

sekans

sínema kùltürü dergísí

TEMMUZ 2025 | Sayı e27



The Brutalist / The Flow

Alucarda / Köpek Dişi

Videograms of a Revolution

Beş Kırık Kamera

Dosya: Wim Wenders Sinemasına Bakış

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi

Temmuz 2025, Sayı e27, Ankara

© Sekans Sinema Grubu

Tüm Hakları Saklıdır.

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi ve sekans.org içeriği,

Sekans Sinema Grubu ve yazarlardan izin alınmaksızın kullanılamaz.

Yayın Yönetmeni

Süheyla Tolunay İşlek

suheylatolunay@sekans.org

Kapak Düzenleme ve Tasarım

Sevilay Gedik Yücel

sevilaygedik@sekans.org

Cem Kayaligil

cemkayaligil@sekans.org

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Derya Şele

deryasele@sekans.org

Ahmet Ercan Turan

ahmetercanturan@gmail.com

Web Uygulama

Can Ataç

can35mm@gmail.com

Kapak Fotoğrafı

Videograms of a Revolution (Harun Farocki ve Andrei Ujică, 1992)

Katkıda Bulunanlar

Eda Arısoy, İren Dicle Aytaç, Esra Ballım, Canay Batırbek, Dilek Bayık, Nurten Bayraktar, Süleyman Bölükbaş, Ayşe Naz Bulamur, Çiçek Coşkun, Deniz Baha Çayırılı, Savaş Çoban, Gökhan Erkılıç, Fatmagül Aslaner Gegeoğlu, Gökhan Gökdoğan, Eda Güngör Korçak, Umut Morkoç, Fırat Osmanoğulları, Can Öktemer, Yalçın Savuran, S. Kıvanç Türkgeldi

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.



Facebook:
[Sekans Sinema](#)

E-posta:
info@sekans.org

Instagram:
[@SekansSinema](#)

Web:
<http://sekans.org>

Twitter / X:
[@sekansinema](#)

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ELEŞTİRİ

- The Brutalist: Bir Mimarlık ve Göç Hikâyesi*** 4
(*The Brutalist*, 2024)
Canay Batırbek

ÇÖZÜMLEME

- Geçmişin Yükü ve Sessiz Travmalar** 10
Çiçek Coşkun

KURAM / YORUM

- “Tuhaf” Bir Wittgensteinci Terapi: Köpek Dişi** 17
Umut Morkoç

MÜZİKAL

- Trans Müzikal *Emilia Pérez*** 34
Ayşe Naz Bulamur

SİNEMA VE MİMARLIK

- İnsanlar Mekânlar ve Sınırlar Üzerine** 37
Fatmagül Aslaner Gegeoğlu

DENEME

- Kusurlu Görüntünün Dayanılmaz Hafifliği** 48
Gökhan Gökdoğan

TARİH

- Alice Guy'den Kadın Yönetmenler Üzerine** 57
Nurten Bayraktar

ANİMASYON

- Animasyon Film Sektöründeki Sessiz Devrim** 63
Can Ataç

TÜR SİNEMASI

- Ana Akımın Ötesinde:** 66
B Korku Sinemasının Yaratıcı Gücü ve *Alucarda*
Süleyman Bölükbaş

ANISINA

- Mutluluk Yanımızdan Gelip Geçti** 74
Esra Ballım

SÖYLEŞİ

- Mert Güncüer'in Sinema Yolculuğuna Dair Kısa Bir Söyleşi** 85
Eda Güngör Korçak

YORUM

- Çocukların Treni: Kızıl Dayanışmanın İnsani Yüzü** 93
Savaş Çoban

AKIM

- Feminist Yeni Dalga Fransız Sinemasının
Karşılaştırmalı Bir Analizi** 99
Deniz Baha Çayırılı

SİNEMA KİTAPLIĞI

- Tuzdan Kaide – Bir İlk Filmin Yapımı** 109
(Burak Çevik, 2022)
Süheyla Tolunay İşlek

DOSYA

- Sessizliğin Yankısı:** 113
Wim Wenders Sinemasında Sesin Poetik Varlığı
Eda Arısoy
- Hep Yeniden En Baştan Başlayarak** 120
Paris, Texas
Süheyla Tolunay İşlek
- Tokyo'nun Kayıp İmgesi** 130
Can Öktemer
- Eksik Varlığa Övgü:** 136
İnsana Berlin Üzerindeki Gökyüzü'nden Bakmak
İren Dicle Aytaç
- Özdüşünümsel Bir Kent Filmi Olarak Lisbon Story** 154
Fırat Osmanoğulları
- Unutmaya Direnen Bir Sanatçı Üzerine: Anselm (2023)** 158
Dilek Bayık
- Bir Karşılaşmanın Anatomisi: Mükemmel Günler** 165
S. Kıvanç Türkgeldi
- Seküler Bir Keşiş Olmak Mümkün Mü?** 180
Yalçın Savuran

ÖNSÖZ

Bir geleneğin inşası, ancak ortak bir hedef doğrultusunda sürdürülen kararlı ve sürekli bir emekle mümkün hale gelebiliyor. Sekans Sinema Kültürü Dergisi, sinema üzerine düşünme, üretme ve tartışma hedefiyle yirmi yıldır süren bir yayın emeği veriyor. Her geçen gün daha fazla bastırılan sesler, silinen izler, parçalanmış hafızalar arasında, sinema aracılığıyla düşünmek; yalnızca gösterileni değil, gizlenen ve öteleneni de görünür kılmaya çalışan filmleri de odağına almak Sekans'ın temel hedeflerinden biri. Derginin yirminci yılının bu ilk sayısı da, bu hedefi gözeterek kuramsal yorum, çözümleme, eleştiri, deneme, söyleşi gibi farklı 14 başlıktan oluşan yazılardan ve **Wim Wenders** dosyasından oluşuyor. **Wenders** dosyasındaki yazılar yönetmenin sinemasını yolculuk, hafıza, mekânsal aidiyet, ses kullanımı ve sessizlik gibi temalar ekseninde ele alıyor.

20. yıla özel olarak hazırlanan ve *Yönetmen Sineması* başlığı altında yayımlayacağımız ilk e-kitapçık niteliğindeki *Yönetmen: David Lynch* e-kitapçığı da ayrıksı bir alan açarak **Lynch** sinemasına odaklanıyor. Bilinçdışının karanlık dehlizlerinden kimliğin çalkantılı kırılmalarına, rüyanın ve kâbusun sinematografisine uzanan yazılarla **Lynch** evrenine odaklanarak yakın zamanda yitirdiğimiz bu özgün yönetmeni anıyoruz.

Yirmi yıl boyunca Sekans'la birlikte düşünen, yazan ve okuyan herkese teşekkür ediyoruz. Bundan sonra da filmler, özgün fikirler, yeni biçimler ve çoğalan seslerle birlikte üretmeye devam edebilmeyi umuyoruz.

Sinemaya birlikte bakmanın dönüştürücü ve çoğaltıcı gücüne inanarak iyi okumalar...

Süheyla Tolunay İşlek

THE BRUTALIST: BİR MİMARLIK VE GÖÇ HİKÂYESİ

Canay Batırbek

The Brutalist

Yönetmen: Brady Corbet

Senaryo: Brady Corbet, Mona Fastvold

Görüntü Yönetmeni: Lol Crawley

Kurgu: Dávid Jancsó

Sanat Yönetmeni: Judy Becker

Yapımcılar: Trevor Matthews, Nick Gordon, Brian Young,
Andrew Morrison, Andrew Lauren, D. J. Gugenheim, Brady Corbet

Oyuncular: Adrien Brody, Felicity Jones, Guy Pearce,
Joe Alwyn, Raffey Cassidy

2024 / 215' / ABD, Macaristan, Birleşik Krallık

Brady Corbet'nin 2024 yapımı epik dönem filmi *The Brutalist*, yalnızca bir mimarın yaşamına odaklanan bir kurgu-biyografi değil, aynı zamanda mimarlık tarihinin, savaşın ve göçmenliğin katmanlı bir anlatımı olarak karşımıza çıkıyor. Film, Holokost'tan sağ kurtulan Macaristan doğumlu Yahudi mimar László Tóth'un Amerika'ya göç edip, burada kendini var etmeye çalışmasını konu alıyor. Gerçekte böyle bir mimar yok; ama filmin anlatmak istediği çok katmanlı gerçeklik için böyle bir kurgu karakter şekillendirilmiş; hem savaştan kaçan bir Yahudi, hem kendi coğrafyasında - yani asıl ait olduğu yerde - iyi bir mimar, hem de zorunlu bir göçmen. Ancak özünde, filmin merkezindeki mimarlık olgusu, yalnızca bir meslek olarak değil, bir kimlik ve varoluş mücadelesi olarak şekilleniyor.

Göçmenlik ve Mimarlık

László'nun mimar olarak Amerika'da tutunmaya çalışması, onun entelektüel kimliğiyle doğrudan bağlantılı. Bauhaus gibi modernist ve yenilikçi bir mimarlık okulundan gelen Tóth, savaş sonrası Avrupa'da şekillenen ve gittikçe yalnızlaşan

bir figür olarak betimleniyor. Sanki gerçek Bauhaus ekollü mimarlar olan **László Moholy-Nagy, Marcel Breuer, Hannes Meyer** gibi tarihsel figürlerin bir karması gibi. Avrupa'nın büyük bir entelektüel ve sanatsal birikimi olan Bauhaus ekolüyle doğrudan ilişkisi, ona estetik ve teknik beceri kazandırsa da Amerika'da ait olamamanın ve bir "öteki" olmanın sancısını yaşamaya devam ediyor. Burada filmin alt metinlerinden biri devreye giriyor: Savaşın getirdiği zorunlu göç ve bunun bir bireyin tüm yaşamına yayılan trajedisi...



Tóth'un Amerika'da tutunma ve hayatta kalma çabasında tesadüfen karşısına çıkan bir patronaj ilişkisi, yani zengin ve gizemli müşteri Harrison Lee Van Buren ile olan bağı, göçmen bir mimarın Amerikan sisteminde nasıl konumlandığını gösteriyor. Diğer sanat dallarından mimarlığın temel farkı, buradaki "mimar- figür" arka planının temel sebebini oluşturuyor; eğer mimarsan yaptığın işi finanse ettirmek ve beğendirmek zorunda olduğun bir müşteriye, patrona ihtiyacın var. Dolayısıyla, Amerika'da kalıcı olmak ve hayalini gerçekleştirmek isteyen bir mimar olarak Tóth, gücün ve paranın hizmetinde olmak zorunda. Öte yandan, sanatın ve mimarlığın, para sahipleri için bir statü göstergesi olduğu tarih boyunca bilinen bir gerçek. Van Buren karakteri de kendini bu sistemde sofistike ve entelektüel göstermek isteyen, fakat aslında yalnızca gücünü ve prestijini artırmak isteyen klasik bir "çok zengin" figür. László'nun hayatını adadığı işi, filmde László'nun hayat arkadaşı Erzsébet'in hep söylediği gibi, Van Burenler için mutfaklarını yenilemek kadar basit ve anlamsız...



Erzsébet de tıpkı kocası gibi entelektüel, eski bir gazeteci olan, farkındalığı yüksek bir savaş mağduru, savaşta yürüme yetisini, işini gücünü, ülkesini kaybetmiş ve kocasının peşinden Amerika'ya canı için Holokost'tan kaçarak gelmiş bir kadın... Bu bağlamda, László ve Erzsébet'in, Van Burenler'in yüzeysellikleri karşısındaki zaman zaman mesafeli ve küçümseyici duruşları, filmin ironik yönlerinden biri olarak öne çıkıyor.

Brutalizm ve Sinematik Anlatı

Filmde kullanılan mimari estetik, László'nun kişiliği ve hayat hikâyesi ile paralellik gösteriyor. VistaVision kameralarla çekilen ve 70 mm olarak yayınlanan sekanslar birbirinin arkasına eklenirken, bu uzun (3sa. 35dk.) film, sinematik anlatısında mimariye özgü yapısal yaklaşımı da hissettiriyor.

Brutalizm, 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan ve ham betonu, sert geometrik formları ve işlevselliği ön planda tutan, süslemecilikten arınmış bir mimari anlayış. Aynı zamanda malzemenin hakkını malzemeye veren, mermer – beton – ahşap – metal fark etmez, malzemenin kendi dilini olduğu gibi anlatabilmesini, bir bakıma “-mış gibi” yapmadan malzemeye karşı dürüst olmayı düstur edinen bir mimarlık anlayışından söz ediyoruz. Tóth'un mimari dili de, savaş sonrası dünyanın sert gerçekliğini, bireyin yalnızlığını ve modernizmin sert yüzünü yansıtıyor. Filmde László'nun tasarımları da bu brutalist anlayış çerçevesinde şekilleniyor: sert çizgiler, minimalist dokular ve gösteriştenden uzak, saf betonun soğuk ama güçlü ifadesi. Bu tercihler, onun Amerika'nın süslü ve yüzeysel mimarisine karşı bir meydan okuması aynı zamanda...

Özellikle “mid-century design (1945-69)” dediğimiz savaş sonrası 1950'ler Amerikası'nda artık klasik süslü mobilyalar yerine Bauhaus ekolünden gelen sanatçı ve zanaatkârların Avrupa'dan Amerika'ya ulaşan yalın ve işlevsel mobilya

ve konut iç tasarımı etkilerini görürüz. Bugün hala kullanılan, hatta büyük mobilya firmalarınca çoklu üretim elemanına dönüşen pek çok ikonik mobilya o zamanın ürünüdür. Tóth'un tasarımlarını da; ilk Amerika'ya göçtüğünde yanında kaldığı mobilya mağazası olan kuzeninden başlayarak sandalyeden ahşap bir kütüphaneye oradan da kamusal bir binaya uzanan, yani oldukça farklı ölçeklerde (yine o dönem Bauhaus tasarımcısına özgü bir durum) kendini gösteren bir yalınlık, çağdaşlık ve netlik arayışı içerisinde görürüz.



Ancak brutalizmin temelinde yalnızca sertlik, yalınlık ve katılık yoktur; aynı zamanda bir sosyal ve ideolojik mesaj taşır. Brutalizm, savaş sonrası yeniden inşa edilen Avrupa'nın ruhunu, modernizmin fonksiyonelliğini ve sanayileşmenin getirdiği yeni düzeni temsil eder. Bu yeni düzende artık mobilyalar tekil ustanın elinden çıkan incelikli işçilik ve süslemelerin ötesinde seri üretimin bir parçası olabilmelilerdir, ya da bir binanın elemanları pre-kast olarak tasarlanıp taşınabilir, hızlı üretilebilir ve işlev dışındaki kaygılardan arınmış durumda olmalıdırlar.

Tóth'un brutalist yaklaşımı da bir yandan Amerikan rüyasına adapte olmaya çalışan bir mimarın estetik duruşunu, diğer yandan ise kişisel geçmişinin ve savaşın ona kazandırdığı sert bakış açısını yansıtıyor. Van Burenler için inşa ettirmeye uğraştığı halk merkezi binasına bir "magnum opus" gibi yaklaşıp, yaşamayan kimsenin kavrayamayacağı tüm bu hikâyeyi nasıl yansıttığını da film incelikli şekilde aktarıyor. Binadaki odaların ölçeklendirilmesi, yüksek tavanlar ve dar mekânlar, koridorlar, ışığın binayı deyim yerindeyse yalayarak geçmesi, İtalya'ya

kadar gidip kendi mermer ocağından aldıkları damarlı Carrara mermeri ve ortadaki taş sunak gibi ölüm ve kalımı irdeleyen malzemeler ve öğelerle, bina sembolik ve katmanlı bir savaş trajedisi anlatısına ulaşıyor. Dolayısıyla, soğuk görünümlü hatların arkasında bir şiirsellik ve drama yatıyor.



Gerçeklik ve Trajedi

Filmde Tóth'un yalnızlığı, mesleki yolculuğu boyunca giderek daha belirgin hale geliyor. Savaşın yıkıcı etkilerini bireysel olarak taşıyan bir adamın, yeni bir ülkede, tamamen farklı bir kültürde, kendini var etmeye çalışması kolay değil. Üstelik bunu yaparken, etrafındaki Amerikan toplumunun yüzeysel ve pragmatik doğasını da deneyimliyor. Karısının en başından beri fark ettiği gerçekler, Tóth için ancak sona yaklaştıkça netleşiyor: Bu insanlar, onun yaşadığı trajediyi anlamıyor ve anlamaları da mümkün değil!

Sonuç olarak, *The Brutalist*, yalnızca bir mimarın hikâyesini anlatmakla kalmıyor; aynı zamanda savaşın, göçmenliğin ve ideolojik çatışmaların bir insan üzerindeki etkilerini ele alıyor. Mimarlık burada hem bir meslek hem de bir metafor olarak işliyor: László Tóth'un tasarladığı binalar gibi o da savaşın, göçün ve tarihsel değişimlerin sert darbelerine maruz kalıyor. Ancak onun gibi, mimarlık da her zaman ayakta kalmayı başarıyor. Bu film, brutalizmi yalnızca bir estetik tercih olarak değil, aynı zamanda bir yaşam felsefesi olarak ele alıyor. Bauhaus

ekolü ve mimarlık tarihi anlatısındaki eksiklik ve yanlışlıklara rağmen (örneğin, Tóth'un sürekli yalnız bir yaratıcı figür olarak resmedilmesi; oysa Bauhaus mezunu bir Yahudi mimar olarak bu, tarihsel gerçekçilikten uzak) ve epilog kısmındaki didaktik öğelerle akışı keserek kendi anlatısına gölge düşürse de mimarinin kalıcılığı ile insanların geçici yolculuklarının kesişimini, bir mimarın hem içsel hem de fiziksel yolculuğuyla başarılı bir şekilde birleştiriyor.



GEÇMİŞİN YÜKÜ VE SESSİZ TRAVMALAR

Çiçek Coşkun

1994 yılında çektiği ilk filmi *Sarayın Sessizliği*'nde (Samt el Qusur) **Moufida Tlatli** Kuzey Afrika feminist sinemasının başarılı örneklerinden birini ortaya koyar. Film kadınların travmaları, uğradıkları cinsel istismar, özgürlük istekleri ve sessiz kalma zorunlulukları üzerine etkileyici bir hikâye anlatmaktadır. 1960 yılların ortalarında başlayan film, geri dönüşlerle yaklaşık 10 yıl öncesine, Tunus'un bağımsızlığını kazandığı döneme giderek, çok katmanlı bir hikâye anlatır. 1950'li yıllarda hikâye Tunus beylerinin akrabalarına ait olan bir sarayda geçer. Sarayda bu akrabalar ve hizmetçiler yaşamaktadır. Aynı yerde yaşayan bu iki farklı grup arasındaki keskin sınıfsal ayrım sarayın kullanım alanlarında net bir biçimde ortaya çıkar. Hizmetçiler en alt katta yaşarken, sarayın sahipleri üst katlarda yaşamakta ve asla hizmetçilerin yaşam alanlarına inmemektedirler.

Hikâyenin ana kahramanı Alia ile filmin ilk sahnesinde, 1966 yılında şarkı söylerken tanışırız. Alia şarkı söylerken yüz planda olan kamera, şarkının bitiminde genel plana geçerek bize ortamı gösterir. Alia çeşitli partilerde ve etkinliklerde sahne alan bir şarkıcıdır. Kamera yüz plandayken yüzünde gördüğümüz mutsuzluk, kamera genel plana geçtiğinde hareketlerinde de görünür hale gelir. Programı biter bitmez oradan hemen ayrılarak dışarıda arabada onu bekleyen Lütfi'nin yanına gider. Lütfi'nin Alia'nın kazandığı parayı elinden aldığını ve onun hayatını kontrol ettiğini çok hızlı bir biçimde anlarız. Fakat izleyici olarak bu durumu sorgularken hikâye bizi yaklaşık 10 yıl öncesine götürür. Lütfi sarayın beylerinden birisi olan Sid Ali'nin öldüğü haberini verir. Bu vefat haberi nedeniyle, yıllardır uğramadığı saraya giden Alia geçmişi hatırlamaya başlar. 1950'lerdeki Alia ile böyle tanışırız.



Alia yıllar sonra saraya döndüğü sahnede “Eski acılarım ve annemle birlikte gömdüğüm geçmişim yeniden ortaya çıkıttı.” der ve ekler “O korkunç gecede buradan ayrıldım. Sessizliğiniz beni dehşete düşürüyordu.” Alia’nın saraya dönüşü ile başlayan geri dönüş sahneleri filmin başında kısa sürelidir. Öykü ilerledikçe bu sahnelerin süresi de uzar. Alia anılarına daldıkça biz de bu anıları daha uzun geri dönüş sahneleri ile izleriz.

Alia sarayın hizmetçilerinden birisi olan Hatice’nin kızıdır. Kendisi de çok küçük yaşta bu saraya hizmetçi olarak satılan Hatice kızını da burada doğurup büyötmüştür. Cuma günü döneceklerini söyleyen ailesini yıllarca her cuma bekleyen Hatice sonunda durumu kabullenmiştir. Kızının kendisiyle aynı kaderi paylaşmasından korkarak onu korumak istemektedir.

Filmin ilk geri dönüş sahnesinde saraydaki herkesin bildiği bir gerçeği öğreniriz. Hatice ve evin hanımlarından biri olan Memia aynı anda doğum yapmaktadır. Hızlı geçişler ve kısa sahnelerle Memia’nın doğum yapmasını bekleyen eşi Si Beşir’i ve alt katta Hatice’nin doğum yapmasını bekleyen Sid Ali’yi görürüz. Alia’nın Sid Ali’nin kızı olduğunu hiçbir replik ya da diyalog kullanmadan ustalıkla aktaran **Tlatli**, bu sahnenin sonundaki çok kısa bir diyalogla filmin üzerine inşa edileceği sessizlik temasını vurgular. Alia doğmuştur. Hizmetçilerden birisi “Babası kim?” diye sorar. Baş hizmetçi **Halti Hadda** onu “Kapa çeneni!” diyerek susturur. Herkesin bildiği bu gerçek hakkında asla konuşulmayacaktır.

Alia büyüdükçe herkesin bildiği ama yüksek sesle ifade etmediği şeyleri anlamak için etrafını izlemeye başlar. Pek çok sahnede Alia'yı bir köşede sessizce durmuş ya da gizlenmiş bir şekilde olayları izlerken görürüz. Bu noktada **Tlatli** bize sinemada eril bakış'ın (Mulvey, 1975) karşısı olabilecek bir bakış sunmaktadır. Alia'nın etrafındaki hayatı izleyen bakışı hakimiyet kurmaya çalışan eril bakıştan uzaktır. Öte yandan, **Tlatli**'nin kamerası bize bu bakışın sahneye dahil olmayan ve sadece dışarıdan izleyen bir bakış da olmadığını gösterir. **Tlatli** bu bakışa izleyiciyi de ortak ederek bir 'kadın bakışı' kurar. İzleyen, tanık olan ve dahil olan bir bakıştır bu.



Alia'nın etrafını izlediği süreçte keşfettiği en sarsıcı şey sarayın beylerinin evdeki hizmetçileri cinsellik için kullanmasıdır. Karşılıklı rızaya dayanmayan, bir tarafın mecbur bırakıldığı ve asla üzerinde konuşamadığı bir durumdur bu ve annesi de bu kadınlardan birisidir. Annesine birkaç kere babasının kim olduğunu sorar ama bir cevap alamaz. Annesinin Si Beşir tarafından tecavüze uğramasına tanık olduğunda daha fazla dayanamaz ve hastalanır. Kendi varlığını ve geleceğini sorguladığı bu hastalık sürecinden çıkışı evdeki hizmetçi kadınların ona bir ut hediye etmeleriyle olur. Böylece içinde büyüttüğü öfkesini, umutsuzluğunu ve isyanını ut çalıp şarkı söyleyerek yansıtmaya başlar.



Alia için bir başka kırılma noktası Lütfi'nin saraya gelişidir. Böylece filmin 1960'lı yıllarda geçen hikayesinin başlangıcını öğrenmiş oluruz. Lütfi Tunus'un bağımsızlığını destekleyen bir isyancıdır ve saraya bir arkadaşının yardımıyla saklanmak için gelmiştir. O güne kadar saraydan hiç dışarı çıkmamış ve bir yabancı ile hiç karşılaşmamış olan Alia için Lütfi bir kaçış alanıdır. Lütfi temel bir eğitim alamamış, okuma yazma bile bilmeyen Alia'ya önce adını yazmayı, sonra da okuma ve yazmayı öğretir.

Saraydaki tüm kadınların ataerkil baskının etkisinde olduğu açıktır. Sid Ali'nin karısı Jneina çocuk sahibi olamadığı için, Hatice ve Sid Ali arasındaki ilişkiye ses çıkaramaz. Çünkü ataerkil sistemde kendi konumu, çocuk sahibi olamadığı için, Hatice'nin konumundan bile daha tehlikededir (Donadey, 2011:39). Sarayın hanımları bazı noktalarda hizmetçilerden daha fazla kısıtlamaya maruz kalırlar. Hizmetçiler en azından kendi aralarında sosyalleşebilecekleri ve dayanışma içinde olabilecekleri mutfak ve yatak odaları gibi alanlara sahiptirler. Fakat sarayın hanımları izole edilmişlerdir ve böylesi bir dayanışma içinde olma ihtimalleri yoktur (Salhi, 2007: 370).

Bu noktada filmdeki bütün kadınların bir tür hapishaneye benzeyen hayatlarına değinmek yerinde olacaktır. Sınıfsal konumlarından bağımsız olarak saraydaki kadınlar hiç dışarı çıkmazlar. Tunus'un bağımsızlığını kazanma sürecinde ülkede pek çok olay olurken, saraydaki kadınlar bu olayları Haldi Hadda'nın oğlu Hüseyin'den ya da radyodan adeta bir hikâye gibi dinlerler. Büyük ihtimalle katı

kurallara dayalı bir dışarı çık(a)mama durumu değildir bu, ama bu kadınlar için sarayın dışında bir hayat yoktur. Başka bir hayat kurma hakkı onlara hiç verilmemiştir.

Hatice Si Beşir'in tecavüzü sonucu hamile kalır. Yine herkesin bildiği ama sessiz kaldığı bir durumdur bu. Hatice'nin sessizliğinin sebebi Alia'yı Si Beşir'in tacizinden korumak istemesidir. Eğer bu olanları yüksek sesle anlatırsa, Alia'nın da kendisiyle aynı kaderi paylaşmasından korkmaktadır. Bir anlamda kendisini feda ederek, kızını kurtarmıştır. Filmdeki bu sessizlikler, farklı zaman dilimlerinde stratejik, dışlayıcı, koruyucu, travmatik ve taktiksel olmanın yanı sıra, aynı zamanda zorlayıcı baskıların da bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Rice, 2007:51). Hatice kendisini feda ederken ve sessiz kalırken kızını koruduğunu düşünmektedir. Alia ise bu sessizlikte derin bir travma yaşamakta ama kimseyle konuşamamaktadır.

Hatice düşük yaparak bu hamilelikten kurtulmaya çalışırken, Si Beşir'in kızı Serra nişanlanır. Nişan gecesi, izleyiciye paralel bir kurguyla aktarılır. Sarayın üst katında konuklar eğlenmektedir. Alt katta ise Hatice düşük yapmaktadır. Sahne üst katta Serra'nın beyaz kıyafeti ve konukların şık kıyafetlerinden Hatice'nin durmayan kanamasına geçiş yapar. Üst katta kutlama, alt katta sessiz ve çaresiz bir ölüm vardır. Alia nişan gecesinde annesinin durumundan habersiz Serra'nın yanındadır. Sid Ali ondan bir şarkı söylemesini ister. Sahneye çıkan Alia, o dönemde söylenmesi yasak olan Tunus marşını söyler. Bu marşı söylemesi Alia'nın annesi ve kendisi için isyan etme yoludur. Konuklar bunu hiç hoş karşılamaz ve nişan töreni karışır. Alia da o esnada annesinin ölüm haberini alır.

Hatice kendine ait bir sesi asla olamamış, başına gelen her şeye sessiz kalmak zorunda bırakılmış bir kadındır. Hatice'nin travmaları ve yaşadıkları kızının hayatını da şekillendirmiştir. Bu bağlamda film, kadınların yaşadığı travmaların nesiller boyunca devam eden cinsel istismar; bu durum karşısında sessiz kalmak zorunda olmak ve bu durumdan kaçamamak gibi birden fazla nedenine işaret etmektedir. (Donadey, 2011:48).

Alia o gece Lütfi ile birlikte saraydan kaçır. Alia artık dışarı çıkmakta özgürdür ama kurtulmuş değildir. **Tlatli** filmini klasik bir kurtarıma paradigması üzerine inşa etmemiştir. Filmin başından itibaren, **Alia'nın** 'özgür' bir kadın olarak yaşamı ile Hatice'nin saraydaki tutsak yaşamı arasında paralellikler ve ortak noktalar kurmak mümkündür (Rice, 2007:43). Lütfi ile evlenmemiştir ve hamiledir. Çocuk sahibi olmak istiyordur ama dönemin Tunus'unda bir kadının meşru bir hayat

yaşaması ancak evlilik yoluyla mümkündür. Alia'nın kendisini kurtarması gerekmektedir. Filmin sonunda bu kararı alır ve annesine seslenir. Çocuğu doğuracak ve kız olursa, ki öyle olacağını hissetmektedir, annesinin adını verecektir. Kendi hayatının kontrolünü eline alarak bu sessizlik ve travma döngüsünden çıkmayı başarmak onun kaderi olmalıdır.



Tlatli kariyeri boyunca sadece üç film çek(ebil)miş bir yönetmendir. Paris'te IDHEC'de (Institut des Hautes Études Cinématographiques) eğitim almış ve kariyerinin çoğunda başarılı bir kurgucu olarak çalışmıştır. 1960'ların ortasında genç bir kadın için film yönetmenliği ve yapımı eğitimi almak çok da kolay değildi. O da kurgucu olmayı tercih etmek durumunda kalmıştır. Bir kadın olarak özel hayatı da zorluklar içinde geçen **Tlatli** Alzheimer olan annesi ve iki çocuğuna bakabilmek için kariyerine yedi yıl ara vermek zorunda kalmıştır (Encyclopedia.com, 2025). Kendi kariyeri ve hayatında da pek çok zorluk ile mücadele eden ve 2021 yılında vefat eden **Tlatli**, eğer fırsat bulabilseydi eminiz ki çok daha fazla sayıda feminist film çekerdi.

Kaynakça

- Donadey, A. (2011). Representing gender and sexual trauma: Moufida Tlatli's *Silences of the Palace*. *South Central Review*, 28(1), 36-51.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. [[bağlantı](#)]
- Rice, L. (2007). Refracting an Orientalist lens. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 17(1), 37-57
- Salhi, K. (2007). Imaging silence—Representing women: Moufida Tlatli's *Silences of the Palace* and North African feminist cinema. *Quarterly Review of Film and Video*, 24(4), 353-377
- Samt el qusur*, 1994, [[bağlantı \(imdb.com\)](#)]
- Tlatli, Moufida (1947-2021). Biographical Encyclopedia of the Modern Middle East and North Africa. *Encyclopedia.com*. [[bağlantı](#)] Erişim tarihi: 27 Mart 2025

“TUHAF” BİR WITTGENSTEİNCİ TERAPİ: *KÖPEK DİŞİ*¹

Umut Morkoç

Her şeyde bir çatlak vardır, ışık içeri böyle girer...

Leonard Cohen

Sanat eserleri izleyicileriyle buluştukları andan itibaren sanatçının motivasyonlarını ve amaçlarını aşan bir anlam dünyası sunarlar. Sanat eserinin gücü de çoğu zaman sunduğu bu anlam dünyasının genişliğinde yatar. Yunan yönetmen **Yorgos Lanthimos**'un 2009 tarihli *Köpek Dişi* (Kynodontas, 2009) filmi bu açıdan çok geniş bir anlam dünyası sunuyor. Film üzerine şimdiden önemli bir literatür oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu literatürün önemli bir kısmını filmin politik bir alegori ve bir pedagoji eleştirisi olarak yorumlanması oluşturuyor. Filmin çekildiği dönemde Yunanistan'da yaşanan ekonomik kriz ve politik problemler düşünüldüğünde bu hiç de şaşırtıcı bir durum değil. Ancak filmin döneminin politik atmosferinin bir alegorisi olarak yorumlanmasının ötesinde kimi başka perspektiflere de alan açtığını düşünüyorum. Bu çalışmada filme andığım yaygın okumadan daha geniş bir perspektiften bakmayı hedefliyorum. Bunun için *Köpek Dişi*'nde insanların anlam dünyalarının kuruluşu, bu dünyanın sınırları ve bu dünyanın sınırlarının ötesine geçebilme imkanıyla ilgili temaları geç dönem **Wittgenstein**'in felsefesinden hareketle ele alacağım. Bunu yaparken filmdeki kimi temalarla **Wittgenstein** felsefesi arasındaki benzerliklerin altını çizeceğim. Ancak bunu *Köpek Dişi*'nin **Wittgenstein** felsefesinin bir örneği olduğunu iddia etmek için değil bir felsefe problemini bir film ve bir filozofla beraber tartışabilmek için yapacağım. Kanaatimce, *Köpek Dişi* bir felsefi

¹ Bu yazıda ele alınan fikirlerin bir kısmının erken bir versiyonu 2022 yılında Ankara'da düzenlenen Sinefilozofi Dergisi 5. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nda sunularak tartışmaya açılmıştır. Tartışmacılara katkılarından dolayı teşekkür ederim.

pozisyonun dile geldiği bir sahne olmaktan ibaret değil, aynı zamanda bir felsefe etkinliği² ve dile getirdiği felsefi pozisyon **Wittgenstein**'in geç dönemindeki düşünsel pozisyonla birçok paralellik taşıyor.

Giriş

Köpek Dişi Yunan Yeni dalgasının tüm karakteristik özelliklerini taşıyan hatta bu akıma karakterini veren filmlerden birisidir. Durağan bir sinematografi, gerçekliklerini sorgulatacak kadar mekanik ve yabancılaşmış karakterler, filmin hangi anında karşılaşacağımızı asla tahmin edemediğimiz absürt bir kara komedi, kimi zaman izleyiciyi zorlar boyutlara ulaşan şiddet ve cinsellik sahneleriyle karakterize edebileceğimiz bu akım, batıda sıklıkla anıldığı “tuhaf” sıfatını ziyadesiyle hak ediyor. Bu yeni akım yaygın bir şekilde, ekonomik kriz ve politik çürümenin yarattığı otoriter iktidar mekanizmalarının birey ve aileden başlayarak topluma yayılan tezahürlerinin alegorik bir anlatısı olarak kabul edilir.³ Ancak bu tespitleri, söz konusu filmleri anlamaya çalışırken neyi nasıl görmemizi belirleyen bir çerçeve olarak değil, belli bir tür okumaya olanak sağlayan işaretçiler olarak değerlendirmek gerektiğini düşünüyorum; aksi, alegorinin nesnesiyle kurduğu başkalık ilişkisinin potansiyellerini daraltmak olacaktır. Alameti farıkası tuhafılık olan bu filmlerin tuhafılıkları biraz da temsil ilişkisinin sınırlarını aşmalarında yatıyor. Nitekim **Lanthimos** da bir röportajında **Köpek Dişi** için yola çıktığında filme yüklenen bu anlatının aklında olmadığını ancak metin ve film ortaya çıkmaya başladıkça sadece bu politik ve toplumsal okumaya uygun olan değil neredeyse her sistem, toplum, ilişki, ülke için geçerli olan bir anlatı ürettiklerini söyler; **Köpek Dişi** bir “mikrokozmos”dur (Lanthimos 2010).

Film, en büyüğü erkek olan yirmili yaşlar civarında üç çocuk, anne ve babadan oluşan bir ailenin hikâyesini anlatıyor. Evleri şehirden uzak ve çevresinden oldukça yalıtık bir ev, evin bahçesi dışarıyla teması imkânsız hale getiren yüksek çim çitlerle çevrilmiş. Evlerinden, evlerinin bahçesinden, arabalarından ailenin orta üst gelir grubundan olduğunu anlamak mümkün. Baba dışındaki hiçbir aile ferdi evin

² Bu açıdan **Köpek Dişi**'nin Stanley Cavell, Stephen Mulhall, Thomas Wartenberg ve Robert Sinnerbrink gibi çağdaş film felsefecilerin bahsettiği anlamda “felsefe olarak film” (*film as philosophy*) anlayışının iyi bir örneği olduğunu düşünüyorum.

