

# sekans

sinema kùltürü dergisi

ARALIK 2023 | Sayı e23



Dolunay Katilleri / Ted K

Yersiz Yurtsuz / Bardo

Don't Look Now / Touki Bouki

Sorrentino Sinemasında Flanör

Söyleşiler : Onur Keşaplı / Nur Özkaya

## **Sekans Sinema Kùltürü Dergisi**

Eylül 2023, Sayı e23, Ankara

© Sekans Sinema Grubu

Tüm Hakları Saklıdır.

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

---

### **Yayın Yönetmeni**

Cem Kayaligil

cemkayaligil@sekans.org

### **Kapak Düzenleme ve Tasarım**

Cem Kayaligil

cemkayaligil@sekans.org

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Derya Şele

deryasele@sekans.org

### **Web Uygulama**

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

### **Kapak Fotoğrafı**

*Touki Bouki* (Djibril Diop Mambéty, 1973)

### **Katkıda Bulunanlar**

Özgür Erdi Akbaba, Murat Çağıltay, Evren Demiryürek, Gökhan Erkılıç,  
Nurşah Ferah, Gökhan Gökdoğan, Süheyla Tolunay İşlek, Onur Keşaplı,  
Deniz Kurtyılmaz, Can Öktemer, Nur Özkaya, Ece Yirmibeş

---

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.



Facebook:  
[Sekans Sinema](#)

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

Instagram:  
[@SekansSinema](#)

Web:  
<http://sekans.org>

Twitter / X:  
[@sekansinema](#)

# İÇİNDEKİLER

## ÖNSÖZ

## ELEŞTİRİ

- Dolunay Katilleri*** 3  
(*Killers of the Flower Moon*, Martin Scorsese)  
Deniz Kurtyılmaz

- Anarko-Primitivist Delüzyonlar** 13  
(*Ted K, Tony Stone*)  
Murat Çağiltay

## ÇÖZÜMLEME

- Anayurt Oteli: Hak Edilmiş Bir Mahvoluşun Serüveni*** 20  
Evren Demiryürek

- Sans Toit Ni Loi*** 29  
Gökhan Gökdoğan

## DENEME

- Kendi Evinde Sürgün: Bardo*** 36  
Can Öktemer

## KISA FİLM

- UFF X'in Ardından, Onur Keşaplı ile Kısa Film Üzerine*** 42  
Cem Kayalığıl

## KURAM / YORUM

- Sorrentino Sinemasında Flanörün İzi*** 53  
Nurşah Ferah

## ANİMASYON

- Nur Özkaya ile Animasyon Sineması Üzerine*** 59  
Özgür Erdi Akbaba

## 50 YAŞINDA

- Touki Bouki (Djibril Diop Mambéty)*** 65  
Gökhan Erkılıç

- Don't Look Now (Nicolas Roeg)*** 73  
Süheyla Tolunay İşlek

# ÖNSÖZ

2023'ü e23 ile kapatıyoruz. Bu yılın Nisan ve Ağustos sayılarında, 12'si belirli konulara eğilen (**Cronenberg** sineması dosyasında [sayı: e21] 8 yazı; kuir sinema temasında [sayı: e22] 4 yazı) 34 özgün yazıya ve 1 çeviri yazı ile 2 söyleşiye yer verdik. Şu anda karşınızda duran Aralık sayısı ile de bu kümeye 8 özgün yazı ve 2 söyleşi ekleniyor. Ve yanlış saymadıysam (emin olun pek kolay bir iş değil), toplam 42 özgün yazının 11'i yeni imzalar taşıyor — yani 2023 öncesinde Sekans'ta yazısı yayınlanmamış yazarlardan gelmiş. 11 bölü 42, *yüzde 26* eder.

Bunları, manzaranın bir tür sayısal betimlemesine önyak olmak için kaydedesim geldi. Kendi izlenimim, üretimimiz ve yeni isimlere açılma kapasitemiz bakımından 2023'ü Sekans için başarılı bir yıl addedebileceğimiz yönünde. Hatta zannediyorum 2023, betimlemedeki yararlılığı şimdilik kısmen belirsiz olan bu ölçütlere göre, öncekilere kıyasla çok daha iyi bir yıl oldu. Biz, yani Sekans mutfağındakiler, eminim ki 2024 sayıları için çalışırken bundan bir enerji devşirebileceğiz. Konu elbette sadece sayılar değil; sayılar, sonuçta sadece bir *sonuç*. Ama bir *sürecin* sonucu ve o sürecin daha da iyileştirilebileceği yollar üzerine kafa yoruyoruz. Bu yöndeki çalışmamızın bir parçasını da Sekans'ın arayüzüyle ilgili tasarım hamlelerimiz oluşturacak. Yeni yıl Sekans için gerçekten, iyi anlamda “yeni” bir yıl olabilir. Siz okurlarımız için de öyle olmasını diliyoruz.

**Cem Kayalığıl**

# DOLUNAY KATİLLERİ

Deniz Kurtyılmaz

*Killers of the Flower Moon*

**Yönetmen:** Martin Scorsese

**Senaryo:** Eric Roth ve Martin Scorsese

**Görüntü Yönetmeni:** Rodrigo Prieto

**Kurgu:** Thelma Schoonmaker

**Oyuncular:** Leonardo DiCaprio, Robert De Niro, Lily Gladstone

2023 / 206' / ABD

**Martin Scorsese** Amerika Birleşik Devletleri'nin yakın siyahi tarihine büyük ilgi duyan bir *auteur*. Filmografisinin hatırı sayılır bir kısmını 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk yarısında Amerika Birleşik Devletleri'nde geçen olayların beyazperdeye aktarıldığı filmler oluşturuyor. Bildiğimiz kadarıyla, kendi memleketinin bu dönemine gösterdiği entelektüel merak, okumaya, okuduğu kitaplar da gerçek yaşamdan izler taşıyan senaryolar üretmeye götürüyor **Scorsese**'yi. Hemen yakın tarihli bir örnek vereyim. Yönetmenin 2019 yılında gösterime giren *The Irishman* (2019) filmi, ülkesinin kanlı yakın tarihine ışık tutan ve Amerikalı efsanevi sendikacı **Jimmy Hoffa**'nın nasıl öldürülmüş olabileceğine dair özgün fantezisini tarihi gerçeklerle harmanlayan bir romandan, **Charles Brandt**'in *I Heard You Paint Houses* adlı eserinden (2004) uyarlamaydı. Ha keza, **Scorsese**'nin en iyi filmi olduğunu düşünmekten bir türlü kendimi alamadığım 2002 yapımı *New York Çeteleri* de (Gangs of New York) **Herbert Asbury**'nin aynı adlı kitabından (1928) beyazperdeye aktarılmıştı.

Bu türden örnekleri çoğaltmak ve bunu yaparken de yönetmenin filmlerinde belli başlı temaların öne çıktığını görmek mümkün: Mülkiyet savaşları, bunun uğruna gösterilebilecek kör şiddet ve yaşananlara karşı ikircikli söylemler geliştiren

politikanın kirli yüzü... *Dolunay Katilleri* de **Martin Scorsese**'nin yakın tarihle hesaplaşmasının son ürünü. Filmin senaryosu **David Grann**'in çoksatan romanından (2017) uyarlamayken bu eserde anlatılanlar tamamıyla gerçek olaylara dayanıyor. Tamamıyla gerçek, diyorum çünkü Amerika Birleşik Devletleri'nin iç istihbaratından ve asayişinden sorumlu Federal Soruşturma Bürosu'nun (FBI) kendi tarihi hakkında hazırladığı hacimli kitapta da Osage Tepeleri Cinayetleri'ne müstakil bir yer verilmiş ve onlarca kişinin hayatını kaybettiği olayın nasıl çözüldüğü ayrıntılı şekilde anlatılmış. Anlıyoruz ki FBI'nın tam anlamıyla teşekkül etmesinde önemli bir yeri olan Osage halkı cinayetleri hakkında okuduğumuz şeylerin (FBI, 2008) filmdeki hikâyeden hiçbir farkı yok. Gelgelelim, sırtını tarihsel gerçekliğe bu denli dayaması *Dolunay Katilleri*'nin estetik değerinden bir şey alıp götürmüyor. Zirâ **Scorsese** gibi usta bir yönetmen basmakalıp bir belgesel ya da yeniden canlandırma yapacak değildi, yapmamış da.



Simgesel yoğunluğu gözden kaçmayan ve filmin çatışma aksını bir çırpıda ortaya koyuveren açılış sekansını anlamadan edemeyeceğim. Açılıшта bir piponun (Kızılderililerle özdeşleştirdiğimiz ve çoğunlukla bildiğimiz adıyla barış çubuğunun) gömülmesi imgesi iki anlamda işlev yüklenen güçlü bir metonime dönüşüyor: Barış çubuğunun (Yoksa yine iyi bildiğimiz Kızılderili bir simge olan savaş baltasının kavramsal zıttı mı bu barış çubuğu? Neden olmasın?) gömülmesi amansız bir savaşın kapıda olduğunun habercisi. Fakat bununla kalmıyor; ayini yöneten şamanın “*Dışarıda bizi izleyen çocuklar başka bir dil öğrenecek, beyazlar onları katledecek.*” sözüyle yaklaşan kültürel soykırım da önümüze seriliyor. Gömülecek pipoyu bir bebek gibi taşıyarak ağıt yakan yerli kadınları gördüğümüzde sinema sanatının pek severek kullandığı anlamsal akslar da iyiden

iyiye oluşmaya başlıyor: Bir yanda doğa, yerliler, anne-kadın; diğer yanda ise kültür, beyaz adam ve baba-erkek. Film, anlatısını bu merkezler üzerinde belirginleşip hareket eden çatışmalarla kuruyor. Peşinen söyleyelim, Osage yerlileri Ay'a "anne" diyorlar. **Scorsese** bunu henüz filmin başında basit bir detaymış gibi belirtmekle, mezar soymaktan bile çekinmeyecek kadar alçalan "dolunay katillerinin" anne, daha doğrusu kadın katili olduğuna işaret ediyor.

Filmde zamansal yapıyı elden geldiğince lineer işleyen klasik anlatı örneğini izliyoruz. **Martin Scorsese** giriş, gelişme ve sonuçla kaim klasik anlatıyı sinema sanatına en iyi uygulayan yönetmenlerden biri. *Dolunay Katilleri*'nde seyirci açısından eksik kalan kimi parçaların yerine oturması için kimi *flashback*'ler görüyoruz ama bu türden zamansal dönüşler klasik film biçiminin özünü değiştirecek nicelikte yahut nitelikte değil. Aynı şekilde, plan ölçekleri ve kamera hareketlerinin de neredeyse belgesel sinemaya yaklaşan bir sadeliğe ulaştığını söyleyebiliriz. Zaten, *The Irishman*'in gösterime girmesinin ardından filmin oyuncularıyla gerçekleştirdiği bir sohbette yönetmenin kendisi de sinemasının giderek daha minimalist bir tutum benimsediğini kabul ediyordu<sup>1</sup>, burada da aynı eğiliminin sürdüğünü müşahade ediyoruz.

Belki aynı doğrultuda değerlendirebileceğimiz bir mesele daha var, o da filmin uzunluğu. *Dolunay Katilleri* üç buçuk saat. Bazıları **Scorsese**'nin filmleri gereksiz şekilde uzattığını düşünüyor olabilir ama ben aynı fikirde değilim. Filmde fazla olduğunu düşündüğüm herhangi bir sahne yok. Zaten **Scorsese**'nin son dönem sinemasından pek de kısa filmler çıkmadığını biliyoruz, bir anlamda hazırlıklıyız. Yönetmenin önceki filmi *The Irishman* de üç buçuk saatti mesela. Madem süreden bahsettik, filmsel zamanı belirleyen kurguyu başarıyla kotaran **Thelma Schoonmaker**'ı da hatırlatmak isterim. *Dolunay Katilleri*, **Scorsese**'nin **Thelma** Hanım'la çalıştığı ilk proje değil. Amerikalı yönetmenimiz, kurgu dalında tam üç Oscar ödülü sahibi **Schoonmaker**'la 1980 yapımı *Kızgın Boğa*'dan (Raging Bull) bu yana çeşitli filmlerde mesai yapmıştı, son filmini de ona emanet etmiş, iyi olmuş.

Bahsettiğim sadelikte filmin görüntü yönetmeninin de önemli bir payı olsa gerek. **Scorsese**'nin son yıllarda birlikte çalışmaktan keyif aldığı Meksikalı görüntü yönetmeni **Rodrigo Prieto**'yu anmalıyız. İkili daha önce *The Irishman*, *The Wolf*

---

<sup>1</sup> "Pacino, De Niro & Pesci Discuss Their Acting Methods in Scorsese's The Irishman" ([YouTube bağlantısı](#))

*of Wall Street* (2013) ve benim için **Scorsese** filmografisinde özel bir yeri olan *Silence* (2016) filmlerinde birlikte çalışmıştı. Işıklandırma konusunda detaylara verdiği önemle tanınan ve **Scorsese**'den başka **Ang Lee**, **Pedro Almodóvar**, **Alejandro Iñárritu**, **Oliver Stone** ve **Spike Lee** gibi yönetmenlerle çalışan **Prieto Dolunay Katilleri**'nde de kendisiyle özdeşleşen doğalcı tavrını sürdürmüştü. Çerçeve de ne eksik var ne de fazla; her şey olması gerektiği kadar. Fakat özellikle, Hale'in çiftliğinde çıkan yangın sahnesinde kurmayı başardığı atmosfer Mollie ve tüm yerlilerin yaşadığı cehennem bir alegorisi olacak şekilde öyle güzel kristalleşiyor ki değinmeden geçmek olmaz.



Gelelim bazı tarihi olgularla film arasındaki sıkı ilişkiye... *Dolunay Katilleri* bizi “Kükreyen Yirmiler”in (*Roaring Twenties*) pek de bilmediğimiz türden hakikatleriyle karşılaştırıyor. Zengin olmuş Kızılderililer Amerikan sinemasında görmeye alışık olduğumuz bir şey değil ama izlediklerimiz tarihsel bağlamda doğru. Yerlilerin müreffeh hayatının ardında yatan şey ne peki? Petrol, ya da Osage halkının ona verdiği isimle “kara altın”. Gerçekten de petrolü ilk defa “kara altın” olarak tanımlayanların Osage yerlileri olduğunu birazcık araştırmayla öğreniyoruz (Burns, 2004). Kükreyen Yirmiler’de zenginlik petrole geliyorken dünyanın endüstrileşmesiyle giderek artan enerji ihtiyacı Amerika Birleşik Devletleri’nde yerden fişkıran petrole sağlanıyordu. İlginç olan şey bu süreçte beyaz adamın efendi olmaktan çok, bir avuç petrol zenginine ya da topraklarından petrol çıkan yerliye hizmetçilik etmesiydi.

Bu hakikat filmde aynıyla vaki. 1920’ler boyunca petrol çıkarma işlerinde çalışan işçilerin yüzde 60’ının Güney ve Doğu Avrupalı göçmen beyaz erkekler olduğunu (Streissguth, 2007), buna karşın petrolün çıkarılmasından doğan zenginliğin ilk



elde beyazlardan çok yerlilere yaradığını söylesem mesele daha net anlaşılır sanırım. Ancak tam da bu yolla açılış sekansındaki kehanetin gerçekleştiğini görüyoruz. Ölüm bu kez yoklukla ya da kıtlıkla değil, varlıkla gelmiş ya da gelmek üzere. Demek ki petrole kara altın denmesinin ardında yalnızca renkle ilgili kaygılar yok, getirdiği kara talihle ve ölümlerle de ilgili bir kolektif tutum var. Yazının girişinde bahsettiğim mülkiyet savaşları da tam burada düğümleniyor. Keşfettikleri; *tüfek, mikrop ve çelikle* (Diamond, 2018) kendilerinin kıldıkları bu yeni kıtayı 500 yıldır talan etmeye alışmış beyazlar için ortada giderilmesi gereken “küçük” bir pürüz var: Osage yerlileri.



Hâsılı, **Scorsese** film boyunca, beyazperdeye aktardığı dönemin sosyo-politik panoramasını olduğu gibi gösteriyor. İçki yasağı günleri, resmi geçitlerde gururla yürüyen Ku Klux Klan, Amerika Birleşik Devletleri'nin çeşitli yerlerinde patlak veren ve adına “ırk isyanı” dense de Afrika asıllı Amerikalılara karşı beyazların düzenlediğini adımız gibi bildiğimiz pogromlar... Fakat bana kalırsa hepsinden önemlisi ilk bakışta belki fark edilmeyecek bir detay: Yerlilerin, sayısı 30'a yaklaşan cinayetlerin çözülmesi için başkent Washington'a gitmeleri ve sonradan anladığımız kadarıyla bir araştırma komisyonu kurulabilmesi için hükümete 20 bin dolar para -daha doğrusu rüşvet- vermeleri. Topraklarından çıkan petrolden pay almayıp yalnızca topraklarının kullanım hakkından para kazanan ve kazandıkları parayı da beyaz efendilerinin onayı olmadan kullanamayan yerlilerin 20 bin dolarlık rüşveti bulabilmek için mali danışmanlarının dikkatini çekmeden para sızdırmaya çalışması yaşadıkları sömürü düzeni hakkında bir fikir veriyor bize.

“Hasta bir halk. Gitmek zorundalar.” Bu sözlerse William “King” Hale’e (**Robert De Niro**) ait ve bahsettiği Osage halkı. Gidecekleri yerinse başka bir bölge olmayacağı, onlara bu dünyada var olabilecekleri bir mekân kalmadığı çok açık. 32. dereceden mason olan bu ilginç adam tipik bir WASP (beyaz, Anglo-sakson, protestan) ve nedenini sonradan kavrayacağımız biçimde topraklarında petrol olmadığı için korkmasına gerek olmadığını söyleyen bir öküz çobanı olarak karşımıza çıkıyor. Şimdi, Hale’in hastalıkla ilgili sözüyle birlikte düşündüğümüzde, yerlilerin diyabetten bir bir ölmesi de manidar hale geliyor. Zira tıpkı şamanın kehanetindeki gibi değişen, daha doğrusu yozlaşan yaşamları yerlileri hasta ediyor. Çok geçmeden, simgesel düzeyde, bunun bir epidemiyi ve hastalığın da beyazlar olduğunu kavriyoruz.

Ayrıca Hale, modern bir “yetiştirici” (*breeder*) ama aynı zamanda tam bir “modern bahçıvan”. Bunu Polonyalı sosyolog **Zygmunt Bauman**’dan ilhamla söylüyorum. “Bahçıvanlık kültüründe,” diyor **Bauman**, “yetiştirilmesi gereken iyi ürünlerin (bu arzulanılan toplum düzeni de olabilir) ıslahı için ‘ayrık otları’ temizlenmelidir. Bu, can sıkıcı olsa da bir zorunluluktur.”(Bauman, 2016). Hale’in yapmak istediği de bundan ibaret ve bahçıvanımızın hassasiyetle temizlemesi gereken ayrık otları da Osage yerlileri. Dediği gibi; “gitmeleri gerek.” Evlilikler yoluyla mülkiyet dengesini beyazlar lehine değiştirmek isteyen Hale’in yüce/kutsal amacı onu muazzam titizlikle yürütülen bir “soy ıslahına” (*breeding*) götürüyor. Savaştan dönen yeğeni Ernest’e (**Leonardo DiCaprio**) sağlığıyla ve cinsel yönelimiyle ilgili sorduğu münasebetsiz sorular Hale’in müşfik bir amca değil de damızlıklarının verimliliği konusunda endişe eden bir öküz çobanı olduğunu açık ediyor aslında. Filmde yerlilerle ilgili olarak ikide bir önümüze çıkan “safkan” (*purebred*) sözü de bu anlamda ilginç değil mi?

Yüce/kutsal amaç lafını ise boşuna sarf etmedim. Hale’in WASP bir çoban oluşu 32. dereceden masonluğuyla birleşince bize es geçemeyeceğimiz bir teo-politik açılım sunuyor. Beyaz adamın yükü (*white man’s burden*) karşımızdaki. *Beyaz Adamın Yüğü* ilk kez **Rudyard Kipling**’in 1899 yılında yayınlanan ve Filipin-Amerikan savaşını konu edinen şiiriyle karşılaştığımız bir ifade. Bu şiir, dünyanın “daha az aydınlanmış” halklarına medeniyet götürmenin Batı uluslarının ahlaki hatta ilahi görevi olduğunu ileri sürerken beyaz ırkı da diğer halkları sömürgecilik yoluyla “ilerlemelerini” sağlamak konusunda teşvik etmekteydi. Ne hikmetse **Kipling** de bu şiirde “en iyi cinsi” (*best breed*) ön cepheye sürmekten bahsediyordu. Sanırım anladınız!



Gerçekten bugün de durum budur. Beyaz adam kendisini medeniyetin hem sahibi hem de taşıyıcısı olarak görür ki Amerika Birleşik Devletleri'nin Protestanlıkla yoğrulan politik *ethos*'una kadar işlemiş bu derin inanç bizi sivil din kavramına da götürür (Ataman, 2014). Sivil din kamusal semboller ve törenler aracılığıyla ifade edildiği şekliyle bir ulusun örtük dini değerlerine işaret ederken bireysel inancı ülkenin yasalarıyla birleştirmenin ve daha da önemlisi politik bedeni canlandırmanın bir yolu olarak görülür. ABD bu konudaki müşahhas örnektir. Bu perspektiften bakıldığında filmde sıkça karşımıza çıkan resmi geçitlerin işlevi, hatta yürüyüş yaparken gördüğümüz siyah karşıtı ve beyaz üstünlüğünü savunan Ku Klux Klan'ın orada ne aradığı (o dönemde yasal bir örgüttü) belirgin bir anlama kavuşuyor.

Diğer yandan **Martin Scorsese**, filmini tipik bir beyaz-yerli kavgası hikâyesi olmanın ötesine taşıyacak bir usta kuşkusuz. Öyle de yapıyor ve mülkiyet mücadelesinin temelde erkekler ve kadınlar -Hatta daha da genişletip eril ve dişil mi diyelim?- arasında sürüp giden bir savaş olduğunu da izleyicisine hatırlatıyor. Oklahoma topraklarına sürgün edilmiş olan Osage yerlilerinin erkekleri beyazlarla ilk mücadeleleri sırasında öldürülmüşler. Bundan daha vahimi şu ki kalan erkeklerin de yenilginin travmasını atlatabilmiş olduğu şüpheli. Örneğin Henry karakterine baktığımızda devamlı sarhoş olan, karısının beyaz bir kasapla evlilik dışı ilişki yaşamasına göz yummak durumunda kalacak kadar pasif, hatta ilk eşi Mollie'nin de (**Lily Gladstone**) Ernest tarafından elinden alınmasına ses çıkaramamış bir erkek görüyoruz. Bu anlamda Osage kadınlarının kendilerini koruyacak bir erkeği olmadığını söylemek mümkün. Simge düzeyinde hadım edilmiş bir erkeklik, kadınları beyaz erkeklerin her türden tecavüzüne açık duruma getiriyor.



Mollie “*Kötülük etrafımı sarıyor.*” derken kamera hareketi Mollie’nin bakışının karşılaştığı düşman beyaz erkekleri gösteriyor bize. Trenden inip Mollie’nin topraklarına onu öldürmek üzere giriyorlar. Aynı simbolizmi Ernest’in insülin iğneleri yaparken Mollie’nin vücuduna girişinde de görmemek için kör olmak lazım. Zaten **Scorsese** bunu oldukça açık bir imgeyle de sunmuş: Ölüm sembolü olduğu söylenen bir baykuş Mollie’nin odasına geldiğinde bunun halüsinasyon olup olmadığı konusunda şüpheye düşsek de bu uğursuz kuş uçup gittikten sonra onun yerini, elinde karısını adım adım ölüme yaklaştıran ilaçlarla kapıda beliren Ernest’in almasıyla anlatılmak isteneni sezmemekte zorlanmıyoruz.

Şunu da eklemek gerek, film müstakil biçimde Ernest’in erginleşmesi üzerinden de “okunabilir” pekâlâ. Bütünüyle psikanalitik olacak böyle bir çözümlemede Ernest’in, anne arketipi olan Mollie ile tam anlamıyla ambivalent bir ilişki içinde yaşamak durumunda kaldıktan sonra (Lacancı bir anlamda söylersek) “Baba’nın Yasağı”nı çiğnemek suretiyle erginleşip erkek olmasını takip edebiliyoruz. Psikanalitik bir soruşturmada Ernest’in neden amcası Hale tarafından Mason locasında küçük bir çocuk gibi pataklandığını yahut sık sık evdeki erkeklik gücünün tartışmaya açıldığını da daha iyi anlayabiliriz. Nerdeyse her otorite sahibi figür Ernest’e “evlat” (*boy*) diye hitap ediyorken biz daha henüz filmin başında onun itiş-kakışa teşne, “gerçek erkeklerin” dövüşüp birbirini katlettiği büyük savaşta alay mutfağının aşçısı olmaktan hicap duyan bir ergen olduğunu görmüştük bile. Dahası da var, Ernest’in FBI raporlarında bile “zayıf iradeli” (*weak-willed*) olarak kaydedilmiş olması ilginç. Müstakil bir çalışmanın konusu olduğu için Ernest’in simgesel baba Hale’in boyunduruğundan kurtulması temasına burada yalnızca değinmekle yetinelim: Hakikaten Ernest erginleşip de Baba’ya karşı durmayı başardığı ve aleyhine tanıklık etmeye cesaret ettiği anda film bitiyor.



Filmin açılışı gibi kapanışı da dikkat çekici. Açılıştaki pipo, yerini sigaraya bırakmış. Bu sahnede **Wolfgang Schivelbusch**'un *Keyif Verici Maddelerin Tarihi* kitabını anımsamadan edemedim: Modernliğin alâmet-i fârikası olarak Kızılderili'nin tütününün ve tütün çubuğunun beyazlaştırılmasından (medenileştirilmesinden?) ibaret olan sigara (Schivelbusch, 2019), kapanışta izlediğimiz radyo tiyatrosunun sponsoru. Sonsöz olarak, karakterlerin başına gelenler bir radyo tiyatrosuyla anlatılıyor ki burada **Scorsese** klasını konuşturuyor bana kalırsa. Son ve vurucu noktayı usta yönetmenin kendisi koymak ve Brechtçi olduğunu söyleyebileceğimiz bir yabancılaşmayı deneyimletmek istemiş izleyiciye. *Auteur*'ün sözüyle biten (kapanış sekansındaki seremonik dans görüntüsünü saymazsak) film, izlediklerimizin salt kurmacadan ibaret olmadığını ve açılıştaki kehanetin gerçekleştiğini oldukça zarif şekilde ortaya koyuyor.

