

FİLMİN APAÇIKLIĞI

Abbas Kiyarüstemi

Jean-Luc Nancy

Çev: Tacettin Ertuğrul

Küre Yayınları

2020 / 109 sf.



Fransız filozof **Jean-Luc Nancy**, *Filmin Apaçıklığı*'nda İranlı yönetmen **Abbas Kiyarüstemi**'nin sineması aracılığıyla bir düşünce yolculuğuna çıkıyor. Bu yolculukta “Bakış”, “Saygı”, “Gerçek”, “Gebelik”, “İlave Sanat”, “Yuvarlanan Şey” gibi çeşitli alt başlıklar altında yönetmenin filmografisini boydan boya kateden ortak motiflerin izini sürüyor ve saptamalarına örnek oluşturan sahneler üzerinden filmlerin anlatı çözümlmelerine girişiyor.

“Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi”, “Hayat Devam Ediyor”, “Filmlerden Kareler” ve “Abbas Kiyarüstemi ile Jean-Luc Nancy Arasındaki Söyleşi” adlı dört bölümden ibaret olan kitap, deneme tarzında yazılmış iki metin, bir söyleşi ve **Kiyarüstemi**'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* (Where Is The Friend's Home? / Khane-ye Doust Kodjast?, 1987), *Yakın Plan* (Close-Up, 1990), *Ve Hayat Devam Ediyor* (Life, And Nothing More / Zendeği Va Digar Hich, 1992), *Zeytinlikler Altında* (Through The Olive Trees / Zire Darakhatan Zeyton, 1994), *Kirazın Tadı* (Taste of Cherry, 1997) ve *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* (The Wind Will Carry Us, 1999) adlı filmlerinden karelerden oluşuyor.

Kiyarüstemi'nin 1990'daki büyük İran depremini konu alan, 1992'de çektiği *Ve Hayat Devam Ediyor* filmi, kitapta diğer filmlerinden daha geniş yer tutuyor. İran'ın kuzeyinde meydana gelen ve elli bin kişinin hayatını yitirdiği depremden sonra geriye kalanların yaşama çabalarını anlatan filmin merkezindeki imgeye bayağı kafa yoruyor **Nancy**. Filmde gözüne takılan, ilgisini çeken imgeler üzerine yönetmenle keyifli bir sohbet gerçekleştiriyor. İran'da her evde bulunan, mutlu köylüyü simgeleyen bir resmi odağına alarak genişliyor sohbet. Filmde evin duvarındaki çatlak, bir resmin ortasından geçiyor. Geleneksel olan bu resimde bir bardak ve bir testi bulunan masanın yakınında elinde tütün çubuğuyla bir adam oturmakta. Çatlak olan bu imge, yönetmene göre filmi en iyi yansıtan unsur. **Nancy** bu filmi kendisine hareketli bir soruşturmaya imkân tanıdığı için tercih ediyor. Film boyunca dikkatinizin dağılmasına izin vermeyen, sürekli sorular sorabileceğiniz bir malzeme var karşınızda diyor açıkça. Söyleşide İran minyatürü, portre, peyzaj, fotoğraf, resim ve imge üzerine birtakım değerlendirmeler de yer alıyor.

Öte yandan **Kiyarüstemi** sinemasının dinamiklerini **Jean-Luc Nancy**'ye verdiği cevaplardan öğreniyoruz:

Şimdiye kadar sinemanın kesin bir tanımını bulabilmiş değilim. Sinemanın görevinin hikâye anlatmak olduğu söylenecek olursa, bana öyle geliyor ki roman çok daha iyi yapıyor bunu. Radyo oyunları, televizyon dizileri de. Beni daha talepkâr kılan ve yedinci sanat olarak tanımlanan başka bir sinemayı düşünüyorum. Bu sinemada, müzik, hikâye, düş, şiir var. Fakat tüm bunları içermekle birlikte sinemanın yine de minör bir sanat olarak kaldığını düşünüyorum. (s. 99)

Bir dünyadan diğerine, imge devamlılık ve devamsızlık arz eder, böylece film hareket ve kesintiler sunar (çünkü **Kiyarüstemi**'nin durak ya da aralık, senkop ya da bilinmeyen içermeyen tek bir filmi yoktur, hiç değilse göremediğimiz, bulamadığımız bir şey ya da birisi vardır daima). (s. 34)