³ Bkz. (Papanikoláou 2023; Tüysüz 2021; Yazıcı 2019, 54–59).

sınırlarının ötesine geçmiyor. Baba bir fabrikada idari bir pozisyonda çalışıyor, evin bütün ihtiyaçlarını o sağlıyor. Eve aile fertleri dışında giren tek kişi babanın işyerinde güvenlik görevlisi olarak çalışan Christina. Baba Christina'yla, oğluyla cinsel ilişkiye girmesi için para karşılığında anlaşmış ve Christina eve sadece bunun için gelip gidiyor. Çocukların dış dünyayla o güne kadar hiçbir temasının olmadığını, bahçelerinin ötesindeki dünyaya dair algılarının kendilerine aktarılandan ibaret olmasından anlıyoruz. Anne ve baba tutarlı ve sistemli bir şekilde çocuklara bir dünya tasavvuru sunuyorlar ve çocuklar onların çizdiği bu sınırın ötesine geçmiyorlar. Yaşadıkları dünyada kendilerine ait bir isimleri yok, nesnelerin adları dahi anne ve babanın onlara aktardığı şekilde. Evin sınırlarının ötesinin onlar için çok tehlikeli ve korkutucu bir yer olduğu fikri, anne ve özellikle baba tarafından sürekli diri tutuluyor. Çocukların, içine doğarak bir parçası oldukları bu dünyanın gerçekliğini sorgulayacak hiçbir referans noktaları yok ve baba bunun böyle kalabilmesi için sıra dışı bir çaba gösteriyor. Çocukların, babaları gibi, bu evin sınırlarının ötesine geçmelerinin koşulu ise köpek dişlerinin düşmesi. Yeterince büyüyüp köpek dişleri düştüğünde evin dışına çıkabilecekleri öğretildiği için o günü bekliyorlar.

Köpek Dişi'nin anlatısı büyük oranda dil, dünya ve sınır kavramları çerçevesinde örülüyor. Çocuklar dünyanın nasıl bir yer olduğunu içine doğdukları yaşamın onlara sunduğu sınırları deneyimleyerek öğreniyorlar ve bu dünyanın kavramsal çerçevesini şekillendiren bir dil ediniyorlar. Beyaz perdede bize bir seyir nesnesi olarak sunulan bu dünya, izleyici olarak bizler açısından oldukça tuhaf zira en basit kavramların dahi farklı kullanıldığı, nesnelerin bizim yaptığımızdan farklı adlandırıldığı bir dünyayı ve daha da tuhafı dünyanın böyle bir yer olduğuna inanan üç genç insanı izliyoruz.⁴ Dil, dünya ve sınır kavramı etrafında kurulan bu anlatı haklı olarak, Avusturyalı filozof **Ludwig Wittgenstein**'in eseri *Tractatus Logico-Philosophicus*'taki (TLP) o meşhur ifadesini akla getiriyor: "Dilimin sınırları dünyanın sınırlarını imler" (TLP, 5.6).

⁴ **Köpek Dişi**'nin dil ve dünya arasında kurduğu ilişki filmin sıklıkla, Fransız filozof ve psikiyatrist J. Lacan'ın simgesel düzen (*l'ordre symbolique*) kavramı çerçevesinde tartışılmış, bu konuda açıklayıcı olduğunu düşündüğüm iki çalışma için bkz. (Tyrer 2017; Özdoğru 2019).



Köpek Dişi'nin vadettiği geniş anlam dünyasını kavramak için **Wittgenstein**'a yapılacak bir başvuruya olanak veren bu çağrışımın haklı ve verimli olduğunu düşünüyorum ancak filmin anlam dünyasının sınırlarını geniş tutabilmek için **Wittgenstein**'ın geç dönem felsefesinin daha ufuk açıcı olacağı kanaatindeyim.

Kuşkusuz ki, izleyici olarak merkezde duran pozisyonumuzdan hareketle **Köpek Dişi**'nin sunduğu dünya için “tuhaf” sıfatını bu kadar rahat kullanabiliyoruz. Ancak film bu tuhaflığın yanında oldukça tekinsiz bir dünya da sunuyor çünkü karşımızdaki sadece bizimkinden farklı ve dolayısıyla tuhaf bir dünya değil, aynı zamanda dil ile dünya arasında kurulan ilişkinin zorunlu bir ilişki olmadığını ima ediyor. İzlediğimiz dünyanın “tuhaf” olduğu kadar “mümkün” olduğunu da düşünüyoruz ya da en azından böyle bir dünyanın mümkün olmadığını söylemek için iyi bir neden bulmakta zorlanıyoruz. Dolayısıyla film tüm tuhaflığıyla, ayaklarımızı bastığımız pozisyonumuzu güvensiz hale getiriyor.

Wittgenstein geç döneminin temel eseri kabul edilebilecek olan *Felsefi Soruşturmalar*'a (FS) **Augustinus**'un *İtiraf*lar'ından bir alıntıyla başlar. Bu alıntıyla **Wittgenstein**, nesneler ve adları arasında bağıntının tekrar yoluyla edinildiği bir dünya resmine (*weltbild*) işaret eder. Bu yaklaşıma göre, bir çocuğa elimizdeki kalemi gösterir ve “kalem” deriz ve bu tekrarlandıkça çocuk elimizdeki nesnenin bir kalem olduğunu öğrenir. Bu örnekte fazlasıyla basitleştirerek ifade ettiğim bu dil edinme pratiği esasen *TLP*'nin sunduğu dünya resmini özetlemektedir. Bu anlayışa göre, dil dünyanın bir resmini sunmaktadır, bu nedenle *TLP* sıklıkla dilin *resim kuramı* olarak adlandırılır. Resim kuramı, dil ve dilin resmettiği gerçeklik arasındaki bir *mantıksal biçim* ortaklığına dayanır. Ancak, geç dönemine

geldiğimizde **Wittgenstein**'ın, resim kuramında mantıksal bir zorunluluk olarak "hakkında konuşulamayanlar" alanında metafizik bir unsur olarak kodladığı dil dışı gerçekliğin anlamın nihai belirleyeni olduğu savından vazgeçtiğini görüyoruz. Bilinebilecek olan her şey ancak dilin konusu olabilenlerdir dolayısıyla bir ifadenin anlamı dilin dışında bir gerçeklikte değil dilin içinde, anlaşma pratiğinin kendisinde kurulur. Görünen ile gösterilen arasındaki temsil ilişkisini reddeden bu tutumu **Wittgenstein**, *dilin otonomisi* olarak adlandırır.⁵ **Köpek Dişi**'nin hissettirdiği tekinsizlik de tam olarak burada yatıyor. İzlediğimiz sadece, her şey kendilerine yanlış öğretildiği için yanlış bir dünya tasavvuruna sahip üç genç insanın hikâyesi değil; aynı zamanda, dünyaları gördükleriyle, deneyimleriyle, öğrendikleriyle, yani içine doğdukları *yaşam biçiminin* kendilerine gösterdikleriyle sınırlı üç gencin hikâyesi. Filmin işaret ettiği tekinsizlik, içerdiği tuhaflığın satır aralarında bize sorduğu şu sorudan kaynaklanıyor: "Eğer dünyamızın sınırları dahil olduğumuz yaşam biçimiyle belirleniyorsa, üç gencin dünyasıyla izleyici olarak bizim dünyamızı birbirinden ayıran beyazperdeyi aradan kaldırdığımızda bizim dünyamızı asıl/esas/öz/gerçek dünya yapan bir şey var mı?"

Üç Çizgi, Üç Kardeş, Üç Dönem

Köpek Dişi'nin filmle özdeşleşen ve hakkında epeyce konuşulan bir afişi var. Filmin Yunanistan gösterimi için hazırlanan afişin fazlaca minimalistik, sıradışı ve tuhaf bulunduğu için birçok Avrupa ülkesindeki gösterimlerde kullanılmadığını da bir anekdot olarak eklemek isterim. Afişin yaratıcısı **Vasilis Marmatakis** afişteki her çizginin filmin kahramanı olan birer kardeşi temsil ettiğini söylüyor (Vasili Marmatakis 2019). **Wittgenstein** ile film arasında kurmaya çalıştığım koşutluktan hareketle buna bir de her bir çizginin filmdeki birer dönemi temsil ettiği fikrimi eklemek istiyorum.

⁵ Wittgenstein'in geç dönemine geçişteki en temel dönüşümün, mantıksal bir zorunlulukla var olduğunu iddia ettiği ancak hakkında konuşulamadığı için adeta bir hayalet gibi hiç görülmeyen ama felsefesinin her aşamasında hissedilen dil dışı gerçekliğin anlamın nihai dayanağı olduğu fikrinden vazgeçmesi olduğunu düşünüyorum. Bu dönüşüme dair daha evvel yaptığım bir çalışma için bkz. (Morkoç 2016).

şey kendisi dışında bir şeye işaret etmiyorsa neye işaret eder?” **Wittgenstein** bu soruya geç döneminin temel kavramı olan *gramer*le yanıt verir. Gramer en geniş anlamıyla, bir dil oyununun nasıl oynanacağını belirleyen kurallar bütünüdür. Bu kuralları *uzlaş*ıyla ediniriz. Ancak bu uzlaş karşılıklı sözleşmeye ya da müzakereye dayanan bir uzlaş değil, bir yaşam biçimine dahil olmakla parçası olduğumuz bir uzlaşdır. Bunlar tıpkı bir oyunun kuralları gibi işlev görürler; nasıl ki bir oyunu oyun yapan şey onun kurallarıysa dili de bir anlaşma ve iletişim pratiği kılan şey onun kurallarıdır. İnsan bir yaşamın içine doğar ve bu yaşamın parçası olur olmaz belli bir yaşam biçimine dahil olmaya başlar ve bu andan itibaren bir dünya resminin parçası olmaya, **Wittgenstein**’ın tabiriyle, o yaşam biçimiyle uzlaşmaya başlar. Bu uzlaşmayla beraber dünyanın nasıl bir yer olduğunu söyleyen kuralları ediniriz. Bu noktada **Wittgenstein** felsefesinin bir zorluğunu belirtmek gerekiyor, bu da sözünü ettiği kuralların örnekendirilmesinin mümkün olmamasıdır. Zira bu kurallar kendisini bilebileceğimiz kurallar değil, bilakis, kendisi aracılığıyla bildiğimiz kurallardır. Gözün kendini görememesi gibi, bilmeyi sağlayan bu kurallar bilinmezdirler. Bilindikleri andan itibaren artık gören değil, görülen olurlar ve bir şeyin görülebilmesi için onu gören bir şeyin olması gerekir ki bu da görülenin artık gören olmadığı anlamına gelir. Bu nedenle söz konusu kuralları anlamak ya da anlatmak için başvuru her örnekendirme denemesi dilin gramatik yapısına işaret etmeye çalışan birer örnek olarak kabul edilmelidir. Bu durumu, sadece görünür kıldıklarından hareketle göz hakkında bir fikre sahip olma çabası olarak düşünebiliriz.

Wittgenstein’ı anlamaya çalışırken sıklıkla başvuru satranç örneği kuralların bir oyunun anlam dünyasının sınırlarını nasıl belirlediğine dair iyi bir örnektir. Tabii ki, satrancın bütün kurallarının dökümünü yapabiliriz ve hatta üzerinde anlaşarak onları değiştirebiliriz. Bu örnekle asıl hedeflenen şey bu kuralların neler olduğuna vurgu yapmak değil, kuralların oyun üzerindeki belirleyiciliğinin altını çizmektir. Mevcut kuralların belirlediği sınırlar içerisinde milyonlarca hatta daha fazla sayıda farklı oyun çıkarabiliriz ancak bu durum tüm bu oyunların sınırlarını belirleyen kurallar olduğu gerçeğini değiştirmez. Vezirimi anlamsız bir şekilde bir piyona yem edecek bir hamle yaptığımda kötü de olsa satranç oynuyordumdur ancak atımı altı kare ileri sürdüğümde yaptığım şey satranç oynamak değildir. Bu hamlemi gören kişi yaptığının iyi ya da kötü bir hamle olduğunu değil, oynadığının satranç olmadığını söyler.

Filmin sarı ve düz bir çizgiye tekabül eden ilk kısmını bir dünya resminin aktarıldığı uzlaşma aşaması olduğunu söyleyebiliriz. Bu kısımda özellikle iki şey izleriz, bunlardan ilki, izleyici olarak bizim dünyamızın deforme edilmiş bir formudur. Film bu kısımda karşımızdaki dünyanın bizimkinden farklı olduğunu söyler. İkinci olarak ise kardeşlere dünyalarının nasıl bir yer olduğunu öğreten kurallar aracılığıyla üç kardeşin nasıl bir dünyaları olduğunu izleriz. Filmin ilk sahnesi bir teybin çalıştırılmasıyla başlar, kasetten şunları duyarız;

Günün yeni kelimeleri:

Deniz, otoyol, seyahat, tüfek.

“Deniz”, oturma odasındaki gibi ahşap kolluklu deri koltuktur. Örneğin: Ayakta kalmayın “deniz”e oturun da biraz konuşalım.

“Otoyol” çok güçlü bir rüzgâr türüdür.

“Seyahat” zemin kaplamada kullanılan oldukça dayanıklı bir maddedir. Örneğin: Avize yere düşüp çakıldı ama zemine bir şey olmadı çünkü yüzde yüz “seyahat”ten yapılmıştı.

Tüfek.

“Tüfek” güzel beyaz bir kuştur (Lanthimos 2009, 00:00:20-00:01:49).

Anne ve baba sahip oldukları kelimelerin anlamlarını bambaşka şekilde çocuklara öğretirler ve filmin ilerleyen kısımlarında birçok yerde çocukların bu farklılıkları gayet olağan bir şekilde kullandıklarını görürüz.



İkinci olarak ise çocuklara mütemadiyen dünyalarının nasıl bir yer olduğunu vazeden kurallar öğretildiğini izleriz. Filmin büyük bir çoğunluğunun ana teması olan bu endoktrinasyon süreci çocuklar ve babaları arasındaki bir diyalogda en çıplak haliyle karşımıza çıkar. Yemek masasındaki bir sohbette baba adeta sınav yaparmışçasına çocuklarına yaşadıkları dünyanın nasıl bir yer olduğunu ve nasıl yaşamaları gerektiğini söyleyen kuralları tekrarlar:

Bir erkeğin en yaratıcı olduğu dönem 30-40, bir kadınınki 20-30 yaşları arasındır,

Bir çocuk köpekdişi düştüğünde evini terk edebilir,

Araba kullanabilmek için köpekdişinin tekrar çıkması gerekir,

Evin duvarlarının dışına sadece arabayla çıkılabilir (Lanthimos 2009, 00:57:10-00:57:50).

Çocukların tüm bu “tuhaf” kuralları içselleştirdikten sonra yaşadıkları dünyanın tuhaflığı daha anlaşılır hale geliyor. Ancak köpek dişi düştüğünde evini terk edebileceğini düşünen birisinin yedikleri balıkların havuzda peydah olmasına ya da annesinin bir köpek doğurarak aileye yeni bir birey katacak olmasına inanıyor olması izleyici için de şaşırtıcı görünmekten çıkıyor.

Oyun

Film çok keskin çizgilerle birbirinden ayrılmamış olsa da üç ayrı dönemden oluşuyor. Bunlardan ikincisi kırmızı çizgiyle temsil edilen dönem. Bu dönem çocukların sahip oldukları kurallarla dahil oldukları oyunu oynadıkları döneme işaret ediyor. Bu dönemin büyük oranda, kuralların açtığı alanın sınırlarını test eden küçük kız kardeşte vücut bulduğunu söyleyebiliriz. Kırmızı çizgi sarıdan ayrılır ancak arayı çok da açmadan sarının izlediği harekete geri döner. Bu dönem nasıl bir yer olduğu kurallarla belirlenmiş olan dünyanın içindeki hayatın anlatıldığı dönemdir.

Wittgenstein’ın tabiriyle bu dönem bir dil oyununun oynandığı zamandır ve nasıl ki bir oyun oynandıkça o oyunda ustalaşırsa aynı şey bir dil oyununda da gerçekleşir. Nasıl ki usta bir satranç oyuncusu hamlelerini tasarlarlarken kurallarını düşünmüyorsa insanlar da hayatlarını sürdürürken bu yaşamın ve dünyanın nasıl

bir yer olduğunu düşünmeden hareket ederler. Bu durumda, kurala uymak bilinçle kasıtlı yapılan bir şey değil salt bir pratiktir (FS, 202). Oyunu oynadıkça o oyunun kuralları ve kuralların belirlediği sınırlar gittikçe silikleşir ve içselleştirilir bir başka ifadeyle, oyunu oynadıkça oyun bizi içine hapsedmeye başlar: “Bir resim bizi hapsedmişti. Ve dışarı çıkamıyorduk, çünkü bu resim dilimize yerleşti ve dilimiz de bu resmi bize insafsızca tekrarlıyor gibiydi” (FS, 115).

Kırmızı çizgi sarı gibi düz değildir, bu çizgide bir hareket var ancak tüm hareketine rağmen yönü son kerte sarının yönüdür. Filmin bu döneminde kuralların belirlediği sınırları fazlasıyla görürüz ancak bir yandan da bu sınırların sadece beyazperdenin karşısında olan bizlerin görebildiği sınırlar olduğunu fazlasıyla hissederiz. Kardeşler için bu sınırlar görünmez oldukça dışarıdan bir göz olarak izleyici için o kadar görünür olurlar.



Evin duvarlarının dışına sadece arabayla çıkılabilir.

Bu dönemin temel karakteristiklerinden birisinin kırmızı çizginin hareketini sürekli sarıya çekme çabası olduğunu söyleyebiliriz. Bir başka ifadeyle bu dönemin belirgin teması kuralların belirlediği sınırları tahkim etme çabasıdır. Bunun için alışlageldiği gibi rekabet duygusu, düşman algısı ve korkuya başvurulur. Babanın çocukları sıklıkla kurallara uyma konusunda yarıştırdığına ve bu yolla aralarında var edilen rekabet duygusundan faydalandığına şahit oluruz. Kural ihlalini ima eden durumlar dahi hızla cezalandırılır ve bu yolla çocuklarda bir korku yaratılır. Sınırların dışında kendileri için bir düşman olduğu ve ona karşı her zaman hazırlıklı olmaları gerektiğinin altı sürekli çizilerek çocukların dünyalarının sınırları, ne olduğunu bilmedikleri bir düşman tarafından tahkim edilmiş olur.



Ailenin dünyasını korumaya ilişkin duyulan hassasiyet özellikle bir sahnede çok vurgulu bir şekilde dile getirilir. Baba, çocuklara daha evvel kuralları ihlâl ederek sınırların dışına çıkmış olan bir kardeşten söz ederek bunu mevcut dünya resmini muhafaza etmek için bir araç olarak kullanır. Kurduğu dünyanın sınırlarının çocuklar tarafından ihlal edileceğine ilişkin kaygıya kapıldığı bir gün, bahçenin dışına çıkan kardeşin kedi denilen bir canavar tarafından öldürüldüğünü söyleyerek yarattığı dehşet ve korkuyla, çocukların sınırlarını tahkim etmek isteyen baba, parçalayıp kana bulanmış görüntüsü verdiği kıyafetleriyle ailesine şöyle seslenir:

Bahçemizdeki bir yaratık onu parçaladı. Bir yandan, önlemini almadan dışarıda gezmesi bir hataydı öte yandan, benim oğlumdu ve onun için üzülüyorum. Bizi tehdit eden hayvan bir kedi, yaşayan en tehlikeli hayvandır. Etoburdur. Genelde çocuk eti yer. Pençeleriyle parçaladıktan sonra keskin dişleriyle silip süpürür. Kafasını hatta bütün vücudunu. İçeride kalırsanız güvende olursunuz (Lanthimos 2009, 00:44:30-00:45:18).

Filmin bu kısımları otoriterliğe ilişkin bir alegori olarak okunmasına fazlasıyla olanak veriyor. Tam da bu nedenle baştaki bir uyarımı okuyucuya tekrar hatırlatma gereği duyuyorum. *Köpek Dişi*'nin tuhaf dünyası politik bir alegori olmayı da kapsayan geniş bir alanla ilişkilendirilmeyi olanaklı kılıyor. Bu gibi bariz ilişkiler bizi belli bir bakışa çektikçe, **Lanthimos**'un kendi tabiriyle önümüzde bir "mikrokozmos" olduğunu hatırlamakta fayda var. İzleyici perspektifinden oldukça açık olan bu "tuhaf"lıkların kardeşlerin perspektifinden bakılabildiği oranda makul

hale geldiğini daha evvel dile getirmiştım, kardeşlerin bakışının vaat ettiklerini izleyici olarak edindiğimiz tanrısal görüşe kurban etmemek gerektiğini düşünüyorum.

Sınırın Ötesi

Filmin ortanca kız kardeşte vücut bulan son bölümünü afişte mavi çizgiyle gösterilen sinüs dalgası temsil ediyor. Sinüs dalgası hareketi çizen mavi çizgi, sarı çizgi baz alındığında dalgalı, istikrarsız, düzeni bozan bir seyir izliyor. Ortanca kardeş sürekli hareket halinde, kuralın belirlediği düz çizgiyi takip etmiyor. İçinde yaşadığı sınırların, kuralların belirlediği sınırlar olduğuna dair kuşkunun peşinden gitmeye cesaret ediyor. Sınırı belirleyen duvardaki ufak çatlaklardan, konforlu ve güvenli dünyanın nimetlerinden vazgeçme pahasına dışarı sızmaya çalışıyor. Yabancınn, ötekinin imkanını gördükten sonra bu yeni dünyaya dair merakının peşinden gitmeye hiç çekinmiyor. Bir yandan yaşamın öngörülemezliğinin çağrısına kulak verirken öte yandan bu dünyanın kendini hakikat olarak dayatmasındaki sahtelikle dalga geçen, cesur ve tutkulu bir karakter izliyoruz. Karşımızda, sinüs dalgasının matematikte temsil ettiği gibi sürekli hareketli, negatif ve pozitif alanlar arasında sürekli geçiş yapabilen; öte yandan sinüs dalgasının sağlıkta temsil ettiği gibi yaşayan, hisseden, tepki veren bir karakter var.

Bu noktada ortanca kardeşi mevcut düzenin sınırları konusunda şüpheyne düşüren, her türlü riski göze alarak hareket etmeye itenin ne olduğunun altını çizmek gerekiyor. Babanın kurduğu sistemli düzenin sınırlarını bu sınırın dışından bir şey ihlal ediyor, o da bir yabancı. Filmde ismi olan tek karakter, babanın işyerinde güvenlikçi olan ve oğluyla yatması için belirli aralıklarla eve getirdiği Christina. Christina, insanların isimlerinin olduğu bir dünyadan geliyor.



Baba sınırları koruyabilmek için Christina'ya karşı ne kadar tedbirli davranırsa davranırsa bu yabancınn varlığı birçok şekilde çocukların merakını ve kendi dünyalarına karşı şüphelerini tetikliyor. Tokasından kıyafetine, duruşuna kadar her şeyi çocuklar için bir merak unsuru oluyor. Bu yabancı tüm varoluşuyla bu sınırlı bütün içerisinde yeni bir oyunun unsuru haline geliyor, babanın hiçbir müdahalesinin kendi kurduğu oyun içerisinde peyda olan bu yeni oyuna engel olamayacağını hissediyoruz. Çocuklar ve Christina arasında pazarlıklara şahit oluyoruz; kendi cinsel arzularını tatmin etmeleri karşılığında çocuklara hediyeler veriyor. Sınırlar dar oldukça dışarısı daha merak edilir hale geliyor ve başka bir dünyanın varlığına dair duvardaki çatlaktan incecik bir ışık sızınca artık geri dönüşü olmuyor.

Çatlağın büyüüşünü isyankâr kahramanımızın VHS kasetlerden gizlice izlediği filmlerde karşılaştığı yabancı yaşamları taklit ettiği sahnelerde çok vurucu bir şekilde izliyoruz. *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985), *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) gibi çok popüler filmlerin tercih edilmesini, bu durumun hepimiz için çok görünür olmasının istendiğinin bir işareti olarak kabul edebiliriz. Çocukların rutin havuz egzersizleri sırasında ortanca kardeş diğer kardeşlerine havuzda bir köpekbalığı olduğunu söyler, bir aile kutlamasında rutinin dışına çıkarak *Flashdance*'ın çok bilindik dans figürlerini sergiler. Tüm bunlar arasında belki de en etkileyicisi iki kız kardeş arasında geçen şu diyalogdur:

Büyük kız kardeş: Bana Bruce demeni istiyorum.

Küçük kız kardeş: Bruce da ne?

Büyük kız kardeş: Bir isim, Bruce deyince bakacağım.

Küçük kız kardeş: Ben de bir isim istiyorum.

Büyük kız kardeş: Seç bir tane.

Küçük kız kardeş: Bana 'belkemiği' de (Lanthimos 2009, 01:09:56-01:10:18).

Bu diyalog bize sadece çocukların bir isim sahibi olmak istediklerini değil, insanların kendilerine ait isimlerinin olduğu bir dünyadan haberleri olmadığını da

göstermesi anlamında oldukça vurucudur. Tuzluğa telefon denilen, evin sınırlarının dışına arabasız çıkmanın imkânsız olduğu, annelerin aileye köpek doğurabildiği bir dünyadan **Rocky**'nin dünyasına bakmak da en azından **Köpek Dişi**'ni izlerken gördüklerimiz kadar “tuhaf” olsa gerek. Anlamları her açıdan farklı olan dünyalar arasında nasıl iletişim kurulabileceği sorusu bu çalışmanın kapsamının dışında kalan oldukça önemli felsefi bir problem. En azından **Wittgenstein** özelinde bu sorunun bir yanıtının olduğunu belirtmek isterim. **Wittgenstein** insanlar arası ortaklığa özel bir vurgu yapar. Birçok farklı yaşam biçimine imkân tanıyan çoğulcu bir felsefe inşa ederken yaşamın ancak bir tane *insan biçimi* olduğunu söyler. Başka bir ifadeyle, insan insana dair olana tamamen yabancı olamaz. Ortak insani davranış şekli kendisi aracılığıyla yabancı bir dili yorumladığımız referans noktası işlevi görür (FS, 206). Dolayısıyla çocukların Christina'yla karşılaşmaları da **Rocky**'le karşılaşmaları da yabancı birer yaşam biçimiyle karşılaşmaları anlamında “tuhaf” birer deneyimdir ancak ortak bir insan yaşam biçimini paylaştıkları için temas edilemeyecek ya da anlamlandırılmayacak kadar yabancı değildir.

Filmin sonuna geldiğimizde duvardaki çatlağın, kurallarla örülmüş dünyanın sınırlarını ortanca kardeş için görünür kıldığını izleriz. Kahramanımız bir aynanın karşısında köpek dişini kırar ve ardından arabanın bagajına saklanır. En son sahnede arabanın evin dışına çıktığını ve babanın rutininde olduğu gibi fabrikaya gittiğini izleriz. Bir açıdan kurallar hala işlemektedir, çocuk evden köpek dişi düştüğünde ayrılmaktadır ve yine kuralın söylediği gibi bunu arabayla yapmıştır. Ancak tüm bunları kendi arzusu ve merakıyla yapar, bunları yapabilmesindeki motivasyon duvardaki çatlağın ona başka bir dünyanın mümkün olduğuna dair bir inanç kazandırmış olmasıdır. Bu sebeple, uyduğu son kurallar duvarların içeriden yıkılışı olarak değerlendirilebilir. Burada altı çizilmesi gereken bir diğer husus da kahramanımızı dışarı taşıyan motivasyonun başka bir dünyaya karşı duyduğu arzu olmadığıdır. Çocuğu evden çıkaran yaşadığı dünyaya duyduğu nefret ya da başka bir dünyaya duyduğu arzudan ziyade, kendine hakikat olarak sunulan dünyanın hakiki olmadığını fark etmesidir. Belki de bu yüzden film, çocuğun evin dışına çıkışından sonrasını anlatmaz, çocuğun arabanın bagajında kendine çizilen sınırın ötesine geçmesiyle film biter.



Sonuç

Kahramanımız, **Wittgenstein**'in tabiriyle kendini sürekli tekrar etmek suretiyle bizi hapseden bir resmin dışına çıkmış olur. **Wittgenstein** bu durumu (*FS*, 309)'daki meşhur sinek hokkası (*flienglass*) metaforuyla anlatır. Sinek hokkası sinekleri yakalamak için kullanılan dar ağızlı saydam cam bir şişedir. Sinek, şişedeki tatlı sıvının peşinden şişeye girer ancak şişe saydam olduğu için şişenin içerisinden baktığında şişenin ağzını bulamaz, sürekli şişenin kendisi için görünmez olan sınırlarına çarpar durur. Şişedeki sineğin dünyası şişeden ibarettir, ötesini bilmez. Tıpkı **Hayâlî**'nin beytindeki gibi; “Ol mahiler ki derya içredir deryayı bilmezler”.

Wittgenstein buradaki sorunu dilin mantığının yanlış anlaşılmasında görür. Dili sanki dünyanın bir resmiymiş gibi sunan bu hatalı mantık dilin gerçeğin bir temsili olduğu fikrine dayanır. **Stanley Cavell**, **Wittgenstein**'in deşifre ettiğini düşündüğü bu kabulü “transandantal bir yanılsama” olarak tanımlar (Cavell 1999, 239). **Wittgenstein** bu yanılgıdan kurtulmanın yolu olarak felsefeyi gösterir, felsefedeki hedefi sineğe sinek hokkasından çıkış yolunu göstermektir (*FS*, 309). Bunun için felsefenin yapacağı şey ise mevcut yanılsamanın karşısına bir doğru koymak değil, sadece olanı olduğu gibi görmeye olanak verecek, her şeyi olduğu gibi bırakacak bir bakış açısı sunmaktır (*FS*, 124). **Wittgenstein** için, olan her şey gözümüzün önündedir, tüm bunların ardında gördüklerimize anlam veren bir hakikat olduğunu iddia etmek gözümüzün önündekileri bir *iddianın* kılıfına

sokmaya çalışmaktan başka bir şey değildir. **Wittgenstein** felsefenin bu işlevini bir nevi *terapi* olarak tanımlar (FS, 133). Otonom dil iddiası, dilin resmi olduğu her türlü hakikat iddiasına karşı tedbiri salık veren bir terapi olarak iş görür. Ancak bu terapi tıpkı filmdeki gibi, daha iyi bir hayatı amaçlayan türde bir terapi değildir. Tıpkı kahramanımızı aştığı sınırların ötesinde neler beklediğini bilmiyor olmamızdaki gibi bu terapi de sonrasına dair bir şey vaat etmez, bu terapinin de temel motivasyonu mevcuda ilişkin bir sağaltmadır. Hatta, sınırları belli bir dünyanın dışına çıkmanın belirsizlikle çok yakından akraba olan huzursuzluğu çağırıldığını dahi söyleyebiliriz. Tabii burada, **Wittgenstein**'ın yaşamdan önce gelen her türlü kabulü dışarıda bırakmayı salık veren terapi önerisinin, filmdeki gibi bir dünya resminin sınırlarını aşmaya tekabül eden tekil bir terapiden daha geniş kapsamlı bir öneri olduğunu belirtmek gerekiyor.

Son olarak **Köpek Dişi**'nde sineğe sinek hokkasından çıkış yolunu gösterenin ne olduğunun altını bir daha çizmek isterim. Filmde bu açıdan en vurgulu figür Christina karakteri ile vücut bulan “yabancı”ydı. Mevcut dünya resminin sınırlarına sığmayan “yabancı”, bu dünyanın sınırlarını ihlal edeceği kaygısıyla düşmanlaştırılıyordu çünkü mevcudun içinde bir anomali işlevi görüyordu. Anomalileri bu dünyanın kalıbına sokmak, bu dünyanın kalıbında görülebileceği bir geleceğe öteleyerek görmezden gelmek ve çoğu zaman bastırmak mümkün ama ortadan kaldırmak pek mümkün görünmüyor. Burada yine **Wittgensteinci** bir temanın durumu anlamak açısından işlevsel olduğunu düşünüyorum, o da yaşamın dünya resimlerimizden önce gelmesidir. **Wittgenstein** yaşam biçiminin tüm bu dünya resimlerinden, kendi tabiriyle dil oyunlarından önce geldiğini söyler ve bir sürü farklı yaşam biçimi son kertede “yaşamın insan biçimi” dediği insana has bir ortaklıkta birleşir. Dolayısıyla hiçbir yabancının aslında o kadar da yabancı olmaması gibi tüm yabancıları dışarıda bırakacak bir sınır da çok mümkün değil. Yani, Christina'nın hayaleti “huzur” bozmaya devam edecek gibi görünüyor.

Kaynakça

- Cavell, Stanley. 1999. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. New York: Oxford University Press.
- Lanthimos, Yorgos. dir. 2009. *Köpek Dişi*. Feelgood Entertainment.
- Lanthimos, Yorgos. 2010. 'Rumpus Interview with Yorgos Lanthimos, Director of Dogtooth'. The Rumpus. 25 June 2010. [\[bağlantı\]](#)
- Marmatakis, Vasili. 2019. 'Meet the Artist behind Yorgos Lanthimos's Uniquely Intriguing Film Posters'. Dazed. 4 January 2019. [\[bağlantı\]](#)
- Morkoç, Umut. 2016. 'Geç Dönem Wittgenstein Felsefesinde Gramer Kavramı ve Dilin Otonomisi'. Kilikya Felsefe Dergisi, no. 2, 93-111.
- Özdoyran, Güven. 2019. 'Köpek Dişi Ya Da "Mülklerin En Tehlikelisi" Olarak Dil'. SineFilozofi, May, 605-22. [\[bağlantı\]](#)
- Papanikolaou, Dimiutris. 2023. *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tüysüz, Dilan. 2021. 'Mağduriyetin Sineması: Yunan Yeni Dalgası Üzerine Bir İnceleme'. Selçuk İletişim 14 (2): 805-31. [\[bağlantı\]](#)
- Tyrer, Ben. 2017. "'This Tongue Is Not My Own": Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor'. In *Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present*, ed. Tonia Kazakopoulou and Mikela Fotiou, 101-29. Peter Lang UK. [\[bağlantı\]](#)
- Wittgenstein, Ludwig. 2005, *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Metis Yay.
- Wittgenstein, Ludwig. 2007, *Felsefi Soruşturmalar*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Yazıcı, Esra. 2019. 'Yunan Sinemasında Yeni Dalga ve Yorgos Lanthimos'. Yüksek Lisans Tezi, Yayınlanmamış: Marmara Üniversitesi.

TRANS MÜZİKAL *EMILIA PÉREZ*

Ayşe Naz Bulamur

Pop, rap ve rock'ı buluşturan *Emilia Pérez* (2024) film müzikleri, âdeta bir trans niteliğinde. Fransız yönetmen **Jacques Audiard**'ın filminde, cinsiyet değiştiren Meksikalı uyuşturucu baronu gibi müzik de her daim geçişte. Manitas/Emilia cinsiyet, **Clément Ducol** ve **Camille**'in İspanyolca besteleri ise tür kategorilerini aşar. Meksika'daki adaletsizlik, farklı sınıfları ve kültürleri bir araya getiren müzikle eleştirilir. Kartel lideri de (**Karla Sofia Gascón**) avukatı Rita (**Zoe Saldaña**) da hayat müzikalinde birer oyuncu. En İyi Özgün Şarkı Oscarı'nı alan filmin her sahnesinde farklı bir biçime bürünen müzik, başlı başına bir karakter.



Açılış sahnesindeki karanlık gecede, Meksika'nın tüketim toplumunu eleştiren bir şarkı çalar. “Alıyoruz şilte, somya, buzdolabı, ocak, çamaşır makinesi, mikrodalga” sözleri; rap ritimleriyle yankılanır. Alışveriş listesine; Rita'nın hukuk

diploması, kan lekeli bir stiletto ve ceset eşlik eder. Cinayet mahallinin mobilyalarla kesişmesi, adaleti kapitalist düzenin bir oyunu kılar. Olay yerinden avukatın market alışverişine geçtiğimizde ise raflardaki yüzlerce çeşit ürün gibi hukukun da satılık olduğunu hissederiz. Modern hayat, “acı çeken bir ülke” olarak nitelendirilen Meksika’ya huzur getirmemiş.

Rita bir müzikal eşliğinde cinayet davasına hazırlanırken hukuk sistemi sahne performansına dönüşür. Kadın cinayetini, intiharla sonuçlanan bir aşk hikayesi olarak anlatacaktır. “*Gerçeklere dönelim.*” derken izlediğimiz dans şovu, davayı teatral kılar. Karısını öldüren müvekkiline, medyanın kurbanı iyi kalpli koca rolünü verir. Bir film stüdyosuna çevirdiği salonda jüriden yaşlı kocaya “eşini sevmek hakkını bahşetmelerini” ve “kalplerini açmalarını” ister. Özenle çalışılmış repliklerin gerçekliği belirlediği duruşmada Rita, bir katili aklayıp davayı kazandığı için sevinemez.