Filmde son olarak izlediğimiz seremonik dans görüntüsü hakkında da bir şey söylemek isterim. Ortada dansı yöneten yerlilerin bir çiçek (*flower*) motifi oluşturduğu gözden kaçmazken beyaz adamın bitmek bilmez mülk hırsı uğruna hayatlarından olan nice kadının ruhu için yakılan bir ağıta şahit oluyoruz. Ben, naçizane, kapanışlarının filmlerine nihai anlamını verdiğini düşünmüşümdür hep. Böylece filmin kendisi de bütünüyle bir *requiem* (ağıt) olup çıkıyor. Ağıtlar da içimize dokunur, öyle değil mi?

Tarihine doğrudan bakıp da “İşte biz buyuz!” sözünü **Scorsese** kadar rahat söyleyen Amerikalı sinemacı az bulunur. Hatırlayınız, *New York Çeteleri*'nin sonunda birbiriyle hem sevgi hem de nefret ilişkisi içinde yaşayıp sonunda birbirini öldürmüş Bill “The Butcher” Cutting ve Amsterdam Vallon beraberce gömülmüş, post-modern Roma İmparatorluğu'nun başkenti New York yan yana duran bu iki mezarın üstünde tüm *görmeliyle* yükselmişti. *Dolunay Katilleri*'nin sonunda da

ağzımızda benzer, hatta aynı tat kalıyor: “Amerika bu işte!” diyoruz, “bolca para ve bolca kan; servet uğruna dökülen ve belli ki dökülmeye de devam edecek olan kan...”

### Kaynakça

- Ataman, Kemal (2014) *Ulus Olmanın Kutsal Temeli: Sivil Din*, İstanbul: Sentez
- Bauman, Zygmunt (2016) *Modernite ve Holokaust* (Çev. Süha Sertabiboğlu), İstanbul: Alfa.
- Burns, Luis F. (2004) *A History of the Osage People*, Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press
- Diamond, Jared (2018) *Tüfek, Mikrop ve Çelik* (Çev. Ülker İnce), İstanbul: Pegasus.
- Federal Bureau of Investigation (FBI), U.S. Department of Justice (2008) *The FBI: A Centennial History, 1908-2008*, Washington: U.S. Government Printing Office.
- Schivelbusch, Wolfgang (2019) *Keyif Verici Maddelerin Tarihi: Cennet, Tat ve Mantık* (Çev. Zehra Aksu Yilmazer), İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Streissguth, Tom (2007) *The Roaring Twenties*, New York: Facts on File Inc.

## ANARKO-PRİMİTİVİST DELÜZYONLAR

Murat Çağiltay

*Ted K*

Yönetmen: Tony Stone

Senaryo: Gaddy Davis, John Rosenthal, Tony Stone

Görüntü Yönetmeni: Nathan Corbin

Oyuncular: Charlto Copley, Drew Powell, Christian Calloway

2021 / 122' / ABD

Amerika'nın en yüksek güvenlikli federal hapisanesidir Kolorado'daki ADX Florence Cezaevi; uyuşturucu kralı **El Chapo**, el-Kaide liderlerinden **Memduh Mahmud Salim**, Oklahoma bombacısı **Terry Nichols**, altmıştan fazla insanı öldüren seri katil **Michael Swango**, Boston Maratonu bombacısı **Cevher Tsarnayev**, tarikat lideri ve çocuk istismarcısı **Dwight York**... gibi en tehlikeli, en korkunç kabul edilen mahkumlara ev sahipliği yapar. Fakat saydığımız isimlerden hiçbiri bu cehennem benzeri hapishanenin "süper starı" değil, çünkü felsefe ve suç tarihinin en marjinal karakterlerinden, geçtiğimiz haziran ayında, seksen bir yaşında ölen **Theodore John Kaczynski**'nin hücresi de ADX Florence'teydi.

On yedi yıl boyunca çeşitli yerlere bombalar göndererek üç kişiyi öldürmüş, yirmi üç kişiyi yaralamıştı **Kaczynski**. Bütçesi elli milyon dolara varan, Amerikan tarihinin en büyük insan avı neticesinde, 1996 yılında yakalanana kadar dünya onu "Unabomber" ("university and airline bomber") mahlasıyla biliyordu. Gizemi çözülene dek hakkında türlü teoriler ortaya atılmıştı, örneğin yakalanamayan seri katil Zodiac'ın Unabomber olabileceği düşünülüyordu.



### Montana Ormanlarında Bir Bombacı Anarşist

Bir kült figüre, popüler kültür ikonuna dönüşüp sinemayı da etkiledi **Kaczynski**. Bombalarının üzerine “FC” (Freedom Club) diye imza atıyor, eylemlerini bir anarşist örgütün saldırıları gibi gösteriyordu; bir yeraltı dövüş kulübünün anarşist örgüte evrilerek banka merkezlerini bombalayıp modern kapitalizmi kaosa sürüklemesini ve liderinin şizofrenisini anlatan *Fight Club* (1999) filmine ilham verdi böylelikle. *Mission: Impossible – Fallout* (2018) filmindeki Solomon Lane karakteri de **Kaczynski**'den esinlenilerek yaratıldı. Birçok anlatıda (mesela şizofren bir vigilante hacker'ı konu alan *Mr. Robot* dizisinde) karşımıza çıkan o “kapüşonlu anarşist” imajı da **Kaczynski**'nin medyada yıllarca dolaşan robot resminin Amerikan kültürel hafızasından bir yansıması aslında. *Manhunt* dizisinin ilk sezonu onun nasıl yakalandığını anlatan bir gerçek suç polisiyesi ve Unabomber'ı bulmak için FBI'ın dilbilim incelemelerine odaklanışını, soruşturmanın kriminoloji tarihindeki önemini gösteriyor; fikirleri ve üslubunu fark eden yengesi şüpheleniyor **Kaczynski**'den. 2021 yapımı bağımsız film *Ted K* ise meselenin polisiye tarafını da, on yedi yıllık sürecin öncesi ve sonrasını da dışarıda bırakarak **Kaczynski**'nin ormandaki vahşi yaşamına, hezeyanlarına, öfkesine ve düşüncelerine eğiliyor, karakterin derinine inen bir portre arz ediyor.

167 IQ puanıyla bir matematik dehası **Kaczynski**. On altı yaşındayken Harvard Üniversitesi'ne burslu giriyor, Michigan Üniversitesi'nden kuramsal matematik doktorası alıp Kaliforniya Üniversitesi'nde hocalık yapıyor ama bir süre para biriktirdikten sonra istifa ediyor ve hayatının *Ted K*'de anlatılan dönemi başlıyor.



Modern dünyayı reddederek, ilkel koşullarda yaşamak için Montana'daki ormanlık Rocky Dağı'nda, en yakın komşusuna bir mil mesafede, elektrik ve suyun olmadığı, üç metreye üç buçuk metrelik bir ahşap kulübeye yerleşiyor. Patates ekerek, balık tutarak, tavşan avlayarak besleniyor. Bazen kasabada iş bulup kısa süre çalışıyor, genellikle annesi ya da kardeşinden ona para göndermelerini istiyor. Bombalar imal edip hedeflerine post alıyor, "Sanayi Toplumu ve Geleceği" adlı manifestosunu yazıyor. Vahşi doğada yaşamın püf noktalarını anlatan kitapların yanı sıra, daha etkili bombalar yapabilmek için kimya kitapları, ayrıca politika ve felsefe yazıları okuyor; Fransız anarşist filozof **Jacques Ellul**'un teknoloji karşıtı fikirlerini beğeniyor. Kütüphanede yaptığı araştırmalarla seçiyor hedeflerini; kütüphanecinin oğluna matematik öğretiyor. Bombalı paketlerini göndermek için şehre inip otellerde kalıyor, umumi tuvaletlerden kıl toplayıp paketlerine koyarak verdiği DNA örnekleriyle FBI'ı yanıltıyor... Film boyunca bu rutinlerinden kesitler seyrederiz **Kaczynski**'nin. Yakalanmasını zorlaştırmıştı münzevi yaşamı, bulunamıyordu çünkü onu görüp şüphelenerek ihbar edecek insanlardan, güvenlik kameralarından, kent hayatından uzaktaydı. (Yakalandıktan sonra da kimseyle görüşmeyen **Kaczynski** sadece iki kişiyi kabul etti; anarko-primitivist filozof **John Zerzan** ve kendisiyle yapılabilen tek röportaj için de "Earth First!" adlı, çevreci bir yayının editörü olan **Theresa Kintz**.) **Ted K**, **Kaczynski**'nin ilk bombalarını yaptığı günlerde başlıyor, yakalanmasıyla bitiyor ve ADX Florence'in dışarıdan bir görüntüsüyle kapanıyor.

**Kaczynski**'nin yaşadığı yerde, onun yirmi beş yılını geçirdiği arazide, dolaştığı patikalarda yapılmış çekimler. İç ses replikleri de günlüğü ve manifestosundan, kendi yazdığı cümleler. LC Smith & Corona daktilo gibi ayrıntılardan anlıyoruz ki **Ted K**'in gerçeklere uygunluğu için dersine iyi çalışmış, **Kaczynski**'ye dair her şeyi araştırmış **Tony Stone**; karakterin modern dünyayı nasıl gördüğünü, sanrılarını sinemasallaştırmış. **Neill Blomkamp** filmlerinin yıldızı **Sharlto Copley**'nin oyunculuğuyla da güçlenmiş bir portre.

### **Pastoral Cennete Makineler, Kaczynski'ye ise Hezeyanlar Musallat Oluyor**

Kar motoru sürenlerin ağır çekim görüntüleriyle, *giallo* filmlerini anımsatan bir müzikle açılıyor **Ted K**. Yazları ise motosikletçiler geliyor. Modern hayatı ormana getiren bu motorcuların evine balyozla saldırıyor, eşyalarını parçalıyor **Kaczynski**.

(Filmde gösterilmemiş ama küvete büyük tuvaletini de yapıyor.) Uçakların sonik patlamalarından korkuyor. Havayolu şirketi yöneticisi **Percy Wood**'u bomba göndererek yaralıyor 1980 yılında; uçakla gidecek bir postaya barometreli bomba koyduğu, uçak yükselince düşen barometre değerinin bombayı patlattığı bir saldırısı da var. Keresteci komşusunun ağaç keserken kullandığı makineleri robot canavarlar gibi algılıyor, içlerine talaş koyarak bozuyor onları, komşusunu zarara sokup iflas ettirmeye çalışıyor. Montana Elektrik Şirketi'nin ormana kimyasallar püskürtmesine öfkeleniyor, elektrik direğini baltayla kesiyor. Yol yapım çalışmaları ve hafriyat kamyonlarını da sanayileşmenin doğaya tecavüzü şeklinde, dünyayı istila etmiş uzay gemileri gibi görüyor. Bir bilgisayar mağazasının önünde bomba patlatıyor, ayrıca 1993'te, Yale Üniversitesi'ndeki bir bilgisayar bilimleri profesörüne bomba gönderiyor. (Unabomber'ı bulana bir milyon dolar ödül verileceğini açıklıyor FBI bu saldırıdan sonra.) Dağlarda sismik arama yapan, helikopterler dolaştırıp dinamitler patlatan Exxon petrol şirketi ormana zarar veriyor, dereyi kirletiyor; Unabomber'ın öldürdüğü ilk hedef de bir petrol şirketinin reklam müdürü oluyor. Kardeşi ve annesini aradığı ankesörlü telefon bazen çeyreklikleri yutunca çok sinirleniyor; telefonla konuşurken birileri onu dinliyormuş gibi hissediyor ama çevresinde kimse yok bu sahnelerde. Kütüphanedeki, seksen yaşlarında bir kadını kırklı yaşlarda gibi görüp flört ediyor, sonra hayalinde canlandırdığı bu sevgiliyle balık tuttıkları, bisiklet sürdükleri hezeyanlar yaşıyor. (Hayatı boyunca kadınlarla pek yakınlaşmamış **Kaczynski**. Kulübeye yerleşmeden önce mesela, kardeşinin yöneticilik yaptığı bir şirkette işe başlıyor, orada tanışıp hoşlandığı bir kadın onun hislerine karşılık vermeyince erotik şiirler yazıp duvarlara asıyor, işten atılıyor.) **Kaczynski**'nin teknoloji ve kadınlara dair delüzyonlarını gösterirken **David Lynch**'e yakınsayan bir üslup kullanıyor **Tony Stone**; ses kuşağı ve kamera hareketleriyle, yakın planlar ve ağır çekimlerle, rüya deneyimleri gibi izliyoruz. Hayalindeki sevgili de **David Lynch**'in etkilendiği ressam **Edward Hopper**'ın tablolarından çıkmış gibi hüznü, anaç, etine dolgun ve pin-up stilinde bir kadın.

**Kaczynski**'nin hezeyanları hukuken önemli ve tartışmalı. Yakalandıktan sonra avukatları akıl hastalığı savunmasıyla onu idamdan kurtarmaya çalışıyorlar, eylemlerinin yanlışlığını ayırt edemediğinin ispatlanması gerekiyor **Kaczynski**'nin ama manifestosu ve günlükleri gösteriyor ki insanlara zarar verdiğini bilerek göndermişti bombaları. *“Şiddetin sorunları çözmeyeceği söylenir ama bu doğru*

*değil, tarih boyunca sık sık işe yaramıştır; bazı kişileri öldürmek istiyorum, tercihen bilim insanları, komünistler, patronlar ve yetkililer.”* cümlesi filmde de geçiyor. Radikal İslamcı örgütleri destekliyor **Kaczynski**, modern hayata savaş açmalarını takdir ediyor.



Psikiyatrist **Sally Johnson** onunla yirmi saat görüştüktan sonra şizofreni teşhisi koyuyor ama mahkemeye çıkabileceğini, idam cezası alabileceğini ekliyor. Avukatları önce **Kaczynski**'nin akademisyenlik günlerinde çekilmiş, takım elbiseli, tıraşlı, bakımlı fotoğrafını, ardından da yakalandığı gün çekilen, yırtık kıyafetli, hırpani, saç sakalı karışmış fotoğrafını göstererek jüriyi sanığın delirdiğine ikna etmeye çalışıyorlar. Fakat **Kaczynski** aklının yerinde olduğunu söylüyor, delilik savunmasının kesinleştiği akşam intihara kalkışıyor, avukatlarını değiştirmek istiyor ama mahkeme bu talebini onaylamıyor. Suçlamaları kabul edip müebbet hapis cezası alıyor, idamdan kurtuluyor.

**Kaczynski**'nin hezeyanları psikiyatri için de önemli ve tartışmalı. Bebekken ağır bir hastalık geçiriyor, vücudunda izler çıkıyor, haftalarca hastanede kaldıktan sonra hiç gülmeyen, göz teması kurmayan bir bebeğe dönüşüyor, normalleşmesi de haftalar sürüyor. Annesiyle iletişim kuramayan bebeklerin savunma mekanizması olarak psikopati geliştirdiklerine dair bir teori var; acı ve travmaya dayanıklı hale gelirken empati ve vicdan duygularını kaybediyorlar. Çocukken üstün zekâsı nedeniyle üst sınıfa geçiyor **Kaczynski**; yeni sınıfındaki, ondan yaşça büyük çocuklar tarafından dışlanıyor, arkadaşsız, yalnız ve problemlili bir ergenlik geçiriyor. Harvard Üniversitesi'nde öğrenciyken bugün etik dışı sayılan bir deneye katılıyor; psikoloji bölüm başkanı **Henry Murray** saldırgan, aşağılayıcı sorularla

**Kaczynski**'yi strese sokuyor, siyaset felsefesi tartışıyorlar ama aslında onu travmatize etmeye çalışıyor. Murray'in geliştirdiği sorgu metotları işkence ve zihin değiştirmeye kişiyi psikolojik yönden çökerterek, direncini kırarak ondan bilgi almaya yarıyor. **Kaczynski** henüz 16-17 yaşlarındayken bu deneylere katıldığı için şizofrenisinin tetiklendiği düşünülüyor. 1962 yılında teknoloji ve modernite karşıtı fikirleri sertleşiyor, asosyalleşip içine kapanıyor. Üniversiteleri bombalama sebeplerinden biri de öğrencilik yıllarındaki kötü deneyimleri. **Kaczynski**'nin moderniteye savaş açması kişinin kendisinde peygamberlik benzeri bir büyük misyon gördüğü sanrıları; sanayileşmenin, ileri teknolojilerin her yeri ele geçireceği stresiyle yaşaması ise komplo, zehirlenme, kontrol edilme paranoyalarıyla boğuşulan zulüm sanrılarını örnekliyor.



### **Bir Filozofun Sinemasal Portresi**

Bombaları ve hezeyanlarından ziyade filozofluğuyla da özel **Kaczynski**, radikal ama mantıklı tezlerle destekliyor saldırılarını. **John Zerzan** onun eylemlerini psikopatça, ama manifestosunu haklı ve hayranlık uyandırıcı buluyor. “Sanayi Toplumunu ve Geleceği”ni New York Times ve Washington Post’a, 1995 yılında, tehditle yayınlattığında vurguladığı endişeler bugün çok daha geçerli. **Kaczynski** teknolojinin büyük bir bağımlılığa dönüşüp hayatlarımızı kontrol etme, depresif bir toplum yaratma tehlikesine karşı henüz sosyal medya, akıllı telefonlar, yapay zekâ ve gelişmiş bilgisayar oyunları yokken uyarıyordu insanlığı. Dijital çağdaki ilerlememizle beraber her geçen gün netleşiyor öngörülerinin haklılığı.

Makineleşme arttıkça büyüyen işsizlik oranları, yüksek teknoloji kullanılan savaşlar, sağlığı bozulan nesiller ve doğa tahribatlarıyla...

“Modern teknoloji, insanlığın başına gelen en büyük felakettir ve ilerlemesini desteklemek suçtur.” cümlesini duyuyoruz **Kaczynski**'nin iç sesinden, film boyunca günlüğü ve manifestosundan bölümler okunuyor. Karakterle özdeşleşmemize izin vermiyor **Ted K**, onun çok tehlikeli bir akıl hastası olduğunu daima hatırlatıyor ama fikirlerinin haklılığını da göstererek bir denge yakalıyor. **Kaczynski**'nin ormandaki hayatını, büyüleyici tabiat görüntülerini seyrediyor, makinelerden rahatsızlık duyuyoruz. Doğa hassasiyeti biliniyor **Tony Stone**'un. Çektiği tüm filmler orman, dağ gibi yerlerde geçiyor ve tabiatla uyumlu yaşayan insanları anlatıyor; örneğin **Peter and the Farm** belgeseli (2016). Karısı (The Smashing Pumpkins ve Hole gibi rock gruplarının eski bas gitaristi) **Melissa Auf der Maur**'la çektikleri, 2009 yapımı bir kısa film var mesela **Out of Our Minds** isminde, orada da ağaçların kesilirken kanamasıyla, sürrealist sahnelerle vurguluyorlar doğa katliamlarını. Karı koca beraber işlettikleri sanat merkezinde karşı kültür sanatçılara, anarşist yaratıcılara yer veriyorlar. Yani içselleştirebildikleri, düşünsel ve duygusal yönden samimi bağ kurabildikleri bir film **Ted K**; eylemlerini onaylamasalar da eleştirilerine katılıyorlar **Kaczynski**'nin.



## ***ANAYURT OTELİ:* HAK EDİLMİŞ BİR MAHVOLUŞUN SERÜVENİ\***

**Evren Demiryürek**

İnsan yaşamının dönüm noktaları; aslında bireyin tüm dengesini yitirip yeni bir dengeye, dolayısıyla da düzene ve zamanla konfor alanı hâlini alacak yeni zemine ulaşma sürecini başlatan gelişmelere işaret eder. İnsana denge üzerinden bakıldığında, onun hayatının diyalektiği de belirginleşecektir. Çünkü konu bağlamındaki her gelişme, insan için bir zorlanma, bir iteklenmedir ve insan söz konusu kuvvete karşı koyamadığı için dengesini yitirip yeni bir dengeye ulaşma sürecine girmektedir. Bu süreç; **Ömer Kavur**'un hem senaristliğini (**Yusuf Atılgan**'ın romanından uyarlayarak) hem de yönetmenliğini üstlendiği 1987 yapımı, 101 dakikalık *Anayurt Oteli* filminde işlenmiştir. Filmin görüntü yönetmenliğini **Orhan Oğuz**, sanat yönetmenliğini **Şahin Kaygun**, müziklerini **Atilla Özdemiroğlu** ve kurgusunu **Mevlüt Koçak** yapmıştır. Başrollerde ise **Macit Koper**, **Serra Yılmaz** ve **Şahika Tekand** bulunmaktadır. Film, **Şahika Tekand**'ın canlandırdığı isimsiz, kentli ve gizemli kadının ortaya çıkışının ardından bütün dengesini ağır ağır yitiren Zebercet'in yolculuğunu odağına alır. Söz konusu yolculuğu berrak bir şekilde izleyebilmek için öncelikle Zebercet karakterinin resmi çizilmelidir.

Zebercet, filmin hemen başında kendisini tanıtır: 1950 doğumludur, orta ikiden sonra okulu bırakmıştır, 1980'de babasını kaybetmiştir ve o günden beridir de Anayurt Oteli'nin yöneticiliğini yapmaktadır. Film, çekildiği yılı yansıttığı için hızlı bir hesapla Zebercet'in altı-yedi yıldır otel işlettiği anlaşılmaktadır, 30 yaşından beri sadık olduğu bir rutini vardır. Peki, nedir onun rutini? Bir taşra otelinin danışma bölümünde sabah başlayıp gece biten yedi günlük mesaiden, aynı otelin içindeki bir odada yatıp kalkmadan ve mutfağında yemek yemeden ibaret bir

---

\* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2023 Üçüncüsü

yaşantıdır onunki. Tam da taşrayı yansıtır. Otel zaten taşrada olduğu gibi otelin kendisi de taşra içinde bir taşra gibidir. Bir tür Matruşka Bebek şeklinde de düşünülebilir. Gazeteci çocuk da önemli bir detaydır, gazeteleri getirdiği gibi karakola verilmesi gereken fişleri de o alıp teslim eder; bunlar Zebercet'in dışarıdaki hayatla temasının neredeyse hiç olmadığını vurgulayan detaylardır. Bu noktada **Nurdan Gürbilek**'in "taşra sıkıntısı" olarak kavramsallaştırdığı duruma müracaat etmek yerinde olacaktır.

Taşra sıkıntısı, adını verelim buna; taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemeyen, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için. (...) Evin içinde, dört duvar arasında, dantelli tül perdelerin ardında yaşanan bir sıkıntı. Her gün aynı saatte geçen bir trenin sesinin böldüğü, tren ufukta kaybolurken yeniden bütün ağırlığıyla çöken; yolu kasabaya düşmüş bir kervanın çanlarıyla dağılan, çan sesleri sönüp gittiğinde daha da artan bir sıkıntı. Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı.<sup>1</sup>

Zebercet de "taşra sıkıntısı" adı verilen sıkıntıyı her gün yeniden üreten bir yaşantının içindedir aslında. Sadece bunun farkında değildir. Önünden geçip giden farklı yaşamlar, adına "yaşamak" denemeyecek rutinini perdelemekte, Zebercet ise yaşamı izlemekle yaşamda rol almayı aynı şey sanmaktadır. Sonlara doğru öz kızını boğduğu anlaşılan, otelde kaldığı süre boyunca "*Beni soran var mı?*" gibi sorularla paranoyasını ve yakalanma korkusunu dışa vuran müşteriyle Zebercet arasında geçen diyalogda da Zebercet'in kendi gerçeğinin (trajedisinin) farkında olmayışı gösterilir:

-6 gündür hiç dışarıya çıkmadınız, hep oturur musunuz böyle?

-Evet, efendim, işim bu benim.

-Güç bir iş, yardımcınız da yok, iyi dayanıyorsunuz.

-Gerçekten güç bir iş mi?

Son soru, aslında Zebercet'in kendisine sorduğu sorudur. Bir taşranın içindeki taşrada, o taşraya özgü rutin yaşantı Zebercet için "normal" bir yaşantıdır.

---

<sup>1</sup> Nurdan Gürbilek, "Taşra Sıkıntısı". *Defter Dergisi* 22 (1994): 80.

Sürdürdüğü hayat ona olağandışı gelmemektedir. Dünyaya niçin geldiği, insan yaşamını anlam üzerinden değerlendirme, nefes alıp vererek hayatın en fazla bir ucundan tutmaktansa gerçek bir parçası olabilme ufku, düşünce ile eylem arasındaki tutarlılığa dayanan içsel etik ya da vicdan gibi sorgulamalara çok uzaktır. Bu, taşralı olmasından değil, taşralı kalmasından ileri gelmektedir



Çünkü taşralılık, sözgelimi İnce Memed'in Değirmenoluk Köyü'nden çıkıp Çukurova'ya bakması ve Çukurova'yı uçsuz bucaksız bir dünya sanmasıdır. Taşralılık, zihnen ve fiziken daralmadır. Taşralılık, dünyayı görememek, tanımamaktır. Yinelemek gerekir ki taşralı olmak değildir kabahatin konusu, sorun taşralı kalmaktır. Tam da burada kısaca gizemli kadını tasvir etmek gerekir: İşiltılı kentlere, geniş bir ufka, baskıyı tanımayan hazza ve yaşamın şiirsel yanına dair ne varsa odur gizemli kadın. Kolyesi, meydan okuyan bakışları, deri montu, aurası ve sesiyle "Ben, senin ait olmadığın ve sana ait de olmayan görkemli bir dünyayım." demektedir Zebercet'e. Bu, Çukurova'yı büyük bir dünya zanneden İnce Memed'in İstanbul'daki, Paris'teki, Londra'daki yaşamı aynı anda görmesi gibi bir şeydir. Zebercet, başka bir dünyayı gizemli kadında görmüş, böylece fark etmiş, o andan itibaren de ölümcül bir yara olan taşralılığı kanamaya başlamıştır. Zebercet de ancak o yara kanayınca belli belirsiz anlamıştır trajedisini, "taşra sıkıntısı" nı her gün yeniden üreten bir hayatın içinde sıkıştığını. Bu farkındalığın dengeyi yitirişe dönüşmesi ise gizemli kadının bir hafta sonra geri geleceğini söylemesinden hareketle gerçekleşir. Zebercet, gördüğü ve görür görmez çarpıldığı o yeni,



ihtişamlı dünyaya tekrar temas edebileceğine dair bir umuda sahiptir. O umut, kadının kaldığı odayı büyük ve şehvî hayallerin mekânına, unuttuğu havluyu ise bir arzu nesnesine dönüştürür.