Sinemasında muğlaklık ve gizemin vazgeçilmezliğinden bahseden **Kiyarüstemi**, anlatı sinemasına da katlanamadığını ifade ediyor. Ona göre yeni sinema, seyircinin filme daha çok müdahil olup eksikleri, boşlukları doldurabildiği bir yapı. **Godard** da onu desteklercesine perdenin üstündekinin zaten ölü olduğunu, ona yaşamı seyircinin bakışının üfleyeceğini söyler. Yine **Kiyarüstemi**'ye göre yönetmen kusursuz bir film yapma derdine düşmek yerine,

seyirciye de bir alan bırakmalıdır. Herkesin aynılaştığı bir sinemanın zenginlik getirmeyeceği çok açıktır ona göre. Farklılıklar yaratmaya çalışan bir sinema düşünce ve tepkilerde çeşitliliği sağlayacaktır. Dünyayı ve dünyanın hakikatini göz önüne alan sinematografik bir bakışın apaçıklığı ve kesinliği. **Nancy için Kiyarüstemi** sinemasının ifade ettiği cümle tam da budur işte.

“Hayat Devam Ediyor” bölümünden ilgimi çeken cümleler ise şöyle:

Adalet, her şeyden önce nazarı itibara almaktır. Kızı ölen bir kadına çocuk şöyle der: “Tanrı çocuklarını öldürmeyi sevmez.” Kadın: “Öyleyse kim öldürdü?” Çocuk: “Yer sarsıntısı.” Ve çocuk İbrahim ve İshak’ın öyküsünü, tüm kitaplı gelenekler için sembolik olan, meydana gelen ve adaletsizliği tümüyle kesip atan adalet hakkındaki bu hikâyeyi anlatacaktır. (s. 59)

Yer sarsıntısı demek, çıplak gerçek demektir. Çocuklarını seven ve koruyan Tanrı’nın belki de var olmadığını ya da gerçeğin içinde yapacak bir işi olmadığını söylemektir. Bu, Tanrı’ya inanç karşısında uygun mesafeyi almaktır. Yaşam imgesi hayali olanı uzağa koyar. (s. 59)

Jean-Luc Nancy, kendisini ziyadesiyle Batılı biri olarak tanımlarken olaylara, filmlere, resimlere bakışını sorularıyla bize hissettiriyor. Yazar ve yönetmen arasındaki bakış açılarının farklılığı kitaba zenginlik katıyor. Diğer açıdan kitabın içerik kurgusu daha okur dostu olabilirdi. **Nancy**’nin **Kiyarüstemi** filmleriyle yaptığı bu zihinsel yolculuk kitapta daha sıralı ve bütünlüklü bir şekilde sunulabilseydi belki okur kendini anlatıma daha kolay kaptırabilir, anlatılmak istenen kavramlarla daha rahat bağ kurabilirdi diye düşünüyorum. Ben de bir okur olarak, **Nancy**’nin gözünden **Kiyarüstemi**’yi tanımak ve anlamak isteyenlere yol gösterici olsun diye yazımı sade kılmaya çalıştım.

Nancy, 2016 yılında kaybettiğimiz İranlı usta yönetmen **Abbas Kiyarüstemi**’nin filmlerine, bilgisi ve araştırmaları çerçevesinde yaklaşıyor. Yönetmenin filmlerinden yakaladığı ipuçlarıyla belli bir yere kadar geliyor. Sonrasını ise biz sinemaseverlere bırakıyor. Keyifli okumalar dileriz.

Esra Ballım

TÜRKİYE'DE SİNEMANIN TARİHİ Başlangıcından Günümüze

Savaş Arslan

Çeviren: Rifat Özçöllü

Kronik Kitap

2022 / 512 sf.



Ele aldığımız kitap, yedi ana bölüm ve sonsöz mahiyetinde bir sekizinci bölümlle sinemamızı, tarihini, neden sonuç ilişkileri içinde, detaylı örneklerle inceliyor. Hakikaten, “her türlü kültürel ürünü ve bunların tüketimini standartlaştırmaya çalışan kültür endüstrisinin kuralları ve mekanizmaları tarafından biçimlendirilen” (Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*) sinemanın ülkemizdeki durumunu inceleme adına en doğru yaklaşımı sergilemiş yazar.