Meksikalı kadınların üzerindeki toplumsal baskı, temizlik görevlilerinin sahnelediği müzikal ile eleştirilir: “*Arkadaş olacak insanlar şöyle diyor: Ya evlilik? Ya çoluk çocuk?*” Bekar Rita’nın, “eksik” olduğu düşünülür. “İşteki uyuzlara” aile kuracak vakti olmadığını söylediğinde ise kendi şirketini ne zaman açacağı sorulur. “*Artık siyah olmadığımıda.*” cevabını verir Avukat. Başarının çocuk sayısı ya da maddi kazançla ölçüldüğü toplumda Rita, bir kartel liderine teslim olur. **William Shakespeare**’in yüzyıllar önce tiyatroya benzettiği dünyada, dostluklar bile gerçek değil.

Estetik cerrahi de mahkeme sahnesi gibi kurgusaldır. Müzikal eşliğinde cinsiyet değiştirme ameliyatını yapacak doktorlarla tanışır, operasyonun fiyatını ve protokolünü öğreniriz. “*Cinsiyet yerine kimlik değiştirse daha iyi olurdu. [...] Tanrının işine karışamam.*” diyen doktor da Avukat Rita gibi yaptığı işe inanmaz.

Kocasını Manitas’ı öldürdükten sonra Jessi’nin (**Selena Gomez**) yıllar sonra sevgilisiyle sarmaş dolaş söylediği şarkı “Kendi Yolum”, bekar annenin iç yolculuğunu anlatır: “*Kendimi, hayatımı, hissettiklerimi sevmek istiyorum. [...] Olmama izin vermedikleri küçük kızı sevmek istiyorum.*” Fakat o “küçük kızı” hiç tanıma şansımız olmadığı için kendine çizdiği yeni yolu umursayamayız.

Emilia’nın uyuşturucu karteli kimliğini geride bırakma mücadelesini şarkılar anlatır. Bir restoranda Emilia ve Rita’nın masasına gelen bir kadın, onlara seyahatinden dönmeyen oğlunun resmini gösterir. Yüzlerce kayıptan sorumlu Emilia’nın pişmanlığına, yaşlı ailelerin söylediği şarkı eşlik eder:

*Arkadaşları yasını tutabilsin diye
Onun için mezar taşı dikebilelim diye [...]
Kaybolanlar ortaya çıkabilsin diye
Anne ile evladı kavuşabilsin diye [...] buradayız.*

Emilia, kayıp bedenleri ailelerine teslim etmek için kurduğu dernekte geçmişin hayaletleriyle yüzleşir. Çaresizce af dilediği, ailelerden çok kendisidir.

Trans kimliğini yüceltmeyen filmde, uyuşturucu baronu cinsiyet değiştirse de zorbalığı baki kalır. Onu öldü bilen karısı, başkasıyla evlenmek istediğinde şiddete başvurur. Sandığının aksine “gerçek benliği ve onu gölge gibi takip eden canavar” farklı iki kişilik değildir. Katil Manitas da “hayırsever” Emilia da suç batağındadır.

İçindeki canavarı öldürememiş Emilia, öldükten sonra “gerçeğin savaşçısı” ilan edilir. Son sahnede bir azizenin heykelini taşıyarak yürüyen kalabalık, Emilia’nın cesaretini “Las Damas que Pasan” şarkısıyla anar. Kayıplarını bulma ümidine tutunup hayata dönenler, Emilia’yı ilahlaştırır.

“Muhteşem zarafetiyle” övülen kadın, kurbanları gibi kayıptır. Meksika’daki kartel şiddetinin eski önderi olduğu bilinmez. Bu sebeple failin saçtığı umut ışığı, filmin açılış sahnesindeki şehir kadar karanlıktır. Gece yarısı başlayan film gün ışığıyla bitse de suç zincirinin devam edeceğini hissederiz. Farklı müzik ve anlatım türlerini buluşturan filmde, karanlıktan aydınlığa geçiş yoktur.

İNSANLAR MEKÂNLAR VE SINIRLAR ÜZERİNE

Fatmagül Aslaner Gegeoğlu

Walter: "Ne diyorsun birader! ...
Kuma bir çizgi çekmekten bahsediyorum. Bu çizgiyi aşarsan..."¹

Büyük Lebowski (The Big Lebowski, 1998) filminin daha ilk dakikalarında Walter karakteri öfkeyle, gerektiğinde çizgileri çekmek üzerine söylenirken, sınır kavramını aklımıza düşürür.² Filmin baş karakteri Jeff Lebowski'nin, kapısı kırılmış, evine girilmiş, eşyalarına ve kendisine zarar verilmiştir. Jeff'in bu sınır ihlalleri karşısındaki sakin ve alaycı tavrı, izleyiciyi şaşırtır ve meraklandırır. **Büyük Lebowski**, senaryosu, yönetmenliği ve yapımcılığı **Joel ve Ethan Coen** kardeşlere ait kült kabul edilebilecek bir filmidir. Filmin muzip, absürt tonu ve sürprizli senaryosu hafızalarda yer etmiş, baş karakteri Jeff Lebowski, nam-ı diğer "Birader" (The Dude)³, popüler kültürde önemli etkiler bırakmıştır. Birader'in umursamaz ve olayları akışına bırakan, çatışmadan kaçınan tavrı, "Dudeizm" adı altında yarı şaka yarı ciddi bir inanç sisteminde bile yol açmıştır.⁴ **Büyük Lebowski** filmi, aynı zamanda incelikle kurgulanmış mekânları ile dikkat çekicidir. **Coen** filmlerinde - özellikle **Büyük Lebowski**'de, mekânlar, "arka plan" olmanın ötesinde adeta bir aktör gibi rol üstlenirler. Jeff Lebowski'nin boş vermişliği, Walter'ın askeri kesinliği ile Donny'nin kesintisiz konuşması arasında, karakterler bir mekândan diğerine

¹ "What the fuck are you talking about?! This Chinaman is not the issue! I'm talking about drawing a line in the sand, Dude. Across this line you do not, uh--and also, Dude, Chinaman is not the preferred nomenclature, uh... Asian American. Please." **Büyük Lebowski**, dk. 8.

² İng.: Boundary. Türkçe: Sınır / Çeper

³ İng. Dude. *Dude* sözcüğüne Türkçe pek çok karşılık bulunabilir ancak, filmin çekildiği dönem ve karakterlerin yaşları da göz önünde bulundurularak, "birader" sözcüğü seçilmiştir. (Ahbap, kanka, herif, abi)

⁴ Dudeism.com ([bağlantı](http://dudeism.com))

sürüklenir. Lebowsky'nin özensiz ve iddiasız evi, üç ahababın müdavimi oldukları bowling salonunun nostaljik atmosferi ve filmin belalı karakteri Jackie Treehorn'un özenle tasarlanmış villası, karakterlerin bir uzantısı gibidir. Karakterlerin hayata karşı duruşları, verdikleri tavizler ve çektikleri sınırlar mekânsal karşılıklar bulur. Dolayısıyla, sınır kavramını ele almak için isabetli örnekler sunarlar.

Mekân kavramı ister istemez sınır kavramını içerir. Sınırlar, mekânları tanımlayan ayrımlardır ister fiziksel; içeride/dışarıda, ister kavramsal; güvenli/güvensiz. Psikolojik bir bakış açısından, **Amos Rapoport**,⁵ insanların çevrelerini eşikler ve ayrımlarla algılayarak ve hatta seçerek hayatta kaldıklarını öne sürer. Bir anlamda sınırlar çevremizi tanımlamamızı ve kendimizi yönlendirmemizi sağlayarak temel bir güvenlik duygusu yaratır.⁶ Bu çerçevede, sınırlar sayesinde, mekânlar anlam kazanır. **Christian Norberg-Schulz**'un deyişiyle insan kaostan düzen yaratmaya çalışmaktadır; ormanın içinde bir kulübe, ya da şehrin karmaşasının ortasında bir ev, bizler için hem sığınak hem barınak hem de ateşin çevresinde bir toplanma alanıdır artık.⁷

Bu noktadan yola çıkarak, Birader karakteri ve Birader'e ait olan mekânlar (evi ve bowling salonu) ile Jackie Treehorn karakteri ve Treehorn'un göz alıcı villası arasında bir karşılaştırma yaparak ilerlemek ilgi çekicidir. Her şeyden önce Birader, toplumsal norm ve sınırları pek de umursamayan bir duruş sergilemektedir. Film, köksüz çalılardan rüzgarla sürüklendiği bir girizgahla başlar. Ardından, Birader karakterini ilk defa üzerinde bir bornoz ile süpermarkette parasını ödemediği bir kutu sütü yudumlarken görürüz.

Birader'in, öncelikle giyim tarzı dikkat çeker; bornoz, pijama gibi kıyafetlerle Los Angeles sokaklarında gezinir; içeride ya da dışarıda olma ayrımını umursamamaktadır. Aynı şekilde, vakit geçirmeyi sevdiği yegâne mekân olan bowling salonu da geçmişte takılmış kalmış gibidir. Hikâye 1990'larda geçmesine rağmen bowling salonu, prodüksiyon tasarımcısı **Rick Heinrich**'in de dile getirdiği

⁵ Rapoport, A. (1976). *The meaning of the built environment: A nonverbal communication approach*. University of Arizona Press.

⁶ Çevrenin sınırlarla tanımlanması, kavramsallaştırılması nadir değildir. Bu kavramsallaştırma özellikle çevre bilinmediğinde, dolayısıyla korkutulduğunda ortaya çıkar. Mekânlar için de sınırlar böyle bir düşünüşten çıkar. Senin/ benim, kent/ kır, kamusal/ özel yerler vb.

⁷ Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Academy Editions.

gibi 1950 ve 60'ların tasarımını yansıtır;⁸ doygun turuncu ve bej renkler, eskidikçe rengi koyulaşmış ahşap tonları, *streamline* mobilyalar ve günümüzde üretimde olmayan neon tüplü aydınlatmalar, 1950'li ve 60'lı yılların savaş sonrası naif iyimserliğini yansıtır. Oysaki, film hala Vietnam Savaşı'nın ve Irak işgalinin tortusunu taşımaktadır.



Bir anlamda, Birader zamanın sınırlarının da bulandığı bir yerlerdedir. Üstüne üstlük, biraderin bazen madde etkisinde, bazen de kafasına yediği bir darbeye bilincini kaybettiği, renkli ve cümbüşlü rüya sahneleriyle filmin bir mekândan diğerine atladığını görürüz; Birader için gerçek ve hayalin sınırları da belirsizdir. Birader, Los Angeles kentinin ızgara sokak örüntüsü arasına sıkışmış mütevazı bir mahallede, Venezia Bulvarı, 606 kapı numaralı, bungalov⁹ görünümlü bir evde yaşar. Bungalov evler genellikle kırsal kesimde, lokal malzemelerle ve basit yapı teknikleriyle inşa edilir¹⁰ ve Los Angeles kenti özelinde, “Tiki” olarak da anılan, plaj ve sörf kültürüne gönderme yapar. Oysaki Birader’in evi konvansiyonel yapı tekniğindedir ve deniz kenarında bile değildir.¹¹ Filmdeki “Tiki kültürü” vurgusu

⁸ Dallis-Comentale, E. P. (Ed.) Jaffe, A. (Ed.) (2009). *The Year's Work in Lebowsky Studies -The Year's Work: Studies in Fan Culture and Cultural Theory*. Indiana University Press, s. 434.

⁹ Bungalov: Genellikle tek katlı, yatak bölümüne az yer ayrılmış geniş verandalı ev. Hasol, D. (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yem Yayınları.

¹⁰ Monsterhouseplans.com, “California Bungalow: An American Original” ([bağlantı](#))

¹¹ Bu durum, elbette yalnızca Birader’in evi özelinde tartışılmaz ve özellikle mimarlık alanında, postmodernite bağlamında defalarca ve yıllarca bunun üzerine yazılmış, çizilmiştir. Ancak bu yazıda konudan sapmamak adına ne kentte ne kırsalda olma üzerinden değindim.

ise bilinçlidir. Tiki kültürü Pasifik adalarının mitolojisinden devşirilen ve yine savaş sonrası Amerika'sının, anı yaşayan, “akışa bırakan” batı kıyısı gençliğinin simgesidir.¹² “Birader” lakabı da söz konusu gençlik arasında sıklıkla kullanılan bir sesleniş olarak kahramanımız Birader’e apaçık bir gönderme yapar. Evin içi de toplama eşyalarla, gelişigüzel bir imge sunar ve “tiki tarzı minibar” da dahil olmak üzere, malzeme olarak bolca ahşap görürüz. Ahşabın çevre koşullarından etkilenmeyen, ısı ve elektriği iletmeyen; hafif, esnek, yontulabilir ancak suda batmayan yapısı adeta Birader’in kayıtsız ve gamsız karakteriyle özdeşleştirilmiştir.¹³



En ilgi çeken çelişki ise Birader’in evinin film boyunca yol geçen hanına dönmesidir. Birader’in evi, çitlerle çevrili bahçesi, beyaz sıvalı duvarları, sövelerle¹⁴ vurgulanmış pencereleri, asma kilitli kapısıyla sınırları belirli bir ev imgesi sunar. Ancak bu durum talihsiz Birader’in evine defalarca girilmesini, darp edilmesini, eşyalarına zarar verilmesini engellemez. Aksine, Birader’in kapı eşiğine eğreti bir tahta takoz¹⁵ çakmak vb. beyhude çabaları da sınır ihlallerini durdurmaz. Bu açıdan Birader’in evi de en az karakter kadar geçirgen sınırlara sahiptir.

¹² Bryce, D. (2024). “Cultural appropriation or transculturation: the curious resilience of ‘Tiki’ culture”. A. Das, H.R. Chaudhuri & O.S. Turkdogan (ed.) içinde, *Postcolonial Marketing Communication*. Springer Nature.

¹³ Dallis-Comentale, E. P. (Ed.) Jaffe, A. (Ed.) (2009) *The Year's Work in Lebowski Studies -The Year's Work: Studies in Fan Culture and Cultural Theory*. Indiana University Press, s. 427-28.

¹⁴ Söve: Binaların dış cephelerinde; bir kapı, pencere ya da girişin yanlarında bulunan ya da çevreleyen, yüzeyden dışa doğru çıkıntılı yapı elemanı. Hasol, D. (1979) *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yem Yayınları.

¹⁵ Takoz: Genellikle bir cismi sabitlemek, desteklemek, dengelemek ya da darbeleri absorbe etmek için kullanılan bir yapı ara-elemanı. Ağaç kama, kısı. Hasol, D. (1979) *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yem Yayınları.

İlk ve en önemli sınır ihlali, filmin şaibeli karakteri Jackie Treehorn tarafından gerçekleştirilir. Treehorn hakkında, tam da olması gerektiği gibi çok az şey biliriz. Tek bilinen kendisine borcu olan bir başka Lebowsky yerine talihsiz Birader'e saldırmakta olduğudur. Tehlikeli, güçlü, hesapçı ve en önemlisi erişilemez bir karakterdir Treehorn. Ekranda boy gösterdiği ender sahnelerde, titiz ve şıktır ve Birader'in aksine herhangi bir madde etkisinde kontrolünü kaybetmez.



Treehorn'un villası da Treehorn istemeden kimsenin sınırlarını aşamayacağı ve inceden inceye tasarlanmış bir mekândır. Gerçek hayatta, Treehorn'un evi oldukça ünlü bir mimarın ikonik yapılarından biridir. Söz konusu ev, mimar **John Lautner** tarafından 1963 yılında tasarlanan, “modern mimarlığın” tanınmış örneklerinden Sheats-Goldstein evidir.¹⁶

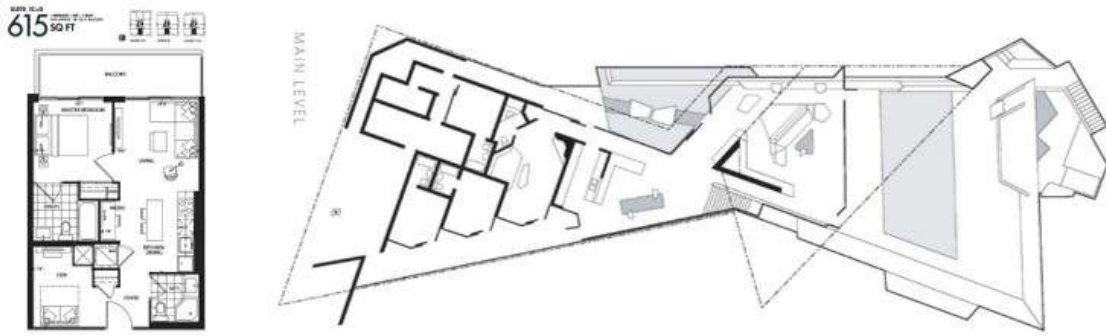
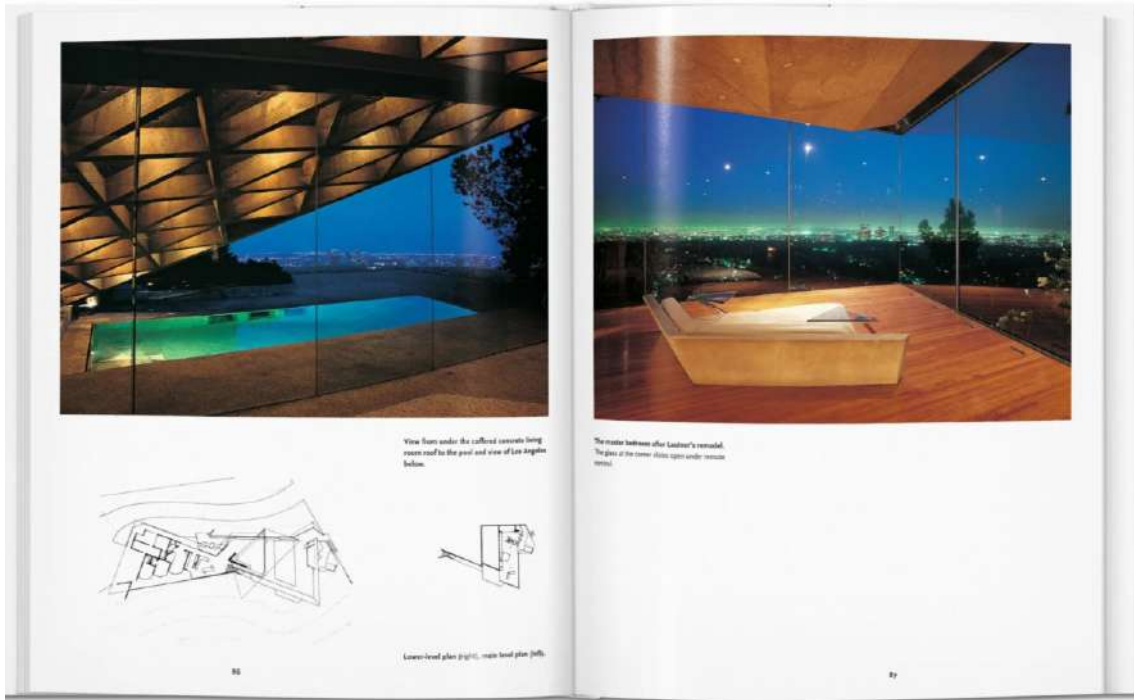
Oysaki “modern mimarlık”¹⁷ üretiminde, sınır kavramı çok tartışılır ve sıklıkla duvarların yapıyı net bir şekilde tanımlamadığı, iç ve dış mekânların büyük cam yüzeyler ve geniş verandalar, saçaklar gibi yarı-açık mimari öğelerle sınırları yok eden bir dili olduğu iddia edilir.¹⁸ Ancak ironik bir şekilde, Birader'in evi, mimari

¹⁶ Lautner, J., Campbell-Lange, B. A., & Gössel, P. (1999). *John Lautner*. Taschen.

¹⁷ Modern mimarlık, 1930'lar ile 1960'lar arasında kuramları ağırlıklı olarak Avrupa ve Kuzey Amerika coğrafyasında geliştirilmiş bir mimari anlayıştır. Bina tasarımının analitik ve işlevsel bir yaklaşımla ele alınmasını savunur. Bu stildeki binalar genellikle düz çatılar, açık kat planları, yerden tavana inen geniş pencereler ve minimal süslemelerle tanımlanır. Oldukça farklı örnekleri olmakla beraber, özellikle mekân kurgusunda, tanımlı ve kesin kullanım alanları önermekten kaçınır, doğal çevre ile yapıyı çevreyi buluşturmayı amaçlar. Frampton, K., (1985). *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson.

¹⁸ Aslaner, F. (1997). *A Cognitive Research on Ayaspaşa District, Istanbul: How the District Boundaries Are Set by Its Inhabitants*. Master tezi, O.D.T.Ü.

anlamda sınırları tanımlı olmasına rağmen sürekli tecavüze uğrarken, alamet-i farikası açıklık ve sınırsızlık olan modern mimarlığın tipik örneklerinden kabul edilen Treehorn'un evi sınırlı, kontrollü ve hatta buyurgandır.



Karşılaştırmalı: *Solda*, Birader'in Evi ile aynı lokasyondan, benzer bir konut planı.
Sağda, Sheats-Goldstein Villasının planı.

Bu noktada iki tartışma konusu ortaya çıkar. İlki, Treehorn'un evi her ne kadar modern mimarlık anlayışında tasarlanmış olsa da, iddia edildiği kadar sınırları kıran bir yapıda mıdır? Pek de değildir. Evin içi ve dışı, mekânsal olarak bir süreklilik gösterse de, konum olarak "zengin semti" Malibu'nun gözlerden uzak bir köşesine kurulmuştur. Dolayısıyla evin konumu -kentten uzakta ve yeşil alanlarla

çevrelenmiş olması- doğal bir sınır sağlamaktadır. Oldukça pahalı ve işçilik gerektiren malzemeler, özellikle de çelik ve beton gibi, soğuk ve ağır malzemeler tedirgin edici bir atmosfer yaratır. Mobilyalar ev ile aynı zamanda tasarlanmış, tek bir elden, tek bir tasarımcının tutarlı bakış açısıyla düzenlenmiştir. Hatta yer yer, betonarme yapı ile birlikte dökülmüş, yeri bile değiştirilemez mobilyalar göze çarpar. Her şeyin yeri bellidir ve herkes yerini bilecektir.

İkinci konu ise “Mekânlar kullanıcılarından ayrı düşünülebilir mi?” sorusunun cevabında yatmaktadır. **Coen Kardeşler** de filmde bu sorunun cevabını yüzümüze çarpar. Birader geliri ve mesleği belirsiz, dolayısıyla bir anlamda güçsüz sosyal durumu ve edilgen bireysel duruşu nedeniyle tam bir sınır yoksunluğu içindeyken, Treehorn şaibeli ancak güç sahibi bir karakterdir; filmde “bağlantılarından” dem vurur. Sosyal durumu Treehorn’a bir tür dokunulmazlık sağlamaktadır, bireysel duruşu ile de buyurgan ve zorbadır. Treehorn, Birader ile olan etkileşiminde de kontrollü, planlı ve sinsidir. Dolayısıyla “modern mimarlık” her ne kadar sınırların belirsizleştiği bir mekân kurgusu önerse de, kullanıcı-film bağlamında karakter, mekânlara bambaşka imgeler yükleyebilmektedir.¹⁹

O zaman şu soruyu sorabiliriz: mekânların sınırları, sınırların nasıl kurgulandığı ve korunduğu, mekânın kullanıcıları ve aralarındaki güç dinamiklerinden ayrı düşünülebilir mi? Ya da sosyo-politik bakış açısından sıyrılmış, soyutlanmış salt fiziksel sınırlar ile kurgulanan mekânlar, bizlere bir anlam ifade edebilir mi?

Bu soruya, **Michel de Certeau**’nın güçlü/güçsüz, erk/birey üzerine yorumları kuramsal bir çerçeve sunabilir. **De Certeau** 1980 yılında yayınlanan *Gündelik Hayatın Pratikleri*²⁰ kitabında günümüz toplumunun (modern, modern-sonrası, kapitalist, ileri-kapitalist vb. nasıl tanımlanırsa tanımlansın) baskın hatta baskıcı yapılarına karşı bireylerin günlük eylemlerine odaklanır. Gücü elinde bulunduran, “stratejilerle” ilerler; plan yapar, pusu kurar, sosyal ve mekânsal sınırları belirlemek ve korumak için her türlü aracı kullanır. Güçsüz konumdaki bireyler ise her gün önlerine atılan yeni kurallar, kısıtlamalar ve set çekilen sınırların arasında “taktikler” geliştirir.

De Certeau’nın yukarıdaki tanımlamaları, **Büyük Lebowski** filmi karakterleri ve karakterlerin uzantısı mekânları ile de örtüşmektedir. Treehorn gibi

¹⁹ Aslaner, F. (1997). *A Cognitive Research on Ayaspaşa District, Istanbul: How the District Boundaries Are Set by Its Inhabitants*. O.D.T.Ü., Ankara.

²⁰ De Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press.

karakterlerin oyun kuran, stratejik hamleler yaptığını görürüz. İnsanların evlerine baskın yapmayı planlar ve sonra bunu maşa kullanarak gerçekleştirirler. Hakkı olduğunu düşündükleri herhangi bir şeyi almak için güç kullanmaktan çekinmez ve yöntemlerini de sorgulamazlar. Karşılarında Birader gibi duruma göre pozisyon alan dezavantajlı karakterler bulunur, hangi sınır ihlalinin nereden geleceğini öngöremezler ancak başlarına geldiğinde anlık taktiklerle yaşamlarına devam ederler.

Birader de tıpkı filmin girizgahındaki köksüz çalılar gibi, çevre şartlarının etkisiyle hareket eder ve durum alır: Bir zorba halısını hırpalar, Birader de bir diğer zorbanın halısını alır götürür. Tuzağa düşürüldüğünde, zorbaları birbirine ispiyonlayarak kurtulur. Baştan, kimseyi kandırmak gibi bir planı yoktur, olayların ilerleyişiyle, karşısına çıkan fırsatlardan yararlanır, sıklıkla pek de kazançlı çıkmaz, hatta hırpalanır ama yine de hayatta kalır. Ancak taktikler yalnızca bir hayatta kalma aracı değildir. Aynı zamanda bir direnme biçimidir. Bir anlamda, planlı bir biçimde çekilmiş sınırlarla güçsüz kılınmış birey, kendisine çekilen bu sınırları bulandırırken, bir taraftan da kendi sınırlarını tekrar tekrar belirleyerek kendini kollar.

De Certeau, özellikle günlük rutinler, alışkanlıklar ve ritüelleri edilgen cevaplar yerine etken direnç biçimleri olarak görür ve yürüyüş yapmak, yemek pişirmek gibi eylemlerle örneklendirir. Birader de günlük rutinlerine sadık kalarak kişisel sınırlarını tutarlı kılar; onca olayın arasında bowling salonuna gitmekten ödün vermez, en sevdiği kokteyli hazırlamaya ve en olmayacak durumlarda sakince yudumlamaya devam eder. Bir yandan da yaşantısını anlık, plansız eylemlerle zenginleştirir; bir anda yeni halısının üzerinde sakince dans etmeye başlar, ta ki kafasına vurulan sert bir cisimle bayılana kadar...

Bu noktada, halı ögesine özellikle değinmek gerekir. Birader'in evinin sınırları ihlal edilse bile, evinin -bir anlamda da karakterinin- özü olan halı her ne pahasına olursa olsun savunulur. Nitekim Birader her şeyden önce halısını geri almak için eyleme geçer. Evine girilmesi, kendisinin ve eşyalarının darp edilmesine karşı oldukça edilgen bir tavır sergileyen Birader halısının peşine düştüğünde ise bir dizi absürt olay ve tesadüfle durum sarpa sarar. Modern öncesi sınır kurgusunda, duvarlar, çatılar ile sınırlandırılmış bir ev ve merkezinde bir ocak; ateş kurgusuna

sıkça yer verilir.²¹ Bu bağlamda, Birader'in evinde, ocağın yerini yere serili yumuşak ve renkli bir halı almıştır. Birader'in deyişiyle "her şeyi yerli yerinde tutan, birbirine bağlayan o halıdır." Ateş başında oturmaktansa, yere boylu boyunca serilmek Birader'in karakterini yansıtan kritik bir tercihtir.

Sonuç olarak, ilk bakışta, Birader karakterinin, zorbaların sınır ihlallerine izin veren, edilgen bir duruşu olduğu düşünülebilir. Evi ve arabası²² sürekli işgale uğramakta ve zarar görmektedir. Ancak gerektiğinde her ne pahasına olursa olsun halısının peşine düşmesi gibi, eylemsizliğinin de eylemleri kadar bilinçli tercihler olduğunun ayırdına varırız. Hatta tembelliğinin, bir anlamda pasif bir eylem olduğunu fark ederiz.²³

Birader, kişisel sınırların gevşediği, çözülmeye uğradığı bir alanda yaşamayı tercih etmekte hatta bu sayede kendinden ve görüşlerinden ödün vermeden hayatta kalabilmektedir. İsmiyle değil, lakabıyla anılmayı ve bir anlamda anonim kalmayı tercih eder, böylece radarın altından uçar. Şatafatsız, mütevazı yaşamayı seçmiştir; böylece varlıklı zorba karakterlerden çok daha bağımsız yaşar. Zorbalarla diyaloga girmez, tarafgirliklere dudak büker, klişe ikilemlere tam da sınırların bulanık olduğu bir yerden cevap verir, "kazanlar ya da kaybedenler" gibi dayatma sınırlar onu hiç ilgilendirmez. Çemberlerin ne içindedir ne de dışında. Zorba stratejilerin parçası olmama tercihinin çok yapmıştır.

Ayrıca Birader'in hiç sınır koymadığını da iddia edemeyiz. Mekânsal sınırlar yerine zihinsel sınırlar koymayı tercih eder. Zorbalar zorbalıklarını yapadururken, o güneş gözlüklerini çoktan takmış ve kendi zihinsel sınırını çekmiştir. Çekmekle de kalmaz, cevabını da verir; aklına çabuk, hazır cevap ve nüktedandır. Olan biteni anlamaya çalışır, görüşünü açıkça dile getirir, duyulmadığını fark ettiğinde ise boşa nefes tüketmez ve oradan uzaklaşır. Karşılaştığı zorbalardan en büyük farkı budur.

Sınır kavramını ele almanın, sınırların gitgide daha da vurgulandığı günümüzde isabetli olacağını düşünmekteyim. Sosyo-politik anlamda ayrılıkların altının her

²¹ Acar, E. (1996). "History of Housing as a Social Behavior" Ders Notları, O.D.T.Ü.

²² Filmin Los Angeles kentinde geçtiği düşünüldüğünde, otomobiller de en az konutlar kadar önemli mekânlar olarak öne çıkmaktadır.

²³ Bu noktada, Tiki kültürüne tekrar değinmek isterim. Söz konusu kültür, tüketimcilik ve kültür emperyalizmi ile ilişkilendirilse de kültürü benimseyen gençliğin -özellikle A.B.D'nin batı yakasında- 1960'lı yıllarda "gevşek", "tembel", "umursamaz" kimliği farklı bir gözle değerlendirilebilir. Kanımca, söz konusu gençlik her ne kadar politikayla ilgilenmediğini iddia etse de doğa ile iç içe basit bir yaşamı savunması, çok fazla şey sahibi olmayı bir esaret olarak görmesi, farklı kültür ve yaşantıları benimsemesi ve savaş karşıtı tutumuyla özünde oldukça politik bir karşı duruş sergilemektedir.

gün biraz daha çizildiği ve sınırların bir ayırıştırma / indirgeme araçları olarak kullanıldığı dönemlere tanıklık etmekteyiz. “Böl ve Yönet” mottosunun hâkim olduğu²⁴ günümüzde Birader karakterinin taktiksel duruşu, sınırların bulandığı bir alanda hayatta kalışı ve kendi sınırlarını tekrar ve tekrar çizebilmesi hala geçerliliğini korumakta. Ancak, Birader’in dediği gibi, “Yani, abicim... bilirsin, herkesin görüşü kendinedir.”²⁵

Kaynakça

- Acar, E. (1996). “History of Housing as a Social Behavior”. Ders Notları, O.D.T.Ü.
- Aslaner, F. (1997). *A Cognitive Research on Ayaspaşa District, Istanbul: How the District Boundaries Are Set by Its Inhabitants*. Master tezi, O.D.T.Ü.
- Atacan, J. (2015). “Coen kardeşlerin ilham verdiği din: Dudeizm”. ([bağlantı](#))
- Bridges, J., Glassman, B. (2014). *The Dude and The Zen Master*. Random House.
- Bryce, D. (2024). “Cultural appropriation or transculturation: the curious resilience of ‘Tiki’ culture”. A. Das, H.R. Chaudhuri & O.S. Turkdogan (ed.) içinde, *Postcolonial Marketing Communication*. Springer Nature.
- Dallis-Comentale, E. P. (Ed.) Jaffe, A. (Ed.) (2009). *The Year's Work in Lebowsky Studies - The Year's Work: Studies in Fan Culture and Cultural Theory*. Indiana University Press.
- De Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press.
- Frampton, K. (1985). *Modern Architecture: A Critical History*. Thames & Hudson.
- Hasol, D. (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. Yem Yayınları.
- Ittelson, W. H. (1973). *Imagination and meaning: The construction of reality in the arts*. Springer.
- Koffka, K. (2013). *Principles of Gestalt psychology*. Routledge.
- Lautner, J., Campbell-Lange, B. A., & Gössel, P. (1999). *John Lautner*. Taschen.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Academy Editions.
- Rapoport, A. (1976). *The meaning of the built environment: A nonverbal communication approach*. University of Arizona Press.
- The Guardian. (2016, 19 Şubat). “Inside the Big Lebowski house – a masterpiece donated to Lacma”. ([bağlantı](#))

²⁴ Böl ve yönet politikası, Latince *divide et impera* deyiminden kaynağını almıştır, rakiplerini bölerek ya da onları bölünmüş vaziyette tutarak zayıf durumda bırakmak isteyen devletlerin izledikleri yoldur.

²⁵ “Yeah well, that’s just, ya know, like, your opinion, man.”, *Büyük Lebowski*, dk. 28.

Birader'in Evinin Bilgileri

[606 Venezia Ave, Venice, CA 90291.](#)

[Live like The Dude: Big Lebowski bungalow for sale.](#)

Birader'in Evinin Sokak Görünümü İmajı

[The Big Lebowski \(1998\)](#)

Bovling Salonu İmajı

[Lebowski at 20: That's Just Like, Your Opinion, Man](#)

Birader'in Salonu İmajı

[Style and Fashion: The Dude, The Big Lebowski](#)

Birader'in Evine Benzer Plan Şeması

[609 Avenue Road Condos Suite 1CD Floorplan](#)

Sheats-Goldstein Evi Planı

[Goldstein Residence](#)

KUSURLU GÖRÜNTÜNÜN DAYANILMAZ HAFİFLİĞİ

Gökhan Gökdoğan

“Yoksul görüntü, görünüşlerin sınıflı toplumunda çözünürlüğüne göre değerlendirilip derecelendirilen lümpen bir proletaryadır.” diyor **Hito Steyerl**, “In Defense of the Poor Image” (2009) makalesinde. Makalede bahsedilen ‘Poor Image’ kavramı Türkçe’ye tam olarak aktarılamasa da yazının geri kalanında bu kavramı ‘yoksul imge’ olarak kullanmayı tercih edeceğim. Kısaca şöyle bir tanım yapıyor **Steyerl**: Yoksul imge, düşük boyutlu olup, insanların kolaylıkla internet üzerinden (gerek sohbet gerekse sosyal medya platformları ile) birbirleriyle paylaşabildiği, yani insanların arasında hızlıca hareket edebilen, herhangi bir telif tabi olmayan imgedir. Telifli ve yüksek boyutlu görüntülerin aksine, başka insanların üzerinde kolayca değişiklikler yapabildiği, kendi yorumlarını ekleyip tekrar dolaşıma katabildiği görüntülerdir bunlar. Politik bir boyuta sahiptirler, çünkü sanal bir kamusal alan yaratma güçleri vardır.