Şimdi, tekrar filmin başına gidelim: Film, esrarengiz kadın otelde konakladıktan üç gün sonra başlamaktadır. Zebercet tarafından dile getirilir bu süre: “*Gecikmeli Ankara treniyle geldiniz üç gün önce, kaydınızı yapamadım, adınızı söylemediniz, ‘bir haftaya kadar dönerim’ dediniz.*” Yani biz Zebercet’in dengesini yitirmeye başlamasından üç gün sonra yolculuğa dâhil oluruz. İşte bu üç günün sonunda Zebercet’in aynaya bakarken kendini **Hitler**’in faşizmle özdeşleşmiş bıyığıyla birörnek bıyık bırakmış şekilde görmesi, doğrudan doğruya, **Serra Yılmaz**’ın canlandırdığı, zihinsel yetersizlik çektiği izlenimi uyandıran hizmetçi kadın Zeynep’le ilişkisiyle ve onunla özdeşleştirdiği kendi taşralılığına duyduğu öfkeyle ilgilidir. Burada, **Ingeborg Bachmann**’ın ünlü ve çarpıcı teşhisini, faşizmin nerede başladığını anımsamak gerekir: “Faşizm atılan ilk bombalarla başlamaz, her gazetede üzerine bir şeyler yazılabilecek olan terörle de başlamaz. Faşizm, insanlar arasındaki ilişkilerde başlar, iki insan arasındaki ilişkide başlar.”<sup>2</sup> Zebercet’in Zeynep’e yaklaşımındaki faşizm, gizemli kadınla Zeynep kıyaslamasından türer ilk başta. Gizemli kadın ışıltılı kentlerdir, Zeynep ise basmalılı şalvarından yazmasına, arzu uyandırmaktan uzaklığından erkeğin hizmetine zorunlu adanışın gölgelediği solgun bakışlarına kadar her bir detayıyla köydür. Bu kıyaslama; **Elio Vittori**’nin *Sicilya Konuşmaları* adlı kitabındaki “odalık” kadınların elleriyle evdeki emekçi kadınların elleri arasında yapılan ünlü ve dokunaklı kıyaslamayı getirir akla.

Babamı, kendimi, bütün erkekleri düşündüm, yumuşak ellerle okşanmak ihtiyacında olan bizleri ve kadınlarla olan huzursuzluğumuzu biraz anlar gibi oldum, sert ve kemikli, nerdeyse erkeksi elleriyle kadınlarımızı ne kadar çabuk bırakmaya hazır olduğumuzu düşündüm. Geceleri o elleri kaskatı olan kadınlarımızı; bir de odalık kadınlar vardı, bir dokunuşlarıyla bizi kendilerine köle eden.<sup>3</sup>

Zeynep’le gizemli kadın arasındaki belirgin fark ve aslında uçurum, Zebercet’e kendi gerçeğini, ait olduğu dünyayı hatırlatır ve onu Zeynep’i her gördüğünde ezer. O, ışıltılı kentleri, gördüğü andan beri şiddetle arzulayan ama köye mahkûm olan birisidir. Zeynep bir tür imgeye, korkunç yazgının ve çıkışsızlığın çağrışımına

<sup>2</sup> Ingeborg Bachmann, *Malina* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022): 9.

<sup>3</sup> Elio Vittorini, *Sicilya Konuşmaları* (İstanbul: E Yayınları, 2001): 77.

dönüşür. Bu nedenle, başlarda Zebercet'in narsisizminin ve ilkel arzularının tatmininin adresi olan Zeynep; artık tamamen kendi gerçeğini değiştiremeyişinin ve o gerçeğe işkence etme, o gerçeği öldürme dürtüsünün yönettiği korkunç arzunun adresi hâline gelir. Zebercet'in cinayetten hemen önce Zeynep'e onun sürekli sorduğu dayısının ölümünü pat diye söylemesi, dehşetin yerleştiği bir çehreyi onda görmek istemesindedir. Arzuladığı acıyı veremez ama Zeynep'e. Çünkü yarı uyanıktır Zeynep. Bunun üzerine bir anda boğar kadını. Asıl öldürmek istenen Zeynep değildir ama; eskide kalması, yani yok olması arzulanan taşralı –ve sonra değinileceği üzere homoseksüel arzuları açığa çıkan– Zebercet'tir. **Hitler**/faşizm ile özdeşleşen bıyığın anlamı budur.



Tüm süreç, hem gizemli kadınla birlikte belirginleşen taşra sıkıntısı ve farkındalığı hem de Zeynep'le Zebercet arasındaki Zebercet lehine gelişen egemenlik ilişkisi, eski dengenin yerle bir oluşunun ardından kişinin inşa etmeye çalıştığı yeni dengenin sancısının dışa yansıyan semptomlarıdır. Sürecin başında, henüz gizemli kadının geleceği umudu tükenmemişken Zebercet çarşıya çıkar. Çarşı, olsa olsa ilçenin merkezidir ve orada süslenmenin hanesine yazılabilecek bir hevesle tıraş olacaktır. Zebercet berberdeyken televizyona bakar şaşkınlıkla, The Cure adlı müzik grubunun video klipi oynamaktadır. Grubun solisti **Robert Smith**, kalem çekilmiş gözleri, rujlu dudakları, elektrik akımı verilerek şekillendirildiği izlenimi uyandıran dağınık uzun saçları olan bir erkektir ve çılgınca şarkı söylemektedir; bu görüntü ona farklı bir dünyanın gerçekliğini

hatırlatır tekrar, ondan ısrarla ekrana bakmaya çalışmaktadır Zebercet. Berberden çıktıktan sonra da yine hevesle kıyafet alır kendine. Dönüş yolunda yönetmen Zebercet'i düz bir çizgide yürürken yukarıdan çeker. Dengesini bütün bütüne yitirmediği anlatılır sanki. Çünkü umut vardır, kadının geri geleceğine duyulan inanç hâlâ güçlüdür. Buradan alıp gizemli kadının geri gelmeyeceğinin anlaşıldığı sürece kadar olan bölüme hızlıca bakalım şimdi.

Zebercet, büyük güne (kadının tekrar geleceği güne) hazırlanırken bir yandan da kendi gerçeğinin farkına belli belirsiz varmasının yarattığı “aydınlanma” sorgulamaları yapmaktadır. Ona söylenenleri tekrarlaması, oteldeki kanun kaçağı alkoliğin onunla ilgili yorumlarından sonra işinin güçlüğünü sorgulaması, adam odasına çıkarken içinden “*Daha gitmeyin.*” diyerek insani bir temasa duyduğu ihtiyacın uyanışını sergilemesi hep bu süreçte gerçekleşiyor. Hayatında sevgiye, sıcak temasa dair herhangi bir şeyin olmayışı, onu karanlık arzulara teslimiyetin eylemlerine zorluyor: 11 numaradaki çiftin sevişmelerini kapı arkasından dinlemek. Filmin ilgili sekansı çok önemlidir gerçekten. Zebercet önce hayallerinin mekânına, 1 numaralı odaya gider. Oradaki coşkunu taşıyamaz ve 11 numaranın kapısında alır soluğu, öğretmen çift sevişmektedir. Onları dinler bir süre. Derken hizmetçi Zeynep'in kedisi geçer önünden ve Zebercet ihtiyaç duyduğu tatmini sağlamak için bir seçeneği olduğunu anımsar veya akıl eder. Zeynep'in odasına iner ve yarı uykulu kadına tecavüz eder. Ertesi sabah, 11 numaradaki çift otelden ayrılırken kadın Zebercet'le tokalaşır ve yönetmen tokalaşma anından hemen sonra Zebercet'in eline yakım çekim yapar. O anlarda bir termal kamera Zebercet'i görüntüleyseydi, vücut ısısının en yüksek olduğu yer de kadının sıktığı eli olarak gözükürdü. Orada derinleşen şey, Zebercet'in yoksunluğudur; bir sevgilinin, bir eli tutmanın, şefkatin, iki kişi arasında kurulan dünyanın ve değerler evreninin yoksunluğu. Zebercet, dışarıdaki dünyayı, aslında gerçek dünyayı hiç tanıyamamış olmasının, o dünyada bir rolü üstlenmediğinin ve bunu o gizemli kadını görene kadar fark edememesinin neye mâl olduğunu iyiden iyiye anlamaktadır. Böyle anlarda, hem dengesini yitirme süreci derinleşmektedir hem de o günlere kadar bilmeden veya bilerek bastırıldığı duygularının hücumu altında kıvrınmaktadır.

Filmde Zebercet'in dengesini bütünüyle yitirdiği ve krizinin derinleştiği süreç, gizemli kadının geleceğine duyduğu inancın ölümünden sonra başlar. Kadın gelmeyecektir. Buna emin olduktan sonra Zebercet önce odaların dolu olduğu

bahanesiyle müşteri kabul etmez, ardından çalışmama kararı aldığını belli eden (gazeteci çocuğa bir daha gazete getirmemesini söylemek gibi) faaliyetleri yönetir. Her şey tamamlandığında da dışarıdaki dünyaya atar kendini. Gizemli kadın yoksa, bir alternatifi olabilir umuduyla hayata karışma kararı alır. İlk deneme, genç bir kadını takiple başlayıp kadının sevgiliyle buluştuğunu gördükten sonra kederin sisleri altındaki meyhanede biter. Polisin meyhaneye yaptığı baskının sonucunda oluşan hengâmede acil durum çağrısı niyetine çalınan düdükte Zebercet'in krizi görünür olur ve Zebercet bir atak yaşayıp kulaklarını kapatır. Aynı akşam başka bir masada konuşulan horoz dövüşü muhabbetinden hareketle soluğu dövüşün yapıldığı salonda alır. 17 yaşındaki Ekrem'le de orada tanışır. Sahnede birbirini gagalayan, yani güç gösterisi yapan iki erkek hayvan, tribünlerde de bağırıp çağrışan ve dip dibe oturan erkekler vardır; her şeyin erkekliği çağrıştırdığı o ortamda Zebercet Ekrem'e duyduğu cinsel çekimle kendindeki homoseksüelliğe yönelimi fark edip bir kriz daha yaşar. Çıkışta Zebercet'le Ekrem arasındaki diyalogda Zebercet bilinçdışını yansıtan bir yorum yapar: *"Belki de sonuna dek gitmekten korkuyorlardır."* Bu yorum, Ekrem'in horozları neden ayırdıkları sorusuna karşı yapılmıştır. Gecenin devamında Ekrem'in ısrarıyla yine erkeklerin güç gösterisine dayanan karate filmine giderler. Akşamki etkinlikler, bir sevgiliyle geçirilen mutlu saatleri anımsatır. Sanki her şey, tüm arzular altüst olmuş, iç içe geçmiş, birbirine karışmıştır. Sonunda arzu dışı vurulmadan ayrılırlar, Zebercet altıya kadar sayar, döndüğünde Ekrem'in hâlâ ona baktığını görürse onu otele davet etmeye karar verir. Ancak altıyı geçip onda döner arkasına, Ekrem gitmiştir. Zeynep'in öldürülmesinin aynı geceye rastlaması elbette bir tesadüf değildir. Zebercet gibi bir karakterle empati yapıldığı vakit, onun gizemli kadının gelişi, gidişi ve geri gelmeyeceğinin anlaşılışından itibaren her şey tarafından saldırıya uğradığı, daha doğrusu her şeyin onda böyle bir etki yarattığı rahatlıkla anlaşılabilir. Yaşanan, uzun süre karanlıkta kaldıktan sonra aniden gün ışığına çıkıldığında yaşanacak olan şeyle aynıdır. Realite saldırmaktadır Zebercet'e: Gizemli kadının ait olduğu ama onun olamadığı farklı gerçeklik, söküp atamadığı ve atmaya çalıştıkça da derinleşip kanayan bir yaraya dönüşen taşralılık, son aşamada gelenekçi bir anlayışla büyümüş erkeğin en büyük korkularından biri olarak homoseksüelliğe yönelim ve onunla birlikte karakterin kendisine, arzularına, dünyasına bütünüyle yabancılaşması. Tüm bunları öldürme, yaşananlara bir son verip tekrar başlama isteği Zeynep üzerinde tatmin edilir.

Cinayetten sonra ise Zebercet'i intihara götüren detaylar önemlidir. Hepsi, teslim olup hapis yatmaktansa ölümü daha cazip hâle getiren detaylardır. Hızlıca bakalım bunlara. Önce manav gelip Zeynep'i sorar ve Zebercet hafiften telaşlanır, zaman dolmaktadır sanki. Sonra bir sivil polis, kızını boğan müşteri için gelir, kızın cesedinin koktuğunu ve cinayetin böylece ortaya çıktığını söyler, Zebercet için de çember daralıyor gibidir çünkü Zeynep de kokacaktır, birileri de bunu fark edecektir. Daha sonra gerdek gecesi cinayet işleyen bir katilin duruşmasına katılıp katilin çaresizliğini gözlemler, hâkimin sanığa ayağa kalkmasını söylediğinde Zebercet'in de ayağa kalkması suçluluk psikolojisinin açık şekilde anlatımıdır. En sonunda da bir meyhanede kulağına hapis hayatının korkunçluğuna dair sözler gelir ve Zebercet yutkunur. Hepsi onu hapis yatma seçeneğinden uzaklaştırıp intihara iteklemektedir ve hepsi onu köşeye sıkıştırmaktadır. Tüm bunlara eşlik eden bir diğer durum ise dengesini bütünüyle yitiren Zebercet'in ruh hâlinin de aynı oranda kötüleşmesidir; **Hitler** bıyığıyla başlayan hafif şiddetli sanrılarının yerini bilinçdışının kurgularını gerçeklik gibi yaşama, yani psikozlar almıştır. Zihnindeki bütün imgeler tersyüz olmuştur. Zebercet onu dengede tutan zemini bütünüyle yitirmiştir ve aslında bir boşlukta savrulmuş düşmekte, bir türlü sert zemine çarpmamaktadır. Gerçeklik yitirilmiştir. Esrarengiz kadına ait olan havluyu almaya gelen iki yağız köy delikanlısı; filmin başlarında duvarda asılı fotoğrafı görülen, pehlivanları çağrıştıran babanın açık bir çağrışımıdır. Bu sahne bütünüyle Freudyan bir sahnedir, o yüzden absürttür. Baba imgesi, çocuğun anneye duyduğu arzuyu fark etmiştir ve penisini kesmeye (arzu nesnesi olan havluyu elinden almaya) gelmiştir. Sonunda "yağlı organ" ile Zebercet yalnız bırakılmıştır. Olayın buğusu kaybolduğunda havlunun hâlâ 1 numarada olduğu da fark edilmektedir. Devamında depoda beşik sallayan Zebercet'in annesine ait olduğu anlaşılan tozlu fotoğraf dikkat çeker, fotoğraftaki kadın esrarengiz kadındır. Başlarda 11 numarada kalan kadının da esrarengiz kadına benzeyen bir kadın oluşunun tesadüf sayılmaması gerektiği anlaşılır. Zebercet, esrarengiz kadını görüp de hem dünyanın hem de kendi gerçeğinin farkına vardıldıktan sonra yok olup tekrar hayata gelmeyi o kadar şiddetli bir şekilde istemiştir ki cinsel arzusu ana rahmine dönme arzusuna, yüzler de birbirine karışmıştır. Depoda beşik sallayışı; dengesini, odağını ve zeminini yitiren insanın içine düştüğü deliliğin semptomlarından biridir. Annesi, babası, kendisi ve beşik vardır depoda, tıpkı doğduğu günleri takip eden ilk günlerde olduğu gibi, kendi kendisini sallıyor gibidir Zebercet. Hayata yeniden

başlayamamakla ölüm de birbirine karışmıştır ve aynı şeydir artık. Zebercet, yitirdiği dengesiyle başlayan krizden, devamında gelişen delilikten kurtulmanın tek çaresinin intihar olduğunu anlayıp asar kendini; hak edilmiş mahvoluşun keskinliği ve kesinliği alır onu.



## **SANS TOIT NI LOI**

**Gökhan Gökdoğan**



Sinema dünyasının en nevi şahsına münhasır kişiliklerinden birisi olan **Agnes Varda**, 1985 yapımı filmi *Yersiz Yurtsuz*'da (Sans Toit Ni Loi), daha ilk sahnesinde öldüğünü gösterdiği Mona isimli karakterini, geriye dönük tanıklıklar eşliğinde tanıma yolculuğuna çıkarır izleyicisini. Ancak bu yolculuğun sonunda onu tanıkların gözünden tanımlayamayacağımızı, hatta bu yöntem ile sadece onu anlatmaya ve belirli kalıplara sığdırmaya çalışanlar hakkında fikir sahibi olabileceğimizi görmemizi sağlar. Tıpkı kendisini Fransız Yeni Dalga akımının büyükannesi şeklinde tanımlamanın, onun sinemasının kapladığı alanı eril bir bakış ile indirgemesi ve sınırlandırması gibi.

Bu yazıda filmi üç açıdan ele alacağım. İlk başlıkta **Agnes Varda**'nın sinematografik ve anlatı tercihlerinin söylemini destekleyici niteliklerinden bahsedeceğim. İkinci başlıkta filmin temalarından biri olan özgürlük kavramını Koreli düşünür **Byung-Chul Han**'dan referanslar eşliğinde irdeleyeceğim. Son başlıkta ise Mona'yı eril ve egemen söylemin kalıplarına sıkıştırma hatasına düşmemeye çalışarak, karakteri psikanalitik bakış açısı ile ele alacağım.

## Feminist Bakış Açısı ve Varda'nın Sinemasal Tercihleri

**Susan Hayward**'a göre, **Varda**, paternal sistemin söylemsel göstergelerinden farklı olarak, kadını nesneleştirmez ve birçok filmde geleneksel anlamda kadınların erkek bakışı için nasıl nesne olarak görüldüğünü ele alır. **Varda** egemen erkek ideolojisini doğal olmaktan çıkarmak amacıyla sinematografik dili etkili bir biçimde kullanır. (Hayward'dan akt. Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi* [2003, Kabalcı], s. 859).

**Hayward**'ın bahsettiği sinematografik dilin egemen erkek ideolojisini doğal olmaktan çıkarmak amacıyla etkili bir biçimde kullanımını *Yersiz Yurtsuz* filmi üzerinden ele alalım. **Varda** filmin kimin bakış açısı ile anlatıldığı sorunsalını, bakış açılarını iki farklı eksende toparlayarak ele almış. Bu eksenlerden bir tanesini, Mona'yı kendi gözlem ve tecrübeleri üzerinden anlatmaya çalışan karakterler oluşturur. Diğer eksen ise **Varda**'nın kendi bakışı olarak tanımlayabileceğimiz bakış açısı bulunmaktadır. Anlatıcıların tanıklıklarına dayanarak gösterilen sahnelerde kadrajın ve kameranın tavrı çok nettir. Genellikle sabit kamera kullanımı tercih edilmiştir. Onun dışında hareketli kamera çekimlerinde, kamera karakterleri takip eder, özellikle de Mona'yı. Ancak benim **Varda**'nın bakışı olarak tanımladığım çekimlerde durum biraz farklıdır. Film boyunca toplam 13 kez tekrar eden ve her birine benzer bir emprovize müziğin eşlik ettiği bu sahneler yaklaşık birer dakika sürmektedir. Bu sahneler sağdan sola bir kaydırma şeklindedir ve Mona bu uzun çekimlere bir yerinden kafasına göre dahil olur ve yine bir yerinde kadrajdan kendi isteği ile çıkar. Kamera Mona'yı takip etmez, onun hareket alanını başından sonuna tanımlamaz. O yakalanamaz olandır. Kamera zaten hareket etmektedir, Mona kendi keyfine göre çekime sağından solundan bir şekilde dahil olur ve yine keyfine göre çıkar gider. Bu bahsettiğim iki anlatı ekseninin biçimsel tezatlığı, işte tam da **Hayward**'ın bahsettiği biçimde, **Varda**'nın sinematografik dilinin söylemini destekler nitelikteki etkili kullanımına örnektir. Mona ile yaşanmışlığı ya da onun yaşadıklarına şahitliği olan, eril ve egemen dilin söylemleri ve bakış açısı ile konuşan karakterlerin anlattıklarını gösterirken kamera, onların tutumuna uyumlu olarak Mona'yı sınırlandırır. **Varda** ise o birer dakikalık çekimlerde onunla ilgili hiçbir yargıda bulunmaz. O kamerası ile hayatı göstermektedir, Mona onun yolculuğuna eşlik eder, canı istediğinde ise çıkar ve gider. Bu çekimlerin sağdan sola doğru olması bile bilinçlidir. **Varda**, egemen dilin soldan sağa doğru okuma ve anlama alışkanlığını kırar nitelikte olması için ters yönde bir çekimin tercih edildiğini röportajlarında belirtmektedir.



Sinematografik tercihlerin yanı sıra **Varda**'nın anlatım tercihleri de söylemini destekler niteliktedir. Klasik anlatım tercihlerinin dayattığı dikey anlatım yerine filmde yatay bir anlatım tercih edilmiştir. Yani neden sonuç ilişkilerinin birbirleri ile bağlanabildiği ve izleyicisini bir son noktaya, nihai bir sonuca götürmeye çalışan anlatım yapısının aksine, tanıkların anlattıklarının yatay bir düzlemde biriktirildiği ve nihayetinde bu anlatılanların toplamından başka bir şey ifade etmeyen bir anlatım tercih edilmiştir. Bu aslında yapboz benzeri bir yapıdır. Her bir tanık yapbozun bir parçasını getirmeye çalışmaktadır. Film izleyicisini, sanki klasik bir filmde olduğu gibi finalde büyük resme ulaşılacağı beklentisine soksa da film boyunca, filmin sonunda kendi söylemini ortaya koyar. Yapbozun birçok parçası eksiktir. Tam olan parçaların ise Mona hakkında bir şey söylediği yoktur. Tam da bu noktada film belgeselci tavrını belirginleştirir. Film kurmaca karakteri Mona hakkında yeterince bir şey söylememekle kalmaz, yapbozun parçalarını getiren, Fransız kırsalına ait farklı ekonomik ve sosyokültürel sınıflara ait bu insanlar hakkında belgeselvari birçok veri sunar izleyicisine.

Bu bölümü sona erdirmeden önce filmin bir sahnesinden bahsetmek istiyorum. Bu sahne hem feminist bakışın tarih yazımına getirdiği eleştiriyi özetler nitelikte, hem de filmin söylemini. Bir sahnede Mona o sıradaki erkek arkadaşı David ile boş bir binada kaçak bir şekilde konaklamaktadır. Mona tozlu bir aynanın üzerine kendi isimlerini yazmaya kalkar, ancak David uzanarak Mona'nın yazdıklarını siler. Bu silme eylemi sırasında kendi vücudu da kamera ile Mona'nın arasında Mona'yı hiç göstermeyecek şekilde perdeleme yapmaktadır. "*İşaret bırakma, gözlerden uzak dur.*" der David. Hikayelerini tarihin sildiği bu kadınlara ne oldu? Feminist teorinin bahsettiği artık anlatılamaz o alana, bilgisine ulaşamaz o geçmişe tek bir sahne ile sinemasal olarak işaret eder **Varda**.

### Özgürlük ve Dayanışma

**Varda**, "özgürlük nedir?" sorusu eşliğinde, toplumsal yapıya dahil olmak ile kendi olmaktan feragat etmek arasındaki sınırları belirsiz alan üzerinde gezinir durur film boyunca. Bu konuyu eşelemen önce Koreli düşünür **Byung-Chul Han**'ın dilimize *Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri* olarak çevrilen eserinden alıntı yapmak istiyorum ([Metis, 2019], s. 12-13):

Özgür olmak (*Frei-sein*) köken olarak dostlar arasında olmak (*bei freuden sein*) anlamına gelir. Özgürlük (*freiheit*) ve arkadaş (*freund*) Hint Avrupa dil ailesinde aynı köke sahiptir. Özgürlük esasında bir ilişki kelimesidir. İnsan kendini ancak iyi bir ilişkide, diğer insanlarla mutlu bir birliktelik içerisinde gerçekten özgür hissediyor ... İlginç bir şekilde **Marx** da özgürlüğü başkaları ile kurulan iyi ilişki üzerinden tanımlamıştır: “Ancak başkaları ile bir topluluk halindedir ki her birey yeteneklerini her yönde geliştirme imkanına kavuşur; yani kişisel özgürlük ancak topluluk içinde mümkündür.” Buna göre özgür olmak kendini diğerleri ile birlikte gerçekleştirmekten başka bir anlama gelmez. Özgürlük başarılı bir toplulukla eşanlamlıdır.

Buraya kadar özgürlüğün tanımını tekrar bir gözden geçirelim istedim. Yani toplumun tamamen dışında durup, onunla sağlıklı bir ilişki kurmadan ulaşılabilecek bir özgürlük fikrinden bahsetmek pek mümkün gözüküyor. Peki burada bahsedilen sağlıklı ilişkiyi nasıl tanımlamalı? Bireylerinin tüm farklılıklarını yok edip aynılaştırarak, kendi belirlediği sınırların ötesindeki farklılıkları mevcut düzenine ve iktidarına bir tehdit olarak gören bir sistem, kişiyi kendiliğinden feragat etmek zorunda bırakmadan nasıl içine alıp kucaklayabilir ki? Bununla ilgili de yine **Byung-Chul Han**'ın bu sefer dilimize *Eros'un İstirabı* olarak çevrilen eserinden alıntı yapmak istiyorum ([Metis, 2019], s. 20):

Başkayı olabildiğince yakınlaştırmaya, yakınlık kurabilmek için onunla aramızdaki mesafeyi ortadan kaldırmaya uğraşırız. Ama bu başkanın/başkalıkların çoğaldığı anlamına gelmiyor. Daha çok onu ortadan kaybolmaya itiyoruz. Yakınlık, uzaklığı da içinde barındırdığı ölçüde bir negatiftir. Şimdi gerçekleşen ise uzaklığın bütünüyle feshedilişi. Ancak bu fesih işlemi bir yakınlık üretmiyor, aksine onu ortadan kaldırıyor. Yakınlık yerine bir mesafesizlik çıkıyor ortaya. Yakınlık bir negatiftir. İşte bu nedenle bir gerilimi vardır. Mesafesizlik ise bir pozitiflik. Negatifliğin gücü, şeylerin tam da karşıtlarında hayat bulmasından ileri gelir. Katıksız bir pozitiflik ise bu hayat veren güçten yoksundur.

Özetle söylemek gerekirse başkalık tüketilebilir bir farklılık değildir. Kapitalizm her şeyi tüketime tabi kılabilmek için her yerde başkalığı bertaraf etmektedir. Kapitalist düzenin, özgürlük söylemine kanıt olarak sunduğu, içinde yaşamasına izin verdiği öteki bile, başkalıkları bertaraf edilmiş, kendi kütle çekim merkezine yeterince yakınlaştırılmış ötekilerdir.

Şimdi bu tartışmaların ışığında **Varda**'nın nerede durduğuna bakalım. Bize Mona ile özdeşlik kurdurtmaz. Ona bütünüyle nüfuz edemeyiz ama ona bütünüyle kapılarımızı da kapatmayız. **Varda** röportajlarında, tercih ettiği kaydırmalı çekimler için, bu çekimlerle onunla yan yana yürüdüğümüzü ona eşlik ettiğimizi hissetmemizi amaçladığını söyler. Bu son derece politik bir tavır değil midir? Ona bir tanım getirmeden, onun hislerini ele geçirmeden, **Byung-Chul Han**'ın bahsettiği anlamda onun başkılığını bertaraf etmeden onunla birlikte yürümek.