Kitap, aslında **Savaş Arslan**'ın Ohio State University - ABD'de savunduğu doktora tezinden geliştirilen bir eser. İlk hali konuyu 1990'a kadar getirirken, Oxford University Press tarafından İngilizce basılan *Cinema in Turkey: A New Critical History* adlı, bu tezin genişletilmiş hali olan kitap (2011), konuyu 2008 sonuna değin taşıyor. Elimizdeki kitap ise bu kitabın, tarihin günümüze kadar ilerletildiği ve toparlayıcı ve uzunca bir sonsöz eklenmiş çevirisi. Kitabın değerini bir kat daha artırırsa Türk sinema tarihini dönemlerine ayırarak incelerken Yeşilçam'ın ilk dönemini es geçmemesi. Bu, sinema tarihimiz üzerine yazılan pek çok kitapta atlanılan ve eksik kalan bir durum. Belki ancak **Giovanni Scognamillo**, **Agâh Özgüç** ya da **Nijat Özön** gibi evvelki kuşağın yazarlarının üzerinde durduğu bu dönem yeni yazarlarca, ya bilinmediğinden ya da

önemsenmediğinden, sürekli atlanmaktaydı. Oysa Yeşilçam'ı çözmeksizin, yani 50'ler olmaksızın Türk sinemasını çözmek mümkün değil.

Aslında kitaba yazdığı önsözde geçen bir kısımda **Arslan** tüm kitabı son derece net özetlemekte. Bu nedenle yazıma o kısmı alıntılanarak başlamak istiyorum:

Bu kitap ise, Türkiye'de başından sonuna sinemanın tarihine bakma teşebbüsüdür. Bu maksatla, sinema da dahil kültürel biçimlerin değişik zaman ve yerlerde nasıl karşılıklı alışverişler içine girdiği, başkalaştığı ve sonu gelmez bir şekilde değişiklikler geçirdiği inceleniyor. Bu inceleme, sadece kültürel yapılara ilişkin olmanın ötesinde, müzmin bir şekilde arada kalmış ve sürekli hareket halinde olan Türkiye'nin bizatihi varlığıyla da ilgilidir.

İlk bölüm olan "Giriş", aslında kitabın anlatmak istediği meseleyi ortaya koyan, hani kız istemelerde sadede gelinceye değin süren girizgâh gibi özet ve konuyu çok net örneklerle açan, belgeleyen bir bölüm özelliği taşıyor. Bu kısımda, uluslararası ya da dünya sinema tarihçilerinin ülkeler açısından, özellikle Türkiye açısından yaptıkları sınıflandırmanın sakatlığından, kısırlığından bahsediliyor ve belki de bilinçli bir şekilde sinemamızın oralarda birkaç figür üzerinden ele alınma yanlısına düştüğü vurgulanıyor. İlginç olan, bu isimlerden kimilerinin başka ülke sinemalarının da yönetmeni olmaları. Sinemamızın neredeyse başlangıcından bu yana yabancılarla zaman zaman kurulan işbirliklerinin bile bu durumu değiştirmemiş olduğunu görüyorsunuz. Bunu da belirtmekle birlikte yazar, Türkiye sinemasının ve bizimki gibi sinemaların dışarıda nasıl görüldüğünü, nasıl sınıflandırıldığını ve bu durumu kırmak için neler gerektiğini de detaylı bir şekilde ele alıyor. Bölümün alt başlıklarına inildiğinde aynı soruna içeriden nasıl bakıldığı ve bunun aşılması için de neler gerektiği detaylandırılıyor ve hakiki ulusal ve yerli sinemanın ne olduğu sorusuna cevap aranıyor. Özellikle "Yeşilçam Neydi?" alt başlıklı kısım ve bölümün geri kalanı, oldukça açıklayıcı bir şekilde Yeşilçam'ın oluşum şartlarını ve gelişimini, bu dönemde yaşananların sonuçlarını son derece güzel özetlemekte.

İkinci bölüm ("Yeşilçam Öncesi: 1940'ların Sonuna Dek Türkiye'de Sinema") ile, "Giriş" bölümünün sonunda özet geçilen sinemamızın oluşum tarihine giriliyor artık. **Arslan**, ilkin sinema yazarlarımız arasında zaman zaman polemik halini alan dönemleştirme sorununa eğiliyor. Sinemamızın sinema haline gelmesi için en başat gereklerden olan salonlar yokken ilk gösterimlerin yapıldığı