Özetle, **Steyerl**’in mülkiyet ve dolaşım üzerinden ele aldığı bu kavram, benim de sinemadaki görüntülerin benzer vasıfları üzerine düşünmeme vesile oldu. Politik bir boyutu olan yoksul imge kavramından ilham alarak sinema üzerinden bu tarz imgeleri sorguladığımda, kendi yoksul imge tanımımı yapıp buna da ‘kusurlu görüntü’ demeye karar verdim. Yazının kalanında da bunun üzerinden bir düşünme pratiği yapmaya çalışacağım. Benim politik olarak açılımını yapmaya çalışacağım sinemadaki kusurlu görüntü, birçok açıdan **Steyerl**’in yoksul imgesi ile benzerlik göstermekle birlikte asıl odağım, teknik ve estetik boyutlar olduğu için farklılaştığı alanlar da olacaktır. Bu yazıda üzerinden bir düşünme pratiği yürüteceğim kusurlu görüntü; bazen düşük çözünürlüklüdür, bazen de bulanıktır, yani odağını göstermek istediği konunun üzerine düşürememiştir, zaman zaman da kurduğu çerçeve ve mizansen kabul görmüş estetik standartlarla uyum içerisinde değildir. Bu özelliklerin en az birisine sahip olmayı ‘kusurlu görüntü’

olmanın şartı olarak kabul edip, sinema filmlerinden seçtiğim örnekler üzerinden görüntüdeki kusurların politik yanını tartışmaya açacağım.

Şimdi bu özelliklerin hangi koşullarda gerçekleşebileceği üzerine düşünelim. Yeterli ekonomik destek alamamak, kaliteli kameralara ve ekipmana sahip olamamayı; bu da çok yüksek çözünürlüklü görüntüler elde edememeyi doğurur. Yani devletle, iktidarla veya sermayeyle uyum içerisinde olmamak, bedelini görüntünün çözünürlük kalitesi üzerinden öder. Ulusal beklenti ile uyumsuz olan yönetmenler, zaten kamerasını bakılması istenmeyen çatlaklara yönlendirirler. Hatta bu kuytuda bırakılan alanlara ve mizansenin karışma olasılığının yüksek olduğu durumlara düşünmeden dalarlar. Bunun sonucunda, ideal bir çerçeve kurma ve doğru şekilde odak alma imkanlarına her zaman sahip olmazlar. Çok sallanan bir kamera ile yakalanmış ve zaman zaman görmek istediğimiz asıl olayların, lensin odak noktasının dışında kaldığı görüntülerdir bunlar. Bu noktada bir yönetmenin, mevcut düzenin koyduğu kuralların belirlediği 'kusursuz görüntü'yu yakalamaya çalışmaktan vazgeçip, gerçeğe daha çok yaklaşmak uğruna, elde ettiği görüntünün onun teknik ustalığını lekelemesini göze alıp daha güçlü bir politik duruş ortaya koyma cesareti göstermesi gerekiyor.



Mizansenin karışma olasılığının yüksek olduğu ve bakılması istenmeyen bazı çatlaklara örnek aradığımda, aklıma ilk gelen mevzulardan birisi Filistin halkının özgürlük mücadelesi oldu. Bu mevzuyu ele alan belgesel ve kurmaca filmleri

incelediğimde, Filistin'in acısının ve mağduriyetinin yanında gibi davranırken, kendi ideolojilerine hizmet eden bazı görüşleri gizlice seyirciye dayatan filmlerin, açık açık İsrail propagandası yapan ucuz işlerden bile daha tehlikeli olduğunu düşündüm. Aslında bunu bilinçli olarak yapmalarına da gerek yok. Bu ve benzeri konulardaki birçok iyi niyetli film bile, konuya dışardan bakmalarından kaynaklı bir duruş bozukluğuna sahip olabiliyorlar. Bu noktada temsil / öz-temsili çatışması tekrar önem kazanıyor. Öz-temsili yolu ise bu tarz dezavantajlı gruplar için kaçınılmaz olarak kusurlu görüntüye çıkıyor. Kusurlu görüntü, görünürlüğü ellerinden alınmış olanların görüntüsüdür bazen.

İsrail-Filistin sorunu üzerine çekilmiş belgesel ve kurmaca filmlerde en sık karşılaştığım problemli bakış açılarını değerlendirip aşağıdaki gibi sınıflandırdım:

İki tarafın da acı çektiği algısının yaratılması: Bu yaklaşıma sahip filmler, Filistin halkının yanında yer alıp onların acısını paylaşırken, bir yandan da İsrailli askerlerin savaş sonrası stres bozuklukları ve travmaları üzerinden iki tarafın da acı çektiğini ima eder. Böylece sanki bu meselede acı ve mağduriyet homojen dağılmış gibi bir algı yaratılmaya çalışılır.

Direnışin şiddet içermeyen protestolar ile kısıtlanması: Bu filmler, Filistin direniş hareketlerini destekler ve bu mücadeleyi haklı görür. Ancak film boyunca sadece şiddet içermeyen protestolar vurgulanır. Bu sayede, işgalci güçlerin istemediği radikal ve şiddet içeren direniş yöntemleri bilinçli olarak görmezden gelinir ve kabul edilemez olarak konumlandırılır.

Sorunun sistemden bireye indirgenmesi: İsrailli askerler ile Filistinli direnişçiler arasındaki çatışmalarda aşırıya kaçan İsrailli askerler üzerinden sorunun sistemin kendisinde değil de uygulayan bireylerde olduğu ima edilir. Kolonyal yapı tamamen göz ardı edilir. Yapısal (sistemik) şiddet görünmez kılınır.

Romantize etme: Bu kategori benim için en tehlikeli olanıdır. Çünkü diğerlerine karşı bir savunma refleksi geliştirme olasılığı daha yüksekken, romantize etme yöntemi kendisini çok da açık etmez. Bu filmler, bu tarz konulara karşı içimizde biriken potansiyel hisleri, insanlığa dair iyimser duygular ya da hüznün gibi eylemsizliği doğuran duygulara çevirir. Nedir bu hikâyeler? Mesela İsrailli bir asker ile Filistinli bir direnişçi arasında gelişen gizli ve güçlü dostluk hikâyeleri buna örnek olarak verilebilir. Bu tür bir acı temsili izleyicide empati yaratır ancak öfke ya da politik bilinç oluşturmaz. Böylece, izleyici bu trajediyi bireysel hikâyeler üzerinden izler, sistemi sorgulamaz.



Egemen güçler ve sermaye tarafından konuyu sözde ‘iyi niyetle’ ele alan bu filmler kültürel bir hegemonya kurmak için çalışırken bunların yanında, içerden, Filistinli direnişçi yönetmenler tarafından çekilen, gerçekliğe olduğu gibi yaklaşmaya çalışan filmler de mevcut. Bunlardan biri Filistinli direnişçi **Emad Burnat**’ın çektiği ve İsrailli kurgucu **Guy Davidi**’nin kurguladığı **Five Broken Cameras** (2011) isimli belgesel. **Burnat** oğlunun doğumuyla birlikte el kamerası ile onun büyüme sürecini çekmeye başlar. Aynı tarihlerde köyleri Bil ’in, İsrailli askerler tarafından işgal edilir. **Burnat**’ın oğlunun büyümesiyle beraber köylerinde verilen direniş mücadelesine şahit oluruz. Yönetmen bu filmi, dışardan bakan bir göz olarak değil, sahada yer alan bir direnişçi olarak çektiği için elindeki kameralar zamanla ya bir gaz bombasına denk gelerek ya da sahada çatışma sırasında başka müdahalelerle kırılır. Toplamda 5 kamera ile yaklaşık 5 yıllık bir süreç belgelenir. Filmin sonunda **Burnat**’ın oğlu ve Bil ’in köyünün direniş mücadelesi 5 yaşına gelmiştir. **Burnat** zaman zaman kendisi ölümden döner, bazen de bir yakını kameraların önünde öldürülür. Film boyunca iki taraf arasındaki güç dengesizliğini olduğu gibi görürüz. Ellerinde çoğu zaman taşlarından sopalarından başka hiçbir şey yoktur Filistin halkının ve **Burnat**’ın kamerası... Kameranın bir tür silah gibi kullanıldığı bir diğer örnek ise **No Other Land** (2024) filmidir. Yine aynı anda hem filmin yönetmeni hem de köyünün direnişçisi olan **Basel Adra**, bir sahnede İsrailli askerlerin üzerine, elindeki kamerayı doğrultarak koşar ve “*Sizi kameraya alıyorum*” diye bağırır. Kusurlu görüntü, görünürlüğü ellerinden alınanların

görüntüsü ve sesi olmuştur yine. Kusurlu görüntüler ile oluşturulmuş bu iki filmin, başta tanımladığım sözde iyi niyetli filmlerden farkı, madunların gerçeğinin madunlar tarafından anlatılmasıdır. Böylece gerçekliğin işgalci egemen güçler tarafından gizlenen ve hasır altı edilmeye çalışılan boyutları, kusurlu görüntülerin o grenli, bulanık ve sallanan imajları arasından dışarı sızar.

Kusurlu görüntüye dair tartışmayı farklı perspektiflerden ele almak için vermek istediğim bir diğer örnek ise **Harun Farocki** ve **Andrei Ujică**'nın birlikte yönettiği ***Videogramme einer Revolution*** (Videogram of Revolution, 1992) isimli belgesel. 1989'daki Romanya Devrimi'nin anlatıldığı bu filmde, **Farocki** ve **Ujică** tamamen buluntu görüntülerle anlatılarını inşa ederken, çeşitli kaynaklardan gelen amatör kamera kayıtlarını ve televizyon yayınlarını birlikte kullanarak bir tür 'çoklu bakış' sunarlar. Filmi kurgularken sadece kronolojik bir anlatı kurmayı amaçlamayıp, bazen de aynı anı farklı kaynaklardan gelen farklı bakış açılarına sahip görüntülerle tekrar tekrar göstermeyi tercih ederler. Bu kurgu tercihi, filmi bir gözlem laboratuvarına çevirir. Örnek olarak bahsetmek istediğim sahnelerden birisi, diktatör **Nicolae Ceauşescu** ve eşi **Elena Ceauşescu**'nun 22 Aralık 1989 günü öğle saatlerinde, devrimcilerin devlet televizyonunu ve merkezi kurumları ele geçirmesiyle birlikte, Komünist Parti merkez binasının çatısından helikoptere binerek kaçtıkları anı gösterir. **Ceauşescu**, kalabalık üzerindeki kontrolünü kaybettikten sonra binanın çatısına çıkar ve orada bekleyen bir helikoptere binerek eşiyle birlikte kaçar.



Bu sahne aynı zamanda, diktatörlüğün sonunun ve devrimin geri dönülmez bir noktaya ulaştığının da görsel kanıtı gibidir. Bu ana kadar devlet televizyonu **Ceauşescu**'nun kontrolünde olduğu için, 'profesyoneller' bu anı görüntülememiştir. Tıpkı **Ceauşescu**'nun ilk kez kontrolü kaybettiği an olarak görülen, kalabalıklara balkon konuşması yaparken patlak veren protestolar sırasında devlet televizyonuna ait kameraların gökyüzüne dönmesi gibi. İşte bu noktada **Stayerl**'in deyimi ile yoksul imge ya da bu yazıda tanımlanan hali ile kusurlu görüntü deveye girer. Biz bu anları filmde halkın çektiği amatör görüntüler aracılığı ile farklı açılardan izleriz. Bu kameralar olaya yeterince yakın konumlanamadığı için, görüntülerde olayın geçtiği alan profesyonel bir çekimin aksine bulanıktır ya da çerçeveler iyi kurulamamıştır. Ancak sunduğu bilginin konumluluğunu¹ gizlemeyen bu kameralar, tüm kırılmalı ve eksikliğine rağmen bakışını gerçeğin ta kendisine doğrultmuştur.

Bu sahnelerin bir diğer önemi ise **Farocki**'nin sinema ve medya üzerine düşüncelerinde sıkça dile getirdiği, görüntünün hem bir belge hem de müdahale olması durumudur. Bu görüntüler gerçek bir olayı belgeler, tarihe tanıklık eder ama bir yandan da bu görüntünün çekilmesi, yayınlanması ve ardından yaygın şekilde paylaşılması siyasi bir etki de yaratır. Görüntü yayına girdiğinde halkın moralini yükseltir, rejimin devrildiği algısını pekiştirir ve devrimi hızlandırır. Kamera sadece gerçeği kaydetmez, onu şekillendirerek onun bir parçası haline gelir. **Farocki** bir yazısında şunları söyler: "Bizim filmsel anlatımız buluntu çekimlerden oluştuğu ve merkezi bir yönetim kameranın önündeki ve arkasındakilere direktif vermediği için, tarih sanki kendi biçimini kendi kendine yaratıyormuş gibi gözüküyor." ²

Güç odaklarının bakılmasını istemediği çatlakların dışında, kusurlu ve kusursuz görüntü açısından ele alınması gereken bir diğer konunun da estetik-etik çatışması olduğunu düşünüyorum. Yüksek bütçeli bir film çekmek, dışsal bir baskı olmasa bile beraberinde bazı içsel şartlanmaları getirebilir. Yönetmen, farkında olarak ya da olmayarak, geniş kitlelerin benimsediği estetik bir anlayışa hitap eden bir film yapmayı arzulamaya başlar. Böylece, harcanan büyük paralar yalnızca teknik imkanları değil, aynı zamanda izleyici beklentilerine uyum sağlama yönündeki bir yönelimi de beraberinde getirir.

¹ Haraway, Donna J. "Konumlu Bilgiler: Feminizmde Bilim Meselesi ve Kısmi Perspektifin Ayrıcılığı". *Başka Yer* içinde (çev. G. Pusar). Metis (2010): 91-120.

² Garcia Espinosa, Julio. "For an Imperfect Cinema." 1969.



Bu noktada estetik-etik tartışmaları önem kazanıyor. Çünkü bazı konuları kabul görmüş estetik dille ifade etmek, beraberinde, trajik olanı görsel bir haz objesine dönüştürme riskini taşıyor. Bu bağlamda aklıma ilk olarak, **Ai Weiwei**'nin yönettiği, dünya çapındaki göçmen krizini ele alan **Human Flow** (2017) belgeseli geliyor. Yaptığı 'müthiş' drone çekimlerle kurduğu çerçevelerde, göçmen konumundaki kalabalıkları çok estetik bir görsel haz objesine çevirir. Bu estetik sunumunda **Weiwei**, göçmenleri küçük bir karınca sürüsü gibi göstermektedir. Aynı zamanda göçmen meselesinin önemli boyutlarından biri olan, tüm bu insanların 'göçmen' adı altında tek bir kişi olarak muamele görmesi durumu, filmde tepeden yapılan bu uzak çekimler ile tekrarlanır. Özetle yüksek bütçeli bir filmin tek sorunu, güç odaklarını arkasına aldığı için politik olarak yanlış bir konum almaya zorlanması değildir, aynı zamanda estetik olarak kalabalıklara hitap etmeye çalışırken de elindeki konuya yanlış bir politik bakış açısıyla yaklaşabilir. İşte bu yüzden yazının başında bir kusurlu görüntü tanımı oluştururken, özelliklerinin arasına onun standart estetik kalıplara uymamasını da ekledim. Çünkü düşük bütçeli ve/veya düşük görüntü kalitesine sahip filmler, birinci ve ikinci sinemanın estetik olarak güzel diye tanımladığı o tepe noktasına çıkmak için her zaman hevesli olmazlar.

Weiwei'nin filmi iyi bir niyetle yola çıkmış olabilir ancak bu gibi hassas politik mevzular ele alınırken iyi niyetten ziyade şu iki sorunun cevabı daha önemlidir: Bakış nereye yöneltilmiştir ve hangi duygu tetiklenmektedir? Belirli bir grup insanın ya da canlının mağduriyetini ele alan filmlerde birinci soruya cevap sistemdeki ve düzendeki çatlaklar olmalıdır.



Drone ile tepeden çekilmiş ve bir karınca sürüsü gibi estetize edilmiş göçmenler imgesinin ‘kusursuzluğunda’ sistemin hangi çatlağını görebiliriz? İkinci soruya cevap olarak ise, uyandırılması gereken duygunun öfke olması gerektiğini düşünüyorum. Aksi halde doğru bir politik bilinçlenme sağlanmaz ve seyirci filminden harekete geçme güdüsü ile değil, hüznün gibi sağaltıcı ve hareketsizliğe iten duygularla ayrılır. Bu duygular, kişinin üzülmeye insani sorumluluklarını yerine getirdiği ve üzerine düşeni yaptığı yanılgısına düşmesine sebep olur. Örnek filmlere geri dönecek olursak, **Weiwei**’nin eseri, film boyunca kurduğu dramatik yapı ile tam da bu hataya düşüyor diye düşünüyorum. Tıpkı İsraili bir asker ile Filistinli direnişçi arasındaki dostluğu romantize eden ya da dramatik yoğunluğu yüksek bireysel bazı hikâyeler üzerinden İsrail-Filistin mevzusunu ele alan filmler gibi.

Aslında hem **Hito Steyerl**’in yoksul imgesi hem de bu yazının konusu olan kusurlu görüntü kavramı tamamen yeni şeyler söylemez. İçerisinde doğdukları coğrafyaya ve bağlamlarına göre farklılaşan benzer söylemlere, sinema tarihi boyunca rastlamak mümkündür. Bunlar arasından, en kuvvetli benzerliği kurma imkânı tanıyanın ve yazıyı da zenginleştirme potansiyeline sahip olanın, Kübalı sinemacı **Julio García Espinosa**’nın “For An Imperfect Cinema” (1969) manifestosu olduğunu düşünüyorum. **Espinosa**, yüksek teknik standartlara sahip ‘kusursuz’ görünen sinemanın, çoğu zaman statükoyu yeniden ürettiğini ve toplumsal dönüşümden çok estetik ideallere hizmet ettiğini savunur. Ona göre kusurlu sinema ise üretim araçlarına erişimi sınırlı olanların, yani halkın, kendi sesini duyurabileceği, kolektif bir sinema biçimidir ve bu yüzden politiktir. Kusurlu

sinema, tüketicici ile üretici, seyirci ile *author* arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak, sınıflı toplumda işgücü bölümünün üstesinden gelmeyi amaçlar.

Bu yazıyı, “In Defense of the Poor Image” (2009) ve “For An Imperfect Cinema” (1969) makalelerinden faydalanarak, onların arasında bir yere konumlandırmaya çalıştım. **Steyerl** gibi görüntünün mülkiyetine, erişilebilirliğine ve dolaşımdaki hızına odaklanmayı amaçlamadım ama onun makalesinde tanımlandığı üzere, görüntünün 21. yüzyılla birlikte ortaya çıkan düşük boyut ve çözünürlüğe sahip olma özelliklerinin, politik bir anlamının olabileceği fikrini çıkış noktası olarak almak istedim. Bu özellikleri, **Espinosa**’nın dert edindiği gibi, kimin nasıl film yapabileceği ve bu filmlerin izleyiciyle nasıl bir ilişki kurması gerektiği soruları çerçevesinde değerlendirerek, görüntünün görsel nitelikleri ve politik nitelikleri arasında bir bağlantı kurmaya çalıştım.

ALICE GUY'DEN KADIN YÖNETMENLER ÜZERİNE

Nurten Bayraktar

Alice Guy-Blaché (1873-1968), sinema tarihinde profesyonel yönetmenlik yapan ilk kadındır. Sessiz film döneminde hikâye anlatımına dayalı filmler çeken öncülerden biri olarak kabul edilir. Ancak erkek egemen bir sektörde **Georges Méliès** ya da **Lumière** kardeşler gibi isimler öne çıkarılırken onun adı zamanla sinema tarihinden silinmiş ya da neredeyse hiç anılmamıştır.¹

Alice Guy-Blaché 1894 yılında, Fransız mucit ve film öncüsü **Léon Gaumont**'un yazmanı olarak sinema dünyasına adım attı. **Gaumont**, dünyanın ilk ve en eski film şirketlerinden biri olan Gaumont Şirketi'nin kurucusu olarak Fransa'da yükselişe geçmişti. **Alice Guy**, 1895'te **Lumière kardeşlerin** kamera, yazıcı ve projektörü bir araya getiren *Cinématographe* adlı hareketli görüntü sisteminin ilk gösteriminden büyük ilham aldı. Ancak o dönemde sinema hızla giden trenler, geçit törenleri, değişen manzaralar gibi hareketli görüntüleri kaydetmekle yetiniyordu. **Guy** ise seyircinin "karakter kadrosu, dramatik olay örgüsü ve sahne değişiklikleri" içeren filmlerle daha çok ilgileneceğine inanıyordu. Otobiyografisinde bu vizyonunu şöyle dile getirir: "Bu gösteri filmlerinden daha iyisini yapabileceğimi düşündüm. Cesaretimi toplayarak **Gaumont**'a bir ya da iki küçük sahne yazıp birkaç arkadaşımınla birlikte bunları canlandırmayı teklif ettim."² Henüz 23 yaşındayken çektiği ilk filmi *La Fée aux Choux* (Lahana Perisi), 1896'da gösterime girdi. 1896'dan 1906'ya kadar Gaumont Şirketi'nde yapım sorumlusu olarak çalıştı ve bu dönemde yüzlerce filmin üretiminde aktif rol oynadı.

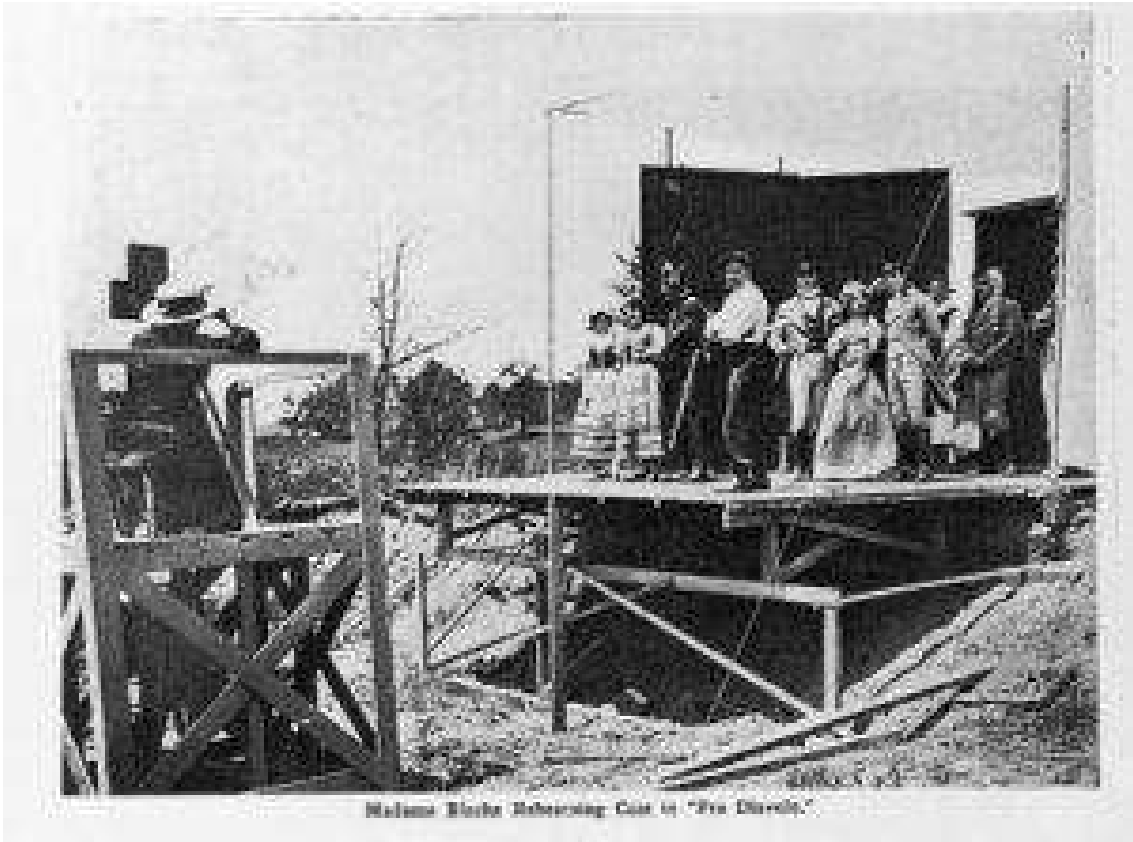
1907 yılında, Gaumont'ta birlikte çalıştığı yönetmen, yapımcı ve senarist **Herbert Blaché** ile evlendi. Çift, Paris'ten Amerika Birleşik Devletleri'ne taşındı

¹ McMahan, Alison. "Alice Guy Blaché." *Women Film Pioneers Project*. Columbia University Libraries, 2013.

² Guy Blaché, Alice. *Autobiographie d'une pionnière du cinéma, 1873-1968: The Memoirs of Alice Guy Blaché*. Çev. Roberta ve Simone Blaché; ed. Anthony Slide. Lanham, 1996.

ve üçüncü ortakları **George A. Magie** ile New Jersey'in Fort Lee kentinde Solax Company'yi kurdu. O dönemde, Hollywood henüz doğmamışken Fort Lee Amerikan sinemasının merkezi konumundaydı.

Alice Guy yalnızca bir yönetmen değil, aynı zamanda kadınların ekonomik bağımsızlığının savunucusuydu. 1912'de *New York Tribune* gazetesine verdiği röportajda "Bugün kadın çağına tanıklık ediyoruz ve iş dünyası artık yalnızca erkeklere ait bir alan değil." demişti. Solax Company'de yöneticilik yaptı; senaryo yazarlığı, yapımcılık ve yönetmenlik görevlerini üstlendi. Kamera arkasında "canlı, hoş bir ses tonuyla" yönetmenlik yapar, çalışma günlerinde şirketin tüm aşamalarıyla birebir ilgilenirdi.³



"Stüdyo Gezintileri – Madame Blaché, 'Fra Diavolo'da Oyuncu Kadrosunu Prova Ediyor."⁴

Henüz sesli filmler yaygınlaşmadan önce ses eşlikli yapımlar denedi; özel efektler kullandı, hatta zamanı geri alma illüzyonu yaratmak için filmleri tersine oynattı. Oyuncu seçiminde çeşitliliğe önem verdi ve dönemin tabu sayılan konularına

³ New York tribune, 24 Kasım 1912. *Chronicling America: Historic American Newspapers*. ([bağlantı](#))

⁴ The Moving Picture World dergisinde yayımlandı. New York: Chalmers Publishing Company, 12 Haziran 1915, s. 1007. ([bağlantı](#))

cesaretle yaklaştı. 1912 yapımı *A Fool and His Money*, tamamı siyahi oyuncularından oluşan kadrosuyla bilinen en erken anlatı filmlerinden biri olarak kabul edilir. Aynı yıl çektiği *A Man's a Man* Yahudi bir baş karaktere yer verirken 1913 tarihli *The Making of an American Citizen* göçmenlik ve ev içi şiddet gibi toplumsal meselelere odaklandı. 1915 yapımı *My Madonna* ise kadın başrol içeren ilk kadın yönetmen filmi olma ihtimalini taşır.



Alice Guy "Bir 'Film' İşini Yöneten Tek Kadın"⁵

Alice Guy kariyeri boyunca 700'den fazla filme⁶ imza attı; yönetmenlik yaptı, senaryolar yazdı, yapım süreçlerini yönetti. 1920 tarihli *Tarnished Reputations*, onun son yönetmenlik deneyimi olarak bilinir.

⁵ The Tacoma Times (Tacoma, WA), 27 Şubat 1913.

⁶ Öne çıkan filmlerine Youtube'dan erişebilirsiniz.

Hollywood'da yeni stüdyoların açılmasıyla birlikte Solax Company dahil birçok küçük film şirketi gelir kaybı yaşamaya ve kapanmaya başladı. Hollywood yükselirken Guy ve diğer birçok akranı sektörden ayrıldı.

Alice Guy özellikle kadınların sinema sektöründe yer almasıyla ilgili yazılar kaleme aldı. Bu yazılardan birinin çevirisini yazının devamında bulabilirsiniz.

KADININ FİLM YAPIMINDAKİ YERİ⁷

Birçok kadının, sinema sanatının onlara sunduğu harika fırsatları kullanarak fotodrama⁸ üreticisi olarak şöhret ve servet kazanmak için harekete geçmemiş olmaları uzun zamandır beni hayrete düşürüyor. Tüm sanatlar arasında, belki de bir kadının, tabiatı gereği erkekten çok daha doğal ve sinemanın mükemmelliği için lüzumlu olan kabiliyetlerini en güzel şekilde sergileyebileceği başka bir alan yoktur.

Kadınların, sadece erkeklerin yüzlerce yıldır yaptığı bir işi yapmalarına karşı güçlü bir önyargının birçok alanda kadınların başarısını hala zorlaştırdığı konusunda hiç şüphem yok. Tabii ki bu önyargı hızla kayboluyor ve kadının uzun zamandır bulunmadığı birçok başka meslek vardır. Oyunculuk, müzik, resim ve edebiyat sanatlarında kadın, uzun süredir en başarılı çalışanlar arasındadır. Bu sanatların sinema üretiminde ne kadar hayati bir rol oynadığı düşünüldüğünde neden yüzlerce kadının başarılı fotodrama yönetmenleri arasında yer almadığı merak ediliyor.

Bir kadının bir fotodramayı sahneye koyma hususunda bir erkek kadar yetkin olmasının ötesinde, yaradılışından gelen nitelikleri ve zarif cinsiyete mensubiyeti sebebiyle, hikâyeyi anlatmak ve sahne dekorunu kurmak için gereken bilgilerin büyük kısmı zaten onun tabiatına daha uygun düşer; bu da ona birçok bakımdan belirgin bir üstünlük kazandırır. Kadın, duyguların otoritesidir. Yüzyıllardır duygularını özgürce yaşarken erkekler onları kontrol etmeyi öğrenmişlerdir. Kadın, nesiller boyu daha ince duygularını geliştirmiş ve erkek eşlikçileri

⁷ *Moving Picture World* dergisinin 11 Temmuz 1914 tarihli sayısında "Woman's Place in Photoplay Production" başlığıyla yayımlandı.

⁸ Fotodrama, dramatik anlatımla fotoğrafçılığı birleştiren erken dönem film türü.

tarafından dünyadan korunmuştur ve doğası gereği dindardır. Cupid'in aşk işlerinde kadınların üstünlüğü kabul edilmiştir ve aşk konusunda derin bir anlayış ve duyarlılığa sahip oluşu, sinemada neredeyse her hikâyede önemli bir yer tutan aşk temasını geliştirmede ona büyük bir avantaj sağlar. Sahneye çıkacak oyuncularını yönlendirmek ve hikâyeye tarafından istenen farklı duyguları yorumlamak için sahip olduğu tüm bu belirgin nitelikler doğrudan devreye girer. Çünkü bir oyun tarafından talep edilen durumu düşünmek ve hissetmek, başarılı bir oyunculuğun sırrıdır ve bu düşüncelere ve duygulara duyarlılık, bir yönetmenin başarısı için kesinlikle gereklidir.

Kadınlara özgü sabır ve nezaket gibi nitelikler, bir fotodramayı sahneye koyarken son derece değerli özelliklerdir. Oyuncuları yönetirken sanatsal mizacın ciddiye alınması gerekir—her ne kadar bu konu bazen karikatürlerde alaya alınsa da. Bu yüzden, yumuşak huylu ve nazik sesli bir yönetmen, oyuncunun iyi performans göstermesine stüdyodaki sert ve gürültücü bir tirandan çok daha fazla katkı sağlar.

Bir hareketli resim⁹ yönetmeninin görevi yalnızca hikâyeyi sahneye koymak, oyuncu seçimi yapmak ve onları yönetmekle sınırlı değildir. Dış mekân sahneleri için uygun yerlerin seçilmesi, stüdyo düzeni, dekor, kostüm gibi unsurların denetlenmesi de bu işin önemli bir parçasıdır. Bu alanlarda, kadınların doğuştan gelen bir beceriye sahip olduğunu düşünüyorum. Çünkü bu konular onların adeta ikinci doğası gibidir. Gözünün değdiği her insanı, kostümü, evi ya da eşyayı hemen değerlendirir; bir manzara ya da çiçeğin güzelliğini anında hisseder. Tüm bunlar, bir fotodrama yaratırken büyük önem taşır ve bu alanlardaki bilgi kapsamlı ve titiz olmalıdır. Bir kadının o kendine özgü dokunuşu gerçek bir yuvada nasıl fark ediliyorsa, fotodramadaki bir ev ortamında da neden hissedilmesin?

Kadınların, tiyatronun¹⁰ gişe başarısını sağladığı artık kabul edilen bir gerçektir. Tiyatro yöneticileri, başarılı olabilmek için izleyici kitlesinin büyük kısmını oluşturan kadına hitap etmeleri gerektiğini çok iyi bilir ve bu doğrultuda tüm çabalarını harcarlar. Hal böyleyken kadınlara aslında eşsiz bir fırsat bağışlanmıştır: Onlara neyin hitap ettiğini doğuştan bilmelerinden gelen içgörüyü kullanarak her sahne ya da perde eserinin başarısı için gerekli olan ve tarif edilmesi güç o özel unsuru barındıran fotodramalar yaratma becerisi.

⁹ Film için kullanılan eski tabir “motion-picture.” Yazının dönemini yansıtmayı amacıyla tüm yazıda “hareketli resim” olarak çevrilmiştir.

¹⁰ Filmlerin de oynatıldığı salon.

Bir hareketli resim sahnelemesine dair hiçbir iş yoktur ki bir kadın bunu bir erkek kadar kolaylıkla yapamasın; ve sanatın hiçbir tekniği yoktur ki kadın bunu bütünüyle kavrayamasın. Drama tekniği, o kadar çok kadın tarafından öğrenilmiştir ki artık bu saha kadın için de en az erkek kadar doğaldır; bu tekniğin hareketli resim sanatında uygulanması da onu kadınların yetki sahasından çıkarmaz. Nasıl ki drama tekniği kadının faaliyetlerine uygunsa hareketli resim tekniği de aynı şekilde uygundur.

Mesela ben, Paris'teki Gaumont Şirketi'nin laboratuvarında, hareketli resim henüz deneme aşamasındayken, uzun aylar çalışmasaydım ve bu bilgimi Amerika'daki Solax Stüdyoları'ndaki kendi laboratuvarımda sürdürdüğüm titiz çalışmalara aktarmasaydım film yapma bilgimi nasıl edinebilirdim ki? Sahne yönetimini öğrenmek için de yalnızca kütüphanede gece boyunca çalışmak yeterli olmaz; bu işin içinde yer alarak deneyim kazanmak gerekir. Ancak her iki uğraş da kadın için en az erkek kadar uygun, cazip ve kazançlıdır.

ANİMASYON FİLM SEKTÖRÜNDEKİ SESSİZ DEVRİM

Can Ataç

Uzun yıllar boyunca animasyon ve sinema endüstrisinde yaratıcı işler üretebilmenin ön şartı olarak “endüstri standardı” kabul edilen yüksek fiyatlı yazılımlar, güçlü donanımlar ve kalabalık prodüksiyon ekipleri gösterildi. Bağımsız sanatçılar ve küçük ekiplerin sesini duyurması oldukça zordu. Ancak son yıllarda bu algı ciddi biçimde sarsılmaya başladı. Özellikle *Blender* gibi açık kaynak ve özgür yazılımların sunduğu yaratıcı olanaklar ve günümüzde sıradan dizüstü bilgisayarların bile sunduğu performans, animasyon üretiminin doğasını ve üretim kültürünü kökten değiştirmeye başladı. Artık bir Oscar ödülü kazanmak için milyon dolarlık yazılımlara değil; iyi bir fikre, sıkı çalışmaya, ortalama bir dizüstü bilgisayara ve *Blender* gibi bedava dağıtılan yazılımlara sahip olmak yeterli.

Türkiye’de ise durum hem benzerlikler hem de kendine özgü zorluklar taşıyor. Profesyonel anlamda animasyon film üreten stüdyoların sayısı İstanbul’da iki elin parmaklarını geçmiyor. Ankara’da ise bu sayı sadece iki. Ülkenin geri kalanında orta ve küçük boyutlu animasyon üreten topluluklar veya firmalar var. Büyük stüdyolarda hâlâ çok büyük önyargılar var. Animasyon üretmek isteyen veya sektörde işe başlayan gençler bu kapılardan içeri girdiklerinde, çoğu zaman çok eski yazılımlarla ve çoğunlukla mimari için tasarlanmış olan *3ds Max* gibi araçlarla karşılaşılıyorlar. Bu yazılımlar, animasyon için uygun olmayan, çarpık iş akışlarıyla zoraki şekilde kullanılıyor. Bu durum, zamanla alışkanlığa dönüşmüş ve birçok stüdyo bu sistemi bozmaya yanaşmıyor. Yeniliğe, öğrenmeye ve açık kaynak kültürüne karşı bir direnç oluşmuş durumda. Neden Türkiye’de üretilen animasyon filmlerinin kalitesi yurt dışında üretilen animasyon filmlerinin kalitesi gibi değil sorusunun cevabı da biraz da burada yatıyor.