Mona bizim dışarıda tuttuğumuz ve topluma dahil olabilmek için feragat ettiğimiz ötekimizi aşırı uçlarıyla birlikte temsil eder. Filmde onunla yakından bağ kuran karakterlerden biri olan Profesör bile onu ortamına almaz ve Mona'yı sonunda bir yol kenarında bırakıp gider. Profesör daha sonra geçirdiği bir elektrik çarpması kazasından sonra, "*Elektrik çarpması sırasında otostopçu kızı gördüm, bana isyan ediyordu.*" der. Mona aslında toplumun ve bireyin görmek istemeyip bastırıldığı, doğasının bir parçası olan ötekidir. Kimisi ona imrenir, kimisi küçümser ama sonunda hep istenmeyen olarak dışarı itilir. Mona Profesör'ün asistanına "*Seni korkutuyor muyum?*" der. Bu soruyu aslında bize de sorar. Ona bakınca tahammül edemediğimiz hangi yanımızla yüzleşiriz? Burada **Varda**'nın da karakteri ile kurduğu mesafe sayesinde bize sordurduğu sorular vardır. Biz olsak Mona'yı arabamıza alır mıydık? Onunla dayanışma kurar mıydık? Ya da onu yargılar mıydık? Egemen dilin cümleleri ile tanımlamaya çalışır mıydık onu?

Son olarak **Varda**'nın politik olarak haklılığının arkasına sığınma hatasına düşmeyip söylemini zayıflatmayışından bahsetmek istiyorum. Günümüzde çekilen bazı zayıf söylemlilerde, bu tarz karakterler her şeyleri ile çok "haklı" ve "ideal insan" kalıbında sunulurken, sanki "Toplumun onlara vermeyi fazla gördüğü haklarını, iyi kalpli oldukları için onlardan esirgememeliyiz." gibi, konuyu sistem eleştirisinden, kişisel bir örneğe indirgeme hatasına düşülüyor. **Varda** bundan 38 sene önce çektiği filmde bile politik olarak fazlasıyla doğru bir yerde duran sanatçı kişiliğini göstermiş.

### Psikanalitik Bakış

Önceki başlıkta ele alınan, toplumun bireylerini tüm başlıklarına rağmen kucaklaması ve kapsamaması gerektiği söylemi psikanalitik bir düzleme çekildiğinde, fazlasıyla anne ve yeni doğan bebek ilişkisine benzetilebilir. **Varda** da böyle hissetmiş olmalı ki, karakterini oluştururken psikanalitik çözümlenmeye oldukça yatkın veriler sunmaktadır.

Filmin **Mona**'nın ölümünü gösterdikten sonra gerçekleşen, onu anlatmaya başladığı ilk sahnesinde **Mona**'yı denizden çıkarken görürüz, yeni doğmuş bir bebek gibi çıplak bir şekilde gelir. Bu bir doğum metaforu olarak yorumlanmaya oldukça müsaittir. **Varda** bir röportajında, filmin başrol oyuncusu **Sandrine Bonnaire** ile ilk bir araya gelişlerini şöyle anlatır: "Mona nereden geliyor, neden yollarda, hiç konuşmadık onunla. Sadece kokuyor, kimseye teşekkür etmiyor. Herkese 'fuck off' diyor. O nasıl yemek buluyor, nasıl uyuyor, nasıl davranıyor, bunları konuştuk." (*Varda par Agnès* (2018) [[bağlantı](#)]) Bu açıklamadan anlaşılacağı üzere, id'e ait güdülerini baskın bir şekilde gözlemlenebilen çocuksu bir karakter o.

Çocuksu bir güzelliği vardır. Bazen masum, bazen de korkak davranır. Zaman zaman öfkelenip saldırganlaşır ama çoğunlukla etrafında olana bitene aldırılmaz gözükür. Bazen meydan okur, isyan eder ya da baştan çıkarır. Neredeyse medeniyetle hiç tanışmamış gibi ilkel bir biçimde yemek yediğine şahit oluruz, hareketleri kaba sabadır. Film boyunca en üzerinde durulan özelliği ise kötü kokusudur. Sadece bazı ihtiyaçlarını ifade edecek kadar kelimeleri kullanır. İnsanlarla kurduğu ilişkilerde daha çok ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik yaklaşımı belirgindir. Sanki insanları kendi uzantısı olarak görmektedir. O nedenle teşekkür

etmez ya da özür dilemez. Bu özellikleri psikanalitik söylemle birleştirildiğinde ufak bir bebeğin henüz medeniyet tarafından şekillendirilmemiş ilk hareketlerine benzetilebilir

Bu psikanalitik bakış açısının önemi, önceki başlıkta ele alınan toplum tarafından kapsanma ihtiyacında belirginleşir. Mona'yı bir süre daha izlediğimizde şunu fark ederiz, onun da bağlanma ve bakılma ihtiyaçları vardır herkes gibi. Zaten yeni doğmuş bebek metaforu, anne ve toplum arasında kurulan analogi yoluyla anlam güçlendirmesine sebep olduğu için önemlidir. Toplum da bir annenin bebeğine yapması gerektiği gibi bireylerini kabullenmeli ve onları sistemini sürdürülebilir kılan bir uzantıya dönüştürmeye çalışmadan kucaklamalıdır. Mona ne kadar umursamaz davranırsa da aslında insanlarla yakınlık kurdukça mutlu olduğunu görürüz ya da reddedildikçe sinirlendiğini. Mesela felsefeci Çoban ona dışarda, kendilerinden uzakta kalması için bir karavan arkası ayarladığında, Mona ona hiddetli bir şekilde "*Siz kalabalıksız, ben zaten istemem sizinle kalmayı.*" der. Aynı şekilde Profesör de kendisini konferansa götürmediğinde, Mona, "*Ben zaten kalabalıktan nefret ederim.*" şeklinde karşılık verir. Bu iki diyalogda belli belirsiz olan tepkisi Tunuslu adam ile kurduğu ilişkide kendisini çok net gösterir. İlk kez birisine bu kadar yakın hissetmiştir ve ona gerçek adını söylemiştir. Tunuslu adam onu arkadaşları yüzünden bırakmak zorunda kalmasına rağmen bu Mona'yı çok etkiler, gözleri dolar. Kendisini tanımlamaya çalışan bütün tanıkların aksine Tunuslu adam, Mona kendisine sorulduğunda sadece susar.

Yazıyı filmin son sahnesinden bahsederek tamamlamak istiyorum. Yoruma açık bir şekilde sonlanır film. Mona, yöresel bir ritüeli anlayamadığı için olanlar onu korkutur. Film boyunca ilk kez bu kadar korktuğunu görürüz. Kaçarken çukura düşer ve orada donarak olduğunu tahmin ettiğimiz bir şekilde ölür. Bu sahne ile yönetmenin, içinde yaşanan topluma bu kadar yabancı olmanın, sürdürülebilir bir yaşam şekli olmadığını söylemek istediğini düşünüyorum.

## KENDİ EVİNDE SÜRGÜN: *BARDO*

Can Öktemer

Modern dünyanın en etkili hikâye sanatlarından sinema, aynı zamanda çağımıza bir ayna da tutar. Bu vaziyet her ne kadar tüm sanat dalları için geçerli olsa da gerçeğin replikasını üretebilme kabiliyeti sebebiyle sinema bir adım daha öndedir. Sinemanın tuttuğu aynadan ağırlıklı olarak korkularımız, siyasi gerilimler, çağın tüm belirsizlikleri yansır. **Douglas Kellner** gibi kültürel çalışmaların önemli akademisyenleri Hollywood gibi kültür endüstrisiyle yakın bağı olan yapımlarda çağın tüm haleti ruhiyesinin saptanabildiği görüşündedir. Örneğin 1970'lerde ivme kazanan otomasyon ve teknolojik devrimlerin karşılığı dünyayı yok etmeye kararlı robotlar olmuştur. 1980'li yıllar doğru gelindiğinde teknofobinin yanına bir de göçmen sorununa paralel yabancı düşmanlığı eklenmişti. 1960'lı yıllarda kurumsallaşan ve kendi dilini oluşturan Avrupa Sanat Sineması'nda ise özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın tüm buhranı; inançsızlık, kimlik sorunu, nihilizm ve bireyin yabancılaşması olarak bir karşılık bulmuştu. **Fellini**, **Bergman** gibi modernist sinemacılar çağın ruhunu filmlerine yansıtmayı başarmışlardı. Peki, bugünün sineması bize anlatıyor? Tutulan aynadan ekranlara yansıyan imgeler, korkular neler? Sinema ilk dönemlerindeki kadar popüler değil. Hayatımızdaki yeri de eskisi gibi değil. Bu durum her ne kadar böyle olsa da günümüzün filmlerine bakınca yaşadığımız dönemi biraz daha iyi anlamamıza sağlayacak detayları yakalayabiliriz kanımca. Geçtiğimiz yıl Netflix'te yayınlanan, **Alejandro Iñárritu**'nun *Bardo, Bir Avuç Doğrunun Yalan Yanlış Güncesi* (Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades) adlı filmi yukarıdaki bu tartışmaların izlerini bugünden bulabileceğimiz bir yapım.

**Iñárritu**'nun filmi her geçen gün daha da radikalleşen sağ söylemin gölgesinde kimlik, göçmenlik, yabancılaşma, ev ve tarih-hakikat ilişkisini masaya yatırıyor. *Bardo*, ABD büyük başarılar elde etmiş gazeteci Silverio'nun yıllar sonra memleketi Meksika'ya geri dönüşünü anlatıyor. Bu eve dönüş hikayesi orta yaş

krizinin tam ortasında yer alan Silverio için hem geçmişle hem de kendisine söylediği yalanlarla yüzleşmesine neden oluyor. Dolayısıyla yönetmenin kişisel hikayesinden de parçalar içeren film 1960'lı yıllarda **Fellini** ve **Bergman** gibi yönetmenlerin izini sürdüğü temaların milenyum sonrası dönemdeki karşılığını sorguluyor bir anlamda. Bu bağlamda bu kavramları günümüz politik belirsizliği içinde okumaya çalışırsak kendimizi filmde ne gibi manzaraya bakarken buluruz?

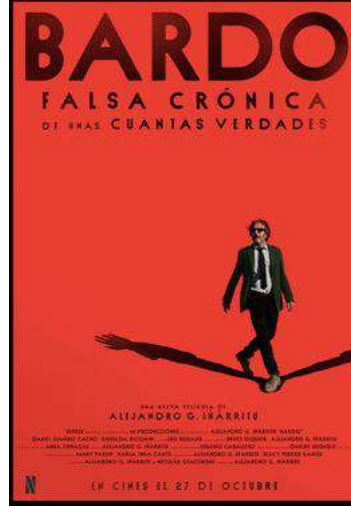


### **Bu dünyanın neresindensin?**

**Zygmunt Bauman**, *Kimlik* (2017, Heretik Yay.) adlı kitabında Prag'daki Charles Üniversitesi'nin bir geleneğinden bahseder. Üniversitenin geleneğine göre fahri doktora alan bir kişi için, ödül töreni boyunca ülkesinin milli marşı çalınır. **Bauman** o sıralarda ülkesi Polonya'dan sürgündür. İngiltere'de yaşar. Dolayısıyla çaldırabileceği bir milli marşı yoktur. Ödül töreni yaklaştıkça kendisinden bir seçim yapması beklenir. O da eşinin de yönlendirmesiyle Avrupa Marşı'nda karar kılar. **Bauman**'a göre Avrupa Marşı hem daha kapsayıcıdır hem de ikili kimlik içinde kalmış birisi için en ideal semboldür (s. 17-18).

Buradan hareketle **Bardo**'ya geri dönersek; filmin ana kahramanı Silverio yıllar önce ülkesi Meksika'yı terk edip ABD'ye yerleşmiş bir gazetecidir. Çocukları orada dünyaya gelmiş, düzenini orada kurmuştur. Varoluşu çift kimlikli bir yapıya bürünmüştür. Tıpkı **Bauman** gibi ne tam olarak kökenlerinden kopabilmiştir ne de tam olarak yeni kimliğini sahiplenebilmiştir. Eğitimli ve kalifiye bir işe sahip olduğundan "A sınıfı" bir göçmendir. Toplum nezdinde bir tehlikesi yoktur. Lakin

Silverio'nun arafta gezinen kimliği onun Meksika seyahatinde bir krize dönüşecektir. Örneğin Silverio'nun bir dönem birlikte çalıştığı meslektaşları onu ABD himayesine girmekle, Meksika toplumuna, kökenlerine yabancılaşmış olmakla suçlarlar. Silverio ABD gibi Meksika kültürünü sömüren, işgal eden hatta bunu parayla toprak satın alarak yapan bir ülkenin kanatları altında liberalizm, demokrasi ve eşitlik üzerine belgeseller yapar.



Gazetecinin kendi ülkesinden görülen imgesi köksüz ve topraksızdır. O uzaklardaki başarılı bir aydın değil yalanlarla şöhreti yakalamış bir şarlatandır. Zaten günümüzde de entelektüeller gösteri toplumunda şarlatanlara dönüşmüştür. Hepsi birer yalancıdır. Sözlerinin ağırlığı yoktur. Hapisteki bir çete lideri, onların dev söz yumaklarının toplum nezdinde bir anlamı olmadığını bilir. Sıradan insan için söz değil eylem ve duygular artık önemlidir. Dolayısıyla Silverio'nun personası komedi unsuru haline gelmiştir. Peki, bugün aydınlara ihtiyacımız var mı? Üçüncü dünyadan gelen bir aydın, ne kadar köklerine bağlı kalarak buralarda var olabilir?

Silverio'nun ise kendince bahanesi vardır: Ülkesindeki sansür, baskı ve otoriter rejim. Kalanların ekonomik olarak başka çareleri yoktur. Gidenlerin ise elinde başarı ve köklerden kopmuş bir geçmiş ve kimlik vardır. Karakterimiz ancak kendine yalan söyleyerek trapezci dengesiyle çift kimlikli personasını koruyabilir. Hassas dengeler bozulmaya meyillidir. Silverio'nun dengesi oğluyla yaptığı konuşmada alt üst olur. Bu sahnede Silverio, oğluna Meksika kültüründen, geçmişinden ve kimliğinden bahseder. Bu tariflerin, folklorik kültürün oğlunda bir karşılığı yoktur. Kendisi ABD'de doğmuştur. Farklı bir kültürün ve kimliğin parçasıdır. Ana dili İngilizce olmuştur. Silverio nasıl kökenlerinden kaçamıyorsa o



da bu kökenlere ait hissetmez. Oğlunun ona karşı çıkışı Silverio için sert bir yüzleşme olur. Neticede o bu dünyanın tam olarak neresine aittir? Hangi kültür onun parçasıdır? Tüm bunlara yakın olduğu kadar uzaktır da. Çelişkiler de burada başlıyor zaten. Entelektüel olarak inançsızlığıyla, yaşadığı mağlubiyet ve köksüzlüğüyle kosmos boşluğunda bir başına kalmıştır.

Kimlik varoluşumuzun en önemli etmenlerinden biri. Kimliklerimiz ve kökenlerimiz sayesinde kendimizi var edebiliyoruz. Elbette burada şovenist bir kimlik plakasından bahsetmiyorum. İki dünya harbi yaşamış, farklı sebeplerden göçmen durumuna dönüşmüş insan hikayeleri çağında yaşıyoruz. Böyle bir ortamda kimliğin kültürel olarak sabit kalması mümkün değildir. Kimlik artık daha çok akışkan ve sürekli yeniden kurgulanan bir yapıdadır. Öyle ya da böyle hepimiz kendimize bulabileceğimi bir yurt arayışındayız. Bunu kaybettiğimiz anda varoluşumuz derin bir krize giriyor. 1980'lerde küreselleşmenin Ulus Devlet paradigmasının zayıflamasıyla çok kimlikli, çok kültürlü ve sınırların ortadan kalktığı bir dünya tahayyülü söz konusuydu. İletişim ve ulaşım olanakları tüm dünyayı birbirine bağlayacaktı. Bu iyimserlik milenyum ortalarında ortadan kayboldu. Bugün sınırların, kimliklerin yeniden sert bir şekilde çizildiği bir politik atmosferin içindeyiz. Göçmenlere şüpheyle bakılıyor. Ulusal sınırlara her gün yeni bir bariyer konuluyor. İşte **Bardo** tam bu noktada göçmenlerin korkusunu ortaya seriyor. **Trump**, iktidarı döneminde Meksika sınırına dev bir duvar ördüreceğini, göçmenleri evlerine göndereceğini vaat etmişti. Macaristan'da ise **Orbán** sınırda göçmenlere şiddet uygulamaktan çekinmemişti. (Geniş zaman kipiyle konuşalım: Halen çekinmiyor.) Yabancı karşıtlığının 1940'lı yılları aratmayan atmosferinde Silverio gibi çift kimlikli bireyler için hayat eskisi kadar kolay değil elbette. ABD'ye dönen Silverio ve ailesine vize kontrolünde Hispanik bir memur tarafından geldikleri yerin onların evi olmadığı vurgulanıyor. Silverio bu söylemi gurur meselesi haline getirerek memura karşı çıkıyor: “*ABD benim evim!*” - “*Hayır, değil!*” Havaalanının Asyalı memuresinden, Hispanik memurun kendisinden özür dilemesini talep ediyor ve olaylar çığırından çıkıyor. Dolayısıyla film doğrudan bir yanıt alamayacağını bilerek Silverio'ya “Hemşerim memleket nere?” diyor. Hiçbir yere ait değilsek ve **Bauman** gibi yanımızda taşıyacağımız kapsayıcı bir “marş”ımız da yoksa, evimiz neresidir?

Karakterin kimlik krizinin derinleştiği bir diğer sahnedeysen Silverio, Aztek uygarlığının sonunu getiren İspanyol **Hernán Cortés**'le karşılaşılıyor. **Cortés** ona

esas kökenlerinin aramasının beyhude bir çaba olduğunu belirtip ekliyor: “*Aslında sen benim çocuğumsun.*” Latin Amerika’nın kesik damarlarından akan bu hakikat sadece kimlik meselesine değil aynı zamanda kolonyalizm, sömürgecilik ve Batı uygarlığına dair de çok şey söylüyor. (Bu sahneyi **Carlos Fuentes** yazsaydı daha öfkeli bir şeyle karşılaşırız, o ayrı.)

## Tarih ve hakikat

**İñárritu**’nun **Bardo**’da tartışmaya açtığı diğer bir konu ise tarih ve hakikat ilişkisi. Ulus devletlerin resmi tarihin seçmece bir kurguyla yaratılan “şanlı tarihler” geçidi de filmin önemli saç ayaklarından biri. Filmin başında ABD-Meksika dostluğunun kutlandığı törende Silverio, ABD’nin Meksika Büyükelçisi’ne dönüp “*Utañ verici bir yenilgiyi zafere ancak Meksikalılar çevirebilir.*” diyor. Sahnenin devamında Amerikalılar tarafından katledilen çocuk yaştaki Meksikalıları görüyoruz. Ülke tarihinin en ağır mağlubiyetlerinden birinin resmi tarihteki karşılığının zafer olması, esasen şaşırtıcı değil. Neticede resmi tarih yazımı büyük anlatılar, kusursuz zaferler ve şanlı bir geçmiş çerçevesinde kurgulanır. 1960’lı yıllardaki eleştirel tarih bu anlatıları bir nebze kırsa da içine düştüğümüz çağda karşı çıkışlar ancak fısıltıya dönüşüyor. Bugün için bile gelenekler iktidarlar tarafından uyandırılıyor, sokak isimleri, meydanlar değiştiriliyor ve törenler yapılıyor. Tarih yazımının esasen bir kurgu olduğunu biliyoruz. Tarihçi de tıpkı bir edebiyatçı gibi tarihi yazarken bir şeyleri dışarıda bırakıyor, zaman aralığında görmek istediğini görüyor. **Walter Benjamin**, meşhur “Tarih Üzerine Tezler” adlı denemesinde “Tarih meleği” ile tam da bu meseleyi eleştiriyordu. Yıkıntıları görmeden, onunla yüzleşmeden ilerleme sağlanamayacağından bahsediyordu. **İñárritu** *Altyazı*’ya verdiği söyleşide ([bağlantı](#)) bu durumu en iyi şekilde özetlemiş: “Bütün ülkeler böyledir, her ülke bir öyküler silsilesinden ibarettir, bir anlatıdır ve insanlar bu anlatıdan bir anlam çıkarmaya uğraşır. Bütün ülkelerde bu tarz mit haline gelmiş gülünç şeyler vardır ve bu ülkenin duygusal birliği, ortak gücü için önemlidir.”

## İñárritu’nun çıkmazı ve gelecek

**Bardo**, **İñárritu**’nun en başarılı yapımları arasında yer almıyor. Film, Netflix’te vizyona girdikten kısa bir süre sonra pek de olumlu eleştiriler almadı. Eleştirilenler filmi görsel açıdan fazla iddialı, içerik olarak zayıf buldular. Netflix gibi çok uluslu

bir şirket bünyesinde kişisel ve politik film yapmaya kalkıyorsanız bu tür açmazlarla karşılaşmanız olasılıklara dahil. **İñárritu Bardo**'da tıpkı **Fellini, Bergman** gibi ustaların izinde kişisel bir hikaye anlatmış. Orta yaş krizini, kimlik arayışını, ölümü, geçmişi ve hatıraları sorgulayan bir yapım **Bardo**. Hepimizin hayatta belli bir noktadan sonra yapacağı sorgulamalar ve hayatın tam ortasında bir düşünceler zinciri... Filmin otobiyografik öğelerinin de olduğunu söylemek lazım. Silverio'nun gölgesinde yönetmeni bulabilmek mümkün. Tıpkı Silverio gibi o da çocuğunun kaybı trajedisiyle karşılaşmış. Ne Mesikalı ne ABD'li olabilmiş. Kimliği, personası sürekli sorgulanmış. **Bardo**'da yanıtlar aramaktan ziyade 60 yaşının getirdiği özgürlükle bir Z raporu vermeye çalışmış. Filmin dilini ise Latin Amerika edebiyatından ödünç alarak *büyülü gerçekçilik* atmosferiyle kurgulamış. Dolayısıyla sembolizm ve sürrealizm **Bardo**'nun en dikkat çeken yanı. Her ne kadar **Bardo**'da karşımıza çıkan olaylar ve durumlar ağır ve sert olsa da yönetmen ironiden yardım alarak yükü hafifletmiş.



**Bardo**, göçmen krizinin, kimlik sorunsalının, temsillerin, sınırların yeniden çizildiği, sırf ayağı sehpaye çarptığı için dünyanın herhangi bir yerine nükleer bomba atabilecek liderlerin gölgesinde, entelektüellerin gösteri toplumunun bir parçası haline gelip, alay edildiği, sözlerinin bir ağırlığının olmadığı bir çağdan manzaralar sunuyor. Gelecek adına yönetmenin de tıpkı bizim gibi bir yanıtı yok. En fazla *gülün geçin* gibi reçete sunuyor; yapacak bir şey yok! Bir süre daha gülüp geçeceğiz yaşadığımız bu tuhafıklar komedisine.

# UFF X'İN ARDINDAN, ONUR KEŞAPLI İLE KISA FİLM ÜZERİNE

Cem Kayalığıl



2014 senesinden bu yana düzenlenmekte olan Uşak Film Festivali'nin onuncusu (kısaca "UFF X") bu sene 12-19 Aralık tarihleri arasında Uşak ve İstanbul'da yapıldı. Festivalde 123 film gösterildi; bunların birçoğu, [Sahneport](#) sponsorluğundaki çevrimiçi gösterimler sayesinde Uşak, İstanbul ve hatta Türkiye dışından da izlenebildi. Festivalin yarışma bölümünün elemelerini geçen 100 film; ulusal, uluslararası ve ulusal öğrenci düzeylerinde, toplamda 25 kategoride, *Kanatlı Denizati Ödülü* için yarıştı. (Bu ödülün tasarımı, Uşak kentinin simgesi olan, "Karun Hazinesi'nin en ünlü ve zenginleştirici objesi" [\[bağlantı\]](#) Kanatlı Denizati Broşu'na yaslanıyor.) Festivalin ulusal ve uluslararası yarışma düzeylerindeki ödül kategorileri; kısa film yapımının bütünselliğini dikkate alan bir bakışla, *senaryo*, *görüntü yönetimi*, *sanat yönetimi*, *kurgu*, *ses tasarımı* ve *makyajı* da içeren yapım öğelerini kapsıyor. (UFF X'in ödül kazananlarını görmek için [@KanatlıDenizati](#) Twitter/X hesabından, 21 Aralık 2023 tarihinde yapılan paylaşımlara bakabilirsiniz.)

Yarışması için -dünyanın nice ülkesinden- yüksek sayıda başvuru alan; aralarında Cannes, Berlin, Locarno, Toronto, vb. uluslararası seçkin festivalin katılımcılarının da bulunduğu filmlerin dünyada bilinen bir başka uğrağı haline gelen Uşak Film Festivali'ni, festivalin başladığı günden beri yönetmenliğini üstlenen -ve bu senekiyle birlikte, onuncu ve son kez UFF direktörlüğü yapan **Onur Keşaplı** ile konuştuk. Bu bahaneyle, deyişi tam karşılayacak şekilde *kısa filmle yatıp kısa filmle kalkan* dostumuzun sinema sanatının bu formuyla ilgili kişisel görüşlerini de aldık.

## X

*Festival düzenlemek, hele ki sizinkisi çapında ve sizinkisi kadar prestijli bir film festivalini düzenlemek gerçekten zor iş. Ekip olarak neyi başardığının iyi anlaşılmasını isteriz. O yüzden şuradan başlayalım: Bu iş nasıl oluyor? Özellikle de üç aylık çağrı süresinde size 3565 film geldikten sonraki süreci merak ediyorum, işin “mutfağını” merak ediyorum.*

**Onur Keşaplı:** Öncelikle teşekkür ederim, yüreklendirici ve güçlendirici sözcükleriniz için. UFF X -ne yazık ki geride kalan dokuz yılda da olduğu gibi- bir dizi zorluklara rağmen başarıyla gerçekleştirildi. Ortaya karakteristik ve kimi başlıklarda “ideal” bir festival koyduğumuzun farkındayız ve ödül kategorilerine bakıldığında Türkiye’de sinema sanatının bileşenlerine, emekçilerine hak edilen özeni göstererek ülkemizin en kapsamlı ulusal ve uluslararası yarışmasına ev sahipliği yapıyor oluşumuzun yıllardır değişmeyen bir durum. Fakat ister istemez, maddi ve manevi engellerle karşılaşmadığımız, zamanımızın ve belleğimizin hatırı sayılır bir bölümünü “bu yıl festivali nasıl yapabileceğiz acaba” sorusu ile harcamadığımız bir anlatıda UFF’nin nasıl bir seviyede seyredip, çıtayı ne denli yükseltebileceğini düşünmeden edemiyorum.