birahane ve kahvehaneler hakkındaki kısım, dönemi tüm özelliklerini ortaya sererek detaylandırıyor. Ardından açılan ilk sinema salonlarıyla, bu işe heveslilerin zamanla artmasının öyküsü anlatılırken bir yandan da ilk Türk filminin hangisi olarak belirlenmesi gerektiği sorunsalına da değiniyor. Hakikaten, *Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı* (Fuat Uzkınay, 1914) kadar **Manaki Kardeşler**'in çektiği filmler de Osmanlı'ydı. O halde onların ilk filmlerimiz sayılması gerekir mi, gerekmez mi? Peki ilk Türk filmlerinin ordu eliyle yaptırılmış olması bir tezat teşkil etmekte midir? Ya da sinemanın yönelişine nasıl katkısı olmuştur? Cumhuriyetin de ilginç bir şekilde, bir sinema sektörü oluşmasına katkı sağlama konusunda ilgisizliği vardır. Yeşilçam'a kadar çok az üretim yapabilir Türk sineması ve sürekli yabancı sinemaların etkisi altındadır. **Arslan** bunu ve daha pek çok detayı anlatırken kurulan ilk film stüdyolarımız ve dönemin önemli filmleri hakkında bilgi vermeyi de ihmal etmiyor.

Nihayet üçüncü bölüm olan “Erken Yeşilçam: 1950’lerde Yeşilçam’ın Gelişi” ile **Arslan**, sinema yazınıımızda genelde eksik bırakılan döneme giriyor ve dönemin bütün detaylarını ortaya koyuyor. İkinci Dünya Savaşı ile yabancı filmlerin ülkeye girişinin azalması, Arap ülkelerinden, özellikle de Mısır’dan gelenlerin önünü açmıştı ve bu durum bizim sinemamızın ileride alacağı şekli de bir düzeyde belirlemişti. Mısır filmlerinin bu popülerleşmesinin sinemamıza olumsuz etkisi olmuştur belki, ama 50’lerin tiyatrocuların etkisinden sıyrılmış Yeşilçam’ı oldukça orijinal yapıtlar da üretmekteydi. Yeşilçam’ın bu Mısır filmlerini özümsemesi nasıl oldu? Önce filmlerdeki şarkıları Türkçeleştirdik ve dublaja ekledik, sonra da oradaki konuları aldık. Burada yaratılan alışkanlık sinemamızı arabeske kadar götürecekti. Elbette bu durumun başlıca nedenlerinden biri, değişen hükümetle birlikte 50’lerde başka politikaların gelmesiydi. Bunun sonucunda köyden kente göçle birlikte yolların ve elektrifikasyonun yayılmasıyla sinema salonlarının her tarafa dağılması ve burada oluşan seyircinin sinemayı yönlendirmeye başlamasının da katkısı vardı. **Arslan**, bu durumun piyasayı ve film yapım koşullarını nasıl dönüştürüp şekillendirdiğini detaylandırıyor bölümün ilerleyen sayfalarında. O dönemdeki film eleştirisine değinmeyi de ihmal etmiyor bu arada.

“Yüksek Yeşilçam 1: Endüstri ve Dublaj” başlıklı bölümde Yeşilçam’ın 1960’lar ve 1970’lerde yerli piyasada hâkim konuma yükselmesini ele alıyor **Arslan**. Nitekim, 60’lar sert müdahaleler getiren bir askeri darbeye gelmiştir. Bu askeri

yönetimin ortaya koyduğu Anayasa, yolunda ilerlemekte olan Yeşilçam'ın önüne başka, beklemediği bir yol açmıştır. Bu durum Yeşilçam'ın olanaklarını da kökünden değiştirmiştir. Keza önceki darbeye göre daha sağ bir yapısı olan 1971 darbesi de yine Yeşilçam'ın yeni yeni alıştığı düzeni bozmuştur. Sonraki 1980 darbesi de öyle. 60'larda bahsettiğim göç dalgası neticesindeki kentleşme ve modernleşme, sinemayı ailenin ana eğlencesi haline getirince sinemamız konu ve kalite açısından hem çeşitlenir, hem de film sayısı açısından pik yapar bu dönemde. Ama 70'lerin sonuna doğru artan terör ortamı aileleri sinemadan çeker ve onların yerini erkek seyirci alır, bu da başka bir sinemanın doğuşu demektir. Yüksek Yeşilçam dönemi, ödemelerin bonolarla yapıldığı, sistemin giderek bölge işletmecilerinin hâkimiyeti altına girdiği kendine özgü bir dönemdir. Bunların arasında **Arslan**, bölge işletmeleri ve ayak sistemini de detaylandırarak günümüzün majör dağıtımçılarına, sinema zinciri sahibi şirketlere alışkın seyircisini yabancı olduğu bir dünyayla tanıştırıyor. Yine dönemin filmlerini türleri açısından, vurucu örneklerle inceliyor.