Özellikle animasyon ve özel efekt üreten stüdyolarda yeni iş akışlarına ve yazılım öğrenimine karşı en sık duyulan gerekçeler, genellikle “zaman yok” ya da “eski köye

yeni adet getirmeyelim” gibi alışıldık cümleler oluyor. Üretim sürecinin karar verici pozisyonlarındaki yönetici ve yapımcılar ise çoğunlukla işin teknik değil, parasal boyutuna odaklanıyor. Mevcut iş akışını değiştirmek, onlara göre büyük bir maliyet kalemi gibi görünüyor. Bu nedenle hâlâ sıklıkla “biz endüstri standardı yazılımlar kullanıyoruz” gibi söylemlerle mevcut düzeni savunuyorlar. Oysa gerçekte, endüstri ve standartlar çoktan değişti ve bunun emarelerini görebiliyoruz. Bu yazılımların yıllık lisans ücretleri ve artık günümüzde iyi *render* almak için zorunlu olmayan *render-farm* giderleri gibi kalemlerden kurtulmak mümkün. *Blender* gibi özgür yazılımlar, bu maliyetin onda birine bile ulaşmadan; hatta çoğu zaman tamamen ücretsiz olarak, birkaç haftalık geçiş eğitimiyle iş akışını dönüştürmeye olanak tanıyor. Ancak ülkemizde sektör hâlâ, bu cesur adımı bir başkasının atmasını bekliyor. “Açık kaynak”, “özgür yazılım”, “ücretsiz” gibi terimler ise ne yazık ki hâlâ bazı çevrelerde birer “risk unsuru” gibi algılanıyor; oysa bu kavramlar, günümüz yaratıcı üretim anlayışının en güçlü temellerini oluşturuyor.



Ancak genç kuşak bu algıyı yıkmaya başladı. Özellikle Letonyalı yönetmen **Gints Zilbalodis**’in tamamen *Blender* ile gerçekleştirdiği ve Oscar dahil uluslararası başarılar kazanmış *Flow: Bir Kedinin Yolculuğu* (2024) filminden sonra, Türkiye’de de küçük ve orta ölçekli stüdyolar arasında bir kıpırdanma başladı. **Zilbalodis** bu filmi büyük bir stüdyo desteği olmadan, küçük ama kararlı bir ekiple hayata geçirdi. Yapım sürecinde aktif olarak çalışan ekip üyelerinin sayısı aynı anda genellikle 3 ila 5 kişiydi. Toplamda ise 15-20 kişilik bir kadro, farklı ülkelerden bir

araya gelerek uzaktan iş birliğiyle bu projeye katkı sundu. Filmde kullanılan yazılım tamamen *Blender*'dı, render işlemleri için herhangi bir render-farm kullanılmadı, tüm sahneler **Zilbalodis**'in kişisel bilgisayarında üretildi. Bu, sadece teknik bir beceri değil, aynı zamanda *Blender*'ın pratikte neler yapabileceğini gösteren çok güçlü bir örnekti. **Flow**'un başarısı, iyi efektler ve yüksek kalitede animasyonların, erişilebilir ve kısa sürede öğrenilebilen araçlarla da üretilebileceğini herkese gösterdi.

Blender'ın sağladığı özgürlük sadece maddi erişimi kolaylaştırmakla kalmıyor, üretim sürecinin her aşamasını sanatçının denetimine veriyor. Kapalı sistemlerin aksine, *Blender* açık uçlu bir araç. Karakter animasyonundan sıvı simülasyonlarına, renk düzenlemeden kompozite kadar birçok alanda, profesyonel projeleri taşıyabilecek bir olgunluğa çoktan ulaşmış durumda. *Blender*, sadece animasyon üretiminde değil, film üretiminde de gerek görsel efekt gerekse *previz* (previsualization) işlerinde artık yaygın olarak kullanılıyor. *Blender*'ın internette çok büyük bir destek topluluğu olduğunu ve öngörülen veya daha önce yaşanmış birçok probleme karşı hali hazırda cevaplar sunduğunu unutmamak gerek. Genel olarak tüm açık kaynaklı yazılım dünyası aslında böyle.

Bu dönüşüm aynı zamanda etik ve yaratıcı bir duruşu da beraberinde getirdi. **Flow** gibi filmler, yalnızca “uygun maliyetli” oldukları için değil, tamamen insan emeğiyle ve özgün bakış açılarıyla üretildikleri için de kıymetli. Yapay zekâ destekli, seri üretim görsellerin arasından sıyrılan bu tür işler, animasyonun ve sinemanın hâlâ bireysel ve duygusal bir ifade biçimi olduğunu hatırlatıyor.

Bugün geldiğimiz noktada mesele sadece teknik ve mali değil, bir üretim felsefesi meselesi. *Blender* ve diğer özgür yazılımlar hem teknik hem ideolojik olarak başka bir sinemanın mümkün olduğunu gösteriyor. Bu sinema, merkezi olmayan, erişilebilir, topluluk destekli ve yaratıcı özgürlüğü esas alan bir sinema. Sektörün klişelerinin ve bürokrasisinin atlandığı bir sinema. Ve bu sinema artık kenarda kıyıda değil; merkezde, büyük ödül törenlerinde, uluslararası platformlarda hak ettiği yeri alıyor.

ANA AKIMIN ÖTESİNDE: B KORKU SİNEMASININ YARATICI GÜCÜ VE ALUCARDA

Süleyman Bölükbaş

"İki film birden" söylemine bir çoğumuz aşınayızdır diye tahmin ediyorum (hayır aklınıza gelen şeyden bahsetmiyorum, zaten onlar genelde "beş" film birden şeklinde pazarlanıyor). Peki o zaman nedir bu "iki film birden" denen şey? Nostalgik bir ifade olan "iki film birden" zamanında sinemalarda tek biletle iki filmin gösterilmesi demektir. Bu bağlamda bir film yüksek bütçeli ve prodüksiyonlu bir gişe filmiyken, ikinci filmi, deyim yerindeyse, onun "yancısı" olarak düşünebiliriz. Bu ikinci filmler de "B filmi" olarak literatürdeki yerlerini almıştır. Nedir bu "B filmi" dediğimizde de, "B filmi" terimi "esas filminden önce gösterilen düşük bütçeli, reklamı yapılmamış, korku, bilimkurgu, western, gangster gibi çeşitli türlerde çekilmiş filmleri anlatmak için kullanılmaktadır." (Çakan, 2022) Bu tanım, B filmine dair hâkim ve oldukça yaygın olan tarihsel ve endüstriyel anlayışı ifade etmektedir. Burada "esas filminden önce gösterilen" ifadesi, B filminin üretim değerleri açısından ikincil konumunu vurgularken; "düşük bütçeli, reklamı yapılmamış" olması da bu tür filmlerin ticari sistem içerisindeki yerini tarif eder. Ayrıca, tanımda yer alan "korku, bilimkurgu, western, gangster gibi türlerde çekilmiş filmler" ifadesi, B filmlerinin tür sinemasıyla olan organik ilişkisini de ortaya koyar. B sınıfı filmleri pek çok türde gözlemlemek mümkün olsa da bilim kurgu ve korku sineması türleri için bu tarz filmlerin er meydanı demek yanlış olmaz. Özellikle korku türü söz konusu olduğunda, bu yancı filmler estetik, kültürel ya da politik potansiyeller taşımaktadır. Yani sadece "düşük bütçeli" kalitesiz filmler olmaktan ziyade, B filmleri türün sınırlarını zorlayan, alternatif anlatıların yaratıldığı ve seyirciyle özgül biçimlerde ilişki kurabilen yaratıcı mecralardır.

Nitekim son yıllarda uluslararası sinema çalışmalarında B filmleri yalnızca ikincil ürünler olarak değil, yerel travmaları, toplumsal kaygıları ve tür estetiğini dönüştürme potansiyeli taşıyan sinemasal araçlar olarak ele alınmaktadır. İşbu yazının da asıl maksadı B filmi türünden ziyade, B korku filmi için bir *mastermind* olduğuna inandığım Meksikalı yönetmen **Juan López Moctezuma** ve türün tüm öne çıkan özelliklerini ilmek ilmek işlediği başyapıtı **Alucarda** (1977) ile ilgilidir. B korku filmlerine baktığımızda ilk göze çarpan şey ana akım medyanın zıddı olarak konumlanan yapımlar olmalarıdır. Düşük bütçeleriyle alternatif medyada kendine yer bulan B korku filmleri, aynı zamanda ana akım yapımların sahip olmadığı sanatsal ve yaratıcı özgürlüğe sahiptir. Nitekim **Justin D. Edwards** ve **Johan Höglund**'un da belirttiği gibi, "Ana akım sinema genellikle büyük bir mali yatırımı geri kazanma amacıyla geniş bir kitleye ve eleştirmenlere hitap etmekle yükümlüyken, düşük bütçeli [korku] filmleri alternatif düşünsel ve duygusal alanları keşfetme özgürlüğüne sahiptir." (Edwards ve Höglund, 7) Bu ayrım, **Alucarda** gibi filmlerin neden estetik ve politik riskler alabildiğini, buna karşılık Türkiye'deki korku filmlerinin neden sıklıkla formüle ve muhafazakâr kaldığını anlamak açısından önemlidir.

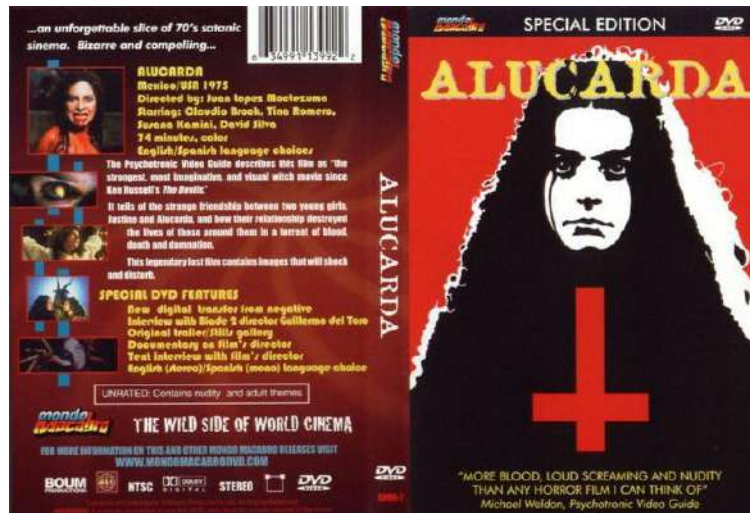
Bu noktada **Moctezuma** ve **Alucarda**'ya geçmeden önce B korku filmlerine tekrar dönmekte yarar var. B filmleri, başlangıçta belirli bir ulusal sinema endüstrisinin (özellikle de Hollywood'un) yan ürünleri olarak ortaya çıksa da, zamanla ulusal sınırları aşarak uluslararası bir görsel ve kültürel dolaşım ağı içinde evrilmiştir. **Edwards** ve **Höglund**'a göre bu korku filmleri "ulusal markalardan uzaklaşırken yeni medya ve dijital kültür aracılığıyla bir araya gelen dünyanın ve küresel sinemanın filmlerin global çapta yayılması üzerinde etkilerini ortaya koymaktadır." (Edwards ve Höglund, 9) Bu evrim, B korku filmlerinin yalnızca ulusal üretimlerin yan ürünleri olmaktan çıkıp küresel sinema ağlarında özgün anlatılar geliştiren birer aktör haline gelmesine de olanak tanımıştır. Bu uluslararasılaşma yalnızca üretim ve dağıtım koşullarıyla sınırlı kalmaz; B korku filmleri aynı zamanda kendi yerel tarihlerini, travmalarını ve toplumsal çelişkilerini yansıtan anlatılar geliştirme potansiyeline de sahiptir. Belki de yukarıda bahsedilen yaratıcı özgürlük sebebiyle, B korku filmlerinde türün kendi sınırlarını yeniden keşfetme arzusunu gözlemlemek mümkündür. Bu sebeple B korku filmleri yerel gelenekler ve tarihi korkunç olaylarla örülmüş, farklı ve karmaşık toplumsal bağlamlara dayanan hem etkileyici hem de rahatsız edici

hikâyeler ortaya koyar (Edwards ve Höglund, 14). Bu çerçevede B korku filmleri, yalnızca düşük bütçeli birer tür üretimi olmanın ötesinde, belli estetik standartlar belirlemiş, korku türü içinde bir kendine has bir sanatsal gelenek oluşturmuş alternatif ve yaratıcı yapımlar olarak değerlendirilebilir.



Güncel (yani 2000'ler sonrasını) kast ediyorum) Türk B korku filmleri içinse maalesef aynı şeyleri söyleyemeyeceğim. 1950 yılları içerisinde Türk sinemasında görülmeye başlayan ve 70'lerde zirve yapan Türk B filmleri, gücünü telif hakkı yasalarının eksikliğinden ve adaptasyondan almıştır (Bıçakçı Syed, 139). Birkaç günlük çekim sürelerinde tamamlanan, düşük bütçe, kötü senaryo ve sınırlı set imkanları gibi imkansızlıklardan nasibini alan bu filmler, türleştirme işlemlerinden geçerek *Dünyayı Kurtaran Adam* (1982) gibi mihenk taşları ortaya çıkarmıştır (Bıçakçı Syed, 139-142). Bu türleştirme sürecinin B korku filmlerinde de görüldüğünü belirten **Tuğçe Bıçakçı-Syed** 1950 ile 1970 arasında çekilen şu üç filmi inceleyerek, türleştirmenin yerel folklorik ve İslam öğelerini de beraberinde getirdiğini gözlemler: *Drakula İstanbul'da* (1953), *Ölümler Konuşmaz Ki* (1970), *Şeytan* (1974). İslam unsurlarının B korku filmlerindeki etkisi ilerleyen yıllarda katlanarak devam etmiştir. 2000'li yıllardan itibaren Türkiye'de özellikle cin temalı korku filmleri belirgin bir artış göstermiştir. Bu filmler çoğunlukla düşük bütçeyle üretilmekte, dinsel korku motiflerine yaslanmakta ve tür estetiği açısından tekrar eden kalıpları sürdürmektedir. *Büyük*

(2004), *D@bbe* (2006), *Araf* (2006), *Musallat* (2007) ve *Semum* (2008) gibi projelerle hortlayan ve seri üretime geçen bu filmler dini temaları, özellikle iblis ve cin gibi figürleri sıklıkla işlemektedir (Erdağı, 2024). Her ne kadar çağdaş Türk korku filmleri B film kategorisine benzetilebilecek özellikler taşısa da estetik, anlatımsal ve eleştirel anlamda B korku sinemasının sunduğu yaratıcı olanakları büyük ölçüde kullanmaktan uzak kalmaktadır. Bunun düşük bütçe ve teknik yetersizliklerden (başarılı bir B filmin vazgeçilmezleri) ziyade farklı filmlerin aynı formülü uygulamasından kaynaklandığı iddia etmek yanlış olmaz. 2000'li yıllarda çekilen Türk korku filmlerinde İslam motiflerinin sıkça kullanıldığını gözlemleyen **Kaya Özkarakacalar**'ın çalışmalarından yola çıkarak, bu yapımlarda din diskurunun filmin önüne geçtiğini ve sinema dilinden ziyade didaktik ve ideolojik bir anlatıya dönüştürdüğünü iddia edebiliriz (Özkarakacalar, 2012). Örneğin *D@bbe* filmi Batı tarzı bir estetikle "İslam diskur"unu beyaz perdeye taşımaktadır. Öte yandan *Araf* filmi, kürtaajla sonuçlanan evlilik dışı bir ilişki sonucunda sadece kadın karakteri cezalandıran cinsiyetçi bir anlatıya sahiptir. Özetle Türkiye'deki bu sinema, çoğu zaman korku türünü, toplumsal normları yeniden üreten ve muhafazakâr ideolojiyi pekiştiren bir araç olarak kullanmakta; türün sınırlarını zorlamak ya da eleştirel bir alan açmak yerine, didaktik bir korku anlatısı inşa etmektedir. Bu bağlamda, Türkiye'deki cin korkusu sinemasının B korku sinemasının uluslararası örnekleriyle aynı estetik ya da politik potansiyeli taşıyıp taşımadığı sorgulanmalıdır.



Bu potansiyelleri taşıyan örnekler gelirse de, işte **Juan López Moctezuma** ve *Alucarda* burada devreye giriyor. 1865 yılında yeri tam olarak bilinmeyen bir manastırda geçen *Alucarda*, filme ismini veren karakterinin annesinin bir

mezarlıkta doğum yapmasıyla başlar. Kızının "o" (herhalde Şeytan olsa gerek) tarafından ele geçirilememesi için onu yakınlardaki manastıra gönderdikten kısa bir süre sonra anne vefat eder. 15 yıl sonra yetim kalmış başka bir genç kız olan Justine manastıra yerleştirilir. Alucarda ve Justine hemen kaynaşarak yakın bir bağ kurar. İki kız arasındaki yoğun, duygusal ve hatta romantik bağ zamanla doğaüstü güçlerin etkisi altına girer. Alucarda, karanlık varlıklarla temas kurarak Justine'i de içine çeken bir isyan başlatır. Alucarda ve Justine, dinî baskıya, cinselliğin bastırılmasına ve kurumsal şiddete karşı bir beden ve ruh isyanı gerçekleştirirler. Film boyunca şeytan çıkarma ayinleri, cinayetler ve doğaüstü olaylar iç içe geçerek, dinsel ikiyüzlülüğe karşı grotesk ve yoğun bir eleştiri sunulur. Bu çerçevede **Alucarda**, hem B-korku sinemasının düşük bütçeli estetik stratejilerini hem de korku anlatısının din, beden ve iktidar eksenli geleneklerini dönüştüren özgün bir örnek olarak ele alınabilir. **Moctezuma**'nın film kariyerine baktığımızda, Meksika ana akım sinema endüstrisinde kendine sağlam bir yer edinemediği için avangart çevrelerde takılmaya başladığını ve **Alejandro Jodorowsky** gibi dönemin deneysel ve tabuları yıkan yönetmenleriyle dostluklar kurduğunu gözlemlemekteyiz (Ibarra, 57). Meksika'da üretilen korku sinemalarından oldukça farklı bir korku estetiği anlayışı olan **Moctezuma**, 30-40'lı yılların Hollywood B filmleri ve **Hammer** klasikleri gibi uluslararası eserlerden esinlendiği gözlemlenmektedir (Ibarra 57-58). **Moctezuma** filmlerinde ana akım dışında, gotik ve barok estetiğinden etkilenmiş, bedensel korkuyu merkezine alan, dini ve rasyonaliteyi eleştiren, alternatif kültürde yer etmiş bir auteur olarak tanımlanabilir (Ibarra, 51, 57-58).



Bedensel korkunun kendine bolca yer bulduğu **Alucarda**, **Moctezuma**'nın artistik anlayışının bütünüyle bize göstermektedir. Bir online blogda incelemesinde yer alan röportaj alıntısında **Moctezuma**, filmi için zamanında şunları söylemiş: "...film vampir geleneğinden besleniyor ve bir bakıma başkahraman kan içmese de bir dişi vampir... Aslında, kan içmek zorunda olmaması dışında klasik vampirin tüm güçlerine ve özelliklerine sahip. Alucarda'ya **Bram Stoker**'ın bahsettiği ve filmlerde asla gösterilmeyen tüm vampir güçlerini ve görmeyi bekleyeceğiniz özelliklerini verdim." (Cinematic Catharsis, 2023) Film şeytan tarafından ele geçirilmeyle vampirizmi birleştirerek vampir edebiyatına doğrudan bir selam çakmaktadır. Mesela en gözümüzün önündeki örneği baş karakterimiz Alucarda'nın adının **Bram Stoker**'ın vampir kontu Dracula'nın isminin tersten okunuşudur. Daha da önemlisi, **Alucarda** filmi 19. yüzyılın başka bir ikonik vampir hikâyesi olan **Sheridan Le Fanu**'nun *Carmilla* (1872) novellasının serbest bir uyarlamasıdır. **Moctezuma** Steirmark'taki ıssız bir şatoda vampir Carmilla (ya da Mircalla Karnstein) ve son kurbanı genç Laura arasında filizlenen erotizm ve romantizm dolu lezbiyen aşkı Alucarda ve Justine ile katolik bir manastıra taşımaktadır. Cinsellik ve yoğun bağlılık/yakınlık bağlamında kendilerinden önce seleflerinden geri kalmayan Alucarda ve Justine, **Moctezuma** tarafında manastırdaki herkesin korkulu rüyası olarak beyaz perdeye taşınır. Şeytani güçlerin pençesinde şekillenen bu vampirik lezbiyen aşk; eski ve yeni, bilim ve din, modern ve gelenek arasındaki çatışmaları birer birer test ederek baskıcı ve dogmatik düzen çarklarını yerle bir etmektedir. **Moctezuma**'nın lezbiyen cinselliğiyle ile dini dogmaları bir araya getirmesi B korku filmlerinde gözlemlenen politik ve sanatsal altmetinlerin bir örneği olarak gösterilebilir.



Ibarra'nın da belirttiği gibi, *Alucarda* ve Justine'nin hem yakın bir dostluk kurmaları hem de birbirlerine karşı cinsel çekim hissetmeleri heteronormatif cinsellik kalıplarını alaşağı etmektedir. Şeytani bir vampir olan *Alucarda* ise dini bir kurum olarak manastırın temsil ettiği heteronormatif düzendeki bastırılmış öteki olmaktadır (Ibarra, 53). Bana kalırsa **Moctezuma**'nın korku filmi dehası ve büyüklüğü de buradan gelmektedir. Zira, *Alucarda* karakterini iyi (kilise) ve kötü (Şeytan) arasına atarak **Moctezuma** bize canavar ya da şeytani olanın sırf farklı olduğu için ötekileştirilen *Alucarda* mı yoksa baskıcı ve otoriter Katolik kilisesi mi olduğunu sorgulatmayı hedefler (Ibarra, 53). Böylelikle ***Alucarda***, beden, arzusun ve özgür iradenin dinsel tahakküme karşı bir direniş sahasına dönüştüğü alternatif bir Gotik korku evreni kurar. **Moctezuma**, ***Alucarda*** aracılığıyla korku sinemasının estetik ve politik potansiyelini sonuna kadar zorlayan unutulmaz bir B-korku başyapıtı yaratmıştır.

Sonuç olarak **Moctezuma**'nın eseri B-korku sinemasının sahip olabileceği yaratıcı ve dönüştürücü potansiyelin somut bir örneğidir. Özellikle korku türünde B filmleri, ana akım yapımların normların ve iktidar yapılarının sınırlarını aşan anlatılar yaratabilmiştir. Bu noktada B-korku sineması, yalnızca ticari bir kategori değil, yaratıcı ve eleştirel bir mecra olarak değerlendirilmelidir. Ancak Türkiye'deki çağdaş B-korku sineması örnekleri, bu özgürlük potansiyelinden ziyade, dini ve toplumsal normları yeniden üreten, didaktik ve muhafazakâr anlatılara sıkışmış görünmektedir. İşte bu bağlamda **Juan López Moctezuma**'nın ***Alucarda*** filmi, B-korku sinemasının estetik ve politik gücünü tam anlamıyla ortaya koyan bir eser olarak aynı zamanda uluslararası bir alternatif sinema mirasının parçası haline gelmiştir. Bugün ***Alucarda***, bağımsız sinemanın, B-korku türünün ve gotik anlatıların kesişiminde, hem bir isyan hem de bir kült ikon olarak yaşamaya devam etmektedir.

Kaynakça

- Bıçakçı Syed, Tuğçe. "Turkish B- Movie Gothic: Making the Undead Turkish in *Ölüler Konuşmaz Ki*." *B-Movie Gothic: International Perspectives*, ed. Justin D. Edwards ve Johan Höglund, Edinburgh University Press, 2018, pp. 139-153.
- Cinematic Catharsis. "Short Take: *Alucarda*." *Cinematic Catharsis*, 31 August 2023 [[bağlantı](#)].
- Çakan, Gamze. "Sinema Terimleri: B Filmi Nedir?" *Bağımsız Sinema*, 7 Ekim 2022 [[bağlantı](#)].
- Edwards, Justin D., and Johan Höglund. "Introduction: International B-Movie Gothic." *B-Movie Gothic: International Perspectives*, ed. Justin D. Edwards ve Johan Höglund, Edinburgh University Press, 2018, pp. 1-14.
- Erdağı, D. "Evil in Turkish Muslim Horror Film: The Demonic in 'Semum'." *SN Social Sciences*, vol. 4, no. 27, 2024 [[bağlantı](#)].
- Ibarra, Enrique Ajuria. "Alucarda and Alucardos: Vampiric Obsessions, Gothic and Mexican Cult Horror Cinema." *B-Movie Gothic: International Perspectives*, ed. Justin D. Edwards ve Johan Höglund, Edinburgh University Press, 2018, pp. 50-63.
- Özkarakacalar, Kaya. "Horror Films in Turkish Cinema: To Use or Not to Use Local Cultural Motifs, That is Not the Question." *European Nightmares Horror Cinema in Europe Since 1945*, ed. Patricia Allmer, David Huxley, ve Emily Brick, Wallflower Press, 2012, pp. 249-260.

Filmografi

- Alucarda* (Juan López Moctezuma, 1977)
- Araf* (Biray Dalkıran, 2006)
- Büyü* (Orhan Oğuz, 2004)
- D@bbe* (Hasan Karacadağ, 2006)
- Drakula İstanbul'da* (Mehmet Muhtar, 1953)
- Ölüler Konuşmaz Ki* (Yavuz Yalınkılıç, 1970)
- Musallat* (Alper Mestçi, 2007)
- Semum* (Hasan Karacadağ, 2008)
- Şeytan* (Metin Erksan, 1974)

MUTLULUK YANIMIZDAN GELİP GEÇTİ

Esra Ballım

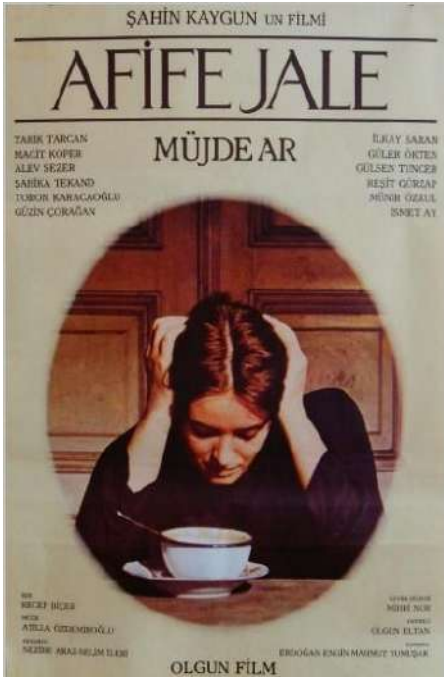
Neredeyse çoğumuzun hafızasında başlıktaki cümleyle yer etmiş bir filmidir *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*.

Bu yazı, işte bu cümlelerin yazarı **Selim İleri**'nin (1949-2025) artık aramızda olmaması ve ardında bıraktıkları nedeniyle bir borç olarak gördüğümüz teşekkürü yerine getirme fırsatı verdiği için yazıldı. Ağırlığı sinemaya vererek **İleri**'nin hayat öyküsüne göz atalım.

İstanbul doğumlu olan İleri İstanbul Atatürk Lisesinden mezun olur. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni yarıda bırakır. Türk edebiyatının önde gelen kalemlerinden biri olur. Çeşitli dergi ve gazetelerde sinema üzerine yazılar yazar. Köşe yazarlığı yapar.

Yazarın sinemayla ilk ilişkisi 1970'lerin başında **Halit Refiğ**'le tanışmasıyla olur. **Refiğ**, Türk sinemasının yeni senaryo yazarlarına ihtiyacı olduğunu söyleyerek **Selim İleri**'ye senaryo yazmasını önerir. 1971'de *Cennetin Kapıları* adlı ilk senaryosunu yazar **İleri**. **Mesut Kara** o günleri yazısında şöyle aktarır:

Halit Bey, başına geleceklerden habersiz, “Sen doğrudan tretmanı yaz; fazla vakit yok, havalar soğumadan çekim başlamalı” dedi. Portakal bahçelerini görsel açıdan çok beğenmişti, önce o sahneler çekilecekti, portakallar toplanmadan. Ben hiçbir şey, tek satır, tek cümle yazamadım. Sahne nerde başlar, nasıl noktalanır, plan nedir, diyalog ne kadar uzun olabilir, haberim yok! Halit Bey durumu anladığında iş işten geçmişti. Vakıtlar iyice azalmış, portakallar belki de toplanıyor! *Cennetin Kapıları* böylece, bu koşullar altında yazıldı; yani sevgili Halit Bey yazdı. *Cennetin Kapıları*'nda yönetmen yardımcılığı yapmak istedim, ‘ikinci asistan’... Senaryo yazarlığım gibi, ikinci asistanlığım da berbattı. (1)



1977’de *Her Gece Bodrum* romanı ile Türk Dil Kurumu Roman Ödülü’nü alır. Senaryosunu **Ayşe Şasa** ile birlikte yazdıkları bu roman, **Naci Çelik Berksoy** tarafından yönetilerek 1992 yılında sinemaya aktarılır. **İleri**’nin *Yalancı Şafak* isimli romanı ve *Gelinlik Kız* öyküleri de TV’ye uyarlanır. 1989 yapımı *Hiçbir Gece* filmiyle yönetmenlik deneyimi de kazanır. **Şahin Kaygun**’un sinemamızdaki ender biyografi çalışmalarından olan *Afife Jale* (1987) filminin senaryosunu da **Nezihe Araz**’la birlikte yazar. Daha sonra **Lütfi Ö. Akad**’a *Yaralı Kurt* (1972) filminin senaryosunu yazar.

Sırası gelmişken **Akad**’ın onun hakkındaki izlenimlerini de aktaralım:

O günlerde yeni tanışmamıza karşı evimize girip çıkma ayrıcalığı verdiğimiz, bizi sık arayıp soran bir konuğumuz var, adı **Selim İleri**. Eşitim olamayacak kadar küçük, oğlum diyemeyeceğim kadar büyük. Tam bir çağla, içi de onun kadar ak ve temiz. Eşim de benimsiyor onu, kimi zaman uzun süren güzel konuşmalarımız oluyor. Duyarlı ve kırılgan yapısına endişe ile bakıyorum. Uzun bir süredir yazınla uğraşıyor, bu nedenle İstanbul Üniversitesi’nde hukuk derslerini bırakacak. O bir anlatıcı, bunu yazıyla yapacak, çok olanakları olan sinemayı da merak ediyor. İşte *Yaralı Kurt* adını koyduğum yeni senaryomu bu yüzden **Selim İleri** ile çalışmak istiyorum. Önerimi sevinerek karşılıyor. Bir süre tartışarak çalışıyoruz. Anlaşmamız çok zor oluyor. **Selim İleri**’den aldığım senaryoyu, kafamda tasarladığım filmde oldukça farklı buluyorum. Birlikte tasarladığımız ana çizgiye bir ihanet yok, hayır. Buna karşı derinliğine işlenmiş, filmin akışını kesen, uzun, durağan sahneler ve çokça sözle karşılaşıyorum. Kolum, kanadım sarkıyor. Ne yapacağımı bilemiyorum, oturup yazmayı hiç istemiyorum. **Selim İleri** uzun uzun tahlillere ve bunların sözlü açıklamalarına eğimli, bense ne anlatacaksam görsellikle anlatmayı düşünüyorum, söze, ancak yaşamda olduğu gibi, kaçınılmaz olduğunda yer vermeli. İş gene bana kalıyor, buraya geldikten sonra çalışmayı sürdürüyorum. (3: s. 376-377, 385)

1973 yılının ikinci filmi *Düğün* oluyor. Artık bir kere yola çıkmışken şu göç hakkında içimde ne varsa dökmek zorunluluğunu duyuyorum. Şimdi sırada parasız, vasıfsız, birikimsiz göç etmiş insanlar var. **Selim İleri** öneriler getiriyor ama benimle boğuşmayı göze alamadığı için çalışmaya katılmıyor. Değerli önerilerini beğenerek kullanıyorum. Aile bir abla, iki

yetişkin erkek kardeş, iki küçük kız kardeş ve onlardan küçük bir erkek kardeşten oluşuyor. Ana baba yok. Bu insanlar işsiz, parasız ve mesleksiz bu koca kentte ne yaparlar? “İnsan eti yerler,” diyor **Selim İleri**, erkek kardeşleri işaret ederek. (3: s. 388)

Üretken bir yazar olan **İleri**’yi televizyon alanında yaptığı çalışmalar da öne çıkarır: TRT2’de Türk ve dünya edebiyatından önemli yazarları anlattığı *Yalnız Okurlar İçin* programını yapar. *Yedikuleli Mihriban* adlı bir TV dizisi yönetir. Ayrıca *Şen Dullar* televizyon dizisinde, *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* ile *Afife Jale* filmlerinde oyuncu olarak yer alır.

Tüm kariyerini taradığımızda yirmiye yakın filmin senaryo yazarlığını ve iki filmin yönetmenliğini yaptığı bilgisine ulaşırız. Adının geçtiği senaryolar hakkındaki düşüncelerini dile getirirken aynı zamanda sinemamızın üretim tarzındaki açmazları dışa vurur. Yazarın birçok söyleşisindeki açıklamalarında ifade ettiği üzere, yazdığı senaryolardan ancak birkaçını sahiplendiği görülür:

Geriye baktığım vakit, üç beş film dışında sinema bende sadece bir kırıklık olarak kalmıştır. Filmografimde verilen 20 senaryonun da bir ikisini hiç bilmiyorum, benimle ilgisi yok. Bazıları da benim adım olmasına rağmen müşterek yazılmış ve çekimlerde büyük değişikliklere uğramış filmler. İmzam kaldı. Ekranda seyrettiğim vakit “İyi ki bunu yazmışım, iyi ki filme alınmış” dediğim üç-beş film var. (4)

Sevdiği senaryoları arasında *Bir Demet Menekşe*, *Seni Kalbime Gömdüm* ve *Askerin Dönüşü*’nü sayarken en çok sevdiğini ise *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* olarak belirtir.

Dileyenin **İleri**’nin yazdığı senaryolarda izlerini bulabileceği yönetmenler olarak **Michelangelo Antonioni**, **Andrzej Wajda**, **Joseph Losey**, **François Truffaut**, **Ingmar Bergman**, **Federico Fellini** ve **Luchino Visconti** sayılabilir.

.....

Kırık Bir Aşk Hikâyesi

Yönetmen: Ömer Kavur

Özgün Senaryo: Selim İleri, Ömer Kavur

Diyaloglar: Selim İleri

Görüntü Yönetmeni: Salih Dikişçi

Müzik: Cahit Berkay

Oyuncular: Hümeysra (Aysel), Kadir İnanır (Fuat), Halil Ergün (Yavuz), Kâmrân Usluer (Bedri), Güler Ökten (Fitnat), Orhan Aykanat (Fitnat'ın Eşi), Orhan Çağman (Recep Bey), Özlem Onursal (Belgin), Neriman Köksal (Necla), Muadelet Tibet (Necla'nın Annesi), Nezihe Becerikli (Emekli Öğretmen), Reha Kırıl (Leman), Leyla Altın (Yavuz'un Eşi)

Yapım: Alfa Film / 1981

1982 Sinema Yazarları Birliği Yılın En İyi Senaryosu Ödülü

1982 Antalya Altın Portakal Film Festivali – En İyi 3. Film ve En İyi Yönetmen Ödülü



İstanbul'dan Ayvalık Lisesine kendi isteğiyle atanan dokuz yıllık edebiyat öğretmeni Aysel, şehir hayatındaki insan ilişkilerinden sıkılmış, taşranın kendi ruh hâline iyi geleceğini düşünmektedir. Lisede yıllardır görev yapan resim öğretmeni Bedri, Aysel'e taşradaki hayatı tanıtmaya çalışır. Birbirinin aynısı günleri yaşamaktan usanan Bedri, hayatı sıkıcı bulmaktadır. Sanayileşen ve zenginleşen Ayvalık'taki hayata ayak uyduramayan Fuat, babadan kalma usullerle zeytinyağı işini sürdürmektedir. Ama ailesinin maddi durumu eskisi gibi değildir.

Kasabanın yeni zengin tüccarlarından Recep Bey'in kızı Belgin'le nişanlanır Fuat. Orta yaşlı, bekâr bir kadın olan Aysel, nişan töreninde Fuat'la tanışır. İkisi de birbirlerinden etkilenirler. Zaten Belgin'le zoraki nişanlanan Fuat, Aysel'le kendisine sıkıcı hayatında bir çıkış kapısı bulmuştur. Recep, damadının fabrikadaki işin başına geçerek düzeni sürdürmesini istemektedir. Kasabadaki diğer kadın öğretmenlere göre sıra dışı olan Aysel'in nişanlı olan Fuat'la ilişkisi saklı kalmaz. Öte yandan Aysel'e ilgi duyan resim öğretmeni Bedri, boğucu hayatına daha fazla dayanamayarak intihar eder. Bu olay Fuat ile Aysel'i birbirine daha da yakınlaştırır. Ancak kasabanın kuralları, ailelerin çıkarları, baskılar, gelenekler bu aşka izin vermez. Fuat, nişanlısına döner. Aysel de başka bir yere atanır.