UFF hâlihazırda ulusal ve uluslararası kısa film camiasında rüştünü ispat etmiş bir festival olduğu için, başvuran filmlerin kalitesi, katılım göstermek isteyen sanatçıların sayısı ve son yıllarda tamamını yabancı sanatçılardan belirlediğimiz ana jürimiz için yaptığımız davetlere olumlu dönütler alınması babında oldukça şanslıyız. Festival başkanı **Prof. Dr. Murat Sezgin**, danışmanı olduğum İletişim Topluluğu öğrencileri ve kurucu üyeleri arasında yer aldığım Kadıköy merkezli sanat derneği apart’ın ([a-part.online](http://a-part.online)) UFF X ekibi ile Uşak’a gelen yerli yabancı

sanatçılarla nasıl bir etkinlik, söyleşi programı yapacağımıza, üç yarışmada gösterime giren 100 film haricinde özel gösterim filmlerini nasıl seçeceğimize keyifle karar veriyoruz. Filmlerin altyazı çevirilerinin ardından ve gösterim kopyalarının hazırlanmasının akabinde hangi filmin kaç defa, hangi salonda izleyiciyle buluşacağı konusu ise 1 yaşından beri Legolarla oynayan bir Lego koleksiyoncusu için harika bir inşa süreci oluyor. Açılış ve kapanış konserlerinde kimin sahne alacağı, *afterparty*'lerimizde hangi DJ'lerle dans edeceğimiz, çevrimiçi Q&A'leri kimlerin yürüteceği gibi tadından yenmeyen "işler"ın yanı sıra Uşak'a gelen yaklaşık 30 konuğun ulaşımı, konaklaması, ne zaman nerede yemek yiyeceği gibi "mutfak" işlerinde kimlerin görev alacağı festivalin omurgasını oluşturuyor haliyle. Uşak Üniversitesi İletişim Fakültesi sekreteri **Tolga Ünsal** ve İletişim Topluluğu başkanı **Alpay Ata**'nın organizasyon becerilerini ve özverilerini anmak isterim izninizle. Başımıza gelen tüm olumsuzluklara, maruz kaldığımız kimi tehditlere ve kurumların "göz yaşartıcı" ilgisizliğine rağmen UFF X'in pürüzsüzce tamamlanışında başka çok sevgili öğrencilerimizin müthiş özverisi olmak üzere minik ekibimizin adanmışlığının payı çok ama çok büyük.

Bu yıl ayrıca –benim "Allen Iverson" olarak adlandırmayı tercih ettiğim– yapay zeka dokunuşlu konseptimizle epey şık, havalı ve oyunbaz bir görünüm kazanmak çok hoştu. Ördek'ten **Esin Reçeloğlu**'nun dokunuşları ve buradan hareketle oluşturduğumuz samimi, yer yer alaycı, kendini asla ama asla ciddiye almayan, mizah yetisi son derece yüksek ve karakteristik haldeki kurumsal kimliğimizin altını çizmeli. Konseptimizde pembenin ve "X"ın öne çıkacağını 2023'ün başında kararlaştırmamıza karşın yazın **Barbie** ile gelen pembe dalgasına ve Twitter'ın X'e dönüşmesine içimizden yaratıcı küfürlerle karşılık verdik ve de en azından "ilk biz düşündük" diyerek kendimizi avuttuk. Ek olarak bu yıl yeniden –sevgili **Halim Ercan** ve kurucusu olduğu Sahneport sayesinde– online gösterimlere dönebildik. Bu bizim için önemliydi zira pandeminin nedeniyle çevrimiçi gerçekleşen 7. ve 8. UFF'lerde yaklaşık 100 ülkeden, 10.000'in üzerinde kayıtlı üyenin 100.000'den fazla sayfa ziyareti ve film seyrine tanıklık etmiştik. Ne mutlu ki önümüzdeki yıllarda da Sahneport ile düetimiz sürecek.

***UFF'nin gözden kaçırılmaması gereken bir özelliği, yarışmaya giren filmlerin iki değil üç kademeli bir jüri sistemi neticesinde ödüllendirilmesi: "ön seçici kurul" ile "ana seçici kurul"un arasında bir de "ara seçici kurul"un olması. Bu sistemi bize tanıtabilir misin?***

**OK:** Çoğu kısa film sanatçısında –haklı olarak– festival yönetimlerinin başvuruda bulunan filmlerin tamamını izleyip izlemediğine dair soru işaretleri olabiliyor – ki ben de aynı zamanda bir kısa film yönetmeni olarak bu gibi kaygıları taşıdım ve taşınmamasını istediğim bir festival olsun diye 2014’te UFF’yi başlattım. Biz ön seçici kurulun kimlerden oluştuğu ilk yılımızdan itibaren duyurduk ve bu şeffaflığın olumlu karşılığını, devamında bazı festivallerin de bunun böyle olması gerektiğini fark ettiklerini gördük. UFF’yi başlattığımızda hedefimiz 5. yılımızda uluslararası ölçeğe taşınmaktı. O yıla kadar ön seçici kurul, başvuran filmler arasında hangilerinin gösterime gireceğine de hangilerinin hangi dallarda yarışacağına da karar veriyordu ve sistemimiz sorunsuzca işliyordu. Fakat 2017’de 500’lerde gezinen başvuru sayısı, 2018’de aniden 3300’e çıkınca ön seçici kurulun iş yükü öngöremediğimiz ölçüde arttı. Evet, üye sayısını gerektiği kadar artırmıştık fakat 3300 filmde 100 filmi seçmek, bir de üzerine finalistleri belirlemek çok ama çok zorluydu. Bir de üstüne o yıla dek kullandığımız Cannes modelinin özellikle Ulusal Kısa Film Yarışmamızda işlemediğine karar verdik.



Burada aklıma Oscar modelini uygulamak yani her bir finalistin ödüllerin tamamına aday olmasındansa her bir dalda farklı farklı filmlerin farklı sayılarda adaylıklar alabildiği bir sistemle ilerleme fikri geldi. Bunun ise ön seçici kurulun işini daha da zorlu kılacağı aşikârdı. O sebeple “ara seçici kurul” adında bir kademe ürettik-uydurduk. Böylece ön seçici kurul gösterime girecek 100 filmi seçtikten sonra devreye giren ara seçici kurul, söz konusu 100 filminden hangilerinin hangi kategorilerde yarışacak finalistler olacağını belirler hale geldi. Ana seçici kurul ise ara seçici kuruldan gelen finalistleri izleyip ödüle layık gördükleri yapıtları belirliyorlar.

Sistemin avantajı daha sağlıklı ve nesnel oluşu. Elbette sanatı yarıştırmak bir ahmaklık ama en azından UFF bu ahmaklığa ortak oluşunu daha katmanlı ve estetik bir şekilde yapar hale geldi. Buna karşın sistemin anlaşılmasında hala kafa karışıklıkları olabiliyor zira bildiğim kadarıyla üç kademeli bir jüri sistemini kullanan başka bir festival yok. Çoğu festival ön elemeyi geçen filmlerine anında “finalist” unvanını verebiliyor. Tabi bu sayede –yönetmenlerin de duyuruları sayesinde– söz konusu festivalin tanınırlığı artıyor. Buna alışık yönetmenler resmi seçkiye girdiklerini öğrendikten sonra kendilerini finalist sanabiliyor ve bu noktada açıklamalar yapmamız gerekiyor. Biz resmi seçkimizi Eylül ayında, resmi seçki içinden kimlerin finalist olduğunu ise Ekim sonunda duyuruyoruz.

İlginç olan bir diğer ayrıntı ise üç kademelinin de birbirlerinin kararlarına laf etmeleri ve b\*k atmaları. Bundan haz duyuyorum ve itiraf etmeliyim ki bazen bilerek kışkırtıyorum. En nihayetinde ise bu sistemden bugüne dek filmleriyle UFF’ye başvuruda bulunan sanatçıların da memnun olduğuna dair dönütler alıyoruz. Dahası, “seneye UFF ara jüride ben de yer alabilir miyim” teklifleriyle karşı karşıya kalıyoruz.

***UFF’nin bu sene İstanbul ayağı da oldu. Kanatlı Denizati zaten ülke sınırlarını dert etmeden uçabiliyordu. Ne oldu da boğaz havası alası geldi?***

**OK:** 2020’den bu yana UFF İstanbul etabını gerçekleştiriyoruz. İlki elbette pandemi nedeniyle oldu. Biz her şeye rağmen sınırlı katılımı bir ödül ve kapanış töreni düzenlemek istemiştik online sürümümüzün ardından ve çoğu ödül kazananın İstanbul’da yaşıyor olması töreni de orada yapma teşebbüsünü doğurdu. Kadıköy Barış Manço Kültür Merkezi’nin ev sahipliği ve misafirperverliği öylesine samimiydi ki sonraki yıllarda ödül törenimizi olması gerektiği gibi Uşak’ta gerçekleştiresek de sizin tabirinizle boğaz havasını almaya devam etmek ve zengin



seçkimizi, yabancı jürimizi ve finalistlerimizi İstanbullu sinemaseverlerle de buluşturmak istedik. Bu elbette kentimizin, üniversitemizin ve festivalimizin daha çok tanınmasına da vesile oldu, oluyor.

***UFF X'in Uşak ve İstanbul ayaklarının içeriğini nasıl belirlediniz? İki şehirdeki etkinliklere ilişkin öngörüleriniz nelerdi? Etkinliklere gösterilen katılıma ilişkin olarak sen nasıl gözlemlerde bulundun?***

**OK:** Uşak'ta ciddiyet, İstanbul'da salaşlık hâkim. Fakat bu salaşlığı ve zengin programı sağlayan, apart ve UFF danışma kurulu üyesi **Emre Doğan** ve İstanbul Gelişim Üniversitesi'ndeki harika öğrencileri. Uşak'ta kimin ödül alıp almayacağı geriliminin sönümlenmesiyle İstanbul'a geçiyoruz ve orada harika bir gösterim programı, Uşak'a gelemeyen veya UFF'ye sonradan dâhil olan konuklarla söyleşiler, paneller bizi bekliyor. Katılım konusu ise her iki kentte de özellikle bu yıl istediğimiz seviyede değildi. Yukarıda da değindiğim üzere, minik ekibimiz ve öğrencilerimizle bu yıl o kadar sevimsiz ithamlar ve maddi sorunlarla uğraştık ki basın bültenleri, duyurular noktasında çok zayıf ve geç kaldık. Fakat buna rağmen insanların film izleme eylemine dair tercihlerinde son yıllarda ne gibi değişiklikler olduğunu ve de kültür sanat etkinliklerine katılımların azalma eğiliminde olduğu gerçeğini yok saymak akıldışı olur.

Bir de benim üzerinde hiç kafa yormadığım –gerek duymadığım– bir teorim var ki o da “Uşak Film Festivali”ni ismen havalı bulmayanların etkisi. Uluslararası katılımcılar için bu elbette bir mevzu değil ki bunu paylaşımlarından da görüyoruz. Ama kimi ulusal katılımcılar için durum böyle olmuyor. Bir yıllığına adımızı “Alaçatı Film Festivali”ne mi dönüştürsek acaba? Teorimi kanıtlama ihtiyacı duydum aniden. Şaka bir yana Türkiye’de “Kanatlı Denizatı Ödülleri”nden daha havalı bir ödül adı ve ödül heykelciği varsa lütfen bir adım öne çıksın ve kendini tanıtsın!

***UFF X için açtığınız bir fongogo sayfası var ([bağlantı](#)). Burayı kullanarak 5 Şubat 2024 tarihine dek sivil-gönüllü destek yoluyla 120.000 TL toplamayı hedefliyorsunuz. (Tarihsel bir not düşelim: Bu kadar parayla bugün bir Ankara sinemasındaki bir film gösterimi için 1000 adet öğrenci bileti alınabiliyor. Yahut gerek Uşak'ın gerekse UFF'nin sembolü olan Kanatlı Denizatı Broşu'nun sergilendiği Uşak Arkeoloji Müzesi için 2000 adet giriş bileti alınabiliyor.) Bu bağlamda, destek çağrısında bulunduğun YouTube***

videosunu [böyle yaparak anmış olayım](#). Bu videoya referansla, pervasızlıkla “O değil de, neden Darth Vader kostümü?” diye sorabileceğimiz günler gelene dek hep güncel kalacak asıl soru şu: Ne oldu? Ve ne olabilir?

OK: Yıllardır destek başvurumuza olumlu yanıt veren bakanlık bu yıl nedense olumsuz yanıt verdi. Uşak’taki kamu ve özel kurumların ise ilgisizliği dillere destandı. UFF tarihinde cebimizden harcamalar yapmadığımız yıl yok ve bu son yıllarda daha da artmakta. Daha önce de Fongogo çağrılarımız olmuştu. Hatta iki yıl üst üste öğrencilerimizle birlikte bir takım eşyalarımızı satışa çıkarmıştık. Fakat hem “cool” bir edayla yaptık bunları, tüketim çılgınlığı klişesine ikinci el güzellemesiyle karşılık verdik. Bu yılsa işler epey güç ve UFF’nin sürdürülebilirliği açısından sorunuzda andığınıza tarihe kadar söz konusu miktarı toplamamız gerekiyor. UFF X bitti ama bitmedi, ödemeleri sürüyor... Bu satırları okuyan sanatseverlerin yardımlarını bekliyoruz.



Vader kısmına ise şimdiden yanıt verebilirim; fotoğraf ve videoda yer almakla ilgili ciddi derdi olan biriyim ve en son kamera karşısına geçtiğimde arkadaşım **Gisela Cano** için bir video mektup hazırlıyordum. “Ölüm İlanım” olan bu mektup bir mektuptan fazlası haline geldi. Kamera önünde en son Vader maskeliydim. Yıllar sonra aynı odada kamera karşısına geçerken aynı maskeye başvurdum. Vader’ı çok mu seviyorum? Hayır. Star Wars hayranı mıyım? Asla, ama bir şekilde –nedense– Yıldız Savaşları temalı oyuncaklar, ıvırzıvırlar hediye ediliyor bana. Lütfen buna bir son verilsin! (bkz. <https://a-part.online/apartkat/obituary/> )

*Gazete Duvar için Osman Çaklı'nın seninle 2020 yılında (UFF'nin pandemi koşullarında tamamen çevrimiçi olarak düzenlendiği yılda) yaptığı söyleşide ([bağlantı](#)) "Kısa filmi de kapitalizme kaptırırsak –ki kaptırmak üzereyiz– sinemanın bir sanat olup olmadığını tartışmamızı gerektirecek bir şekilde mevzi yitirmiş olacağız." diyorsun. Halen bu görüşte olduğunu varsayıyorum ve bunu açmayı önemsiyorum. Bu bakışa göre uzun metraj filmleri kapitalizme kaptırdık, geçmiş olsun. Niye böyle düşündüğünü o söyleşide açıklıyorsun ve benim sana bu noktada bir itirazım olmayacak. Peki neden kısa filmi "de" kapitalizme "kaptırmak üzereyiz"? Eskisinden farklı bir "kısa film alıcısı", bir "kısa film pazarı", bir "kısa film kültürü" filan mı oluşuyor?*

**OK:** Estetik modernizmi, beraberinde sanatın özerkliğine ve hayalgüçlü, manadan, anlamdan muaf olma özgürlüğüne yakın duran biri olarak sinemanın özerk bir sanat olmadığını düşünüyorum. Sanat özerk olmadığında ne kadar "sanat" kalabilir? Bunun tartışmasına girmeyeceğim alan işgal etmemek adına, ancak sinema –henüz ilk yıllarından itibaren– edebiyat ve tiyatro tarafından çalınmış bir görsel sanat. Sinemada hikaye anlatmayan, anlatsız yapıtlara "deneysel" diyoruz ki bunu görüntü parçacıklarına ve sinematografiye, görüntü diline hakaret olarak sayıyorum. Sinema eğer gerçekten de görüntü parçalarından oluşan bir sanatsa o zaman **Vertov**'lar, **Man Ray**'ler, **Maya Deren**'ler, **Jonas Mekas**'lar, **Stan Brakhage**'ler sinemanın özünde, merkezinde ana akımındalar. Sinemayı bir şeyler anlatma, mesaj verme, mana sunma, anlam üretme gayesiyle hikâye ve oyunculuğa indirgeyen yapıtlara "deneysel" denmeli. Bunlar elbette "bence"ler fakat temelsiz değiller.

Sinemanın özerklik onurunu koruyan yegâne alanın kısa metraj olduğunu düşünüyorum zira piyasanın baskısı uzun metraj ve dizilere oranla daha az hissedilir vaziyette halen. Dahası, teknik olarak izleyici kaygısından muaf ve de sözcüğün gerçek anlamıyla –bakanlıklar, fonlar, ortak yapımcılar peşinde koşup kendine utanmadan sıkılmadan "bağımsız" diyebilenlerin aksine– bağımsız olma şansları var. Pazar ve içerdiği pazarlama, üretilme, tüketilme formülleri kısa filme geldi, gelmekte. Bunu tehlikeli buluyorum özerklik babında.

*Dünyada büyük ölçekli bir kısa film üretimi ve arzı var sanırım (tam şu anda muhtemelen dünyanın birçok yerinde birtakım insanlar kendi kısa filmleri üzerine çalışıyorlar). Bu arz üzerine kısa filmin dünyadaki dolaşımında-*

*trafiğinde de merkezler (“hub”lar) halen film festivalleri galiba – yanılıyor muyum? Şayet bu izlenimlerimde haklıysam, bir form olarak kısa filmin erişebildiği asıl kitle de halen “festival kitlesi” olmuş oluyor. YouTube’un, TikTok’un, Netflix’in, Prime Video’nun, vb. yaygınlığını göz önünde bulundurunca, burada tuhaf bir durum yok mu sence de? Bir taraftan da MUBI’ye bakıyoruz, kısa filme gitgide daha çok yer veriyor. Kaydadeğer.*

OK: MUBI bu konuda bunca yıl ne bekledi acaba? Engel olan neydi kendilerine? Kısa metraj nihayet(!) sektörleşmeye başladı, çok küçük adımlarla da olsa. Bunun olmasını canı gönülden istediğim yıllardaki saflığıma inanmakta güçlük çekiyorum. Serbest piyasa ekonomisinin mutlak hükmünde bunun sanatsal ve estetik hüviyete dair olumlu sonuçları olacağına nasıl inandırmışım ki kendimi, saf salakça? Talebin kısa filmde ziyade “kısa içerik”e dönük olduğunu düşünüyorum ki kısa film süreleri giderek uzuyor; hatta yer yer günümüzde yok olan orta metrajın yerini alıyorlar. UFF üzerinden başvuruda bulunan filmlerin sürelerinin nasıl artış gösterdiğine dair akademik bir çalışma yapmıştık.<sup>1</sup> Çalışmadan sonraki iki yılda süreler daha da arttı. Kısa filmin kesit anlatısı, pasajvari dokusu, kendi özerk bütünlüğü giderek “izleyici işten eve gelince kısa içerikler istiyor” a teslim ediliyor.

Hem UFF’den hem de Türkiye’de ve dünyada jüri üyesi olarak ya da izleyici olarak gittiğim festivallerde izleyici sayılarındaki azalmaları gözlemleyebiliyorum. Uzun metrajlar açısından nasıl ki sinema salonları giderek zayıflayan bir seçenekse, kısa filmler için de festivallerin izleyiciyle buluşma noktasındaki ağırlığı azalıyor. Sistemin buna yanıtı “pitching”ler ve yapım desteklerine dair yarışmalara yüklenmek oldu. Giderek ve de temelsiz bir şekilde artan yapım masrafları karşısında verilen gülünç destek miktarlarıyla kısa film sanatçıları arasında kendilerini en iyi ve doğru şekilde pazarlayabilenleri ödüllendiriyorlar. Bir an için gözlerimizi kapatıp **Angelopoulos’un**, **Ottinger’in**, **Carax’ın** ve kadın düşmanı **Tarkovsky’nin** “pitching”lerde kendilerini ve projelerini 5 dakikada, Powerpoint’lerle pazarlamaya çalıştığını düşünelim mi? Düşünemeyiz çünkü yapamazlar ve destek alamazlardı. Kim bilir günümüzde nasıl belleklerin dışavurabileceklerinden mahrum kalıyoruz bu “prezantabl” atmosfer yüzünden.

---

<sup>1</sup> Bkz. Keşaplı, O. ve Toğaç, A. (2022) “The Example of the Interim Selection Committee at the International Uşak Short Film Festival as a New Jury Level (Yeni Bir Jüri Kademesi Olarak Uluslararası Uşak Kısa Film Festivali’nde Ara Seçici Kurul Örneği)”. *Journal of Communication, Sociology and History Studies* 4: 1-11. ([bağlantı](#))

***UFF Festival Yönetmeni olarak çok büyük sayıda kısa film izlediğini biliyorum (gözlerine sağlık diliyorum). O nedenle de kısa film formunun dünyadaki genel vaziyetini sorabileceğimiz en doğru insanlardan birisin. Ben özellikle, teknik açıdan ve filmin somut yapımı yönünden karşında nasıl bir manzara bulduğunu merak ediyorum. Son olarak bu konudaki gözlem ve görüşlerini alabilir miyiz?***

**OK:** Teşekkür ederim. UFF uluslararasına taşındığından bu yana hem kendi filmlerimi çekemez oldum hem de gözlerimin mahvoluşuna tanıklık ettim. Son beş yıldır yazlarımı 3500 civarı filmi izlemekle geçiriyorum. Bir de benim hiçbir günü aksatmayacak şekilde *Short of The Week* ve *Vimeo Staff Picks* izleyicisi olduğum düşünülürse 5000'e yakın kısa film, video izliyorum 2018'den bu yana, her yıl. UFF X'ten önce gözlerimde ciddi bir sorun baş gösterdi ve sağ gözüm kapandı. Korsan bandı aramaya başladım, çevremden yardım istedim. Maalesef gözüm düzeldi... Yoksa ne hoş olurdu son UFF direktörlüğümde güneş gözlüklü ve korsan bantlı olmak... Hayaller ve gerçekler.

Neyse, uluslararası ve ulusal ölçekte film teknikleri giderek yüksek bir çıtaya varıyor ve çita güncelleniyor. Farkında olduğum kimi durumların başında, öğrenci filmlerinde ciddi bir zayıflamanın olması ve yurtdışından gelen öğrenci filmleri ile Türkiye'deki öğrenci filmleri arasındaki makasın durmadan açılması geliyor. Burada –aynı zamanda bir akademisyen olarak– neleri yanlış ya da eksik yaptığımızı düşünüp özeleştiri geliştirmemiz şart. (Benim bu noktadaki saptamalarım çok köktenci. Mesela sinema bölümlerinin iletişim bilimlerinden alınıp tamamen güzel sanatlara bırakılmasından yanayım.) Öğrenci filmleri haricinde kalan yapıtlarda ise yabancı ve yerli filmler arasında makas kapanıyorken pandemi sonrasında yeniden açıldı. “Bir müddet sonra yeniden yakınlaşacağını düşünmememiz için engel yok” demek isterdim ama akıl almaz yapım masrafları nedeniyle pek çok kısa film sanatçısı kısa filmde kalmak ve bu formda üretmek istemelerine rağmen dizi, uzun metraj, reklam işlerine kaymak durumunda kalıyorlar.

Tüm bunlardan bağımsız bir değerlendirme yapmam gerekirse, uzayan kısa film süreleri ve normal koşullarda kısa metrajı kale almayan yönetmen, yapımcı ve oyuncuların bu sahaya da çöreklenmeye başladıklarını ve “tutucu”, “hantal” üsluplarını getirdikleri gözlemleniyor. Bunun etkisiyle ve *pitching*'lerin “formüllere indirgenmiş” kısa film tasarım ve yaratım süreçleriyle filmlerin yetkin fakat steril

bir dokuda olduğunu söyleyebilirim. Yenilikçi, pürüzlü, kirli, “saçma”, içerik veya biçim olarak cesur filmlerin sayısında artış beklerken azalma var. Bu beni endişelendiriyor. Platform etkisi bunda pay sahibi. Tertemiz, ölçülmüş biçilmiş, özenli ancak samimiyetsiz ve eğreti kısa filmlerin sayısı Türkiye’de de dünyada da artıyor. Estetik Modernist Devrim Şart!



# SORRENTINO SİNEMASINDA FLANÖRÜN İZİ

Nurşah Ferah

Flanör (*flâneur*), 19. yüzyılın başlarında Fransız Devrimi'yle şehrin demokratikleşmesinin etkisiyle çıkan bir kavram olsa da; **Aragon**, **Baudelaire** gibi modernistlerin eserlerinde modernizmin ana kahramanı olarak betimlenerek, modernizmin bedenleşmesi olarak da düşünülebilecek karakteristik özellikleri ile hem gerçek hem efsanevi bir nitelikte asılı kalmıştır.

**Baudelaire**, bilimsel modernite anlayışına karşı flanörü sanatçı olma hali ve hayal gücüyle özdeşleştirir. O, en ücra köşelerine kadar metropolü arşınlayan ve modern hayatın bütün görünümünü gözlemleyen, ayıkladıklarını hafızasının arşivine kaydeden bir kent gezginidir. Kalabalıkla var olup, onunla nefes alıp, bundan beslenir; herkesi fark eder, kimse tarafından fark edilmez. İnsan sarrafıdır ve modern hayatın kahramanlarını o seçer, bu kahramanlar onun yoldaşlarıdır. Bedenini arayan bir gezgin ruh misali, istediği zaman istediği kişiye konumlanır. Flanör her defasında konumlanmalarında o karakterlerde erimez, aksine bireyselliğini pekiştirir. **Baudelaire**, flanörün kalabalığın peçelediği izleri bir dedektif gibi sürdüğünü betimler. Bu benzetme modern kente ait dehşet, şeytanlık, günahkarlığın hem dedektifi hem de flanörü sürüklemesinden kaynaklanır.

Zaman tasasından uzak flanör imgesinin, ilerlemenin hızını kaplumbağa hızına indirgemesi, 19. yüzyılın ruhuyla ilintilendirilmiştir. Zamanın bütününü kendine serbest kılan flanör, zamanla bir uzlaşım sağlamıştır ve aynı zamanda öyle görünüyor ki mekanla ve kalabalıkla ve hatta peçelerle. Zamanın geçiciliği, mekanın bir görünüp kaybolması **Baudelaire**'in "modernite"sinin özelliklerindedir; bir de buna ek olarak, umulmadık apansızın deneyimleri de ekler. Zamanın "şimdiki zaman" kipliğinde, anlık olanın hakimiyeti bir noktada yeniliğin kapısını aralar. Yeni olan şaşırtıcı, bireysel, biricik, kural tanımazdır ve çözümlenmeye, tanımlamaya gelmeyendir. Deneyimin ön ekidir, zamana ve karşıtı olan eskiye kafa tutandır, zıttır. Eski ile olanla birlikteliği bir dengeyi yaratır.

