12 Eylül) tahmin edebiliriz.

İleriye bakamayınca, geriye dönüp bakılıyor. Daha ileri bir toplumsal yaşam hayali kalmamışsa, taşranın daha "masum" ilişkilerinin çekici gelmesi doğaldır. Yeni Türk Sineması da bu çağın insanının geriye bakan, gerilemiş halinin temsillerini sunuyor. Özellikle erkek tipleri patolojik özellikler gösteriyorlar. Erkek yönetmenler çoğunlukta ve erkek öykülerini anlatmayı tercih ediyorlar ya da bunu yapabiliyorlar. Gördüğümüz erkekler ise kadınlarla ilişki kuramayan, cinselliği ya pis bir şey (*Uzak*) gibi ya da doğrudan tecavüz ya da tecavüze yakın bir tarzda (*C-Blok*, *Gemide*, *İklimler*, *Barda*, *Yazgı...*) yaşayabilen erkekler. Bana rahatsız edici gelen ise, bu regresyon durumunun mutlaklaştırılma, teorize edilme eğilimi. Bu regresif durumun tarihsel, toplumsal, ekonomik ve psikolojik nedenlerinin es geçilerek, insanın kötülüğü gibi metafizik bir açıklamaya ya da tamamen nedensizliğe doğru gidilmesi. İyilik ve kötülüğün analitik kavramlar olmadıklarını düşünüyorum. Yeni Türk Sineması'nın temsil ettiği insanlardan daha gelişkin bir sosyalleşme potansiyelimiz olduğuna ve bu yönde çabalamamız gerektiğine inanıyorum. Hepimiz aynı gemideyiz.

not:

"Başka erkeğin kadını" gibi kavramların, ataerkil, mülkiyetçi, şeyleştirici çağrışımlar yaptığının farkındayım ama sevgilisi, karısı gibi kavramlardan daha uygun olduklarını düşünüyorum.