Not: Film, 1 saat 33 dakikalık kopyasından izlenmiş olup satır başlarındaki rakamlar diyalogların geçtiği sahnelerin zamanını belirtmek için kullanılmıştır. İzleme sürecinde 2 numaralı kaynağım olan **Selim İleri**'nin *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* adlı kitabından yararlanılmıştır.

Kırık Bir Aşk Hikâyesi filmini Senaryo Yazım Teknikleri içinde önemli rolü olan Diyalog Yazımının İşlevsel Rollerini üzerinden değerlendirmek istiyorum.

1. “Ben Aysel. Burhaniye yolu üzerinde, Erol’un yerindeyim. Yarım saat kadar kalacağız.” (Otogar) Aysel, bu cümleyle kendi konum bilgisini verir.

5. **Zehra:** “Şu kıza Tarih’i ben öğretemediğim için hep üzülürüm. Ne vardı İstanbul’da okutacak.” (Köşkün Bahçesi) Kentte okuyan Belgin, kasaba yaşamının kurallarına, geleneklere göre davranmaz. Bu konuşma yergi ifadesi taşır.

5. **Necla:** “Yakında nişanlanacak bir kızın bu kadar serbest davranması yanlış.” (Köşkün Bahçesi) Toplumun ahlaki değer yargılarını gösteren, açığa çıkaran ifade.

6. **Aysel:** “Ben buraya atanan yeni edebiyat öğretmeniyim.” (Lisenin koridoru) Bilgi verme amacı taşır.

6. Müdür, Aysel’e Maltepe sigarası uzatır. O da: “Teşekkür ederim. Samsun içiyorum; değiştirmeyeyim.” cevabını vererek 1980’li yılların klasik muhabbetini yapar. (Müdür Odası). Bir dönem vurgusu örneği.

8. **Şadiye:** “Buraya geldiğimde sizin kadardım. Yirmi üç yıl oldu. Yine de dün gibi geliyor bana.” (Kiralık ev) Seyirciye zaman bilgisi vermeye dönük.

11. **Fuat:** “Aklın fikrin eğlence. Hiç değişmeyeceksin.”

Yavuz: “Değişip de sana mı dönelim?” (Şehir Kulübü) Fuat’ın kasabadaki çoğunluktan farklı bir karakter olduğuna göndermede bulunuyor.



15. Bedri: “Hayat elbette değişecek. Ama böyle değil. Yeni evler, apartmanlar yapılıyor; büyük fabrikalar kuruluyor. Ama bütün kültür içki ve kumardan ibaret. Düşünce bir türlü serpilmiyor. Konken, briç, piliç gecesi... Hayat her gün sadece tekrar ediliyor. Korkunç değil mi?”

(Kasabanın eski sokağı) Köyden kente göç, kentleşme, değişen sosyal hayat, tükenmişlik, tüketim kültürünün giderek yerleşmeye başlaması, kültürel birikime yatırım yapma idealinin yerini boş eğlencelerin alması.

16. Bedri: “Fuat, eski bir eşraf ailesinin oğludur. Yeni zengin bir fabrikatörün kızı ile evleniyor.” (Kasabanın eski sokağı) Sınıfsal bilgi verir. Toplumsal sınıflar arasında değişen dengelere ve değerlere işaret eder.

27. Recep: “Para... Bütün meseleleri çözer, kıytırık bir imalathane ile bu mümkün değil, her şey sanayileşiyor, neyi koruyabileceksin ki?” dediğinde **Fuat**’ın cevabı: “Bilmiyorum... Sanki başka türlü olmalıydı bütün bunlar.” olur. (Recep Bey’in fabrikadaki odası) Fuat ile Recep arasındaki anlaşmazlıkların temeline dönük, dönemin ekonomisi hakkında bilgi verir.

30. Fitnat: “Her gün daha kötüye gidiyor durumumuz; yarınımızın ne olacağı belli değil... Para yok ortada! Bu belki sizi ilgilendirmiyor ama ben gördüğüm gibi yaşamak isterim. Babamın zamanındaki gibi! Recep Bey o battal atölyeye talip olmuş, Allah bilir zeytinlikleri de alacak, biz burun kıvırıyoruz. Neyimize güvenerek? Adam hayatımızı üstleniyor; anlamıyor musunuz?” (Fuatların evinde yemek masasında) Paranın ve gücün el değiştirmesi üzerinde durularak sosyo-ekonomik dönüşüm bilgisi aktarılır.

35. “Beni niye Fuat’la evlendiriyorsunuz? Birbirimizi sevmiyoruz ki?” der **Belgin**. Annesi **Necla** cevaplar: “Erkekler çocuk gibidir. Babanın da hırçınlıkları vardı. İlk yıllarda çok zorluk çektim. Fedakârlık hep bana düştü. Bak şimdi her şeyimiz var. Seni istediğimiz gibi yetiştirdik. Mal mülk; her şey. Mutluyuz, zenginiz, itibarımız var. Siz de öyle olacaksınız.” (Belgin’in odası) Dönemin geçer akçesi sevgi değil, paradır. Para olduktan sonra her şey çözülür. Necla da kocası Recep gibi aynı dili kullanmaktadır.

39. Fuat: “Hiçbir şey yapamaz oldum. Zayıf, korkak adamın tekiyim ben. Her şey bana yabancı. On yıl önce böyle değildim. Çalışmak, uğraşmak hoşuma gidiyordu. Kimse anlamıyor bunları; en yakınlarım bile. Oysa biri anlamalı! Belgin’le neden nişanlandığımı, neden evleneceğimi bilmiyorum. Böyle yaşamaktan usandım. Bir çembere kısıtlanmış gibiyim.” (Denizde sandalda) Fuat, kendi karakterinin geçmişi ve bugünü arasında kıyaslama yapar.

44. Bedri, sandala binecekken elinde tuttuğu tabloyu Meczup’a uzatır. Meczup, önce Bedri’nin niyetini anlamaz. Bedri ısrarla uzatır. Meczup resmi alır. Sonra “asıl” güneşe bakar. Bedri ile göz göze gelir; resimdeki güneşi okşar. (Deniz kenarında) Burada Bedri ile Meczup arasında sözsüz bir diyalog geçer. Bedri, resimdekilerin değerini anlayacak kişi olarak neden Meczup’u seçer? Dünyanın karmaşasına ayak uyduramamış, kirlenmemiş ve saf kalabilmiş olmasından mıdır? Bir sözsüz ileti örneği ve aynı zamanda izleyici ile örtük diyalog kurma örneği.

50. Aysel: “Birbirini sevmeyen karıkocalara karşıyım, mutsuz çocuklara, sevgisiz evlere karşıyım.” (Lokantada) Evlilik hakkındaki düşüncelerini biz seyircilere aktarır.

54. Aysel: “Yağmur yağacak galiba. Çocukken, akşamları gökyüzünde pembe bulutlar görürsem, ertesi gün bütün istediklerimin olacağını sanırdım. Çok severdim

pembe bulutları.” (Adanın rıhtımı) Diyalogda, hikâyenin gelecek zamanında geçecek olayları haber veren bilgi aktarımı dilek kipiyle verilir.

58. Fuat: *“En sevdiğin kitabı alabilir miyim? Okumak istiyorum.”* (Aysel’in evi yemek masası) Bu cümlesiyle Aysel’e onun dünyasına girme ve onun dünyasını paylaşma arzusunu ortaya koyar. Dilek kipinde diyalog.

58. Aysel: *“Sarıkanat’ı aç mı bırakacağız?”* **Fuat:** *“Azıcık salata yaprağı ver. Yarın yem getiririm.”* (Aysel’in evi yemek masası) Fuat, Aysel’e hediye ettiği kuş için yem getireceğinin, dolayısıyla yarın da Aysel’in evine onu görmeye geleceğinin işaretini verir. Sarıkanat ikisinin görüşmesi için arabuluculuk yapar.



64. Aysel: *“Busunuz siz! Yanınızda adam ölse, kılınız kıpırdamaz! Hepiniz korkaksınız!”* (Sahil) Aysel, Fuat’ın şahsında cinsiyetçi bir vurguyla erkeklere özgü saptamalarda bulunur.

67. Leman: *“Bir derdin mi var Fuat?”* Bilgi almaya dönük soru. **Leman:** *“Neyi doğru buluyorsan onu yap.”* (Fuat’ın evi) Fuat’ın zihninden geçeni bildiğini ifade etmeye yönelik.

70. Aysel: *“Belki yalnızdım. Geçmiş epeydir düşünmüyorum. Tek istediğim; bir daha yanlışa düşmemek.”* (Yazlık ev) Kendisi hakkında bilgi aktarmaya yönelik. Geleceğe dönük öngörüsünü, korkularını şimdiden açık ediyor.

71. Recep: *“Aşk yüzünden mi? Bütün aşklar üç gün sürer.”* (Fabrika) Aşk konusundaki peşin hükmünü söylerken, dünyaya nasıl baktığını da dile getirir.

73. Zehra: “Yakında evlenecek bir adamla meyhane köşelerinde dolaşan bir kadın, öğretmenlik haysiyetiyle oynuyor demektir.” (Öğretmenler Odası) Betimleyici diyalog. Aysel’i yargılayan ve ona karşı kışkırtan, duygusal bir eğilim yaratma görevi üstlenen diyalog.

Nevin: “Siz hep başkalarının hayatıyla mı yaşayacaksınız Zehra’nım! Onun bunun evinde...” (Öğretmenler Odası) Bilgi aktaran, küçümseyen, dedikodu yapmasının önünü almaya yönelik kararlı.

74. Fitnat: “Fuat daha otuzunda...” (Sokak) Kinayeli, Aysel’i yaralamaya dönük bir üslup. Aysel’in 36 yaşında olması, dolayısıyla toplumun, kasabanın değer yargılarına ters düşen bu ilişkinin yanlışlığına işaret eder.

78. Recep: “Muhasebeden hesap dökümü geldi. Şu borç meselesini konuşalım.” (Fabrika Recep’in odası) Fuat’ın bu borcu ödeyemeyeceğini bilir. Onu, kızından ayrılma kararından vazgeçirecek borç ödeme dayatması yapar.

83. Fuat mahcup bir şekilde Aysel’e bakar, konuşamaz. Bakışları “Seni çok sevdim ama cesaret edemedim. Elimi, kolumu bağlayan o kadar çok şey var ki.” der gibidir. **Aysel:** “Hiçbir şey söyleme. Çok güzel ve çok acıydı hepsi!” (Metruk Kilise) Bakış-Söz diyalogu örneği.

90. Fuat: “Mutluluk yanımdan gelip geçti.” (Mola yerinde masada) Aysel ve Fuat’ın yaşadıklarını özetleyen bir cümle.

91. Aysel: “Sarıkanat öldü.”

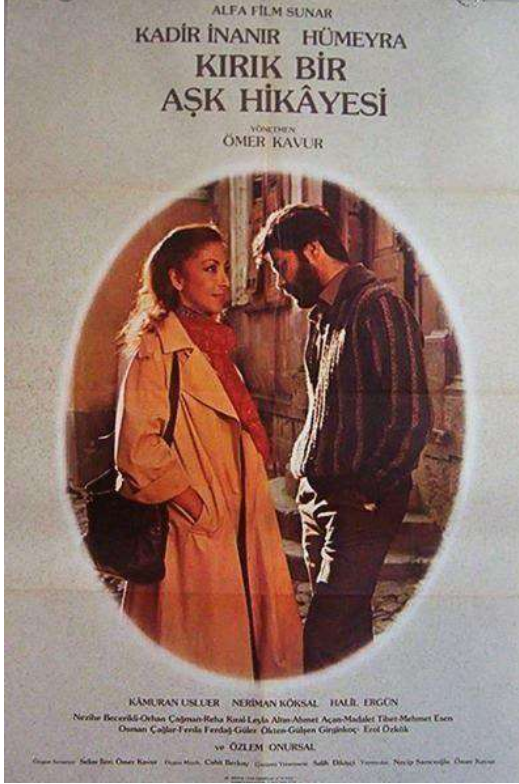
Fuat’ın Aysel’e hediye ettiği kanarya Sarıkanat ölünce aşklarının yakın tanığı da gitmiştir artık.

.....

Senaryonun yazım aşamalarını ve çekim esnasında yaşananları **Selim İleri**’den dinleyelim:

Kırk Bir Aşk Hikâyesi’ni severek yazdım. Her sahneyi, her diyalogu, bırak sahneyi, diyalogu, her planı **Ömer Kavur**’la uzun uzadıya tartıştık. Hümeysra, senaryonun yazılış evrelerini merakla izliyordu. Ama ona yazdıklarımı göstermiyordum. Beş altı ay sürdü senaryonun yazılması. Bizim sinemamızda hele o dönemler pek rastlanmayacak bir zaman dilimi.

Harikulade bir sonbahardı. Ayvalık, sonbaharın bütün renklerine bürünmüştü ve yazdan hâlâ izler taşıyordu. Hayatımın en mutlu zaman dilimlerinden biriydi. Senaryomun hayata geçiydi, peliküle geçişi, yaşaması, canlanmasıydı ve ben buna tanıklık ediyordum. **Ömer Kavur**'un mesafeli yaklaşımıyla senaryodaki aşırı duygusallık da frenlenmişti. Kavur, çalışırken benim duygusallığımdan ürkerdi. Böyle mi olacak? derdi. Onun soğuk tavrı filmin alelade bir melodram olmasını engelledi. (5: s. 54-55)



Çekimlerde ikinci asistanlık yapan, oyuncu kadrosu geniş bir film olduğu için tiyatro oyuncularını da araştıran ve onların kadroda yer almalarını sağlayan **İleri**, diyaloglar istediği gibi olmadığında illa değişmesi için uğraştığını söylerken, yönetmen **Ömer Kavur** da söyleşilerinde onu destekler şekilde: “Beni bir tek **Selim İleri** sıkıştırmıştır. Diyaloglarda tonlamalara bile dikkat edilmesini isterdi.” der.

Necla Algan'ın film üzerine yazdıklarının bir kısmını alıntılamanın tam da yeri olduğunu düşünüyorum: “*Kırık Bir Aşk Hikâyesi* ‘Yeşilçam

melodramatik duyarlılığı’ ya da ‘Yeşilçam estetiği’ diye adlandıırabileceğimiz bir ifade tarzının da son ve yetkin örneklerinden biridir. Filmde hâkim olan duygu hüznün ve kırıklıktır. Kendi dışındaki toplumsal gerçekliğin karşısında ezilen bireyin hüznüdür. Dramatik yapı, oyuncular ve gündelik hayatın temsili gibi klasikleşmiş bazı anlatım unsurları filmde başarıyla yer almışlardır. Ama öte yandan Yeşilçam’ın uzun yıllara ve güçlü bir geleneğe dayanan toplumsal gerçekçi döneminin mirasını da içinde barındırır. (6: s. 119-120)

Sağlam öykü yapısı, diyalogları, farklı kişilikleri, çevre ve insan ilişkileri, mekâna ve zamana damga vuran müziğiyle hâlâ akılda kalan eserlerden biridir *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*. Üzerinden bunca zaman geçmesine rağmen hâlen bugünün izleyicisi için de saflığını, nahifliğini kaybetmemiştir.

Selim İleri'nin Yazdığı Diğer Senaryolar

Günahsızlar (Atıf Yılmaz, 1972)

Çapkın Hırsız (Atıf Yılmaz, 1975)

Seninle Son Defa (Feyzi Tuna, 1978)

Göl (Ömer Kavur, 1982)

Bir Yalnız Melek (Levent Dönmez, 1990)

Yalancı Şafak (Osman Sınav, 1990 [TV dizisi])

Her Gece Bodrum (Naci Çelik Berksoy, 1992 [TV dizisi])

Bir Aşk Uğruna (Tunca Yönder, 1994 [TV dizisi])

Kerem (Halit Refiğ, 1999 [TV dizisi])

Kilit, (Ceyda Aslı Kılıçkiran, 2007)

Kaynaklar

1. Mesut Kara, “Sinemada Selim İleri Filmleri”, *Evrensel*, 11 Ekim 2019 [[bağlantı](#)].
2. Selim İleri, *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*, Ada Yayınları, 1983.
3. Lütfi Ö. Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, İletişim Yayınları, 2016.
4. “Yazar Selim İleri: ‘Diziden Para Kazandım’”, *Milliyet*, 29 Mart 2016 [[bağlantı](#)].
5. İren Dicle Aytaç, *Yönetmen: Ömer Kavur*, Ankara Sinema Derneği, 2002.
6. Necla Algan, *Taşrada Var Bir Zaman*, Çitlembik Yayınları, 2010.

MERT GÜNCÜER'İN SİNEMA YOLCULUĞUNA DAİR KISA BİR SÖYLEŞİ

Eda Güngör Korçak

Bağımsız sinema, özgün anlatım biçimleri ve cesur yaklaşımlarıyla izleyiciye farklı dünyaların kapılarını aralayan bir alan. Kısa film ise bu dünyada, sınırlı süresi içinde derinlikli hikâyeler anlatabilmenin en yaratıcı yollarından biri. Sekans Sinema Grubu olarak, bu kez kısa film yönetmeni **Mert Güncüer** ile bir araya geldik. Çektiği filmlerle festivallerde adından söz ettiren ve sinema dilini sürekli yenileyen **Güncüer** ile sinemaya bakışını, ilham kaynaklarını ve üretim sürecindeki deneyimlerini konuştuk. Kısa film üretiminin zorluklarını ve sunduğu özgürlük alanlarını da ele aldığımız bu söyleşide, yönetmenin sinema serüvenine daha yakından bakıyoruz.



EGK: *Kısaca “Mert Güncüer” kimdir, okuyucularımıza biraz kendinden bahseder misin?*

MG: 1991 Balıkesir doğumluyum. Babamın subay olmasından kaynaklı 1991-2000 yılları arası biraz dolaşmış diyebilirim. Şu anda da zamanımı daha çok geçirdiğim Ankara'ya yerleştik. Lisansımı Bilkent Üniversitesi İletişim Tasarım

Bölümü'nde tamamladım. Sonrasında da Başkent Radyo TV Sinema Bölümü'nde yüksek lisansımı yaptım.

EGK: Bir Sürgünün Not Defteri: Misina *filmine gelmeden önce bugüne kadar yaptığın kısa filmlerden biraz bahseder misin?*

MG: Aslında hareketli görüntülere merakım oldukça önceye gidiyor. Ortaokul zamanlarında o dönemin Nokia kameralarından bir tanesi görüntüyü kesme ve devam ettirme olanağı sunuyordu. Biz de arkadaşlarla bir şeyler çekiyorduk. Ben bazı mizansenler öneriyordum ve onlarla birlikte bu sahneleri kurmaya çalışıyorduk. Fakat tabii bilinçli olarak bir şeyler yapmaya üniversite 3. sınıfta başladım. *Vis-a-Vis* adında, kısa süreli bir kolektif oluşturmuştuk. Bu kolektifle birlikte 2013 ve 2014'te İstanbul 48 Saat Film Festivali'ne katıldık. Çok ilginç ve konsept bir festivaldi. O atmosferde olmak, 48 saatte senaryo yazıp, çekip, kurgusunu yapmak bizim sınırlarımızı çok zorlayan ama bir o kadar da keyif veren, içimizdeki "vahşi sinemacıyı" körükleyen bir süreç olmuştu. Katıldığımız iki yıl da ödülle dönmüştük. Bu da bizim için motive edici olmuştu. Sanırım o zaman "galiba ben bunu yapabiliyorum" hissi doğmuştu. Devamında da yazdığım kısa senaryoları hayata geçirmek üzerine bir çaba sarfettim.



EGK: *Senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendiğin kısa filmlerinde post-prodüksiyon aşamalarını da kendin yürütüyorsun. Hatta müzikler de sana ait bildiğim kadarıyla. Tam anlamıyla filmler "Mert Güncüer" imzası taşıyor diyebiliriz. Bir filmin başından sonuna kadar bütün aşamalarına hakimsin, bu durum filmin yapım sürecini nasıl etkiliyor? Avantajları ve dezavantajları neler?*

MG: Okul yıllarında özellikle film kurgusu üzerine eğilmiştim. Bunun temel sebebi, bir filmin aslında tam olarak oluştuğu, yani parçaların bir araya gelip bir film dizini oluşturduğu yerin kurgu masası olmasıydı. Devamında da kendi çektiğim tüm filmlerin kurgusunu yaptım. Bu kurgu aşamasında doğal olarak ses ve renklendirmeye de haşır neşir oldum. Tabii ki ses ve renk başka başka uzmanlıklar. O konuları bilmek, en azından belirli manevraları da daha rahat yapmamı ve gidişatı daha rahat görmemi sağladı. Fakat tabii ki en sonunda, konuyu uzmanlarına bıraktım her seferinde. Böyle de olması gerekiyor zaten. Müzik konusuna gelirsek, müzisyen olmamın faydalarından yararlandım ve çok fazla olmasa da bugüne kadar bazı müzikleri kendim yaptım. Fakat çoğunluk olarak o noktada da başka müzisyenlerle çalıştım. Çalıştığım müzisyenler aynı zamanda filmlerin ses miksajını ve ses tasarımı yapan insanlar oldular. İsim olarak çok farklı kişilerle çalışma fırsatı buldum. **Mert Çetinkaya, Berke Gülbakan, Özgün Tuncer** ve son olarak da **Buse Şimşek** bu isimlerden bazıları. Başından sonuna sürecin içinde olmak sürecin sağlıklı ve istediğim doğrultuda gidip gitmediğini kontrol etmek açısından avantajlı oldu. Fakat özellikle 2020'den bu yana fazla üretim içerisinde bulunduğum için ve kurgu noktasında tek başıma çalıştığım için çok yorucu ve yıpratıcı da bir süreç oldu. Doğal olarak bazı projelerin finalize olması da zaman aldı. O yüzden yer yer çalışabileceğim bir kurgucu aramıyor değilim :)

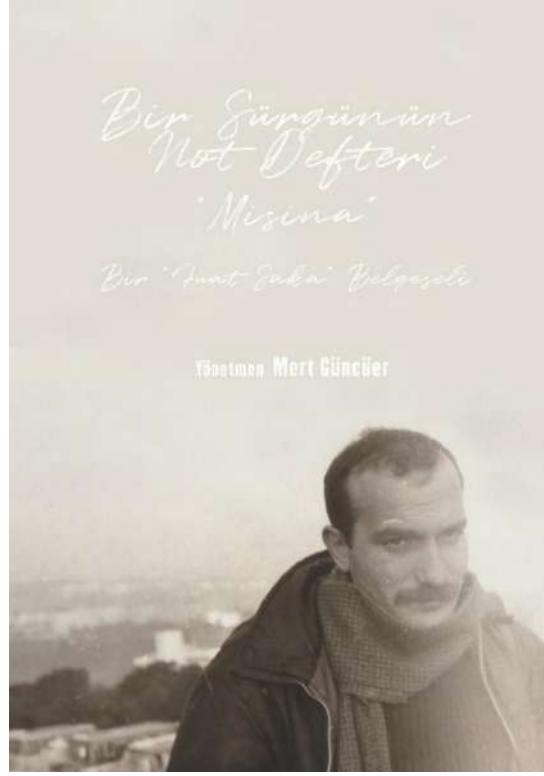
EGK: *Deneyisel bir çalışma olan Çark filminin yönetmenliğini Burçak Işimer ile birlikte yürüttünüz. İki yönetmen olarak çalışmaya nasıl karar verdiniz, süreç nasıl ilerledi?*

MG: *Çark*'ın hikayesi 2023 yılında **Burçak Işimer**'le ortak olan bir dansçı ve koreograf arkadaşımızla başladı. **Burçak**'ın elinde tam şekillenmemiş bir senaryosu olduğunu ve belki birlikte çalışabileceğimizi söyledi. Devamında yoğun telefon görüşmeleri ile ne yapabileceğimizi konuştuk. Sonrasında hem kafa olarak hem de akış olarak bizi tatmin eden bir süreç geçirdik. Yaklaşık 6-7 ay sonunda da projenin *pre-produksiyon* aşamasına başladık. İki yönetmen olarak çalışmak çok da zor olmadı bizim için. Bunun temel sebebi sanıyorum farklı alanlardan gelen insanlar olmamızdı. Böylece birbirimize yaratıcılığımızı kullanmak için bolca alan tanıdık ve çekim sürecinde de bu güven ve özgürlük alanı devam etti. Üslup olarak da iyi bir ortaklık yakalayınca geri kalan gri alanlar da bize bir zorluk yaratmadı.



EGK: *Kısa filmlerden uzun soluklu bir maceraya atlamak çok da kolay olmasa gerek. Bir Sürgünün Not Defteri: Misina filminde yapım-yönetim sürecinde seni en çok zorlayan aşamalar nelerdi?*

MG: Belki de her yönetmenin her sinemacının arzularından biridir uzun metraj yapmak. Benim bu noktada ilk uzun metrajlı belgesel filmim oldu ***Bir Sürgünün Not Defteri: Misina***. Devrimci müzisyen **Fuat Saka**'nın hayatını anlatan bir biyografik çalışma diyebiliriz. Bir nevi portre sayılır. Çok yakınız **Fuat Saka**'yla. Öyle ki ilk tanışıklığımız 1999 yılına kadar gidiyor. 2021 yılının tam başında, sık sık ziyaret ettiğim Datça'daki evlerinde karşılıklı rakı içtiğimiz bir gece Fuat Abi şöyle bir laf etti: "Benim de 50. sanat yılım gelmek üzere..." Ucunu açık bırakmıştı cümlemin. O anda film başlamış oldu aslında. Üç yıllık bir çalışmanın ardından 2024 Kasım ayında filmi tamamladım. Neredeyse tamamen tek başıma çektim diyebilirim. Tüm organizasyonlar ve seyahatleri de doğal olarak filmin yapımcısı ve yönetmeni olarak benim ayarlamam gerekiyordu. Çok fazla araştırma ve arşiv taramasını da beraberinde getiren bir süreç olduğu için doğal olarak fazlaca yorucuydu. Fakat kendim dışında hesap vereceğim kimsenin olmayışı da o noktada elimi güçlendirdi diyebilirim. Fakat tabii şımaracağınız ya da naz yapacağınız kimsenin de olmaması bazen zihinsel olarak kendi kendinizle çatışmanızın önünü açabiliyor.



EGK: *Misina belgeselinde bir yandan Fuat Saka'yı izlerken, diğer taraftan Türkiye'nin siyasi geçmişini de izliyoruz. Ayrıca Misina'da kurduğun anlatının kişisel bir tarafı da var. (İzleyecek olanlar için sürprizi bozmamak adına spoiler vermiyorum) Filmin anlatı yapısı nasıl şekillendi? Hangi aşamada "evet, bu hikâyeyi anlatmalıyım" dedin?*

MG: Filme başlarken aklımda sürekli filmin nasıl bir formda olması gerektiğine dair sorular vardı. İlk başta tamamen voice-over kullanarak bir akış yapmak istemiştim. Fakat tabii böyle bir şeyi çok iyi kurgulayıp ona uygun bir tonda ses akışı yakalamanız gerekiyor. Bir süre sonra bu tarzın filme yer yer çok fazla şey kaybettireceğine karar verdim. Devamında da form arayışımı sonlandırdım. Sonuç olarak filmin kendine has bir akışı oldu. Hem röportajlara hem voice over akan sahneler yer verdim. Bu biraz da benim dışımda ve filmin doğal yapım aşamasında gelişen bir yanı oldu. Yani üzerine çok konuştuğumuz bir şey değildi. Birbirimizi anladık ve başladık. Fakat tabii **Fuat Saka** benim için hem sanatçı olarak hem de kişilik olarak çok özel bir yere sahip. Böyle bir filmi yapmış olmaktan dolayı çok mutluyum. Çünkü **Fuat Saka**'nın kendi tavrı ve isteğinden kaynaklı olarak dünyanın farklı yerlerinde bilinse de "meşhur" veya "popüler" biri değil. Bu da anlatıcı olarak elimi güçlendiren bir durum oluşturdu. Örneğin bir Rolling Stones belgeseli çekmek isteseniz herkesin bildiği bir konuyu anlatmış olacaksınız. Gizli saklı şeyler sanıyorum bizlere daha çok oyun alanı ve malzeme vadediyor.



EGK: *Misina'nın festival yolculuğu da İstanbul Film Festivali ile başlamış oldu. Festivaldeki deneyimlerinden bahseder misin biraz, izleyicilerin tepkisi nasıldı?*

MG: Film prömiyerini 44. İstanbul Film Festivali'nde gerçekleştirdi. Böyle bir açılış bizi çok mutlu etti çünkü önem verdiğimiz festivallerden biriydi İFF. Bu yıl yerli ve yabancı kategorilerin birleştirildiği bir yıld. 21 Belgesel film den yedisi yerliydi, biz de yedi yerli film den biri olarak festivale katıldık. Festival kapsamında yerli ve yabancı çok değerli insanlarla tanışma fırsatı bulduk. Güzel bir alkış aldık filmin sonunda. Organik ve iyi hissettiren bir alkıştı. Film gösterimlerinden sonra özel gösterim talepleri de geldi çeşitli kurumlardan. Bu da bizi ayrıca mutlu etti. Çünkü amaçlarımızdan biri filmi ulaştırabildiğimiz kadar çok insana ulaştırmak. Çünkü böylesine değerleri olan bir yaşamı herkesin görmesini istiyoruz.

EGK: *Filmografini incelediğimde kurmaca- deneysel- belgesel gibi farklı alanlarda üretim yaptığını görüyorum. Mesela Yarın&Yarın kurmaca bir film iken Çark ve Zamansız Zamanlar deneysel türde karşımıza çıkıyor. Son filmin Misina ise uzun metraj ve belgesel. Seni en çok yansıtan içlerinden hangisi? Belli bir türde mi ilerlemeyi planlıyor musun yoksa rüzgar nereye götürürse mi diyorsun?*

MG: Evet çok farklı türlerde filmler yaptım bugüne kadar. O konuda sanırım şöyle bir düşüncem var: İnsan olarak karmaşık bir doğaya sahibiz. Her zaman tek bir duygu yoğunluğu ile zamanımızı geçiriyoruz. Katmanlı ve birbirine girmiş duygular barındırıyoruz. Sanırım bu yüzden kendimi hiç sınırlandırmak istemedim. O an ne hissediyorsam onun peşinden gidiyorum. Bu da bazen form olarak bazen *genre* olarak farklı işlerin çıkmasına sebep oluyor.

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

MG: Bu sorunun cevabı çok zor. Kendimi en iyi ifade ettiğimi düşündüğüm bir film, izleyiciler tarafından çok da anlaşılmazsa o zaman buna ne demeliyim bilmiyorum. Fakat kendi içimde en çok doyumla ulaştığım işlerim olarak **Zamansız Zamanlar** ve **Bir Sürgünün Not Defteri: Misina** filmlerini söyleyebilirim. Başka bir zaman başka cevaplar da verebilirim hiç belli olmaz...



EGK: *Yakın zamanda planladığın yeni projelerin var mı?*

MG: 2018'den bu yana yer yer üstünde çalışma fırsatı bulduğum kurmaca bir senaryom var. O senaryonun üstüne biraz daha eğilmek istiyorum. Kabası bitmek üzere. Onun dışında yapım aşamasında olan **Çizginin İki Tarafı** adında bir belgesel projemiz daha var. Yarisını Gürcistan'da yarisını Türkiye'de çektik. Sınırlarla ve kültürle ilgili bir belgesel film. Onun haricinde beraber çalıştığımız **Burak Oğuz Saguner**'le ve filmler konusunda sonradan aramıza dahil olan

Tuğcan Utku'yla farklı farklı projelerimiz var. Biraz zaman alacak tabii ki... Bir de 10 bölümlük bir polisiye dizi yazmıştım 2018'de. O da rafta duruyor.

EGK: *Okuyucularımıza "ben çok severim bu yönetmeni, siz de bir inceleyin derim" dediğin yönetmenleri soralım o halde sana. Kimler olur bu listede?*

MG: Bu noktada benim için diğerlerinden ayrı bir isim var: **Theodoros Angelopoulos**. Benim için sinema ve mizansen tanrısıdır kendisi. İlk olarak onu öneririm. Onun dışında beni sinematografik olarak etkileyenlerin başında **Krzysztof Kieślowski**, **Andrey Zvyagintsev**, **Ömer Kavur**, **Dagur Kári**, **Emir Kusturica**, **Abbas Kiarostami** geliyor. Liste çok uzayabilir burada bırakalım.

ÇOCUKLARIN TRENİ: KIZIL DAYANIŞMANIN İNSANİ YÜZÜ

Savaş Çoban



Çocukların Treni (Il Treno dei Bambini, Cristina Comencini, 2024), İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'nın yoksul güney bölgelerinden çocukların, İtalyan Komünist Partisi (Partito Comunista Italiano- PCI) ve partiye bağlı İtalyan Kadın Birliği (Unione Donne Italiane- UDI) tarafından organize edilen "Mutluluk Trenleri" (Treni della Felicità) ile kuzeydeki komünist ailelerin yanına gönderilmesini konu alıyor. Bir dayanışma girişimi olan Mutluluk Trenleri Girişimi sayesinde İtalya'nın orta ve kuzey bölgelerindeki aileler güneyden 70.000'den fazla İtalyan çocuğu aldı. Birkaç yıl içinde çocuklar ailelerine geri döndüler, ancak çoğu zaman onları barındıranlarla iletişimlerini sürdürdüler. Ve bazen, yeni aileleriyle birlikte kalmaya başladılar. Film, tarihsel bir olayı merkeze alarak komünist dayanışma, sınıfsal eşitsizlik ve insani empati temalarını harmanlıyor.

Tarihsel Bağlam ve İtalyan Komünist Partisi'nin Rolü

1940'ların sonunda İtalya, savaşın yıkımı, yoksulluk ve siyasi kutuplaşma ile boğuşmaktaydı. Film, 2. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Napoli halkının yoksulluk ve ölüm ile boğuşurken çocuklarını İtalyan Komünist Partisi'ne geçici

olarak emanet etmesini konu alıyor. PCI, faşizm sonrası dönemde sosyal adalet ve işçi hakları mücadelesinin öncüsü olarak öne çıktı ve halk arasında prestij kazandı. "Mutluluk Trenleri" projesi, partinin yalnızca siyasi bir aktör değil, aynı zamanda toplumsal dayanışma ağı olarak da işlev gördüğünü gösterir. Film, bu tarihsel gerçeği, güneyli çocukların kuzeydeki komünist ailelerle buluşması üzerinden dramatize ediyor. İtalyan Komünist Partisi'nin (PCI) çocukları "sınıf bilinci" yerine "insani dayanışma" ile kucaklaması, komünizmin teorik ideallerinin pratikte nasıl hayata geçtiğini vurgulamaya çalışırken kendi içindeki aksaklıkları da eleştirel bir gözle ele alıyor. Bu anlamda karşımıza bir propaganda filmi değil siyasi temeli olan duygusal bir film çıkıyor. Duygusallığının nedeni ise anneliği deneyimlemenin iki farklı ama tamamlayıcı yolunu karşılaştırması oluyor. Film izleyiciyi şu soru üzerinde düşünmeye davet ediyor: Gerçek bir anne, sizi doğuran ama kendi iyiliğiniz için acı da olsa sizi yanında tutmamayı seçen kişi midir, yoksa iyi bir gelecek için sizi yanına almaya karar veren yabancı mıdır? Filmde ayrıca İtalyan Kadın Birliği'nin (UDI) başkanı olan, Napolili çocuklara bakan ve kuzeyde koruyucu aileleri seçen üçüncü bir başkahraman da var. Bu, anneliğin tanımlarının çok da ötesinde olmayan üçüncü ama oldukça kapsayıcı türde bir annelik boyutunu temsil ediyor.

Komünist Dayanışmanın Sinemasal Temsili



Film, komünist ailelerin çocuklara sağladığı sıcak yuva, eğitim ve sevgi dolu ortamı, ideolojik bir araçtan ziyade evrensel bir insanlık değeri olarak sunar. Örneğin, kuzeyli bir fabrika işçisinin yoksul bir Napolili çocuğu kısa bir süreliğine

de olsa evlat edinmesi, sınıfsal farklılıkların aşılmasını ve kolektif sorumluluğu sembolize eder. Bu sahneler, komünist hareketin "proleter enternasyonalizm" idealini bireysel hikâyelerle somutlaştırır. Ancak film, bu dayanışmanın arka planındaki siyasi gerilimleri (Soğuk Savaş, anti-komünist propaganda) daha az işler; bunun yerine insani boyutu öne çıkarır. Diğer taraftan filmde çocukların gönderilmeden önce anti-komünist propaganda etkisinde kaldıkları görülmektedir. Diğer taraftan aileler çocuklarını trene bindirmek üzereyken anti-komünist propaganda karşısında çocuklara ve ailelere korku salınmakta ancak bu savaş sırasında partizan olduğunu söyleyen bir parti üyesi kadın tarafından bertaraf edilmektedir.