**Walter Benjamin** 20. yüzyılda, modern gezgini “artist-flanör” olarak tanımlamaya çalışmış ve tipe ilişkin anlayışını; **Baudelaire**’in dedektiflik zemininde tanımladığı flanörünün toplumsal açıdan elverişli olması, avareliğini haklı çıkarması, bir gözlemcinin uyanıklığının onun içinde gizli olması üzerinde temellendirmiştir. Bu dedektiflik, kendilik duygusunun önünde epey geniş alanların açıldığını görür; büyük kentin temposuyla senkron tepki biçimleri geliştirerek, olayları anında yakalamasına sebep olur, bütün bu olaylar dizisi, flanörü bir sanatçı haline getirir.

**Walter Benjamin, Baudelaire**’i yeniden okuyup flanörün üç unsur veya üç koşula bağlı olarak ortaya çıktığı yargısına varır: kent, kalabalık ve kapitalizm.

Kentli flanör için yürümek yalnızca yürümektir; o, kalabalıklar içinde bile yolunu bulur. Flanörün etrafında 19. yüzyılda gelişen, saatler boyu bir parça kır görmeden yürüdüğü kent yığılmaları vardır. İnsan o dönemin yeni megapollerinde (Berlin, Londra, Paris) yürürken, ayrı dünyalara benzeyen birbirinden tamamen farklı semtlerden geçerdi; semtten semte her şey değişebilirdi: binaların boyutu ve mimarisi, havanın temizliği ve kokusu, yaşam biçimi, ortam, ışık, toplumsal yapı. Flanör, kentler manzaraya dönüşecek ölçeğe ulaştığında tezahür etti. Kentler geçitleriyle, görüş açısındaki ani değişimleriyle, tehlikeleriyle ve sürprizleriyle, adeta bir dağı katı eder gibi kat edilebiliyordu.

Flanörün tezahürünün ardındaki ikinci unsur olan kalabalıklar, kalabalığın arasında, kalabalığı yararak yürümektir. Büyük endüstri kentlerinde işe giden ya da işten dönen, iş randevularına giden, koli teslimatı ya da bir görüşmeye yetişmek için acele eden bu insanlar, yeni uygarlığın temsilcileriydi. Bu kalabalık düşmanca davranırdı, kendisini oluşturan her bireye düşmandı. Herkes telaş içindeydi ve diğerinin yoluna çıkıyordu. Kalabalık ötekini hemen rakibe dönüştürürdü. Bu kalabalık büyük gösterilerdeki, birlik içinde hak arayan insanların, destansı halk tabakasının, kolektif enerjinin kalabalığı değildi. Aksine, bu kalabalığı oluşturan her bireyin, bir yerden bir yere hareket etme seviyesinde birbirleriyle çatışan çıkarları vardı. Kimse kimseyi tanımazdı. Genelde ciddi bakan, tanımadık ve hepsini tanımanın sayısal olarak pek mümkün olmadığı yüzlerdi bunlar.

Üçüncü unsur kapitalizmdir, ya da daha açık bir ifadeyle, **Walter Benjamin**’in nazarında metanın saltanatıdır. **Benjamin**’e göre kapitalizm, meta kavramının endüstriyel ürünler dışında sanat eserleri ve insanlar için de geçerlilik kazanmasını sağlamıştır. Flanör yıkıcıdır. Kalabalığı, ticareti ve kenti, bunların değerlerini de



yıkar. Kalabalıkların yalnızlaştırıcı etkisi söz konusu olduğunda flanör, kalabalığın o anonimleştirici halini arar, çünkü orada saklanır. Mekanik kitlenin içinde erir ama içinde saklanmak adına bile isteye yapar bunu, böylece anonimlik ezici baskıdan ziyade ona zevk alma olanağı sunar, içindeki özel bakış açısıyla kendini daha canlı hisseder. Kalabalığın tatsız, kasvetli, yalnızlığının ortasında, gözlemcinin ve şairin yalnızlığını yaratır.

**David Le Breton** aylıklık etmeyi “yürüme sanatı” olarak nitelendirir (*Yürümeye Övgü* [Sel, 2022]). Kent ancak sakinlerinin adımlarıyla ya da onu yürüyüşleriyle, buluşmalarıyla, dükkanlarına, ibadet yerlerine, resmi dairelerine, istasyonlarına, kafelerine, eğlence yerlerine vb. girip çıkmalarıyla canlandırılarak yaratan gezginleriyle var olabilir. Flanörlük kamusaldır ve başkalarına yöneliktir. “Hava almaktan” ya da yürüyüşe çıkmaktan daha fazlasıdır. Flanör görmek ve görülmek için dışarıdadır ve bu nedenle başkalarını izleyebilmek ve metropol kalabalığının bir parçası olarak anonim statüsünün güvenliği içinde şehrin telaşını alabilmek için bir kalabalığa ihtiyaç duyar. Kalabalık aynı zamanda bir izleyicidir. “*Flânerie*” bu nedenle bir kalabalık pratiğidir, bir uzmanın kalabalık davranışını “yapma sanatıdır”. Bir etik olarak, bireyin gözlemlerinin ve bakış açısının bireyselliğini ve tekil perspektifini olduğu kadar, kendine has özellikleri ve tavırları da yücelterek bireyi kitleden geri alır. Gözlem, flanörün varoluş nedenidir ve görsel cazibeleri görmek, flanörün görüşten görüşe çekilen hareketinin anahtarıdır. Görsel olanın, flanörün en önemli aracı olduğu söylenebilir.

Flanörün deneyimi, insanın mekanı hissetme, algılama, tespit etme ve ifade etme biçimini ve onun sembolik önemini bize bildiren bir kipliktir. Kentsel manzarayı, bir dağ aşar gibi aşan, kentsel deneyimin anlamını geri veren, sıradan ayrıntılara hayat veren özgürlüğün ara mekansal zamansallığının kipliği gibi düşünülebilir. Tek bir sözcükle, hareket, eylem ve virtüelliği kendinde barındıran bu kavram ön ek olarak kullanıldığında birçok tanımı kendine içkin kılabilme gücüne sahip oluyor, üstelik bu güç kendisini tarihsel olarak birikmelerden de beslemiş olarak karşımıza çıkıyor. Flanörün görme eylemi, bir gözlemcinin derin okumasını yaptığı, dikkat kesildiği, süreklilik ve süreksizliğin noktalarını bildirdiği ve hızına dair verdiği ipuçlarıyla hem seyirci hem karakter hem de kameranın kendisi için ön ek olabilecek, sinema için düşünüldüğünde fonksiyonel bir kavram olarak elverişli hale geliyor görünmektedir.

**Sorrentino** sinemasının hem karakterleri hem de izleyiciye belirlediği konum 21. yüzyılın flanörüne benzetilebilir. 19. yüzyılda kentin sokaklarında karşılaşmalar yaşayan, insanları gözlemleyen flanör, **Sorrentino**'nun sinemasında, onun İtalyasında (*Olmak İstedğim Yer* [This Must Be The Place, 2011] ile *Gençlik* [La Giovinezza, 2015] dışında), karakterlerin varoluş sancuları ve arayışlarıyla karşılaşmalar yaşar. Sinemanın teşhirci yanı şehrin hem pastoral bir manzara resmi gibi, hem de anlatıyla birlikte insanın güzelliği bozan ama içinde güzellik de barındıran bir kent parçası olduğunu deşifre eder. 21. yüzyılın flanörü, 19. yüzyıl flanöründen görsel imgelere maruz kalma düzeyi ile ayrılır. **Frédéric Gros**'un, toplumun sesini kısıtığımız tek eylemimizin belki de yürüyüş olduğu düşüncesinden hareketle (*Yürümenin Felsefesi* [Kolektif Kitap, 2017]); karakterlerin hem iç mekan hem de dış mekandaki yürüyüşleri ile filmin bütünündeki kimlik arayışlarına mola verilmiş sahnelere tanık olduğuna dikkat çeken bir anlayışı seyircisine sunar. Pasif bireylere dönüşümümüzün meşru hali olan postmodernizm, yaşam derinliğinin yüzeysel katmanlarından haz almak ve bununla kendinden geçmek ile ilgilidir; **Sorrentino**'nun karakterleri ya da eleştirileri gibi. Bu yüzden ki **Sorrentino** sineması, bazen rüya olduğunu açık eder şekilde, bazense sahne geçişlerindeki bozulan kronoloji ile kafa karıştıracak şekilde bunu yapar. Postmodernizm imgelerinin, bugün bireyi kuşatma stili gibi. Aniden ve bağlamdan uzak.



Titta di Girolamo



Jep Gamberdala

Kent gezgini flanör, metropolün en ücra köşesine kadar arşınlayıcısı ve modern hayatının müthiş bir gözlemcisidir. **Baudelaire** şöyle tanımlar: "... kalabalıklarda var olur. Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flanör için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını gelip geçici ile sonsuz arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir." (*Modern Hayatın Ressamı* [İletişim Yayınları, 2014]: 33) Flanörün en belirgin eylemi kimliksiz olarak yürümek, hareket halindeki kadim hayata katılmaktır. 19. yüzyılın flanörünün 21. yüzyılda **Sorrentino** sinemasındaki karakterleri Titta di Girolamo (*Aşkın Bedeli* [Le

Conseguenze dell'Amore, 2004]), Jep Gamberdala'dır (*Muhteşem Güzellik* [La Grande Bellezza, 2013]). Onlar kalabalık içinde gözlemleyici olurlar, "hiçliğin" farkına varıp bunu ters yüz etme ihtiyacı duyarken, "hiçliği" anlamlandırmaya çalışıp az konuşarak da kentli olmaya devam ederler. 21. yüzyılın flanörü, etrafında kendini kuşatmış şehre başını kaldırarak bakar, şehir büyüleyici hem şimdi hem de nostaljidir: Roma. **Kant**'ın "yüce" terimini eşleştirdiği "kaba doğa" imgesi yaşadığı yüzyılla ilişkilendirildiğinde insanın hakimiyetinin doğanın karşısında daha az oluşunda gizliydi, doğa insanı kuşatabilme büyüüne sahipti. Bugünün postmodern insanı için şehir yukarı doğru yükselen binalarla kuşatılmış, dağların bile görünmez olduğu bir planlama ile inşa edilmekteyken, insan artık "doğaya kaçma" olarak adlandırdığı hazırlanmış, beklendik bir duygunun eylemi içine girer. Modern şehir bugün doğadan ödünç alınan matematik yücenin yarattığı aşkınlıkla, insanın kendi yapıntısının kendi üzerinde kurduğu aşkınlık ve sınırsızlıkla sıkışmış ve kenti aciz hissettiği mekanlara dönüşmüştür. Flanöre eşlik eden duygu huşu ve keşif duygusu değil aynı zamanda kalabalık ve mimarinin üzerinde yarattığı yüce duygusudur.

**Kracauer** sinema seyircisini gerçek hayatın uçucu fenomenlerine duyarlılığı ve ekrana üşüşmesiyle 19. yüzyıl flanörüne benzetir. Flanörü bu yüzyıla taşıyan, taşıdığı karakteristik özelliklerin ikonlaşması ve akışkan olma halidir. Filmler kamera gerçekliği ve bizzat hayatın kendisinin görüntüleriyle izleyicide bir karşılaşmaya sebep olur. Bu karşılaşmanın bütününe davet edilmeyen seyirci gözlemci olmanın soğukkanlılığı ile tam bir seyir deneyimine katılmış olur. Sinemanın özdeşleşme ile aradaki bu camdan duvar etkisi, onun düşünce yaratmak için bir eser olarak varlığını perçinlemesidir, bir başarıdır. Öyle ki her filmin karakterin ruhuna girme iddiası ve zorunluluğu yoktur, baştan kabul etmek gerekir ki karakterin ruhuna girmesi gereken izleyici değil onu içselleştirip sonra bedensel bir aksiyona dönüştüren oyuncunun görevidir. **Brecht**, seyircinin özdeşleşme durumunu değerlendirirken, oyunu izleyen seyircilerin put gibi kilitlenip büyülediği sahne bakışını orta çağ insanının görüntüsüne benzeterek eleştirir. Seyircinin oyunun anahtar kişileriyle kendini özdeşleştirebilmesi için genel hatlarla çizilmiş karakter tasavvurları seyircide zaten yüzeye çıkarmak için gönüllü olduğu duyguları uyarır. Bu büyülenmiş, put gibi duran seyircinin beklentisi gerçek dünyanın bütün olumsuzluklarının sahnede olumlanmasına en azından umut duygusu ile yoğurulmasına şahit olmaktır. Postmodernitenin toplumun kültür ve

onun ürünlerine sızıyla zaman-mekan ve dil üzerindeki algımız sinemada da yansımalarını göstermiştir. Seyirci, içinde yaşadığı dönemin etkilerinin, kendi lineer zaman çizgisinde alımlamaya alışık olduğu estetik nesnelere sızıyla, düşünce üretmeye değil, görsel bir flanöre dönüşmüştür. **Sorrentino** hem karakterlerini hem de izleyicisini flanörleştirir. Bu aradaki camdan duvar, **Sorrentino**'nun film tarzında özdeşleşmeye yer vermeyen unsurlar; izleyicinin ana karakterlerin fiziksel özelliklerinin etkileyciliğine yer bırakmadığı *cast* seçimiyle **Sorrentino** karakterlerini etik ve ahlaki açıdan da değerlendirmesini mümkün kılar. **Ranciere**, seyircinin özgürleşebilmesi için karşılaştığı sahneyi gözleme, seçme, karşılaştırma edimleriyle birlikte bütün bunların bir çıkarımıyla bir icrada bulunma gerekliliğinden bahseder. İzleyici icrayı hayata, sokağa, şehre egemen olmakla özdeşleştirerek edilgen konumundan kurtulduğunda ona bir özerklik tahsis edilmiş olacağını öne sürer. **Gadamer** ise, özdeşleşmeye yer vermeyen modern sanat anlayışının eserin kapılarını kapatması olarak düşünülmesinin bir yanığı olduğunu belirtir, ona göre klasik eseri ideal bütünüyle bağlantılandırmak yerine eserin kendi bütünü içinde gerektirdiği sınır içinde deneyimlemek onu alımlamak ve anlamakla ilgilidir; özdeşleşmek ile ilgili değil. Karakterin yerine geçmeye izin vermeyen, sadece tanıklık edilen bu sinema anlayışı, seyircinin seyir edimi içinde olduğunu fark etmesidir. **Sorrentino** filmografisi seyirciyi özgürleştirir.

Flanörün zaman ve mekanla kurduğu ilişki, bedenin mekanla ve aynı zamanda zamanla kurduğu ilişkinin dönüşümüne yol açar.

Teknolojiyle harmanlanan flanörün, bakınma ve yürümeye dayalı “odaklı” eylemleri, algının parçalanmasıyla bir sürüklenme süreci içerisine girer. Teknoloji, yürümenin doğasına, orada olmaya, şimdiye, şimdideki mevcudiyetin deneyimine müdahale eder. **Sorrentino** sinemasının teknoloji ve öncesini de deneyimlemiş karakterleri bu alanın daha kontrollü yöneticileridir, izin verdikleri kadar dağılır ve alabildiğince odaklanırlar.

Onlar kameranın ifşa ettiği flanörler olarak, seyircileri de kendi eşlikçileri olmaya davet ederek, seyircinin de flanörleşmesine sebep olurlar.

# NUR ÖZKAYA İLE ANİMASYON SİNEMASI ÜZERİNE

Özgür Erdi Akbaba

Türkiye ve yurtdışında birçok festivalde seçkilere dahil edilen ve çokça ödüller alan başarılı bir yönetmen ile bir araya geliyoruz. Animasyon sinemasına kendi tabiriyle “deneyleri” özgün dokunuşlarıyla ortaya çıkardığı filmlerini ve özellikle animasyon sineması hakkında görüşlerini konuşacağız. Nur Özkaya’nın Bilkent Üniversitesi, İletişim ve Tasarım Bölümü eğitimi ile sinema kariyerinin bugünü ve geleceği hakkında konuşuyoruz.



*Ev Diye Bir Şey Yok* (2022) film poster

***Klasik animasyon filmlerin dışında olan yenilikçi ve farklı bir tarzınız var, bu tarzı siz nasıl tanımlarsınız?***

Tarzımı klasik animasyonlardan ayıran temel özelliklerim arasında deneysellik, transgresiflik ve grotesk unsurların öne çıkması bulunuyor. Deneysel yaklaşımım, geleneksel animasyon kalıplarını aşarak farklı teknikler ve yöntemler denemeyi içeriyor. Yaratıcı süreçlerimde, deneysel araçlar ve özgün teknikler kullanarak sıra dışı bir görsel dili tercih ediyorum ve bu görsel dili oluşturma aşamasında tamamen kendi hayat ve duygu deneyimlerimi yansıtıyorum. Transgresif ve grotesk unsurlar ise eserlerimin temel taşlarından biri; bu unsurlar aracılığıyla toplumsal normlara meydan okuyor, izleyicileri rahatlık bölgelerinden çıkararak düşünmeye, hissetmeye ve kendi yolculuklarındaki benimle hayata dair ortak sorduğu sorulara cevap aramalarına davet ediyorum, ne yazık ki bazı zamanlar bu izleyiciyi izlemekten uzaklaştırıyor. İçeriklerimdeki bu çarpıcı ve bazen rahatsız edici öğelerle, insan psikolojisini ve toplumun karmaşıklıklarını keşfetmeyi ve beraberinde sahip oldukları farklı benlikleri keşfetmelerini hedefliyorum. Bu sayede, izleyiciyi alışılmışın dışında bir deneyime yönlendirerek farklı bakış açıları kazanmalarını sağlamayı amaçlıyorum fakat bazen ise bencilce bir istekten dolayı izleyiciyi sert bir stilde rahatsız etmek istiyorum. Sanatımda, deneysellik, transgresiflik ve grotesklik aracılığıyla yeni bir anlatım diline ve estetiğe odaklanarak, sıra dışı ve düşündürücü bir sanat deneyimi sunmaya ve arkamda bıraktığımda sadece benim cevap verebilceğim soruları yanıtızsız bırakmaya gayret ediyorum. Özetle stilimi kısaca "deneysel, transgresif, abject (atılmışlık) ve grotesk" olarak tanımlayabilirim.



***Animasyon film alanında uzun metrajlı proje yapmak gibi planınız var mı? Bununla ilgili çalışmalarınız var mı?***

Açıkcası böyle bir çalışmam yok ve böyle bir niyetim de yok. Nedeni ise uzun metraj çalışmalardan ziyade kısa anlatıların gizemli ve cevapsız gücüne olan inancım, sanatımda beni derinden etkileyen bir unsur. Kısa formların, özünde yoğun bir ifade gücü taşıdığına inanıyorum ve animasyon ile yoğun bir görselliği de beraberinde getiriyor. Kısalık, izleyiciyi hızla içine çekip, sürükleyici bir deneyim sunma potansiyeline sahip. Her anlatılanın ardında kalan, bıraktığı düşündürücü izlenimdir benim için değerli olan. Kısa animasyonlar, yoğunluğuyla ve derinliğiyle bu izleri hızla ve etkileyici bir biçimde bırakabiliyor. Bu yüzden, sanatımda ve ifade biçimlerimde kısalığın, gizemli ve derin anlatının içindeki kaotik ve kalabalık çizgilerin izleyici üzerindeki etkisine odaklanmayı tercih ediyorum. Her bir kısa anlatı, kendi içinde büyük bir hikâye barındırabilir ve izleyicilerde derin izler bırakabilir. Bu nedenle, kısa anlatıların derinliği ve gizemi, sanatımda ve anlatımda her zaman öncelikli bir yer tutmaktadır.

***Animasyon ile klasik sinemayı birbirinden sizin için ayrı tutan farkı siz nasıl tanımlarsınız?***

Animasyon ve klasik sinema arasındaki ayrımı, özellikle animasyonun benzersiz ve sınırsız yaratıcı potansiyeli ile klasik sinemadan ayrı tutuyorum. Animasyon, gerçeklikle sınırlı olmayan bir dünyanın kapılarını açarak hayal gücünün özgürlüğünü sunuyor. Ve bu hayal gücü yönetmenin tamamen içinden çıkan bir esere dönüşebiliyor. Sanatın bu formu, görsel ve duygusal deneyimi sınırlamadan, renklerin, şekillerin ve hareketin büyüleyici bir yanı sunarken aslında çok da kişisel bir deneyimi çıplak bir şekilde izleyiciye sunuyor. “Gerçek dünya” dediğimiz hayatta isim bulamadığımız duygulara karşı duygusal bağlantıları özgürce kurma şansı veriyor. Her çizgi, her karakter, her sahne özenle tasarlanmış ve yaratıcılığın sınırlarını zorlayarak izleyicilerin sahip olduğu ya da olmadığı anlara taşıyabiliyor. Animasyon, klasik sinemadan benim için farklı olarak, soyut kavramları somut bir şekilde aktarabilme gücüyle izleyicileri farklı duygusal katmanlara davet ediyor. Her kare, sanatçının özgün vizyonunu ve duygusal derinliği yansıtırken, izleyicilerin hayal gücünü ve duygusal bağlarını zenginleştiriyor. Bu benzersiz özellikleriyle animasyon, sanatın ve hikayenin eşsiz bir ifade biçimi olarak benim gözümde ayrıcalıklı bir yerde duruyor.



### ***Son teknolojilerle animasyon sinemanın geleceğinin nasıl şekilleneceğini düşünüyorsunuz?***

Son teknolojilerin animasyon sinemasının geleceğine etkisi konusunda, ne yazık ki olumsuz bir bakış açısını paylaşabilirim bu sıralar düşündüğüm. Teknolojinin hızla ilerlemesiyle birlikte, bazen yaratıcılıktan uzak, sadece görsel etkileycilik üzerine odaklanan yapımların artabileceği endişesi var. Gelişmiş grafikler ve teknik imkanlar, bazen gerçekçi görseller oluşturmayı o kadar önemli hale getiriyor ki, hikâye anlatımı ve duygusal bağ kurma gibi temel unsurlar arka plana itilebiliyor. Bu durum, izleyiciye derinlikli deneyimler sunmaktan çok, gerçek hayat simülasyonu sunmaya odaklanıldığı endişesini doğuruyor. Bu da animasyondaki özgün anlatı dilini ve sanatçının oluşturduğu özgün çizgileri görmekten uzaklaştırır izleyiciyi. Bu durum hikayelerin, karakterlerin ve duygusal bağların önemini gölgede bırakabilir. İnsanların görsel olarak etkilenmesi, öyküleme ve derin anlam taşıyan hikayelerden daha çok grafik görsellerle memnun edilmeye çalışılabilir. Bu durumda, teknolojinin sunduğu olanaklar, yaratıcı ve derinlemesine bir içerik üretmek yerine sadece görsel gerçekçi sahneler yaratmak için kullanılabilir. Yani, son teknolojilerin animasyon sinemasındaki rolü, yalnızca görsel olarak etkileyici sahnelerin ve detaylı grafiklerin öne çıktığı, hikaye ve duygusal bağlantının ikinci plana atıldığı bir yaklaşımı destekleyebilir. Bu durum, sanatın ve hikâyenin özünü ve beraberinde sanatçının hayal gücünü unutarak, sadece teknolojik görsel gösterişe dayalı bir animasyon anlayışının öne çıkmasına neden olabilir.



***Dünya çapında aldığınız davetlerin olduğunu duydum. Bunlardan biraz bahsedebilir misiniz ve hedeflerinizi sizden dinleyebilir miyiz?***

Tabii ki, ürettiğim iki filmimle de global bir kitleye ulaştım festivaller sayesinde. Aklıma gelen bu festivallerden bahsetmek gerekirse, ***Sudan Çıkış Balık*** (Fish Out Of Water, 2021) ile, Cannes Film Festivali'nde Türkiye Market Kataloğu'nda yer aldım. Yine aynı film ile Oscar Academy Awards'da *long short* listesinde yer aldım. Beraberinde ürettiğim ikinci film olan ***Ev Diye Bir Şey Yok*** (There Is Nothing Called Home, 2022) ile Turkish Film Festival Berlin'e davet edildim. Fakat herhangi bir davete katılım sağlayamadım, sahip olduğum sorumluluklardan dolayı. Açıkcası hedeflerim genelde hep küçük oluyor, filme başlayabilmek ve bitirebilmek. Ardından yine büyük bir hedef koymuyorum hiçbir zaman. Sonraki hedefim ise büyük bir kitleye ulaşmak oluyor ve büyük ekranda izleyiciyle izleyebilmek oluyor.



***Kendinize örnek aldığınız animasyon sinemacısı veya sinemacıları var mı?***

Tabii ki de var, cesur tarzlarına ve anlatı güçlerine imrendiğim. Bunlardan biri **Jan Švankmajer**. *Stop-motion* tekniğiyle çalışan ve gerçekten bu tekniği bambaşka bir boyuta getiren bir yönetmendir. Filmlerinde, canlı ve nesnel bir dünya ile gerçeküstü ve rüya benzeri bir atmosfer arasında gidip gelir ve bu iki farklı atmosferi o kadar özgün bir biçimde yansıtır ki yani şaşarsınız. Olağandışı nesnelere ve karakterlerin kullanımıyla, grotesk ve sürrealist bir tarzı var filmlerinde ve bu deneyimlemeyi çok sevdiğim bir şey. **Don Hertzfeldt**, **David Firth** gibi yönetmenleri de örnek verebilirim. Hepsinin ortak noktası grotesk ve

deneysel tarzlarda çalışırken her biri kendi özgün stillerini yaratmışlardır. Karakterlerin deformasyonu, tuhaf ve rahatsız edici atmosferler, sıra dışı hikâye anlatımı ve izleyicide derin düşüncelere yol açan temalar, bu yönetmenlerin eserlerinin ortak özellikleridir diyebilirim. Kendi filmlerimi üretirken görmek istediğim sonucu kendi özgün dilleriyle bana verdi bu yönetmenler.

***Klasik sekans sorusu olarak: En sevdiğiniz filmler ve en sevdiğiniz yönetmenler kimlerdir?***

En sevdiğim filmlerden başlayıp sıralama yaparsam **Kurt İni** (La Casa Lobo, Joaquín Cociña ve Cristóbal León, 2018) ve **Dünyanın En Kötü İnsanı** (Verdens Verste Menneske, Joachim Trier, 2021) filmleri listemde birinciliği paylaşır. Sonrasında **Her** (Spike Jonze, 2013), **Anomalisa** (Duke Johnson ve Charlie Kaufman, 2015), **The Lobster** (Yorgos Lanthimos, 2015), **Lady Of Hormones** (Bertrand Mandico, 2015) gibi filmler geliyor aklıma sevdiğim. En sevdiğim yönetmen olarak **Bertrand Mandico**'yu koyarım. Çağdaş sinemanın sınırlarını kurallarını tanımayan zorlayan ve benzersiz bir tarza sahip bir sanatçı olduğunu düşünüyorum. Yaratıcı vizyonu ve sinematik dilinin derinliğiyle, her eserinde beni çok farklı bir düşünsel bir yolculuğa çıkarıyor. Sevdiğim diğer aklıma gelen yönetmenler ise **Lars von Trier**, **Stephen ve Timothy Quay**, **Pascal Laugier**, **Sally Cruikshank**, **Gaspar Noé** gibi kendi dillerini oluşturmuş yönetmenler. Aklıma gelmeyenler mutlaka vardır.