“Yüksek Yeşilçam 2: Türler ve Filmler” önceki bölümde kısaca değinilen türleri, neden sonuç ilişkileriyle birlikte örneklendiriyor. Yüksek Yeşilçam döneminde sinemamızın gidişatını halktan gelen talep belirlemekteydi ve “sinemacılar yapım, dağıtım ve tüketim aşamalarında ve istikrarsız koşullara etkili ve yaratıcı çözümler getirirken rağbet gören türlere karşılıklar ürettiyordu.” (s. 202) **Arslan** bu bölümde sinemamızın türler bakımından incelenmesini “Türleştirme”, “Yeşilçam'ın Özentisi”, “Milliyetçilik Sömürgeleşme ve Üçüncü Dünya”, “Kolonyal Benlikler”, “Postkolonyal Ötekiler”, “Yeşilçam ve Özenti”, “Melodram” ve “Tür” gibi altbaşlıklar altında, yerinde örneklerle derinleştiriyor. Sinemamızı betimlerken İngilizlerin Punch'ı ve bizim Karagöz'ümüz üzerinden harika misaller veren **Arslan**, Yüksek Yeşilçam'a ait anlatısını “Yeşilçam bizi harekete geçiren filmlere dairdir; benlikten ötekine doğru bir seyir, sonra yine yenilenmiş benliğe dönüş ve yine başka bir ötekiye yolculuk...” diyerek nokt alıyor. (s. 310)

Altıncı bölüm (“Geç Yeşilçam: 80'lerde Erime”) son darbenin ardından gelen baskıcı rejimin politik ve müstehcen olanı kısıtlamasıyla oluşan kopuş, televizyonun her eve girişi ve terör ortamı nedeniyle sokaktan eve çekilen seyirci nedeniyle bir çıkmaza giren Yeşilçam'ı anlatıyor. Durum böyle olunca Hollywood yapımları tüm piyasayı ele geçirecek ortamı, Yeşilçam da çareyi çoğunlukla videoya yönelmekte bulur. Seks filmleri yasaklanınca, çıplaklığı görece örtük bir

şekilde veren kadın temalı filmler artar. Küçük şehirlerdeki sinemalar giderek kapanırken metropollerdekileri ayakta tutan, büyük ölçekli Hollywood yapımlarıdır. Ancak 90'ların başında hem nitelikli hem de popüler filmler üreten genç yönetmenlerin sinemaya girmesiyle genç seyirci sinemaya gelecek ve bu sorun bir ölçüde çözülecektir.

Son bölüm olan “Yeşilçam’ın Ölüm Ardı Anıları: Yeşilçam Sonrası ve Türkiye’nin Yeni Sineması”nda, ülke sinemaları arasındaki sınırlar giderek kalkarken buna bizim sinemacıların yaklaşımı anlatılarak, mesele derinlemesine inceleniyor. “Ulusal” ile “ulusaşırı” kavramları tartışılıyor. Bu ortamda ortaya çıkan auteur yönetmenler bağlamında bu dönemde ve geç Yeşilçam dönemindeki yönetmenlerin filmlerinin başarı ve başarısızlığı karşılaştırılıyor, neden sonuç ilişkisi içinde değerlendiriliyor. Bu uzunca bölüm Yeni Türkiye sineması üzerinden sinemamızın hikâyesini günümüze kadar getiriyor.

Kitabın sonuna eklenen ve tüm kitabın uzunca bir özdeğerlendirmesinin yapıldığı “Sonsöz – Türkiye’de Sinemanın Yeni Halleri” kısmında sinemamızın en son geldiği dönem grafik ve tablolarla da desteklenerek irdelenirken, kitap boyunca kullanılan tabirlerin gerekçeleri hakkında da açıklamalarda bulunuluyor ve kitaba dair kafada kalabilecek tüm sorunlara açıklık getiriliyor.

Savaş Arslan’ın ve onun gibi akademisyenlerin daha çok üretmesine gerçekten de ihtiyaç var. **Engin Ayça**’nın yine bu sayı için yaptığımız söyleşisinde belirttiği gibi, sinemanın önünü, yeni teoriler üretecek, içinde bulunulan çıkmazları neden-sonuç ilişkisi açısından değerlendirerek bunlara çözümler üretecek akademisyenler, sinema yazarları açabilir.

İlker Mutlu