Amerigo'nun Hikâyesi ve Duygusal Yolculuk

Film, Amerigo'nun hayatı üzerinden derin bir duygusal yolculuk sunar. Annesi Antonietta'nın kararsızlığı ve zorlayıcı koşullar nedeniyle, fakirlik içinde yaşadığı Napoli'den kuzeye, kırsal yaşama daha yakın olan Modena'ya gönderilir. Bu yolculuk, filmin adını aldığı trenle gerçekleşir.



Modena'da, başlangıçta zorunlu olarak karşılaştığı ancak zamanla kopamayacağı Derna ile tanışır. Bu karşılaşma, annesinin eksikliğini dolduran güçlü bir bağa dönüşür. Amerigo'nun yaşadığı bu süreç; annesine duyduğu bağlılık, öfke, hayranlık, müzikle kurduğu ilişki, arkadaşlıkları ve çocukluk döneminin içsel çatışmalarını içerir.

Filmin çocuk kahramanı Amerigo, kendini iki anne arasında kalmış bulur; biyolojik annesi, sayısız zorluğa rağmen onu tek başına büyötmeye çalışır ve sağlayamadığı refahı sağlamak için onu serbest bırakmayı kabul eder. Sonra, aynı derecede ikna edici **Barbara Ronchi** tarafından canlandırılan, başlangıçta "annelik" rolünü gönölsüzce kabul eden, ancak sonunda çocukla hayatını değıştirecek derin bir bağ kuran bir parti görevlisi rolündeki üvey annesi var. Bir yetişkin olarak, ona hayat veren kadının yaptığı acı verici ancak özverili seçimi anlayacaktır.



Filmin sonunda yetişkin Amerigo'nun annesinin evinde yatağın altında bulduğu keman, filmin duygusal ve anlatımsal kırılma noktalarından biridir. Bu nesne hem bastırılmış hafızanın hem de anne-çocuk ilişkisindeki sessiz sadakatin bir temsiline dönüşür.

İtalyan Komünist Partisi'ne Eleştirel Yaklaşım

Film, İtalyan Komünist Partisi'ni (PCI) romantik bir mercekten anlatırken, partinin siyasi pragmatizmini ve dönemin iktidar mücadelelerini geri planda bırakır. Örneğin, tren projesinin PCI'nın halk desteğini artırmak için kullandığı bir araç olup olmadığı sorgulanmaz. Bununla birlikte, UDI'daki kadınların aktif rolü (örgütlenme, lojistik), komünist hareketin feminist boyutuna dair ipuçları sunar. Hatta filmin bir noktasında savaş sonrası partinin erkek egemen yapısının geri döndüğü tartışmaya yansır.



1 Mayıs sırasında filmin kahramanı Amerigo'yu evlat edinen kadının erkek bir parti üyesiyle tartışmasının bir tokatla son bulması çarpıcıdır. Bu tokattan önce komünist olduğunu söyleyen Amerigo boynundaki kırmızı fuları çıkararak bir mesaj verir izleyicilere. Film, politikadan çok "yardımlaşma" odaklı olduğu için, PCI'nın ideolojik katılığı yerine toplumsal dokuyu onaran bir güç olduğu imajını pekiştirir. Ayrıca filmde ünlü İtalyan Komünist **Gramsci**'ye de bir selam gönderilmektedir.

Sonuç: Tarih ile İnsanlık Arasında Bir Köprü

Çocukların Treni, İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'nın yoksul güney bölgelerinden çocukların kuzeydeki komünist ailelerin yanına gönderilmesini konu alarak, komünist dayanışma, sınıfsal eşitsizlik ve insani empati temalarını

harmanlıyor. Film, PCI'nın toplumsal dayanışma ağı olarak işlevini vurgularken, partinin siyasi pragmatizmini ve dönemin iktidar mücadelelerini geri planda bırakır. Amerigo'nun hikâyesi üzerinden sunulan duygusal yolculuk, filmin insani boyutunu öne çıkarır ve izleyiciye derin bir empati deneyimi sunar. Film, tarihsel bir olayı merkeze alarak, komünist hareketin teorik ideallerinin pratikte nasıl hayata geçtiğini gösterirken, kendi içindeki aksaklıkları da eleştirel bir gözle ele alıyor.

FEMİNİST YENİ DALGA FRANSIZ SİNEMASININ KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZİ

Deniz Baha Çayırılı

Uzun yıllar boyunca Hollywood sineması, erkek egemen bakış açısını merkeze alarak kapitalizmin ataerkil yapısını yeniden üretme işlevi görmüştür. Kadın karakterler çoğunlukla erkek kahramanın hikâyesini tamamlayan yardımcı figürler olarak konumlandırılmış, cinsel obje olarak fetişize edilmiş ya da anlatıya duygusal derinlik kazandıran araçlara indirgenmiştir. Oysa Fransız sineması, özellikle 21. yüzyıldaki neo-feminist dalga ile bu hâkim anlatıyı tersine çevirmeye yönelik güçlü bir alternatif geliştirmiştir. **Céline Sciamma**, **Julia Ducournau** ve **Coralie Fargeat** gibi yönetmenler, kadın karakterleri özneleştirerek onları anlatının merkezine taşımakta, erkek bakışını dışlayan bir sinema dili inşa etmekte ve feminist bir perspektifle görsel anlatımı yeniden şekillendirmektedir. Bu makale, adı geçen üç yönetmenin eserleri çerçevesinde feminist sinemanın dönüşümünü ele alarak, Hollywood'un erkek egemen anlatılarıyla kıyaslamalı bir çözümleme sunmayı amaçlamaktadır.

Erkek bakışının (*male gaze*) uzun yıllar boyunca anlatı sanatlarına egemen olması, kadın temsillerine yönelik eleştirileri de beraberinde getirmiştir. 21. yüzyılda Fransız sineması, bu kökleşmiş anlatı kalıplarına meydan okuyan yeni bir yönelim sergileyerek, kadın karakterleri yalnızca anlatının nesnesi değil, öznesi haline getiren ve eril anlatıyı tersine çeviren bir perspektif sunmuştur. Neo-feminist ya da post-feminist dalga olarak adlandırılabilir bu akım, kadınları hikâyenin merkezine yerleştirerek onları edilgen figürler olmaktan çıkaran güçlü bir sinema dili geliştirmektedir.

Bu çalışmada ele alınacak üç film —*Titane* (Julia Ducournau, 2021), *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017) ve *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (Portrait de la Jeune Fille en Feu, Céline Sciamma, 2019)— bu yaklaşımın en çarpıcı örnekleri arasında yer almaktadır. 2017-2021 yılları arasında izleyiciyle buluşan bu Fransız

yapımı filmler, *body horror*, *rape-revenge* ve dönem draması gibi farklı türler içinde konumlandırılrsa da ortak noktaları, toplumsal ve biyolojik sınırları aşmak isteyen kadın karakterleri merkezlerine almalarıdır. Bu makalede, söz konusu filmler sinematografik, anlatısal ve tematik açıdan detaylı bir şekilde incelenecek; ardından Amerikan merkezli eril anlatı geleneğini sürdüren filmlerle karşılaştırılarak, bu yeni feminist dalgaının dünya sineması içindeki konumu ve feminist sinema içindeki yeri değerlendirilecektir.

***Titane* Filminin Politik ve Şizoanalitik Analizi**

Bu analiz, filmi tüm yönleriyle ele almayı değil; belirli kavramlar çerçevesinde bağlamı koruyarak izlenecek bir “okuma yolu” önermeyi hedeflemektedir. **Julia Ducournau**’nın Altın Palmiye ödüllü filmi ***Titane*** (2021), beden ve kimlik ilişkisi, insan-makine arasındaki sınırların muğlaklığı, travma ve arzu ekseninde şekillenen bir anlatı sunmaktadır. Film, otomobillere karşı erotik bir yakınlık geliştiren ve travmatik bir kaza sonrası bedensel dönüşüm geçiren Alexia karakteri etrafında şekillenir. Bu bağlamda, ***Titane*** hem bedenle hem de makinelerle kurulan, geleneksel anlatıların ötesine geçen bir ilişkiyi sahnelemektedir.

Fransız filozoflar **Gilles Deleuze** ve **Félix Guattari**, 1968 öğrenci hareketlerinin politik etkisiyle kaleme aldıkları *Anti-Oedipus* (*L’Anti-Oedipe*, 1972) adlı eserlerinde, Freud’un Oedipus kompleksi merkezli psikanalitik modeline karşı eleştirel bir yaklaşım geliştirmiştir. Şizoanalitik düşünce ekseninde arzu, yersizyurtsuzlaşma (*detrterritorialization*), kodlama/kod çözme ve organsız beden (*Body without organs*) gibi kavramları çok katmanlı bir şekilde tartışmışlardır. **Deleuze** ve **Guattari**’ye göre arzu, yalnızca cinsel veya romantik bir dürtüden ibaret değildir; toplumsal, ekonomik, teknolojik ve bedensel süreçleri birbirine bağlayan sürekli bir üretim faaliyetidir. Bu nedenle “makine” kavramını, insanın, toplumun ve teknolojinin etkileşimsel yapısını temsil eden bir metafor olarak kullanmışlardır. Arzu makinesi, bireyin kendi bedeniyle, nesnelerle, diğer insanlarla ve toplumsal yapılarla kurduğu bağlantılarda sürekli olarak üretim halinde olan bir güçtür. Günlük yaşamda yemek yeme, sanat icra etme, örgütlenme faaliyetlerine katılma ya da teknolojik cihazlarla etkileşim gibi eylemler, bu arzunun farklı makinesel kollarını oluşturur.

Deleuze ve **Guattari**, organsız beden kavramıyla, bedenin organlara “hapsedilmişliğini” kırmayı ve bedeni “saf yoğunluk” halinde deneyimlemeyi amaçlayan bir düşünce sistemi sunar. *Titane* filminde Alexia’nın bedensel dönüşümü, grotesk ve ekstrem biçimlerde temsil edilirken, teknolojik eklemlenmeler (örneğin, kafasındaki metal implant) ve bedensel deformasyonlar, **Deleuze** ve **Guattari**’nin arzu makinesi ve organsız beden kavramlarını sinematografik bir zeminde somutlaştırır. Alexia’nın bedeni sürekli dönüşüm geçirir; hamilelik, şiddet eylemleri ve cinsiyet kimliğinin maskelenmesi gibi süreçler, onun organsız beden oluşturma deneyimini gözler önüne serer. Bu bağlamda, beden sabit ve belirli bir kimlik içinde tanımlanmaz; aksine, arzunun akışına bağlı olarak kendini yeniden düzenleyen, dönüşen ve biçim değiştiren bir yapı haline gelir.

Filmde arzu, bedeni biyolojik ve toplumsal olarak “organik” kabul edilen sınırların ötesine taşır. İnsan ve makine arasındaki sınırın muğlaklaştığı bir beden inşası ortaya çıkar. Titanyum plak, hamilelik ve makinelerle kurulan tensel ilişki, “insanın mekanikleşmesi” ile “makinenin insansızlaşması” arasındaki ikilikleri sorgular. Böylece, toplumsal olarak “normal” kabul edilen beden tasavvuru parçalanır. Kadın bedeninin eril anlatıya karşılık hem cinselliği hem de eril kimliği benimseyerek saklanma çabası, organsız beden kavramının toplumsal normlarla çatışmasını açığa çıkarır. Ancak, organsız beden yalnızca bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda toplumsal düzenin bedeni belirli kimlik kalıplarına (cinsiyet, aile aidiyeti vb.) zorlamasına karşı bir direnç biçimidir. *Titane*, bu bağlamda, kaçış çizgileri üreterek bedene dair yeni bir varoluş biçimi arayışına girer.

Alexia’nın kaçmaya çalıştığı tüm toplumsal kodlar, patriyarkal düzenin şiddet motifleriyle iç içedir. Arzusunun odağında makineler —özellikle otomobiller— yer alır. Bu, **Deleuze** ve **Guattari**’nin “arzu makinesi” kavramıyla doğrudan ilişkilidir: Arzu, yalnızca insani ilişkilere yönelmez; aksine, makinelerle —burada otomobillerle— de parçalı ve akışkan bağlantılar kurabilir. Arzu, bedeni ve nesneyi sürekli olarak dönüştüren bir güç olarak işler.

Alexia’nın dansçı kimliği, ardından karnaval atmosferini andıran mekanlar ve nihayetinde makinelerin organik olmayan materyalleriyle —yakıt ve yağ gibi unsurlarla— kurduğu tensel ilişki, arzunun sınırları aşan doğasını gözler önüne serer. Arzu makineleri yalnızca haz değil, aynı zamanda şiddet de üretir. Film boyunca Alexia’nın işlediği cinayetlerin giderek artması, arzu ve ölüm arasındaki

sarsıcı bağlantıyı ortaya koyar. Şiddet hem arzunun mutlak dışavurumu hem de toplumun bedeni kontrol etme çabalarına karşı patlayan bir enerji biçiminde işlev görür. Bu durum, **Deleuze** ve **Guattari**'nin “arzu her zaman yapıcı değildir; aynı zamanda yıkıcı da olabilir” düşüncesiyle birebir örtüşmektedir.

Titane, aynı zamanda beden ve cinsellik üzerinden “kadın” ve “erkek” olmanın normatif çerçevelerini de sarsar. Alexia'nın erkek kılığına girerek (Adrien kimliği) varoluşunu sürdürmesi, biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki gerilimi görünür kılar. Filmde yalnızca Alexia'nın değil, Vincent'ın bedeni de dönüşüme uğrar; testosteron enjeksiyonları, yaşlanma süreci ve güç kaybının getirdiği travmalar, onun bedensel kimliğini sürekli değişen bir yapı haline getirir. Hem Alexia hem de Vincent, bedenlerinin “maskülen” ya da “feminen” kalıplarla tanımlanmasına direnir gibi görünmektedir. Bu durum, katı cinsiyet hiyerarşilerini sarsan bir dinamik olarak okunabilir.

***Body Horror* Türündeki Farklılık**

David Cronenberg'in ***The Fly*** (1986) filmi, bilim kurgu ve *body horror* türünün en ikonik örneklerinden biri olarak kabul edilir. Görünürde, tıpkı **Titane** gibi, bedensel dönüşüm ile korkuyu iç içe geçiren bir anlatı sunar. Ancak iki film arasındaki temel fark, bedenin dönüşümüne yüklenen anlamda yatmaktadır. **The Fly**, karakterin bedensel değişimini bir hastalık, çöküş ve geri dönülemez bir bozulma olarak ele alırken, **Titane** ise tam tersine bedensel dönüşümü bir çöküş değil, kimlik arayışı ve yeniden doğuş süreci olarak konumlandırır. Yönetmen **Julia Ducournau**, **Cronenberg**'in aksine, eril bir panikle “beden üzerindeki kontrolü kaybetme” korkusunu işlememekte; bunun yerine, kontrolün kaybını özgürleştirici bir deneyim olarak sunmaktadır. **Titane**, bedensel değişimin yalnızca travmatik bir süreç olmadığını, aynı zamanda bilinçli bir dönüşüm ve kimlik inşası pratiği olabileceğini göstermektedir. Böylece film, *body horror* türüne geleneksel çerçevenin dışında, bedeni biyolojik ve toplumsal sınırlarından kurtaran bir perspektifle yaklaşmaktadır.

Rape-revenge türü, genellikle kadın karakterin cinsel saldırıya maruz kalmasının ardından intikam almasını konu alan bir anlatı yapısına sahiptir. Bu tür, 1970'lerde popülerleşmiş ve özellikle ***I Spit on Your Grave*** (Meir Zarchi, 1978) gibi filmlerle sinema tarihinde kendine önemli bir yer edinmiştir. Ancak feminist bir

perspektiften bakıldığında, bu türün geleneksel örnekleri çoğunlukla kadın karakterlerin maruz kaldığı şiddeti teşhir etmekten öteye geçememiş, hatta bu şiddetin eril bir tatmin unsuru olarak sunulmasına neden olmuştur. Erkek yönetmenler tarafından çekilen bu filmlerde, kadın karakterlerin şiddete uğradığı sahneler uzun ve detaylı sekanslarla verilmiş; ardından gelen intikam süreci ise erkek izleyicinin şiddet fetişizmini besleyen bir spektaküle dönüşmüştür. **Coralie Fargeat**'nın **Revenge** (2017) filmi ise *rape-revenge* türünün bu geleneksel yapısını radikal bir biçimde ters yüz eder. Kadın karakteri pasif bir mağdur değil, kendi kaderini belirleyen ve avcıya dönüşen bir özne olarak yeniden inşa eder. **Fargeat**, türün kodlarını altüst etmekle kalmaz, aynı zamanda sinemada kadın temsillerine yönelik güçlü bir eleştiri getirerek bakış rejimlerini sorgulayan bir anlatı ortaya koyar.

Filmin ilk sahnelerinde Jennifer (**Matilda Lutz**), zengin bir adamla ilişkisi olan, fiziksel çekiciliğiyle ön planda tutulan ve dışarıdan bakıldığında “masum” bir kadın olarak tasvir edilir. Ancak yaşadığı travmatik olayın ardından, Jennifer yalnızca bir intikamcıya değil, aynı zamanda doğaya ve kendi bedenine uyum sağlayan güçlü bir savaşıya dönüşür. Bu dönüşüm, klasik *rape-revenge* anlatılarındaki gibi basit bir “kurbanın intikamı” hikâyesinden çok daha derin bir karakter gelişimi sunmaktadır.

Jennifer'ın bedeni, eril bakış açısından sıyrılarak bir güç alanına dönüşür. Onun yara izleri, kan ve kirle kaplanmış bedeni, zayıflık ya da mağduriyetin değil, yeniden doğuşun ve direncin sembollerine evrilir. Filmdeki erkek karakterler, başlangıçta güçlü ve kontrol sahibi olarak görünse de, Jennifer'ın dönüşümüyle birlikte av-avcı dinamiği tersine çevrilir. Seyirci, Jennifer'ın yalnızca gerçekleştirdiği şiddeti değil, aynı zamanda bu şiddetin kökeninde yatan haklı öfkesini de deneyimler. Bu noktada film, izleyiciyi Jennifer'ın perspektifine çekerek klasik sinemanın bakış rejimlerini tersine çevirir ve “bakma” eylemini kadın öznenin lehine yeniden konumlandırır.

Revenge, yüksek derecede stilize edilmiş bir anlatıya sahip olmasına rağmen, sunduğu şiddet sahneleri Hollywood'un erkek egemen aksiyon sinemasında olduğu gibi yalnızca estetik bir gösteriye dönüşmez. Bunun yerine şiddet, kadın karakterin özerklik kazanma sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak işlev görür. Film boyunca kullanılan kan, yara izleri ve hayatta kalma mücadelesi, ana karakterin dönüşümünü görselleştiren araçlara evrilir. Öte yandan, filmin hiper-gerçekçi renk

paleti ve aşırı stilize edilmiş görüntüleri, klasik *rape-revenge* filmlerinin çiğ anlatısının ötesine geçerek, kadın karakterin kontrolü ele geçirdiği alternatif bir görsel dünya yaratır. Böylece **Revenge**, yalnızca feminist bir mesaj vermekle kalmaz, aynı zamanda izleyiciye şiddetin temsiline dair yeni bir perspektif sunarak türün sınırlarını yeniden tanımlar.

Ancak bu anlatısal ilerlemeye rağmen, filmin görsel estetiği bağlamında feminist temsilin ne ölçüde gerçekleştiği tartışmalıdır. Kadın karakterin bedeninin —özellikle çıplak kalçaların— sıkça ve vurgulu biçimde sunulması, filmin biçimsel düzeyde hâlâ eril bakışın (*male gaze*) etkisinden tam olarak sıyrılmadığını düşündürür. Bu yönüyle **Revenge**, bir yandan kadının fail konumuna geçişini kutlarken, diğer yandan onu hâlâ bir görsel fetiş nesnesi olarak sunma riskini taşır. Böylece film, feminist potansiyelini hem güçlendiren hem de sınırlandıran bir ikilik içinde konumlanır.

Quentin Tarantino'nın **Kill Bill** (Vol. 1 & Vol. 2) filmleri ise, 1970'lerin dövüş sanatları sineması, *exploitation* filmleri, Western ve *rape-revenge* türlerinden beslenen, yüksek stilize bir intikam hikâyesidir. Baş karakter olan The Bride (Gelin), **Uma Thurman** tarafından canlandırılan, güçlü ve karizmatik bir kadın suikastçıdır. İlk bakışta, özellikle şiddet ve eylem düzeyinde “kadın gücü” vurgusu yapması nedeniyle film feminist bir okuma potansiyeli taşımaktadır. Ancak hem yapım süreci hem de anlatı katmanları göz önüne alındığında, birçok eleştirmen **Kill Bill**'i feminist bir anlatı olmaktan ziyade, erkek fantezisini tatmin eden veya kadın kahraman figürünü erkek bakışının hizmetine sunan bir yapı olarak değerlendirmektedir. Ana karakterin intikam motivasyonu, karnında taşıdığı bebeğinin (dolayısıyla anneliğinin) elinden alınmaya çalışılmasıdır. Bu unsur, karakterin travmasını derinleştirirken, aynı zamanda kahramanlığını anne kimliği üzerinden tanımlar. Film, kadının gücünü annelikle özdeşleştirerek vurgular; bu da feminist kuram çerçevesinde tartışmalı bir noktadır. Çünkü kadın gücünü yalnızca annelikle ilişkilendiren bir anlatı, kadın kimliğini bu role hapseden bir bakış açısını yeniden üretebilir. **Kill Bill**'in bu bağlamda sunduğu anne motifi, bireysel bir intikam anlatısını merkeze alırken, ataerkil sistemin yapısal eleştirisini ihmal eder.

Bunun yanı sıra, filmde kadın öfkesi ve intikamı, feminizmin savunduğu şekilde bir “kendini savunma” ve “sisteme karşı durma” eylemi olmaktan çok, stilize ve görsel olarak tahrik edici bir gösteriye dönüştürülmüştür. **Fargeat**'nın **Revenge**

ve **Ducournau**'nın *Titane* filmleri ise erkekler tarafından domine edilen türleri ters yüz ederek, şiddetin eril bakışa hizmet eden bir spekülasyondan öte, kadın karakterin özerkliğini inşa eden bir güce nasıl dönüşebileceğini sorgular. Ancak özellikle *Revenge* örneğinde görüldüğü üzere, bu dönüşüm sürecinde bile kadın bedeninin nasıl temsil edildiği sorusu önem kazanmaktadır. *Titane* ise, eril sinema kodlarını yeniden şekillendirirken, izleyiciye “kadının bakış açısı nasıl bir güç kaynağına dönüşebilir?” sorusunu yönelterek, kadın temsillerine dair daha radikal ve alternatif bir perspektif sunar.

Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi

Céline Sciamma'nın *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019) filminde baş karakter Marianne, filmin açılış sahnesinde Héloïse'in portresini yapmak üzere yabancı olduğu bir kıyı bölgesine görevlendirilir. Böylece Marianne, Héloïse'i bir “konu” haline getiren, onu çerçeveye alan bir bakışın taşıyıcısı olur. Ancak Héloïse, resmedilmeye itiraz eden, pasif bir nesne olarak konumlandırılmayı reddeden bir karakterdir. Ressam ve model arasındaki geleneksel hiyerarşi, bu iki kadın arasındaki ilişkide göz göze bir karşılıklılığa ve gerilime dönüşür. Böylece Héloïse, edilgen bir figür olmaktan çıkarak kendi öznel varlığını inşa eden bir birey hâline gelir. Héloïse'in evliliğe karşı duruşu, dolayısıyla bir erkeğin “mülkü” olmayı reddetmesi, *İkinci Cins (Le Deuxième Sexe)* adlı eserinde kadının toplumsal olarak “öteki” konumuna itilişini analiz eden **Simone de Beauvoir**'ın düşünceleriyle doğrudan kesişir. **Beauvoir**, kadının edilgin bir nesne olmaktan çıkıp özneleşme sürecine girmesinin önemini vurgular. Filmde Héloïse'in evliliğe direnerek kendi benliğini keşfetme çabası, tam da **Beauvoir**'ın “öteki” olmanın ötesine geçme fikrini somutlaştırır. Marianne ve Héloïse arasındaki duygusal çekim, patriyarkal toplum ve onun dayattığı normlar tarafından dışlanmış bir arzu olarak sunulsa da, aynı zamanda iki kadının birbirleri aracılığıyla özneleşme süreçlerini deneyimlemelerine imkân tanır.

Héloïse, evlilik öncesinde kendisinden beklenen “hanımefendi” ve “itaatkâr gelin” rollerini reddeder. Adada özgürce hareket eder, elbiselerini rahatça çıkarır, koşar, deniz kenarında gezinir. Marianne ise bir kadın ressam olarak, toplumun sanatçı kimliğine çizdiği sınırlarla mücadele eder. Dönemin sanat piyasasında kadın sanatçılara yönelik kısıtlamalar -kadınların sergilere isimleriyle katılamaması, belirli kurallar nedeniyle portre yapma haklarının sınırlı olması gibi-

onun sanat pratiğini gölgede bırakmaya çalışsa da, Marianne bu engelleri aşmak için kendi alternatif yollarını arar.

Filmdeki gerilim yalnızca Héloïse'in portresinin yapılmasını reddetmesinden kaynaklanmaz; aynı zamanda bir kadının sanatıyla var olma mücadelesi ile bir diğer kadının kendi kaderini —evlilik ve aile bağlamında— belirleme çabası arasındaki çatışmayı da yansıtır. **Céline Sciamma**, anlatıyı iki kadının hem birbirine hem de kendi özgürlük arayışlarına odaklandığı bir düzlemde kurarak, patriyarkal sanat ve toplumsal yapıyı eleştiren güçlü bir sinematografik perspektif sunar.

Araştırmacı yazar **Hélène Cixous**, *écriture féminine* (kadınların yazısı) kavramını ortaya koyarken, kadınların kendi öznel deneyimlerini, duygularını ve arzularını ifade edebilmek için yeni bir dil yaratmaları gerektiğini savunur. **Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi** filminde ressamlık, bu bağlamda bir tür “yazı” işlevi görür. Marianne, Héloïse'i çizerek onun varlığını “kaydetmeye” çalışırken, Héloïse de pasif bir nesne olmayı reddederek bu sürece kendi öznel varlığını yansıtır. Onların birbirlerini “okumaları” ve “yazmaları,” **Cixous**'nun önerdiği kadınlara ait bir ifade alanının sinematografik bir metaforunu oluşturur.

Filmin dikkat çeken bir diğer unsuru, erkek karakterlerin neredeyse tamamen görünmez olmasıdır. Hikâyede erkekler, doğrudan bir varlık olarak değil; mektuplar, uzaktan yapılan evlilik düzenlemeleri ya da annenin otoritesi aracılığıyla —ki anne burada patriyarkal düzenin bir bekçisi olarak işlev görür— dolaylı bir güç unsuru olarak hissedilir. Böylece film, kadınların öznel varoluşlarını dışarıdan gelen eril tahakküm baskısından mümkün olduğunca arındırarak inşa eder.

Marianne, Héloïse ve hizmetçi Sophie arasındaki etkileşim ise feminist dayanışmanın mikro ölçekte bir yansımasıdır. Sophie'nin kürtaj sürecinde ona destek olmak, fiziksel ve duygusal acısını paylaşmak, patriyarkal ahlâkın yargılayıcı yaklaşımını reddeden bir yardımlaşma pratiğine dönüşür. Bu sahne, kadınların patriyarkal alanın dışında kendi kararlarını uygulayabildikleri ve birbirlerine destek sunabildikleri bir mikrokozmos yaratmalarına olanak tanır.

Filmin sonunda, Marianne'in yaptığı portrede Héloïse'in duygularının iz bırakması ve Héloïse'in de Marianne'e dair anılarını saklaması, kadınlar arasındaki bu ortak yaratım ve anımsama eylemini görünür kılar. Bu, patriyarkal anlatının dışında, kadınların kendi arzu nesneleri olarak birbirlerini yazdığı, çizdiği ve

benimsediği bir performans alanına işaret eder. Böylece *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, yalnızca bir aşk hikâyesi değil, aynı zamanda kadınların kendi anlatılarını yaratma ve özneleşme süreçlerinin sinematik bir temsili hâline gelir.

Erkek Bakışlı Lezbiyen İlişki Anlatısı

Abdellatif Kechiche'in *Mavi En Sıcak Renktir* (Blue is the Warmest Color/ La Vie d'Adèle, 2013) filmi, içerdiği anlatısal ve tematik unsurlar açısından *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* ile karşılaştırmalı bir analiz için oldukça uygun bir örnek teşkil etmektedir. *Mavi En Sıcak Renktir*, Adèle'in Emma ile ilişkisini keşfetme sürecini büyük ölçüde cinsellik ekseninde inşa eder. Film, aşkı bedensel bir arzu üzerinden tanımlarken, cinsellik sahneleri karakterlerin psikolojik derinliğini gölgede bırakan bir anlatı biçimine dönüşür. Buna karşın *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, kadın karakterlerin birbirlerini keşfetmesini aşk, sanat ve özgürlük bağlamında ele alır. Film, karakterler arasındaki duygusal yakınlığı yalnızca tensel temasla değil, bakışlar, sessizlikler ve sanat yoluyla derinleştirir. Özellikle *Mavi En Sıcak Renktir*'de yaklaşık 7 dakika süren cinsel birliktelik sahnesi, feminist eleştirmenler tarafından tartışmalı bir nokta olarak değerlendirilmiştir. Bu sahneler, birçok eleştiriye göre, kadın aşkını erkek izleyicinin fetişleştirdiği bir alana dönüştürmekte ve kadın karakterlerin arzusunu, eril bakışın (*male gaze*) hizmetine sunmaktadır. Buna karşın *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, kadın aşkını cinsellikten ziyade duygusal bağ, sanat ve hafıza ekseninde kurarak eril bakışın belirlediği sinematik kalıpları kırmayı hedefler. Filmde iki kadın arasındaki sevgi, yalnızca bedensel bir deneyimle değil; bakışlar, diyaloglar ve ortak sanatsal üretim aracılığıyla ifade edilir. Céline Sciamma'nın bu anlatım tercihi, kadın aşkının sinemadaki temsiline alternatif bir perspektif kazandırarak, kadın öznesini erkek fantezisinden bağımsız bir şekilde konumlandırır.

Sonuç

Titane, *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* ve *Revenge* filmleri kadın bedeni ve öznelliğini merkeze alan yeni bir ifade biçiminin Fransız sinemasında belirgin bir feminist dalga yarattığını göstermektedir. Anlatı ve görsel stil bakımından farklı

yönelimlere sahip olsalar da, bu üç film, kadının hikâyesini erkek bakışından arındırılmış bir perspektifle aktarma iradesinde buluşur. Böylece, geleneksel sinemasal kodları ve toplumsal cinsiyet rollerini ters yüz eden bir anlatı pratiği sergilerler.

Julia Ducournau'nın *Titane* filmi, bedensel sınırların radikal biçimde ihlal edilmesi ve cinsiyet kimliği algılarının altüst edilmesiyle, kadının yalnızca pasif bir seyir nesnesi olmadığını kanıtlar. **Céline Sciamma**'nın *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* filmi, kadınlar arasındaki arzunun özgürce deneyimlenebileceği, erkek egemen sanat algısından bağımsız bir evren kurarak “kadın bakışı”nın sinemasal temsiline yeni bir boyut kazandırır. **Coralie Fargeat**'nın *Revenge* filmi ise tecavüz-intikam türünü tartışmalı bir şekilde olsa da dönüştürür. Bu üç yönetmen, kadın karakterleri yalnızca “mağdur” veya “feminen kahraman” rollerine sıkıştırmak yerine, onların kimlik, beden ve arzu arayışlarını çok boyutlu biçimde ele alır gibi görünür. Bu bağlamda, Fransız sinemasında yükselen bu yeni dalga, geleneksel anlatılarda kökleşmiş eril tahakküme karşı bir direnç alanı oluştururken, kadınların kendi benliklerini keşfetme ve ifade etme süreçlerini görünür kılar. Filmlerde sahneye konulan şiddet, tutku ve dönüşüm hikâyeleri, yalnızca bir tür sineması pratiği olarak kalmaz; aynı zamanda kadın deneyimine dair evrensel meselelere işaret ederek feminist sinemanın sınırlarını genişletir. Bu filmler bir akım olarak üretildiği sürece, dünya sinemasında hem görsel dilde hem de karakterlerin içsel yolculuklarında yeni ifade biçimlerinin ve feminist tartışmaların önünü açmaya devam edecektir.

Kaynakça

- Baker, U. (2017). *Beyin Ekran*. Birikim Yayınları.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1972). *L'Anti-Oedipe*. Les Editions de Minuit.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: Movement-Image*. University of Minnesota Press.
- Johnston, C. (1973). *Women's Cinema as Counter-Cinema*
- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*

TUZDAN KAİDE - BİR İLK FİLMİN YAPIMI

Burak Çevik

Manifold Kitap

2022 / 103 sf.



Dünyayı aydınlatacak şekilde konuşabilmek gerekirmiş. Ama görünür dünya bile gizlideymiş. Mezarlar göz önünde ama ölümler kim bilir neredeymiş. Kimsenin eli ve ilmi ötekinin derdini savuşturmaya yetmezmiş. Okumak dahi bir yol bulmuşsun buluşunu tasdike yararmış, onun yolunun kılavuzluğu yine dardarmış. Yoksa her yol açan bunu ancak kendinin geçebileceği kadar açar, zaten yol da o geçtikten hemen sonra kapanırmış. Bir ilhammış insanın insana verebileceği ancak, sır değil. (...) Bir an gördüm sanan göz tekrar kararır, boşluk yine kendi üzerine kapanırmış. Açıklama olarak “Derdin senin içindedir ama görmüyorsun, şifa senin içindedir ama bilmiyorsun...” yollu adresler verilirmiş. İnsan kendi içinde körebe oynarmış. (...) Dünya yuvarlağının tutulacak tarafı, bir sapı, kulpu yokmuş, bunu yapabilirsen anca başından atarmışsın.

Şule Gürbüz, Öyle Miymiş?

Yönetmen **Burak Çevik**'in *Tuzdan Kaide - Bir İlk Filmin Yapımı* kitabında karşıma çıkan ve başka hiçbir sayfaya göz atmadan kitabı almama ve bir solukta okumama vesile olan bu cümleler yazar **Şule Gürbüz**'e ait. Bir yönetmenin ilk filminin fikir aşamasından yapım sürecinin sonuna kadarki hikâyesini anlatması

benim için başlı başına ilgi çekiciyken **Şule Gürbüz**'ün *Öyle Miymiş?* adlı kitabından alıntılanan bu metin yönetmen **Çevik**'in kitabını daha da cazip hale getirmişti. *Tuzdan Kaide - Bir İlk Filmin Yapımı*, **Burak Çevik**'in ilk filmini çektikten sonra - kendi tabiriyle geceleri daha iyi uyuyabilmek ve sabahları yataktan kalkarken aklında başka düşüncelerle uyanmayı istediği için - yazmaya başladığı kişisel anekdotlardan ve filmin senaryosundan¹ oluşuyor. “Tuzdan Kaide” ismini alana kadar 28 ayda altı isim değiştirecek olan filmin senaryosunun temel direği bana kalırsa **Şule Gürbüz**'ün bu yoğun metni. **Çevik**'in ilk film sürecinde karşılaştığı içsel karanlığı, dışsal belirsizliği ve kendi yolunu bulma zorunluluğunu anlattığı kitabın içinde dolaşırken zihnime yön veren, karmaşık yerlerde tutunacak bir dal sunan bir el rehberi gibiydi **Şule Gürbüz**'e ait bu cümleler. Belki **Burak Çevik** de, *Tuzdan Kaide'nin* (2018) hazırlık ve çekim sürecinde tuttuğu notlarla paralellik kurduğu, yaşadığı tereddütleri yansıttığını düşündüğü için senaryosunda bu metne yer vermiştir.