## TOUKI BOUKI

Gökhan Erkiç

Yönetmenimizin hayat hikayesi, eğer ki film izlemek için evden kaçmak zorunda kalmadıysanız geleceği parlak olmayan biri olduğunuzu düşünmenize neden olacak türden. Evden kaçıp soluğu sinemada alanlardan biriydi, tipik bir sinema kaçığından beklendiği gibi. Parasının olmaması da bildik bir durumdu. Salona giremediği ve filmleri izleyemediği için kulaklarını dört açtı, onları dinleyerek anlama yolunu seçti. Filmlerinde ses öğelerini dikkat çekici boyutta kullanması o günlerden kalma bir miras olmalı. Olanaklarının kıtlığı nedeniyle elinde bulunan her türden malzemenin değerini bildi. O da kabuğundan gemiler yapmak için göz diktiği karpuz sevicilerden biriydi. Bize merkez belletilmiş yerlerden uzakta büyüdü. Sömürge dünyasını hem bedeniyle hem ruhuyla tanıdı. Okul eğitimi İslam ve Fransa arasında uzanan bir yoldan geçti. Sinema eğitimini okulda almadı, alamazdı da. Bulunduğu coğrafyada sinemaya meraklı birçok gence el vermiş Dahomeyli **Paulin Soumanou Vieyra**'nın (1925-1987) kursları ve çalışmaları onun için tek adrestir. O zamanlar isimsiz biri olan bu sinema sevdalısı, ilk filmi için gereken sinemasal malzemeyi istemek için Dakar'daki Fransız Kültür Merkezi'nin kapısını çaldığında kendisi gibi isimsiz sinema sevdalılarının başkasını tanıyan yoktu. Çalıştığı tiyatrodan başına buyrukluğu nedeniyle atılmıştı. Gideceği yol da yön de artık teke inmişti.

**Djibril Diop Mambéty** 1969 yapımı **Contras City** ile yönetmenlik koltuğuna oturdu. Ertesi yıl çektiği **Badou Boy** filmiyle 1970 Kartaca FF'nde Silver Tanit ödülünü kazandı. 1973'te gerçekleştirdiği **Touki Bouki** (Sırtlanın Yolculuğu / Journey of the Hyena) o gün bugündür Afrika sineması denince akla gelen ilk filmlerden biri. Ama kariyerine iyi gelmemiş olmalı ki uzunca bir süre sessizliğe gömüldü. Yönetmen olarak yeniden su yüzüne çıktığında takvimler 1989 yılını gösteriyordu: **Parlons, Grand-mere** (Lets Speak, Grandmother). Ancak görkemli dönüşü 1992 yapımı **Hyenes** (Hyenas) ile oldu. Filmle Chicago FF Jüri Özel

Ödülü'nü kazandı. 1994'te çektiği *Le Franc* ile aynı yılın Kartaca FF Altın Tanıt Ödülü'ne uzandı. Bir sonraki filmi *La Petite Vendeuse de Soleil* (The Little Girl Who Sold the Sun) oldu. 1990'lı yıllarda **Mambéty** ile ilgili haberler genellikle planladığı üçlemeler üzerineydi. Uzunlar üçlemesi bir başka *Hyenas* beklentisi doğurmuştu. Kısalar üçlemesinin son halkası son iki filmine eklenecekti. Ama olmadı. 1945 Dakar doğumlu **Mambéty** 1998 Parisi'nde hayata veda edince üçlemeler kağıt üzerinde kaldı. Meraklısına öneri: *Mambéty for Ever*, 2008 yapımı bir Kamerun belgeseli.



1973 Moskova FF FIPRESCI ödülü sahibi *Touki Bouki*'ye yakından bakma zamanı... Senaryosu **Mambéty**'nin. Görüntü yönetmeni **Georges Bracher**. Müzik **Aminata Fall**, **Joséphine Baker** ve **Mado Robin**'den. Kurgucu **Siro Asteni**. Oyuncular **Magaye Niang** (Mory), **Mareme Niang** (Anta), **Aminata Fall** (Oumy Hala) ve **Ousseynou Diop** (Charlie).

.....

(Sıralı ve doğal akması için metni izleme notları halinde bırakmaya gayret edeceğim.)

Pastoral uzamda sürü halinde hareket eden sığırlar kesimhanede yalnız ve çaresizdir. Bu çaresizliği yaşamamak için sığırları örnek almamalı ama ne yapmalı? "Siyahiler İçin Toplumsal Sözleşme" adlı bir kitap yazılmış mıydı?

Yanlarında sıksa kadınlarla Fransa'dan dönen ve aslını unutan Afrika oğlanları onlarda ne bulur? Bizim siyahilerde ne bulmaz?

Anta ders çalışırken markalı su içer. Sosyo-ekonomik sınıf farklılıklarının su şişesi üzerinden görünürlüğü üzerine bir sorgulama yapsak mı?

İçme suyu önceliği en artistik çalkalayanın. Çalkalanan malzemenin önemi bu coğrafyada küçük olanının nadirliğinden kaynaklanıyor. Stres kovucu etkisi nedeniyle revaçta olan gündelik kavgalarda suyun rolünü hafife almayın demek ister gibi.

Üniversiteli ablalar kolaydır. İçtimai maneviyatımızın altına dinamit koyan bu kurumlar neden kapatılmıyor? Ablalarımızı sokakta mı bulduk biz?

Serseri takımı kendilerine kıyasla bir iki numara büyük takılan Mory'yi küçük düşürmek için totemini söker. Onu iktidarsız bırakarak gücünü elinden almanın metaforu pek bi çarpıcı olmuş. Mory artık köle olarak sergilenmeye uygundur. Aslına uygunluğu tescillenir.

Anta'nın memeleri güneşi iki kez görmez. İlkinde Mory'nin duyduğu arzunun dilek kipinde dışavurumudur. İkincisinde o arzuyu duymasına neden olan bir geçmiş zaman eylemidir.

Uçurumun kenarında, denizin kokusunda ve motorun gölgesinde erotizm!!! Hazzın yoğunluğu parçalı detay ölçeklerle, sevişken ses kuşağı ve dalgaların gelgitleriyle verilir.

Zenginin dötü kuraklıkta bile büyümeyi sürdürür. Kovboy Mory ve öğrenci Anta düşledikleri zenginliğin Avrupa'da olduğuna inanır. **Mambéty** farklı sekanslarda Fransa ile Avrupa arasındaki ilişkinin bir dargın bir barışık karakterine vurgu yapar. Franco-Afrikan yönetmenlerde yoğun biçimde gözlenen bir tema. Halklarına uzak ve özgürlüğe düşkün olmaları kişisel bir mesele midir yoksa kolonyal bir etkilenme midir? Avrupa'nın Paris'e indirgenmesine ne demeli? Paris için gereken parayı kazanmak yerine bir yerden bulmayı, hatta çalmayı tercih ederler. Düşlerdeki hayat için bu yollar fazla uzundur.

Oumy hala Mory'yi marabutlarını üzerine salmakla tehdit eder. Bu gözü kara ve yenilmez savaşçı dervişlerin adı bile oğlanımızın tırsık moda geçmesine yeter. Bir bu eksikti!

“Paris Paris Paris” (**Baker**) eşliğinde Mory bir kovboy gibi kement savurur ve motosikletini yakalar. Totem korumalı bu özgürlük sembolü aklımızın alacağı her şeyden daha değerli olmalı.

Mory cebinde rey parası olmamasına rağmen şans oyununa hayır diyemez. Aslında işimizin şansa kaldığının epeydir farkındayız. Mory yine de totemik korumasını sınar. Bu nedensiz özgüveni risk hesabı yapamadığını gösterir.

*Sound-bridge* ile geçilen sahnede meydana duran ve kimsenin çalmadığı tamtamların seslerini duyarız. Burada durup çanlar kimin için çalıyor moduna geçecek değiliz ya! Sahi, tamtamlar kimin için çalıyor?

Senegalli güreşçiler **De Gaulle** anıtının yapılmasına bağış toplamak için tepişir! Teslimiyetin bu raddesine gelmek için nasıl bir bedel ödemek gerektiği konusunda kendimi çaresiz hissediyorum. **Mambéty** ağır oynuyor!

Mavi sandığın peşine takılan Mory kendi Paris masalını anlatırken zencileri aşağılar ve Paris adlı bir mağaza ile turizm ofisi önünden geçer.

Anta çaldıkları sandığı kaçırmak için tuttıkları taksiyi artık akbaba yuvası olan eski bir Fransız villasına getirir. Zaten taksi şoförü de onu fazlaca Avrupalı bulur. Kullanım süreleri dolup bu diyarı terk eden Fransızlar arkalarında yerli Fransızlar bırakmış olmanın rahatlığı ile hareket etmiş diyelim.

Mory yeni tanıştığını söylediği ama eski sevgilisi olan eşcinsel Charlie'ye uğramak için Fransızlardan kalma villasına gider. *Love lasts a moment, heartbreak last a lifetime...* (**Robin**)

Kadınların durayazmış bönmadame bakışları konuşur: Bizdeki mal dururken şu Charlie denen herif oğlanlarda ne bulur?

Ağaçta yaşayan vahşi (hippi)... Dervişin sesi doğanın sözcüsü... Uygarlığı reddeden ve Anta'yı kovalayan bir eskiçağ ruhu!

Doğanın çocuğu çıplak hatip Mory boş yolda epeyce bir griot özentisini giderdikten sonra... (Griot bir ulak, gelecek hayalcisi, yaratıcı masalcı. Anlatıcı içşes olarak kullanımı yaygındır.)

Davullu kılıçlı geleneksel alayı şu bildik Fransız arabaları izler. (Araba safkan modernite simgesi, hele bir de Fransız malıysa.) Köle efendinin izinden gider. Peşinden gidilecek başka bir iz bilmediği açık.



Mory modern bir Wolof prensi olarak Dakar'ı turlarken ve Anta kendini onun eşi olarak ortak düşlerinin parçası olarak ilan ederken, modernizmin dayanılmaz çekiciliği ile Afrika geleneksel sembolizmi arasında sıkışıp kalırlar. Bu düşlem sahneleri uzamsal bütünlük yaratarak akla *Kuleshov efektini* getirir ama ironik / parodik bir öykünme olarak.

Öznel kamera başkanlık sarayının önünde durur ve ardından pas geçerek halkın arasına katılır.

Oumy hala ve saz heyeti Mory için görmemiş güzelleme şarkıları söyleyip dans eder. Mory ve Anta puroları ağızlarında bahşiş dağıtır. Çakma burjuva siyah efendi model olarak kendine kolonyal beyaz efendiyi alır.

Dakar otonom limanı önünde alana giremeyen pipolu deli derviş ötekileştirilmiş insanlara yol gösterir. Limana gelen Mory ve Anta çiftine yıllar önce aynı kaçış arzusunu duyan ve bunu gerçekleştiren **Joséphine Baker** sesiyle eşlik eder.

Homo academicuslar **Mao**'yu överler ve Afrikalılara düşenin, temsil ettikleri neokolonyalistleri topraklarından atmak olduğunu söylerler. Toprakları gibi entelektüel olarak da kurak olan Senegal'de duracak ne vardır? Entelektüel doyum mu yüksek maaşlar mı? Irkçı yargılarıyla sanat olarak maskeden ibaret olan Afrikalıların ruh halleri, değer bilmezlikleri ve çocuksulukları üzerine konuşurlar.

Merdivendeki Anta geri dönüp Mory'ye baktığında kesimhanede sırası gelen bir sığır görürüz. Fransa onun için ölüm demektir.

Boynuzlar için koşar Mory, çünkü ruhunu bırakıp da Parislere gidemez. Anlatıcı ve ayartıcı olarak moderniteye dahil olacak gücü kendinde bulamaz. Onunla yakınlık kurmak ister ama uyum sağlamak ve hayatını dönüştürmek zor gelir.

Geride kalan biri için ambulans sesleri çalarken, güvertede **Baker**'ın sesi Anta için düşünüyü gerçekleştirme yolunda olduğunu anlatır.

Motosikletin yeni sahibi hippie derviş kaza geçirir. Mory derviş yerine kırılan boynuzla ilgilenir. Derviş modernizme yenik düşerken, Mory kendisini var edenin artık bataklığa dönüşmüş toprağı olduğunu farkına varır. Mory kırık olsa da boynuzun yarısını yanına alıp uzaklaşırken, şapkasını kaza yerinde bırakır.

Anta Paris'e doğru yol alırken, Mory terk edecek gücü ve cesareti bulamadığı gerçeğiyle baş başa kalır. Onlardan geriye anımsanacak olan uçurum kenarındaki sevişmeleridir.

Ölçsüz arzulara teslim ettiği karakterlerini kanun dışılığa ve kopukluğa iten **Mambéty**'nin hedef gösterdiği cennet, geçmişine hapsolanlar için bir hayale dönüşür. Gemileri yakanlar için açık deniz başka bir anlatının konusudur.

.....

Kendinizi akışa bırakırsanız, **Mambéty**'nin çalışması bir büyü törenini sahneye en yakın halkadan izlemekle eşdeğer. Hareket sıçramalarının neden olduğu bağlantısızlık ve zaman algısı yitimleri eliptik anlatısının öne çıkan karakteristik özellikleri. Ses ve görüntü arasındaki paradigmatik ilişki enerjik bir seyir süreci sağlıyor. Yüksek renk doygunluğu ve çekim alanlarının zorladığı yüksek ölçekler de bu sürece katkı sağlıyor. Tercihi gereği parçalı yapıdaki anlatısı imajın gücünü kanıtlar cinsten. Agresif kesmelerinin neden olduğu sıçramalar karakterlerinin uçuk ve sürüklenen ruh halleriyle uyum yakaladığı için filmin albenisini arttırıyor. Ses ve imgelerin kompleks ve eşlemesiz kullanımı seyir sürecini zorlu kılssa da farklı alanların bilgi birikimi anlamlandırma ve deşifre açısından işinizi kolaylaştırıyor.



Güce tapınma, gücün reddi, ikilemler, deliliğe övgü, huzursuzluk, doyumsuzluk, sabırsızlık ve arzudan beslenen duygudurumlar kurgunun yüksek temposunu anlaşılır kılıyor. Bu güç saplantısı, kibir ve yoldan çıkma halleri herkesten çok **Mambéty** tarafından deneyimlenmiş olmalı. "Özgürlüğün filmi yapmak isterim." diyen **Mambéty**'nin filmografisi bu isteğinin peşinde koştuğunu gösteren filmlerden oluşuyor. Ancak perdeye yansıdığına daha çok bir yanılsama olduğu anlaşılıyor. Özgürlüğü kısıtlayan ve yok eden o bildik politik, coğrafi, askeri, doğal afet, hastalık gibi nedenlerin yanında belki de en zorlusu ruhen yaşanan kısıtlar ki **Mambéty** sineması bu durumu yoğun biçimde işlemesiyle biliniyor.



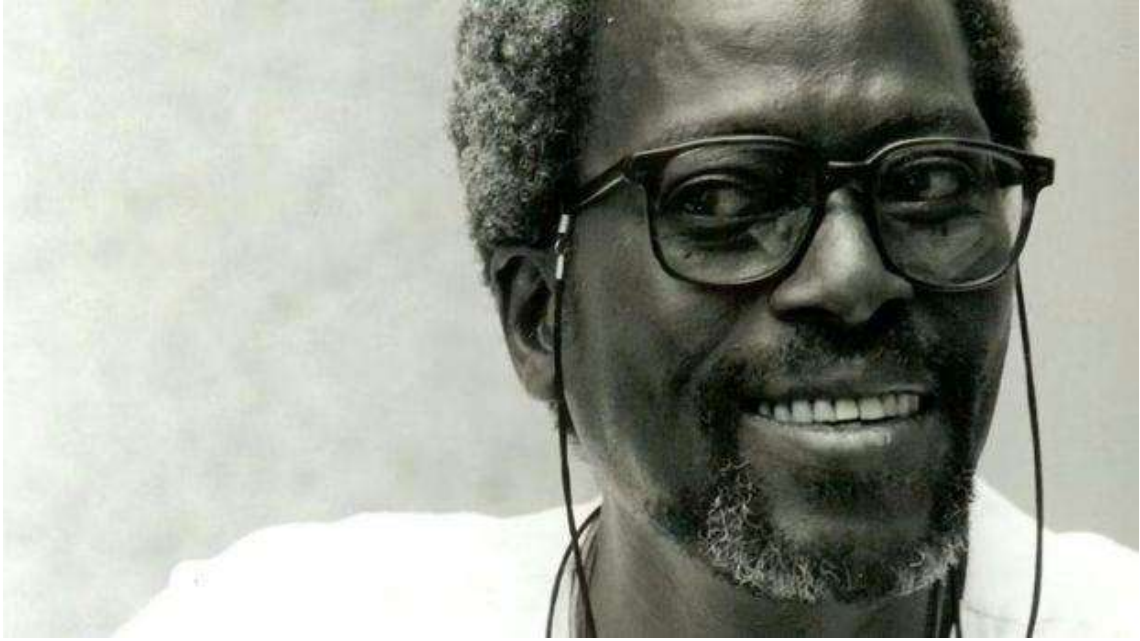
Finale gelir gibiyim. Metin ancak benzerlerine arkaik / geleneksel kültürlerde rastlanabilecek bir kaçış arzusu üzerine kurulu. Rasyonellikle bağı epeyce örselenmiş, gerçeküstüçülüğe ancak gündüz düşü kıvamında meyilli bir yeni hayat kurma arzusunun fragmantik anlatısı denilebilir. Fragmanların bazıları mitolojik göndermelere, bazıları baştan çıkarıcı modernizme, bazıları doğaçlama postuna bürünmüş yolculuk hayallerine dayanıyor.

Sinema tarihine gönderme yapalım da şanımlarımız yürüsün demeye kalkacak olursak, filme "Mory Le Fou" veya "Dakar Point" isimlerini verip **Godard** ve **Antonioni** amcalarımıza selam çakabiliriz. Karşı Sinema patikasından dem vurup yine **Godard** diyebiliriz ama gönlümüz kalben daha yakın olduklarını düşündüğümüz için **Rocha** der. Entelektüel montaj cephesinde **Eisenstein**'i es

geçmemek gerek. Sonuç olarak tematik ve politik olarak üçüncü sinemanın, biçimsel olarak ikinci sinemanın bir örneği **Touki Bouki**.

Önemli bir noktaya değinmenin tam sırası... Kolonyal güç bağıllık, bağımlılık, boyun eğme, başkaldırı, öfke, uzlaşma gibi tutumlara neden olur. Bu baskın güçten kurtulmak için Afrika'nın verdiği reaksiyonların sesi 1960'larda doruğuna çıkmıştı. **Leopold Senghor** 1966'da Dakar'da Festival Mondial des Arts Negres'i düzenlemişti. **Senghor** tek başına değildi. Önünde ve ardında **Leon Dumas**, **Aimé Césaire**, **Frantz Fanon** gibi isimler de vardı.

1960'larda sıradana karşı duran, duygularını ketlemeyen, eylem yanlısı, özgüveni yüksek ve etkili Negritude hareketinin sinemadaki temsilcisinin adı **Mambéty** idi. Ve hedef çok açıktı: Anti-kolonyal bir sanat politikası oluşturmak.



## DON'T LOOK NOW

Süheyla Tolunay İşlek

**Nicolas Roeg**'un 1973 tarihli filmi *Don't Look Now* (Büyü/Karanlığın Gölgesi) yapımının üzerinden 50 yıl geçmiş olsa da sıra dışı kurgusu ile bugün hala etkisinden hiçbir şey kaybetmemiş kült bir film. **Donald Cammell** ile birlikte yönettiği ilk filmi *Performance*'dan (1970) itibaren anlatmak istediklerini diyalog odaklı anlatıdan ziyade imgelerle anlatan, kronolojik olarak ilerlemeyi reddeden deneysel sayılabilecek bir kurgu anlayışıyla neredeyse "saf sinema" yapar **Roeg**. 1970'ler zaten ana akım filmlerin bile korkusuz ve deneysel olabildiği, tabuların yıkıldığı ve sansürle alay edilen yıllardır. **Roeg** da 1983 yapım tarihli filmi *Eureka*'ya kadarki tüm filmlerinde sınırları zorlayan cinsellik, zamansal sıralamadaki kopukluk, mekânsal parçalanma, anlatıyı ikinci plana alan ve belirsizliği tetikleyen sarsıcı devamsızlık kurgusuyla neredeyse "Roegian" diyebileceğimiz bir tarz oluşturur. Bu tarzı oluşturmasında **Alain Resnais**, **Jean-Luc Godard** ve **Chris Marker** gibi 1960'ların deneysel yönetmenlerinin etkisi büyüktür. **Roeg** özellikle zamanın temsili konusunda **Alain Resnais**'den çok etkilenmiştir. *Hiroshima Mon Amour*'daki (1959) *flashback* (geçmişe dönüş) kullanımı, *Geçen Yıl Marienbad'da*'daki (L'Année dernière à Marienbad, 1961) hafıza ve fantazi arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran kaotik kurgu, *Muriel*'deki (Muriel ou le Temps d'un Retour, 1963) büyük zaman atlamaları **Roeg**'un da kullanmayı çok sevdiği kurgu türleridir. Ancak onun asıl alametifarikası, klasik anlatı sinemasında pek karşılaşmadığımız *flashforward* (ileriye sıçrama) kullanımınıdır. Nedensel gevşeklik, boşluk ve belirsizlik yaratmak için biçilmez kaftandır *flashforward*. **Roeg** da geçmiş, şimdi ve gelecek zamanı birleştirmek, belirsiz ve yoruma açık anlamlar oluşturmak için sıklıkla kullanır bu kurgu biçimini.

**Nicolas Roeg** oyunbaz kurgular yaratmak kadar çarpıcı renk kullanımı ve etkileyici kompozisyon yaratma konusunda da çok titiz davranan bir *auteur*.

Yönetmenlikten önceki yirmi yılını görüntü yönetmeni olarak geçirdiği için belki de hiç kimse **Mick Jagger**'ın *Performance*'da şahit olduğumuz karizmasını **Nicolas Roeg** kadar iyi yakalayamamıştır. Londralı bir gangster (**James Fox**) ile ilhamını kaybetmiş bir *rockstar* (**Mick Jagger**) buluşturan *Performance*'da iki karakterin birbirine dönüşümünü mizansen ve sinematografi yoluyla aktarır **Roeg**. Londra'nın şiddet dolu suç dünyası kadar saykodelik ve bohem sanatçı dünyasını da başarılı bir şekilde ekrana yansıtan **Roeg**'un sanat yönetimi sonraları **Quentin Tarantino** ve **Guy Ritchie** gibi yönetmenlere ilham olur. Film için özel olarak yazılmış "Memo From Turner" parçasının bulunduğu video-müzik sekansı da hem kendi dönemi hem de kendinden sonraki dönemlerdeki birçok video klibe esin kaynağı olur. **Roeg** ilk filminden itibaren kurgusal denemeler yapmayı ve metafor kurmayı seven bir yönetmendir. Kaleydoskopik kurguyla çektiği *Performance*'ın son sekansında Turner karakterinin (**Mick Jagger**) kafasında açılan deliğin ucunda gördüğümüz kişi **Jorge Luis Borges**'ten başkası değildir.



İkinci filmi *Walkabout*'da (1971) **Roeg** sömürgecilik, ırkçılık ve kapitalizme karşı eleştirisini yine anlatıdan ziyade kurgu, mizansen ve sinematografi yoluyla yapar. Filmde diyalog kullanımı asgariye indirilmiş ve film baştan sona görselliğe dayanan bir üslupla (üst üste bindirilen görüntüler, ses köprüleri, geriye dönüşler, hayal sekansları) ilerler. Filmdeki izleyiciye verilen tek bilgi filmin başındaki şu açıklamadır: "Avustralya'da erkek Aborjin çocukları 16 yaşına eriştiklerinde çöle gönderilirler. Aylar boyunca dışarıda uyuyarak, meyve ve et yiyerek hayatta kalmak zorundadırlar. Aborjinler buna 'çöl gezintisi' (walkabout) derler. Bu film de bir çöl

*gezintisi hikâyesidir.*” Bu açıklama dışında izleyiciye bilgi aktaran sahne yok denecek kadar azdır. Filmin özgün adı bu Aborjin geleneğinden gelse de film aslında babaları işten çıkarılan iki beyaz çocuğun çölde hayatta kalma çabalarını anlatır. Bu noktada babanın bir maden firmasında çalıştığı bilgisi tamamen mizansen (plaza görüntüleri, babanın gündüz vakti bir bankta çocukların eve geliş saatini beklemesi, maden sahasının geriye dönük imgeleri, babanın okuduğu jeoloji raporu, kapanan maden görüntüleri) aracılığıyla anlaşılmaktadır. Filmin ilk ve son yarım saati Sydney’de geçer ve arada kalan bir saatlik çöl sahneleri artık yetişkin olmuş ve babasının eski işyerinde terfi alan kocasını karşılayan beyaz kadının *Renasvri* bir stilde geçmişini hatırlama anlarından ibarettir. **David Gulpilil**’in canlandığı Aborjin genç sayesinde hayatta kalan iki kardeşin medeniyetten uzakta geçirdikleri masalsi hayat, eğlenme anları, üçlünün gölde çırılçplak yüzdüğü sahneler, Aborjin gencin neredeyse yarım gün süren çiftleşme dansı sonrası intiharı *Roegvari* bir kurguyla aktarılır.

**Roeg**’un bilimkurgu, fantastik, western, drama türleri arasında gezinen dördüncü filmi *The Man Who Fell to Earth*’de başrolde yine çok ünlü bir *rockstar* vardır. **David Bowie**, 1973 yılında bırakmaya karar verdiği *Ziggy Stardust* personasından sonra adeta bir “uzaylı” personası kazanır **Roeg**’un elinde. Diyalog kullanımı yine ikinci plana atılmıştır. Zira “zorluklar içinde yıldızlara doğru” anlamına gelen ünlü Latince ifade “*Per aspera ad astra*”yı bilmeyen bir uzaylı vardır karşımızda. Filmdeki geçmiş ve şimdi arasında kurulmaya çalışılan bağ başlangıçta çok anlaşılmasa da **Roeg** Amerika’nın materyalist kültürüne yönelik eleştirisini hızlı kesmeler ve çarpıcı mizansenler aracılığıyla izleyiciye ulaştırır. Film kültür statüsüne taşıyan faktör **David Bowie**’nin ilk başrolünü oynaması kadar **Roeg**’un kullandığı gerçeküstü imgelerdir.



**Nicolas Roeg** 1980'de çektiği *Bad Timing*'de *flashback* ve *flashforward*'a dayanan kurgu stilinden vazgeçmez. **Klimt** tablolarının, Viyana görüntülerinin ve **Tom Waits**'in "Invitation to the Blues" parçasının damgasını vurduğu *Bad Timing*'de yine doğrusal olmayan bir kurguyla anlatır hastalıklı bir aşk hikâyesini. 70'lerin deneyselliğinden uzaklaşsa da "Kendime kurallar koymaya başladığımda bu beni mutsuz ediyor" diyen Milena karakteri gibidir **Roeg**, Milena da zaten **Klimt**'in Judith'inin vücut bulmuş halinden başkası değil gibidir. Başı kesilmiş Asur generali **Holofernes** olmaksızın **Roeg** izleyicisinin payına düşendir.

1980'lerin devamında ise eskisi gibi risk almaz **Roeg**. *Bad Timing*'den sonra çektiği filmlerinde (*Insignificance*, *Castaway*, *Aria*, *Track 29*) her ne kadar *flashforward*, *flashback* ve hayal sekanslarına yer verilse de İngiliz yönetmenin imzası sayılabilecek mekânsal ve zamansal devamsızlık etkisi azalmıştır. Karakterlerin zihinlerindeki anlık imge geçişleri artık eskisi gibi hızlı kurgu tekniğiyle karşımıza çıkmasa da belli ölçüde devam eder. Ancak "Roegvari tanıdık olanının tuhaf hissettirilmesi" mucizesi çoktan kaybolmuştur. 1990'lar ise **Roeg** izleyicisinin, 70'lerin zaman ve mekânda parçalanmış imgeler ve zorlu yapbozlardan hiçbir parça bulamadığı yıllardır.

**Nicolas Roeg**'un üçüncü filmi *Don't Look Now*'un (1973) kusursuz bir şekilde çerçevesiz ve ustaca kurgulanmış görüntüleri sayesinde yönetmenin filmografisinde apayrı bir yere sahip. Zira bu film için Roegvari mekânsal ve zamansal parçalanmanın en çarpıcı şekilde görüldüğü, devamlılığı ihlal eden birçok yöntemin bir arada ustaca kullanıldığı filmi diyebiliriz. **Pauline Kael** 1975'te yazdığı bir yazısında **Nicolas Roeg** için "aklıma gelen diğer tüm yönetmenlerden daha fazla görsel stratejisi var" diye yazar. Bu yıl 50. yaşını kutlayan *Don't Look Now* filmi özelinde ise "Bu, şimdiye kadar beyazperdeye aktarılmış en süslü, en dikkatle bir araya getirilmiş muamma." der **Kael**. Filme muamma demek çok yerinde bir yorumdur zira **Roeg**'un zihinsel süreçlere ve paralel evrenlere duyduğu yoğun ilgi, tesadüflere açık olması, hatta bir ölçüde kaderci anlayışı birçok söyleşisinde sıklıkla dile getirdiği bir durum. Bu ilgisinin sinemasal tarzını en çok etkilediği ve en zor anlaşılan filmi olan *Don't Look Now*'un bir bulmacayı andıran kurgusunun en şifre kırıcı açıklaması da pederin söylediği "Keşke kehanetlere inanmak zorunda olmasaydım ama inanıyorum." cümlesi olur.

*Don't Look Now*, adını **Alfred Hitchcock**'un iki başyapıtı *Rebecca* (1940) ve *Kuşlar*'ın (The Birds, 1963) uyarlandığı kısa öykülerin yazarı **Daphne du Maurier**'nin 1972 tarihli kısa öyküsünden alır. **Du Maurier**'nin hikâyesi oldukça ilgi çekici bir şekilde başlar: "Şimdi bakma, ama iki masa ötede beni hipnotize etmeye çalışan bir çift yaşlı kadın var" der John karısı Laura'ya. Evli çift, Baxter'lar, kısa bir süre önce beş yaşındaki kızları Christine'i menenjit nedeniyle kaybetmişlerdir. Venedik'te tatil yapmaktadırlar. Burada, biri kör bir medyum olan ve ölmüş kızlarını gördüğünü iddia eden iki tuhaf kız kardeşle karşılaşır. Ancak **Nicolas Roeg**'un filmi çok daha ilgi çekici bir başlangıca sahiptir. **Roeg, du Maurier**'nin hikâyesindeki yukarıda aktarılan konuşmaya hiç yer vermez; hatta hikâyede "beni hipnotize ediyorlar" diyen John'un da altıncı hisse sahip olduğunu, geleceği görebildiğini filmin ancak son dakikalarında öğreniriz. Ama ilmek ilmek örülen kurguda bu gizemli durum gittikçe artan bir gerginlik duygusuyla hissettirilir. **Du Maurier**'nin hikâyesinin uyarlamasının emanet edildiği **Chris Bryant** ve **Allan Scott**'ın senaryosunda Baxterlar'ın küçük kızları Christine'in trajik ölümü, bir boğulma sonucu gerçekleşir. Çiftin Venedik'e yapılan yolculuklarının nedeni ise tatil değil, John'un eski bir kiliseyi, özellikle de kilisenin mozaiklerini restore etme işidir.

Senaryonun niçin böyle değiştiği konusunda **Roeg** şunları söyler: "Film çok farklı bir şekilde gelişti, çünkü bir sürü durumu değiştirdim, ama hikâyenin temel niyetini değiştirmedim. Film bir çiftin çocuklarını kaybetmeleriyle ilgili, bir trajedi yaşıyorlar ve şu an Venedik'teler. Kendinizden bir şeyler eklemeniz gerek, bambaşka bir vasıta var önünüzde. Duygusunu koruduğunuz sürece..." Filmin duygusu, çocuğunu kaybeden ve yas sürecindeki her ailenin hissettiği duygulardır. Ancak **Roeg** bu duyguları verirken bunu klasik Hollywood filmlerinden çok farklı olarak duygu sömürsü yapmadan ve acıya mesafe alarak yapar. Bilindiği üzere klasik anlatı sineması genelgeçer kesinliklere sahipken sanat sineması göreceli bir hakikat kavramına sahiptir. Bu ayrım bir ölüm karşısında yaşanan acı ve yas söz konusu olduğunda daha da derinleşir.

Yönetmenin filmin iç normunu kurduğu açılış sekansı yedi dakikalık ve yaklaşık 100 kareden oluşan sarsıcı bir sekanstır ve bir nevi başyapıt içinde başyapıt işlevi görür. Her bir çekim, hikâyede yer alacak karakterleri, mekânları ya da grafik unsurları (renkler, dokular, nesnelere ya da dekorlar) tanıtmak, öngörmek, haber vermek ya da ima etmek üzere tasarlanmıştır. **Roeg** filmi şiddetli yağın bir

yağmur görüntüsüyle başlatır. İngiltere’de Baxterlar’ın kır evlerinin yakınındadır. Kamera yavaşça yağmur damlalarına yaklaşır ve bir süre sonra damlalar bir panjurdan sızan ışık hüzmelerine dönüşür. Yağmur dinmiş ve güneş açmıştır ya da biz yağmurun dindiğini ve güneşin açtığını düşünürüz. Zira başka bir mekânda, başka bir zaman diliminde ve bu filmin alametifarikası olan *flashforward*’ların ilkindeyizdir farkında olmasak da. Oldukça kısa süren bir su sesi köprüsünün ardından gelen çan sesleri zaman ve mekân değişimine dair pek şüphe uyandırmaz. Çok kısa bir süreliğine Venedik’e ışınlandığımızı kimse fark etmez. **Roeg**, birazdan duyacağımız -hatta filmin mottosu da olan- “*hiçbir şey görüldüğü gibi değildir*” repliğinin ilk tohumunu bir üst düzlemde atmıştır.

Üst üste bindirme yöntemiyle birbirine bağlanan ilk iki kareden sonra ilkinin geçtiği mekân ve zamanda devam eder film. Yani pastoral bir İngiliz manzarasının içindeyizdir. Baxterlar’ın küçük kızı Christine olduğunu sonradan öğreneceğimiz bir kız çocuğu çimenlerin üzerinde oynamakta, kardeşi ise bisiklete binmektedir. Üstelik güneş bu mekân ve bu zaman düzleminde de açmıştır. Fonda **Pino Donaggio**'nun piyanosunun huzur veren melodisi, bu melodiye eşlik eden kuş sesleri, küçük kızın üzerindeki kırmızı rugan yağmurluğu daha da parlak gösteren yumuşak bir ışık, bir anda belirip kaybolan beyaz bir at izleyiciye bir rüya sekansı izliyormuş hissi verir. Küçük kızın el arabasıyla gezdirdiği oyuncağı *Action Man*’in ipi asılınca konuşmaya başlamasıyla aslında yönetmen de izleyiciyle konuşmaya başlamıştır. Zira *Action Man* oyuncağından çıkan emir cümleleri bir üst ses gibi küçük kıza -ve aslında izleyiciye- uyarılarda bulunmaktadır. İçinden oyuncak geçen korku filmi konvansiyonlarından hatırlayacağımız rahatsız edici bir sestir oyuncağın sesi ve ilk sözü “*dikkat et, devriye ateş açıyor*” olur. Dikkatli bir izleyici oyuncağın “*Kaptanın konuşuyor*” sözünden sonra konuşanın *filmin kaptanı* olduğunu anlayabilir mi peki? Filmin tema müziği de olan **Pino Donaggio**'nun “*Laura’s Theme*” melodisinin bu esnada devam etmesi bu olasılığı azaltsa da kızın ağaç dallarının arasında bulduğu kırmızı çizgili topu suya atmasının akabinde oyuncaktan “ölümcül saldırı” sözlerini duymak biraz kuşku uyandırır. Ancak bu sözler *Action Man*’in/yönetmenin son uyarı sözleridir. Bu noktadan sonraki uyarılar sözle değil kurgu ve mizansen marifetiyle yapılacaktır, bir istisna dışında. Suyu düşen topu almak için eğilen kızın kırmızı yağmurluğunun sudaki yansımından hızlı bir kesmeyle Baxterlar’ın evindeki şömine alevi görüntüsüne geçilir geçilmez müziğin aniden kesilmesi rüya sekansının yerine başlayacak kâbus sekansının habercisidir.





Dış mekândan iç mekâna geçince **Roeg** aynı zaman diliminde bulduklarını açılış sekansının sonunda öğreneceğimiz anne-baba Baxterlar'ı, çocuklarından farklı bir zaman diliminde yaşıyormuş gibi tanıtır. Üstelik bu dört aile üyesi filmin hiçbir noktasında aynı çerçevenin içine birlikte giremez. İç mekânda kamera ilkin şömine alevinden yavaşça geriye çekilerek kitap okuyan bir kadın ve sinema perdesi benzeri bir perdeye yansıttığı slaytları inceleyen bir adamı gösterir. Laura ve John Baxter karşımızdadır. **Roeg**, çifti başlangıçta şömine ateşiyle beraber -Hollywoodvari bir romans yaşatmadan- aynı kareye sokar. Ancak ne zaman *dutch angle*'la (eğik açı) yamuk gösterilen kilise slaytına geçiş yapılır, **Roeg** ünlü hızlı kesmelerine başlar ve çifti ayırır. Bir şeylerin yanlış, çarpık olduğunu söyleyen *dutch angle* slayttaki kırmızı renkteki figüre ihtiyatlı bakmamıza vesile olur. Bir diğer ilginç ayrıntı ise bu fotoğrafla Laura'nın *split screen* (bölünmüş ekran) ile ayrılmasıdır. Bu kullanımın amacı kilise ve Laura'nın ya da kilisedeki kırmızı figür ve Laura'nın çok ayrı dünyaların parçaları olduğunu anlatmaktır. Hâlbuki karısının aksine John işi nedeniyle kiliseyle iç içe bir yaşam sürmekte ve geleceği görebilme yeteneğinin farkında olmaksızın baktığı her yerde kırmızı nesnelere görmektedir.

Fotoğraftaki kırmızı figürün film dünyasına girmesiyle Laura ve John'un ayrılıp ayrı karelerde yer almaları, filmdeki ikinci tohumlamadır aslında. John'un kendisini bakmaktan alıkoyamadığı slaytın bir süre sonra tüm kadrajı kaplaması da izleyiciye film artık bu imge ve bu imgenin temsil ettiği şeylerden ibaret olacak mesajdır. Slayttaki kırmızı figürden kırmızı yağmurluklu Christine'in suya yansıyan ters görüntüsüne hızlı bir kesmeyle geçildiğinde ve korku filmlerinde duymaya alışıldık olduğumuz türde bir ses tınısı duyduğumuzda kötü şeylerin

olacağından şüpheleniriz. Baxterlar'ın erkek çocuğunun bisiklete binerken cama takılıp düşmesinin akabinde John'un buna tepki verir gibi kafasını kaldırıp uzaklara bakması izleyicinin aklına iki olasılık getirir.



İlk olasılık, John'un geçmişi –belki de çocukluğunu- hatırlamış olabileceği ve izlediğimiz bir hayal sekansı olma olasılığıdır. Üstelik duyduğumuz cam kırılma sesi olsa olsa John'un kafasının içinde duyduğu bir sestir. Zira sesin evin çok uzağındaki bahçeden geldiğine biraz önce şahit olmuşuzdur. İkinci olasılık ise John'un bahçede kötü giden şeyleri hissetmesidir ama bu olasılığı düşünmek filmin üçüncü dakikasında pek de mümkün değildir. **Roeg** tam bu noktada Christine'in "Eğer dünya yuvarlaksa donmuş yerler neden düzdür?" sorusunun cevabı olarak Ontario gölünün donmuş suyunun 3 derecelik bir eğime sahip olduğunu söyleyen Laura'ya karşılık olarak John'un "Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir." yorumunu oldukça düşük bir ses yüksekliğinde verir. Oysaki filmin, parçalı kurgusu aracılığıyla söylemek istediği ana fikirdir bu cümle. İzleyicinin filmin ilk dakikalarında sınırlı bilgisiyle bu cümleden filme dair bir anlam çıkartması mümkün değildir, filmin sonunda geriye dönüp bakması gereklidir, "Sakın, şimdi bakma!" diyen John'un aksine.

Hayal sekansı olasılığı dışında izlediğimiz bir *flashback* olduğu fikrini akla getirecek bir kurgu hamlesi olarak **Roeg** önce eşlemeli kesmeyle Laura ile küçük kızı Christine'i eşleştirdikten hemen sonra John ile küçük erkek çocuğu arka arkaya gösterir. Bu sahnenin arkasına büyüklerin birbirine fırlattıkları sigara paketiyle Christine'in bulunduğu kırmızı çizgili topun eşleşmesi eklenince izleyicinin zihninde

bu çiftin çocukluğunu mu izliyoruz sorusu oluşur bu kez. *Flashback* olasılığını güçlendirmek isteyen **Roeg** bu sefer topun su birikintisine düşmesi ve bardaktaki suyun slaytın üzerine dökülmesi karelerini hızlı bir kurguyla eşleştirir.



Slayttan akan kırmızı boyayı fark eden John transa geçmişçesine uzaklara dalar ve akabinde **Roeg** bahçeye kesme yapar, aceleyle koşan erkek çocuğunu gösterir. Bu noktada Baxter çiftinin çocukluğunu, John'un hayali olarak izlediğimizi yani bir hayal sekansı izlediğimizi düşünürüz. Fakat John'un bir anda evden çıkıp bahçeye doğru koşması ve hemen sonrasında küçük kızın suya batışının gösterilmesi tüm tahminleri boşa çıkarır: Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir.



İzlediklerimiz aslında farklı zamanlara ait hayaller ya da *flashback*'ler değil, eş zamanlı olaylardır. Yönetmen paralel kurgu ile Baxter ailesinin üyelerinin farklı mekânlarda ama aynı zaman diliminde (şimdiki zaman) yaptıkları eylemleri göstermektedir. Paralel kurgunun sonunda baba ve oğlu buluşturan şey ise küçük kız Christine'in boğulması olur. Anne Laura ise bu esnada her şeyden habersiz, ölümün temsili olan slaytı, *Beyond the Fragile Geometry of Space* kitabının üzerine fırlatmaktadır. Bu, kurgusal bir karakter tarafından yazılmış kurgusal bir kitaptır ve zamansal parçalanma sandığımız şeyin aslında görüldüğü gibi olmadığını, asıl

parçalanmanın mekâna dair olduğunu ima etmektedir. **Roeg**'un bu filmdeki alametifarikalarından biri ve aslında izleyiciye verdiği önemli bir ipucu ise kitabın yazarının John Baxter olmasıdır. Geleceği görebilen ama bunun farkında olmayan, sürekli kafasındaki imgelerin oluşturduğu huzursuzlukla boğuşan karakterin, boğulmuş kızını umutsuzca sudan çıkarışını, gerçekliğin parçalanışını defalarca izletir **Roeg**. Gördüğü şeyi anlamlandıramayan bir yeteneğin aynı zamanda bir lanet demek olduğunu tekrar tekrar göstermek istercesine zamanı büküp genişletir.

**Pauline Kael**'in "hızlı, parçalanmış, neredeyse bilinçdışı imgeler topluluğu" olarak tanımladığı bu kült açılış sekansından sonra film Venedik'i mekân tutar. Artık filmin başında bir anlık da olsa gördüğümüz panjurundan ışık sızan otelin bulunduğu kentteyizdir. Ancak filmdeki Venedik karanlık, kasvetli, küf bağlamış, donuk, son derece uğursuz ve tehditlerle dolu bir yerdir. Aydınlık ve kalabalık turistik Kanallar Şehri Venedik'le hiçbir ortak noktası yoktur **Roeg**'un tasvir ettiği Venedik'in.



Filmin; karakterler, mekânlar ve nesnelere giderek hızlanan, zaman ve mekânla oyun oynayan, yapboz işlevindeki kesmelerini bu sefer Venedik'te geçen ünlü sevişme sekansında görürüz. Bu sahne aslında filmin ikinci *flashforward* sekansıdır, üçüncüsü ise yine Venedik'te geçecek olan John'un kendi cenaze sahnesini gördüğü sekans olacaktır. **Du Maurier**'nin orijinal hikâyesinde bulunmayan sevişmenin arasına gelecek zamandan görüntüler ekleyen **Roeg**'un asıl amacı ne sekansı daha estetik kılma ne de *Hollywoodvari* kesintisiz bir sevişme

sekansı göstermekten kaçınma çabasıdır. **Roeg**'un asıl yapmak istediği filmin kalbi sayılabilecek üçüncü *flashforward* kullanımına izleyiciyi hazırlamaktır. Zira çiftin sevişme sahnesinin aralarına eklenen bir sonraki akşamın giyinme kareleri -açılış sekansındaki *flashforward* kullanımının aksine- kendini çok açık eden bir *flashforward* serisidir. Birkaç kez tekrarlanan bu *flashforward*'lardan sonra izleyici, oldukça sarsıcı olan üçüncü *flashforward*'a karşı bir miktar bağışıklık kazanmış olur. **Roeg** ayrıca “nedenselliği vurgulamayı ve izleyicinin kendisini filme kaptırmasını amaçlayan klasik anlatı sineması”nın aksine bu ikinci *flashforward* sekansı ile hem izleyiciyi filmde bir miktar koparmak hem de hissedilen zamanın ve hafızanın doğrusal olmadığını vurgulamak ister sanki.

Filmin üçüncü ve son *flashforward*'ı John'un karısı Laura'yı İngiltere'ye oğullarının yanına gitmek üzere uğurladıktan ve karısının uçağa bindiğinden emin olduktan sonra onu bir cenaze vapurunda yanında yaşlı kadınlarla birlikte gördüğü sahnede karşımıza çıkar. İzlediği şeyi neden-sonuç ilişkisi kurarak izleyen seyirci için bu sahne filmin anlamlandırılmaya en çok direnen sahnesidir. Zira **Roeg**, “beklenen sonu” geciktirmeyi amaçlayan ve kronolojik ilerleyen klasik anlatı sineması konvansiyonlarının aksine, ***Don't Look Now***'da izleyiciye filmin sonunu çok önceden gösterir. Film bu andan itibaren belirsiz ve muğlak an ve anlamlara gebecektir. Laura aynı anda nasıl iki yerde olabilir? Karakterle aynı bilgi seviyesindeki izleyicinin bu sahnenin bir *flashforward* olduğunu tahmin etmesi -bir öncekinde ne kadar hazırlanmış olursa olsun- oldukça zordur. Az şey anlatırken çok şey saklayan bir sanat filmi olarak ***Don't Look Now*** izleyicisiyle basit bir sürekliliğe dayanmayan karmaşık bir zaman-mekân kurgu oyunu oynamaya son ana kadar devam eder. John Venedik sokaklarında çaresizce nerede olduğunu anlayamadığı karısını arar durur. Mekân algısı iyice parçalanan izleyici için de her şey muğlaklaşır.

***Don't Look Now***'da muğlak olmayan bir şey varsa o da kırmızı renk kullanımınıdır. Anlatıda hiçbir işleve sahip olmasa da anlatımı ayakta ve gergin tutan, izleyicinin hiçbir koşulda gözlerini başka yöne çevirememesini sağlayan birer mizansen ögesidir kırmızı renkteki nesnelere. Üstelik kadraj kompozisyonu açısından bakacak olursak genellikle merkezde, net ve ön plandadır. Bu arada ne ***Don't Look Now***'ın senaryosunda ne de **du Maurier**'nin orijinal hikâyesinde küçük kız Christine'in ya da Venedik'teki gizemli figürün kırmızı renk yağmurluk giydiğine dair bir referans vardır. Ancak **Roeg**, kırmızıya bu film özelinde birçok

sembolik anlam ve görev atfeder. **Nicolas Roeg** 1968'de yönetmenliğe geçmeden önce İngiltere'nin önde gelen ışık kameramanlarından biriyken **Roger Corman** için *Kızıl Ölümün Maskesi* (The Masque of the Red Death, 1964), **François Truffaut** için *Fahrenheit 451* (1966) ve **John Schlesinger** için *Çılgın Kalabalıktan Uzak* (Far From the Madding Crowd, 1967) filmlerinde çalışır. Her üç filmde de kırmızı renk önemli bir motiftir ve sırasıyla kapüşonlu, yüzü olmayan Ölüm figüründe, parlak boyalı itfaiye araçlarında ve gösterişli Çavuş Troy'un üniformasında görülür. **Jean-Luc Godard**'ın "Nereden aldığı değil, nereye götürdüğün önemlidir" cümlesinden hareketle **Roeg** da kırmızı rengi *Don't Look Now*'da açılış sekansından itibaren neredeyse her kareye özenle yerleştirir. Böylece bağlamı farklı zaman ve farklı mekânlar için değişse de kırmızı adeta bu filme içkin bir öge olur. Christine'in kafamıza kazınan parlak yağmurluğu, boyası akan slayttaki figür, kilisedeki mumlar, perdeler, elden ele geçen sigara paketi, Venedik'teki ilk cinayet vakasında ceset sudan çıkarılırken olayı izleyen çocukların bereleri, John'ın atkısı, kanalda asılı çamaşır, pederin odasındaki mumluk, Laura'nın çanta ve çizmeleri, erkek kardeşin yatılı okulda hastalandığında üzerinde gördüğümüz battaniye, John'un cenazesindeki çiçekler hep kırmızıdır.



Kırmızının bu denli yoğun kullanımı normal gerçekçilik anlayışlarını aşıya da izlediğimiz filmin ölümle başlayıp ölümle bittiğini düşündüğümüzde gerçekçilik standartlarını bir kenara bırakırız. Hatta kırmızının sadece kilit anlarda değil her sekansta bize ölümü hatırlatması filmin bir normu haline gelir. Hâlbuki ölüme dair hafızayı sürekli diri tutan bu renk -bir tehdit ve uyarı unsuru olmadan önce- filmin başında neşe içinde oynayan bir çocuğun kostüm rengi olarak canlılık, neşe

çağrıştırılmaktadır. Christine'nin ölümünden sonra ise "kırılgnlık, hasar görebilirlik, saldırıya açık olma" anlamları kırmızının zaman ve bağlama göre su yüzüne çıkan anlamlarından sadece bazılarıdır. Önce Christine sonra gizemli figürle metanomik bir ilişki içinde sunulan kırmızı belki de en çok güvenilmezlik anlamını taşır. Ne de olsa izlediğimiz film baştan sona "hiçbir şey görüldüğü gibi değildir" fikriyle, neye güvenebileceğimiz ve neye güvenemeyeceğimiz bulmacasıyla ilgilidir. **Roeg** neredeyse "hiçbir şeye güvenmeyin" der gibidir kullandığı kırmızı nesnelere bolluğuna bakılırsa. Ama "en çok da travma sonrası düşünceleri ele geçiren imge ve renklere, bilinçdışı korkulara ve tutulamayan yas sonucu oluşan kırılgn hale güvenmeyin" demektedir. Belki de bu nedenden ötürü filmin kurgusu daha başından zaman ve mekânı parçalayarak izleyiciyi yanlış yönlendirir. **Roeg** tüm bu yanlış yönlendirmelerle hem hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını defalarca vurgular hem de sürekli bir gizem ve gerilim yaratır. Venedik görüldüğü gibi sadece bir turist şehri değildir, mutlu gördüğünüz bir çift aslında ağır bir yas sürecindedir. Donmuş buz düz görünse de aslında eğridir. Geçmişini gördüğümüzü zannederken şimdiki zaman amansızca ilerlemektedir. Kırmızı bir yağmurluğun ise birçok işlevi vardır. Biri sevimli bir çocuğun koruyucusu olurken bir diğeri seri bir katilin kamuflej aracıdır.



Filmin sonunda John, kızının boğulduğu gün giydiği kırmızı yağmurluğun aynısını giymiş gizemli figürün Venedik'in köprüleri arasında koşuşturduğunu, karanlık geçitlere girip çıktığını görür. Bu gördüğü, ölen kızının hayaleti midir? John bilinçdışının kargaşasına körü körüne kapılmıştır, ölmüş kızını tekrar

gördüğünü zanneder, içine düştüğü çıkmazdan ve ölümden kurtulamaz. **Du Maurier**'nin hikâyesinde "ölmek için ne aptalca bir yol" diye düşünür John, kızının hayaleti sandığı ama aslında bir seri katil olan kırmızı yağmurluklu cüce tarafından boğazı kesilirken. **Roeg** ise yeteneğini bir lanet olarak yaşamış karakterine bir ayrıcalık tanır ve hayatının gözlerinin önünden geçmesini izleme imkânı verir. Böylece Venedik'te yaşanan bulmacaya dair tüm zaman ve mekânlar hem John'un hem de izleyicinin zihninde yerli yerine oturur. **Roeg, du Maurier**'nin hikâyesini cesur bir şekilde kurgularken **Jean-Luc Godard**'ın dile getirdiği şu yaklaşımı benimsemiş görünür: "Her filmin bir başlangıcı, ortası ve sonu olmalıydı ama bu sırayla olması gerekmiyordu." Zira geleceği gören ama bunun değerini bilemeyen ve değişemeyen karakterin trajedisi bunu gerektirir.