Burak Çevik için ilk uzun metraj filmini üretmek, sadece dışa dönük bir yaratım değil; aynı zamanda kendini, sinemayı ve kendi sinemasal düşünme biçimini keşfetmeye yönelik içsel bir süreç. Örneğin bir filmin kendisi için önce bir mekânla başladığını; hikâyenin ise o mekânın çağrısıyla zamanla biçimlendiğini keşfettiğini söylüyor kitabında. Ayrıca **Çevik** için görüntüler, anlatıdan önce gelmekte; imajlar ve duygusal izlenimler, henüz söze dökülmemiş bir hikâyenin temelini kurmakta. Anlatmayı tercih ettiği hikayeler ise - ilk filmi *Tuzdan Kaide* ve ikinci filmi *Aidiyet* (2019) özelinde - net cevaplar sunmaktan ziyade, izleyiciyi yanıtsız kalan sorularla baş başa bırakan anlatılar. Örneğin *Tuzdan Kaide*'nin başkahramanı olan hamile kadın bir lanetli de olabilir, bir vampir de... Ancak kesin olan şu ki, ilk filminin hazırlık sürecinde **Çevik**, cevaba ulaşan bir film yapmak yerine, yeni sorular ortaya atan; yanıtları belirsiz, kişiden kişiye değişebilen ve başka sorulara yol açan filmlerin peşinde olduğunu fark ediyor.² Bu noktada bir izleyici olarak, *Tuzdan Kaide*'de yanıtların bir an için belirdiğini ama ardından hemen silinip belirsizlikle yer değiştirdiğini söyleyebilirim. **Şule Gürbüz**'ün şu cümlesi filmdeki bu geçici aydınlanma anları ve bu anların süreksiz doğası için yazılmış gibi: “Bir an gördüm sanan göz tekrar kararır, boşluk yine kendi üzerine kapanırmış.”

¹ Kitapta yer alan senaryo, çekim sürecinden önce teknik ekip ve oyuncularla paylaşılan senaryodur.

² Ancak bu anlayışın **Çevik**'in Bahçelievler Katliamı'nı konu edinen 2024 yapımı filmi *Hiçbir Şey Yerde Değil* için çok sorunlu olduğunu söylemek gerek.

Buradan bir yönetmenden/sanatçıdan, “dünyayı aydınlatacak” yani görünmeyi göstercek ya da görüne yeni bir ışık düşürecek filmler, yapıtlar üretmesi yönündeki beklenti konusuna geçiş yapacak olursak **Şule Gürbüz**’ün tespitleri yine yol gösterici olur. “*Dünyayı aydınlatacak şekilde konuşabilmek gerekmiş. Ama görünür dünya bile gizlideymiş. Mezarlar göz önünde ama ölüler kim bilir neredeymiş.*” **Burak Çevik**’in kitap boyunca sorguladığı, ilk filme başlayamama hâli - **Şule Gürbüz**’ün sözleriyle de örtülecek şekilde - görünür olanın ya da görünür kılınacak şeyin bile daha baştan muğlak olmasıyla yakından ilişkili. Fiziksel izler - tıpkı sinemada bir hikâyenin yüzeyinde beliren biçimsel unsurlar gibi - görünür olabilir. Filmin biçimi, çerçevesi, sahneleri (tıpkı mezarlar gibi) belirgin olabilir. Ancak asıl mesele, görünenin ötesini (tıpkı ölülerin nerede olduğunu) izleyiciye sezdirmekse bu, yönetmen için hiç kolay değil. Hele ki söz konusu olan ilk film ise mesleğinin özünü ve yaratıcı dayanaklarını keşfetmeye yeni başlamış genç bir yönetmen için deneysel bir keşif hali söz konusu. **Burak Çevik** de bu keşifte kendine şu soruları sormakta: “Peki iz nedir, ne kadar gerçeğin bir parçası olabilir? Bir iz, kendisinden öte neyin temsili olabilir? Ya sinemanın gerçek ile değil de sadece hakikat ile bir bağı varsa? Sinemanın kendi özel alanını yaratan ve kendine ait bir gerçekliğe sahip ‘izler silsilesi’ olduğunu nasıl tarif edebilirim? Gerçeğin üstünde ya da altında ve kendi gerçekliğinde, kendi fizik kurallarında ve bu kuralların olasılığında dans eden imgeler silsilesi, denebilir mi?”³

Çevik, kitabında ilk filmini çekmeye cesaret edememesinin arkasındaki çok katmanlı sebepleri, hazır olma ile vazgeçme arasındaki o kırılgan eşikte yaşadıklarını içtenlikle ortaya koyuyor. Üstelik ilk uzun metraj filmine kadarki tüm film tasarılarında sadece parasal olarak değil, duygusal ve örgütsel olarak da kendini yetersiz hissettiğini kitabında tüm açıklığıyla anlatıyor. Ancak film çekememe hâlini bir son değil de yaratıcı sürecin bir parçası olarak görmeye başlayan **Çevik**, her başarısız girişimden sonra elinde kalanları **Tuzdan Kaide**’nin üretiminde organik parçalar haline getiriyor. Ayrıca ilk filmini çekmek için kendini hazır hissetmediği dönemde sinemadan tamamen uzaklaşmak yerine, başka bir yaratıcı yol buluyor: film göstererek sinema yapmaya devam etmek. Kurucusu olduğu Fol Sinema Topluluğu’nun gösterimleri sayesinde, sinemanın biçimsel ve düşünsel sınırlarını sorgulamayı öğrenmeye devam ediyor. Tüm bunların sonucunda ilk filminde yitirilenin, silinenin, görünmeyenin peşine düşme cesaretini gösterebiliyor.

³ *Tuzdan Kaide: Bir İlk Filmin Yapımı* kitabı sayfa 29.

Çevik'in ilk filminin senaryosunu netleştirmesinde ve çekimlere başlamasında asıl itici güç arkadaşlarının destekleri, onların çektiği filmler ve okuduğu düşünürler oluyor. Fakat **Şule Gürbüz**'ün "kimsenin eli ve ilmi ötekinin derdini savuşturmaya yetmez" cümlesinde ifade ettiği gibi - **Çevik** kişisel bir yaratım ya da varoluş sürecinde asıl yükün bireyin kendisine ait olduğunu içselleştirmiş durumda. Arkadaşlarının desteği, düşünsel sohbetlerine kitabında ayrıntılı olarak yer verip ekip çalışmasının önemine değinse de günün sonunda yön bulan, o yöne doğru adımlar atan ve bedelini ödeyen kişinin yine kendisi oluyor. **Çevik**, ilk film üretim sürecinin hem bilinçli bir kaybolma hem de sezgisel bir bulma hâli olduğunu ama en nihayetinde bu durumun beraberinde hem bir yenilgi hem de bir kabulleniş hissi getirdiğini belirtiyor.

Kitabın son bölümü olan "Bir Yönetmen Filmini Kimin İçin Yapar?" bölümünde **Çevik**, **Tuzdan Kaide**'nin yapım sürecinin ana akım film endüstrisinin yöntemleri dışında, özgün yöntemlerle gerçekleştiğini vurguluyor. Ancak "filmi kimin için yaptığı" ve "filmin endüstri etkisinden ne ölçüde bağımsız olabildiği" gibi temel sorular üzerine sık sık düşündüğünü; dolayısıyla hem hedef kitleyi hem de üretim koşullarının sanat üzerindeki etkilerini sorguladığını ifade ediyor. **Çevik** ayrıca uzun ve zorlu film yapımı sürecinde destek ve fon arayışlarının festivallerdeki *pitching* oturumları ile *work-in-progress* platformları üzerinden yürütüldüğünü de aktarıp kendi deneyimlerini paylaşıyor. Bu süreçte ona ilham verenler arasında katıldığı festivaller, lise yıllarında okumaya başladığı **Chris Ware**'in çizgi romanları, arkadaşlarının filmleri kadar okuduğu filozofların da (**Bergson**, **Deleuze**, **Ulus Baker**) önemli bir yeri olduğunu belirtiyor. Ancak, bu ilhamın bireysel bir deneyime dönüşmesinin uzun süreli bir çaba ve sayısız denemeyle mümkün olduğunu da vurguluyor. **Şule Gürbüz**'ün dediği gibi, ne de olsa "Bir ilhammış insanın insana verebileceği ancak, sır değil."

Bu kitabın, ilk filmini çekmeye hazırlananlara ilham vermesi dileğiyle...

Süheyla Tolunay İşlek

SESSİZLİĞİN YANKISI: WIM WENDERS SİNEMASINDA SESİN POETİK VARLIĞI

Eda Arısoy

Sinemada ses, görsellik kadar güçlü bir anlatım katmanı olarak işlev görür; sadece diyalog ya da müzikle değil, mekânın, atmosferin ve karakterlerin iç dünyasının görünmeyen boyutlarını da taşır. Sinemada ses, yalnızca görsel öğeyi destekleyen bir unsur değil, aynı zamanda anlatının ritmini, atmosferini ve duygusal derinliğini kuran başlı başına bir anlatı aracıdır. Özellikle çağdaş sinemada ses, karakterin iç dünyasını, zamanın akışını ve mekânın ruhunu yansıtırma biçimiyle görselliği tamamlamaktan öteye geçmiştir. Bu bağlamda **Wim Wenders**¹ sineması, sesin görselliğe eşlik etmekten çok, onunla diyalog kurduğu, hatta zaman zaman onu bastırdığı bir anlatım şekli sunar. **Eda Arısoy**'un *Sinemada Ses-İmaj*² (2022) adlı kitabında vurguladığı gibi, “ses, imajla bir tür simbiyotik ilişki içinde değildir; aksine, kimi zaman onu destekler, arındırır, kimi zaman da sessizce derinleştirir.” **Wenders**'in filmografisinde sesin çok katmanlı rolü; sessizlik, iç ses, çevresel sesler ve müzik aracılığıyla somutlaşır. Bu yazı, **Michel Chion**'un³ sinema

¹ Wim Wenders, 1945 doğumlu Alman yönetmen, senarist, yapımcı ve fotoğrafçıdır. 1970'lerde Yeni Alman Sineması'nın önde gelen isimlerinden biri olarak tanınan Wenders, özellikle yol filmleriyle sinema tarihinde kendine özgü bir yer edinmiştir. Sinemasında aidiyet, yalnızlık, mekân ve zaman gibi temaları işlerken, görsel estetik ve ses tasarımına verdiği önemle de öne çıkar. Uluslararası alanda ses getiren başlıca yapımları arasında *Alice in the Cities* (1974), *Kings of the Road* (1976), *Paris, Texas* (1984), *Wings of Desire* (1987), *Buena Vista Social Club* (1999) ve *Perfect Days* (2023) yer alır. Wenders, sinemayı hem felsefi hem de şiirsel bir ifade alanı olarak kullanan, çağdaş sinemanın en özgün yaratıcılarından biridir.

² Arısoy, E. *Sinemada Ses-İmaj*, Akademisyen Yayınevi, Ankara, 2022.

³ Michel Chion, 1947 doğumlu Fransız film kuramcısı, besteci ve ses tasarımcısıdır. Sinema ve ses ilişkisi üzerine yaptığı teorik çalışmalarla tanınan Chion, özellikle film sesinin sadece teknik bir unsur değil, anlatının merkezi bir öğesi olduğunu savunur. Sinema sesine dair geliştirdiği “acousmêtre”, “anempatetik ses” ve “synchresis” gibi kavramlar, görsel-işitsel estetik alanında çığır açıcı niteliktedir. *Audio-Vision: Sound on Screen* (1994), *The Voice in Cinema* (1999) ve *Film, A Sound Art* (2009) gibi eserleri, sinema kuramı alanında temel kaynaklar arasında yer alır. Chion, özellikle sesin duyusal, algısal ve felsefi boyutlarını ele alan yaklaşımıyla, çağdaş film analizinin yönünü değiştirmiştir.

sesi üzerine geliştirdiği temel kavramlarla birlikte, **Wenders** sinemasında sesin poetik işlevini konu edinmeyi amaçlamaktadır. **Michel Chion** (1994), sinema sesini açıklamak için çok sayıda özgün kavram geliştirmiştir. Bunlardan bazıları: “Acousmtre”; kaynağı görünmeyen ama duyulan ses, “anempatetik ses”; sahnedeki duygusal durumla çelişen, ilgisiz kalan ses, “synchresis”; ses ve görüntünün eşzamanlı verilmesinin zihin tarafından doğal bağ kurularak anlamlandırılması gibidir. Bu kavramlar, sinemanın ses estetiğini çözümlemek için son derece işlevseldir.

Ses yalnızca görsel imajın eşlikçisi değil, kendi başına bir anlatı katmanıdır; zaman, hafıza, boşluk ve duygu gibi unsurlar, ses aracılığıyla şekillenir. Sinemada yer bulan ve anlatı mekanizmasına dönüşen ses-imaja çeşitli başlıklarda bakmak gerekirse: Diyalog ve monolog sesleri (konuşma, i ses), diegetik ses (karakterlerin de duyduğu çevresel ve sahneye ait organik sesler), non-diegetik ses (müzik, anlatıcı sesi gibi, karakterlerin duymadığı, izleyicinin duyabildiği, filme sonradan eklenmiş olan ses türleri), sessizlik ve szszlk, kontr-puantal ses (sahnenin duygu yüküne aykırı ve uyumsuz sesler) olarak sınıflandırmak mümkündür. Zira, sinemada sesin tanımını yaparken, önemli olan anlatıya katkısı bağlamında bakmaktır. Böyle bakıldığında sessizlik de sinemada söz söylemek, diyalog kullanmanın gücü kadar kullanmamanın gücünün varlığının hissedildiği ses türüdür.

Wenders’in sinemasında bu ses türleri genellikle i içe geçer; özellikle içsel anlatı (*inner voice*), karakterlerin yalnızlık, aidiyet, bellek ve kayıp gibi temalarıyla birleşir. Bu bağlamda, **Wim Wenders**’in sineması da sesin şiirsel ve varoluşsal boyutunu keşfeden önemli bir alan sunar. **Wenders** sinemasında szszlk de bir sessizlik türü olarak göze çarpmaktadır. Çoğu kez izleyicinin filmin duyumsama alanındaki yerini koruyan, inisiyatif olarak anlatıda görsel imaj kadar rol oynayan bir unsurdur ses (sessizlik). **Wenders**, görsellik kadar sesin kullanımındaki incelikli tasarımlarıyla da dikkat çeken bir sinemacıdır. Hatta filmleri, ilk izlenimle, sinematografisinin belgesel kadrajına yakın olduğu, daha olağan, sıradan karelerle tasarlandığı hissi verir. Oysa **Wenders** sinemasının görsel ve işitsel imajları, çoğu zaman karakterlerin i dünyasına açılan bir pencere işlevi görürken; sessizlik, szszlk ya da katmanlı ses kullanımı anlatımsal bir unsur haline gelir. Elbette bir yönetmeni anlatmada, sinematografinin tüm bileşenlerine aynı değerde yer vermek gerekmektedir ancak bu yazı, **Wenders**’in özellikle atmosferik ses, mekâna

özgü ses tasarımı, müzik ve iç monologlarla kurduğu işitsel söylemi incelemeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle de **Wenders** sinemasının ses-imajı bir anlatı aracı olarak kullanırken ki inceliği yazının odağındadır.

Wim Wenders, 1970'lerden günümüze uzanan sinema kariyeri boyunca, oluşturduğu sinemasal dünyada zamanla kurduğu özel ilişkide ve karakterlerin içsel yolculuklarında yansıyan derinlikli anlatısını merkeze alan bir sinema ile izleyici karşısındadır. Alman Yeni Sineması⁴ hareketinin öncü isimlerinden biri olarak kabul edilen **Wenders**, hikâyelerinde yalnızlık, yolculuk, sessizlik ve kimlik arayışı gibi temaları, görsel bir şiirsellikle işler. Şiirsel sinema, klasik anlatı yapısını reddeden, duygu ve imgeye odaklanan bir sinemadır. **Wenders** sinemasını şiirsel olarak imlemek tam doğru olmasa da, ses kullanımında böylesi bir eğilimi olduğu da atlanmamalıdır. Zira *Perfect Days* filmi, bir sözsüz karakter (*muted character*)⁵ olarak, izleyici ile adeta telepati kurar, izleyicinin empatik duyularını harekete geçirerek hikâyenin içselleşmesine olanak tanır. Buna ek olarak *Perfect Days* filminde, doğrusal zamanın ötesinde, sezgisel bir akış vardır; görsel-işitsel metaforlar aracılığı ile Hirayama'nın⁶ dünyası hissedilebilir hale gelir. Film, diyaloglardan çok görüntü, ses ve ritimle konuşur. Hikâye yerine atmosfer vardır,

⁴ Alman Yeni Sineması, 1960'ların sonlarında başlayıp 1980'lere kadar etkisini sürdüren, Almanya'da ortaya çıkan yenilikçi bir sinema hareketidir. II. Dünya Savaşı sonrası durgunlaşan Alman film endüstrisine karşı bir tepki olarak doğmuş, genç yönetmenlerin kişisel, politik ve sanatsal anlatım arayışlarını yansıtmıştır. Bu akımın öncü isimleri arasında Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders ve Volker Schlöndorff yer alır. Minimalist anlatım, belgesel estetiği, bireyin toplumsal yapıyla çatışması ve tarihsel hafıza temaları öne çıkan özellikleridir. Alman Yeni Sineması, Avrupa sanat sineması içinde önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur.

⁵ "Muted character" (sessizleştirilmiş karakter), sinema anlatılarında sözlü iletişimden yoksun ya da bu iletişimi bilinçli olarak reddeden karakterleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Bu karakter tipi genellikle travma, yabancılaşma, toplumsal baskı ya da duygusal kopukluk gibi nedenlerle sessizliğe bürünür ve bu sessizlik anlatının merkezinde güçlü bir anlam üretir. Sessizlik, karakterin içsel dünyasının bir ifadesi hâline gelirken, çevresel sesler, bakışlar ve bedensel jestler iletişimin yerini alır. Bu kavram, her ne kadar doğrudan Michel Chion tarafından kavramsallaştırılmamış olsa da, onun "anempatetik ses" ve "acousmètre" gibi sesin görünmeyen anlam katmanlarını ele alan kuramlarıyla ilişkilendirilebilir (Chion, *The Voice in Cinema*, 1999). Wim Wenders'ın *Paris, Texas* (1984) filmindeki Travis karakteri, sessizliğiyle seyircide hem merak hem de empati uyandıran çarpıcı bir "muted character" örneğidir. Bu karakter tipi, çağdaş sinemada hem psikolojik derinlik hem de anlatı estetiği açısından önemli bir temsil biçimi sunar.

⁶ *Perfect Days* (2023) filminde başrolü üstlenen Kōji Yakusho'nun canlandırdığı Hirayama karakteri, Tokyo'da umumi tuvaletleri temizleyerek sade bir yaşam süren, içine kapanık ama derin bir iç dünyaya sahiptir. Günlük rutinleri, kaset çalarından dinlediği müzikler, kitapları ve analog fotoğraf tutkusu üzerinden şekillenir. Konuşkan olmaktan uzak, gözlemleyen ve anın farkında olan Hirayama, sessizlikle kurduğu varoluş biçimiyle modern hayatın gürültüsüne karşı bilinçli bir duruş sergiler. Karakterin dinginliği, geçmişine dair ipuçlarıyla zaman zaman sarsılır; böylece sessizliği, bastırılmış duyguların ve hatıraların yankılandığı bir alana dönüşür.

Hirayama'nın iç dünyasının ağır atmosferi; belirsizlik, şiirsel imgeler ve çağrışımlarla izleyiciyi adeta içsel bir yolculuğa davet eder. **Tarkovsky, Malick, Cocteau** gibi yönetmenlerin de anlatısının temelini oluşturan şiirsellik, sinemada izleyiciyi anlamadan çok hissetmeye çağırır, şiir gibi akan bir deneyimdir.

Wenders sinemasının estetiği söz konusu olduğunda, özellikle kadraj kullanımı, sesle kurduğu anlatı yapısı ve zamana yaklaşımında, **Wenders**'in temel ilham kaynaklarından da söz etmek yerinde olur. Örneğin *The State of Things* (1982) ve *Until the End of the World* (1991) filmlerinde hissedilen boşluk, yabancılaşma ve görsel soyutlama unsurları **Antonioni**'nin sinemasına referanslar barındırır. **Wenders, Antonioni** gibi, hikâyenin değil, varoluşun izini süren bir sinema kurar. **Robert Bresson** ise **Wenders**'in minimalist anlatımı ve karakterin iç dünyasını dış dünyadan izole eden görsel yaklaşımında iz bırakmıştır. Fakat kuşkusuz, **Wenders**'in en çok ve en doğrudan bağlılık duyduğu ustası **Yasujirō Ozu**'dur.⁷ **Wenders, Ozu**'ya duyduğu hayranlığı açıkça ifade etmiş, hatta ona adanmış *Tokyo-Ga* (1985) adlı bir belgesel çekmiştir. **Ozu**'nun sineması, sabit kameralar, düşük bakış açıları, günlük yaşamın sade detayları ve aile içi ilişkilere odaklanan yapısıyla tanınır. **Wenders**'in *Perfect Days* (2023) filmi ise **Ozu**'ya bir saygı duruşu niteliğindedir. Filmdeki karakter (Hirayama), son derece mütevazı bir hayat sürer. Gündelik hayatın ritmi, detayların tekrarı, karakterin içsel sessizliği, filmdeki zamanın akışına neredeyse **Ozu**'nun filmlerindeki gibi bir ritüel duygusu kazandırır. *Perfect Days* filminde ses kullanımı çoğunlukla minimalisttir: Şehir uğultusu, yaprak hışırtısı, ayak sesleri özeni gibi, ya da müzik, karakterin ruh halini çağrıştırmakla kalmaz; onun kimliğini ve geçmişini anlamamıza yardım eder (kaset çalarda dinlediği **Lou Reed, Patti Smith** gibi sanatçılar). **Wenders**'in *Perfect Days* filminde, baş karakter Hirayama'nın günlük rutinlerinde kaset çalarından dinlediği müzikler, **Chion**'un "synchresis" (ses ve görüntünün eşzamanlı sunulmasıyla oluşan anlam) kavramını akla getirir. Hirayama'nın seçtiği müzikler, onun ruh halini ve geçmişini yansıtarak karakter gelişimine katkıda bulunur.

⁷ Yasujirō Ozu (1903–1963), Japon sinemasının en saygın ve etkili yönetmenlerinden biridir. Özellikle aile yapısı, kuşak çatışması, günlük yaşamın sade ritmi ve geçicilik temaları etrafında şekillenen filmleriyle tanınır. Ozu'nun kendine özgü sinema anlatısı; düşük kamera açıları, sabit planlar, doğrudan bakışlardan kaçınan oyuncu yerleşimleri ve anlatıdaki dinginlikle karakterize edilir. *Tokyo Story* (1953), *Late Spring* (1949) ve *Early Summer* (1951) gibi başyapıtları, minimalist anlatımı derin duygusal yoğunlukla birleştirir. Ozu, zamana ve sessizliğe verdiği anlamla yalnız Japon sinemasını değil, dünya sinemasını da derinden etkilemiştir.

Müziğin, karakterin iç dünyasını açığa çıkaran bir araç olarak kullanımı, izleyicinin Hirayama ile empati kurmasını kolaylaştırır.

Wim Wenders'in sinemasında Japon yönetmen **Yasujirō Ozu**'nun etkisi, yalnızca biçimsel sadelikte değil, sessizliğin anlam yükü taşıyan yapısında da açıktır. **Ozu**'nun durağan kamera açıları, gündelik hayata odaklanması ve diyalogun ötesine geçen sessel boşlukları, **Wenders**'in sinemasal anlatımında belirleyici bir iz bırakmıştır. Özellikle *Perfect Days* ve *Paris, Texas* (1984) gibi filmlerde sessizlik, anlatının aktif bir ögesi hâline gelir; çevresel seslerin özenli kullanımı, karakterlerin içsel dünyasını yansıtan bir ses manzarası oluşturur. Bu filmde sessizlik, Travis'in geçmişiyle kurduğu ilişkiyi temsil eder. Travis karakteri ilk başta konuşmaz; bu suskunluk, hem görsel hem işitsel olarak izleyicide bir boşluk duygusu yaratır. Film boyunca çevresel sesler (çöl rüzgârı, tren sesi, otoyol uğultusu) içsel bir yankıya dönüşür. **Ry Cooder**'ın minimalist gitar melodileri, karakterin iç dünyasıyla sesi neredeyse bir duygusal eşleştirme düzeyinde buluşturur. Sinemasal anlatıda, bu sesler imajın tamamlayıcısı değil, imajın psikolojik yankısı haline gelir. Benzer şekilde *Lisbon Story* (1994) filminde bir ses kayıtçısının Lizbon sokaklarında ses arayışı, sinemasal bir metafora dönüşür. Filmde, izleyici adeta seste var olmaya devam eden bir “kent” ve “hafıza” ile karşı karşıya bırakılır. Diegetik sesler (sokak müzikleri, çocuk sesleri, ayak sesleri) burada hem belgesel hem de şiirsel düzeyde işlev görür. **Wenders** bu filmde sesin sinema üretiminin temeli haline geldiği bir yapı kurar.

Wenders, Ozu'nun sinemasındaki “aktif sessizlik” anlayışını, **Michel Chion**'un “anempatik ses” (Chion, 1999)⁸ ve “synchresis” (Chion, 1994)⁹ kavramlarıyla biçimsel olarak bütünleştirir. Bu bağlamda, dış dünya seslerinin karakterlerin duygusal durumlarına doğrudan eşlik etmemesi ya da belirli seslerin hareketle senkronize edilerek içsel bir ritim yaratması, **Wenders**'in **Ozu**'dan aldığı sadelik ve dinginliği, çağdaş ses estetiğiyle harmanladığını gösterir. **Ozu**'nun zamana ve boşluğa verdiği önem, **Wenders**'in sesle kurduğu düşünsel derinlikte yeniden yankılanır. **Wenders**'in sinemasında ses, çoğu zaman geleneksel diyalogun yerini alma eğilimindedir. Sessizlik, çevresel sesler, iç sesler ve müzik, karakterlerin ruh halini aktaran başlıca işitsel unsurlardır.

⁸ Chion, M. *The Voice in Cinema*. Columbia University Press, 1999.

⁹ Chion, M. *Audio-vision: Sound on screen* (C. Gorbman, Trans.). New York: Columbia University Press, 1994.

Michel Chion'un sinema sesine dair geliştirdiği kavramlar, **Wim Wenders**'in filmlerinde hem anlatısal hem de duygusal katmanların inşasında belirleyici bir rol oynar. **Chion**'un *The Voice in Cinema* (1999) adlı eserinde açıkladığı “acousm tre” kavramı, bedenle doğrudan ilişkilendirilemeyen fakat varlığı hissedilen sesleri tanımlar; *Wings of Desire* (1987) filminde meleklerin insanların i seslerini duyması, bu kavrama sinemasal bir örnek sunar. Film, Berlin'deki meleklerin insanların i seslerini dinlemesi üzerine kuruludur. Burada diegetik olmayan i monologlar, hem anlatının temel taşıdır hem de seyirciyle karakterler arasında güçlü bir işitsel bağ kurar. İ sesler; şiirsel, parçalı ve bireyseldir. Bu anlatım biçimi, klasik anlatı yapısını bozan, deneyimsel bir izleme pratiği yaratır. **Wenders**'in bu filmdeki ses kullanımı, görsel olanla işitsel olanı eşit düzeyde var kılar. Yine aynı eserde geçen “anempatetik ses” kavramı, karakterin yaşadığı duygusal durumla uyuşmayan, dış dünyadan gelen kayıtsız sesleri ifade eder; *Paris, Texas* filminde çevresel seslerin karakterin içsel krizine karşı tepkisiz kalışı, bu ses türünün güçlü bir yansımasıdır. Öte yandan, **Chion**'un *Audio-Vision: Sound on Screen* (1994) adlı çalışmasında tanımladığı “synchresis” kavramı, ses ile görüntünün zihinsel olarak birleşmesini ifade eder; *Perfect Days* filminde kaset alardan yükselen müziklerin karakterin eylemleriyle senkronize edilmesi, içsel bir ritmin g rselleştirilmesiyle bu kavramı somutlaştırır. **Chion**'un bu üç kavramı, **Wenders**'in sinemasında sesin sadece teknik değil, aynı zamanda şiirsel ve felsefi bir ifade alanı olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda **Wenders**, sesin geleneksel dramatik yapıdan uzak, poetik bir katman olarak işlev görmesini sağlar. Ses, yalnızca duyulan değil; karakterin hafızası, duyguları ve kimliğiyle i içe geçmiş bir anlatı aracı haline gelir.

Wim Wenders'in sineması, zamanın estetiğini görsel ve işitsel düzeyde yansıtan, şiirsel ve düşünsel bir anlatı evrenidir. Kadrajlarındaki dinginlik, ses kullanımındaki derinlik ve karakterlerine verdiği içsel yolculuk alanı, onu ağdaş sinema içinde özgün bir yere konumlandırır. Bir başka deyişle, **Wenders**'in sineması, sadece izlenen değil, dinlenen, hissedilen ve düşünülen bir sinemadır. Bu yönüyle hem geleneksel anlatı biçimlerinin dışına çıkar hem de sinemanın en saf biçimi olan “bakma ve dinleme” deneyimini izleyiciye sunar. **Wim Wenders**'in filmlerinde ses kullanımı, derinlemesine incelendiğinde, anlatının ve karakterlerin psikolojik derinliğinin anlaşılmasında önemli bir rol oynar. **Wenders**, sesin sinemadaki potansiyelini ustalıkla kullanarak, izleyiciyi hem görsel hem de işitsel bir yolculuğa çıkarır. **Arısoy**'a göre, “Ses, sinemada boşlukları doldurmaz; aksine,

boşlukları üretir ve anlamı çoğaltır.” (2022). Bu tanım, **Wim Wenders**’in film anlatısını açıklamak açısından da kritik öneme sahiptir. **Wenders**, sinemasında sesi sadece bir atmosfer aracı olarak değil, anlatının merkezinde yer alan psikolojik ve varoluşsal bir öge olarak konumlandırır. Sessizlik, yankı, iç ses, çevresel gürültü ya da müzik; her biri, karakterlerin içsel çatışmalarını ve zamanla kurdukları ilişkiyi şekillendirir. Wenders sinemasında sesin “imajla kurduğu eşitlik ve zamanın duyumsanabilir hâli” net karşılık bulur. **Wenders**’in sesle kurduğu bu özgün anlatı, izleyiciyi hem görsel hem işitsel bir yolculuğa çıkarır; kimi zaman duyduklarımız, gördüklerimizden çok daha fazla şey anlatır.

HEP YENİDEN, EN BAŞTAN BAŞLAYARAK PARIS, TEXAS...

Süheyla Tolunay İşlek

*John Ford'un **The Searchers** filmindeki arayışın benim sinemamın ana teması olduğunu düşünüyorum. Arayış içinde olan, ne için yaşadığını tanımlamaya çalışan, hayatlarının anlamını, hayattaki rollerini bulmaya çalışan insanlar...*¹

*Bütün filmlerim aslında nasıl yaşanması gerektiği sorusuyla ilgilidir — her ne kadar bunu uzun süre fark etmemiş olsam da. Çünkü ben de yanıtları arıyordum. **Mükemmel Günler**, bu soruya oldukça net bir cevap veriyor... Pek çok açıdan, Hirayama nasıl yaşanması gerektiğine dair kusursuz bir örnek.*²

1945 sonrası Almanyasında, çok yoğun Amerikan kültürel etkileri altında ve kendi kültürüyle tam olarak barışık olmayarak büyüyen **Wim Wenders**, gençliğinde Amerikan sinemasına -özellikle **John Ford**, **Nicholas Ray**, **Anthony Mann** gibi yönetmenlerin filmlerine- büyük bir tutkuyla bağlıdır. Kendi yol

¹ “ ‘There’s a film by John Ford called **The Searchers**,’ Wim Wenders once said, “and sometimes I think that’s my main topic... people who are searching, trying to define what they live for, trying to find the meaning of their lives, trying to find their role in life, looking for love: searching, searching, searching.” ([Bağlantı](#))

² Wim Wenders’in **Mükemmel Günler** filmiyle ilgili sözleri, 11 Şubat 2024 tarihli Guardian’da yayınlanır: “All of my films are dealing with that question of how to live, even though for a long time I did not know that, because I was searching for answers too. **Perfect Days** is quite a precise answer ... In many ways, Hirayama is a perfect example of how to live.” (Çeviriler bana ait)

sineması anlayışının yapıtaşları olarak gördüğü **John Ford** ve **Nicholas Ray**³ filmleri sayesinde Amerika'ya gitmeden Amerika'yı keşfetmiş gibi hisseder ama bir gün Amerika'ya dair bir film çekecek olursa, bu filmin daha önce izlediklerinden bütünüyle farklı olmasını da ister. Kariyerinin başından beri her filminde farklı bir estetik, özgün bir biçim yaratma çabasında olan **Wenders**, içerik açısından ise hep “nasıl yaşanılır?” sorusuna cevaplar arar. **Wenders**, 2023'te çektiği **Mükemmel Günler** filminde, Hirayama karakteri aracılığıyla “nasıl yaşmalı?” sorusuna sonunda bir yanıt bulduğunu söyler. Aslında bu yanıtın ipuçları bana kalırsa çok daha önce, 1984 yapımı **Paris, Texas**'ın finalinde, Travis'e yüklenen zor görevle belirginleşmeye başlar.

Wenders, **Paris, Texas** filmi henüz fikir aşamasındayken Amerikalı oyun yazarı **Sam Shepard** ile çalışmak ister. **Shepard**'ın Amerikan rüyası, kutsal aile, kapitalizm eleştirisi ve yalnızlık temasına dair yazınsal dili, **Wenders**'in sinematik vizyonuna uygundur. Başlangıçta film için tamamlanmış bir senaryo yoktur; **Wenders**, **Shepard**'ın yazacağı kısa hikâyelere dayanan parçalı bir yapı hayal eder. **Shepard** bir dizi sahne taslağı yazar ve **Wenders** de bu sahneleri bir araya getirir. Hatta diyalogların bir kısmı çekim öncesi bir zamanda doğaçlama geliştirilir. Dört yıllık bir sürecin sonunda senarist **L.M. Kit Carson**'ın da desteğiyle, temelini **Sam Shepard**'ın *Motel Chronicles* (Motel Günlükleri) adlı kitabındaki hikayelerden alan **Paris, Texas** ortaya çıkar. Ancak filmin finali son ana kadar belli değildir ve birçok farklı final önerisi gündemdedir. **Wenders** sonunda sağduyulu bir kararla, filmi bir kült haline getiren finale karar verir ve bu tercih, yıllar sonra **Mükemmel Günler**'de olgunlaşacak olan bilgelik hâlinin ilk izlerini taşır.

Wenders'in yol üçlemesiyle başlayan, **Paris Texas**'ın Travis'iyle derinleşen, **Mükemmel Günler**'in Hirayama'sıyla sonlanan anlam arayışında asıl mesele, insanın kendi zaaf ve bencilliklerinin farkına varma ve onlara mesafe alarak kendine içsel bir etik alan açabilme yetisi olsa gerek. **Wenders**, senaristlerin **Paris, Texas** için önerdiği tüm klişe finalleri bir kenara iterek Travis'i, sevdiği insanları ancak onlardan uzak durarak kendi zehrinden koruyabilen bir ‘yalnız kovboy’ figürü olarak kalmaya mahkûm eder. Travis karakterini her ne kadar **Wenders**'in yol filmi estetiği ve felsefesi içinde çok özel bir figür olarak konumlandırırsak da **Paris, Texas**'ın belirgin western ikonografisi sayesinde Travis'in aslen bir modern çağ western kahramanı olduğunu söylemek yanlış olmaz.

³ Amerikalı yönetmenler arasında Wim Wenders'i en çok etkileyen isimlerden biri Nicholas Ray'dir. “Nicholas Ray olmasaydı **Paris, Texas** olmazdı. Onun filmleri bana Amerikan manzarasının ardındaki duygusal haritayı görmeyi öğretti” der Wenders.

Sergio Leone'nin spagetti westernlerine bir saygı duruşunu andıran biçimde; New Mexico çölünün geniş, uzun planları ve Amerikan sembolü kartala yapılan yakın çekimle açılan filmde, Travis —onu bulan doktorun da ima ettiği üzere— başlangıçta bir *kanun kaçağı* figürü olarak kodlanır. Zira western türünde *çölde olmak* her daim *tehlikeli* olmakla ilişkilendirilir ve biz Travis'i uzun bir süre çölde kararlı adımlarla yürürken izleriz. Western filmlerinde sürekli tekrarlanan semantik bir unsur olarak çöl, tehlikeli vahşi doğaya sahip araziler ile medeni Amerikan kasabaları arasında bir sınırdır ve Travis'in sınırın hangi yakasında olduğu bilgisi gözden kaçmayacak biçimde izleyiciye verilir. **Richard Slotkin**, kanun kaçağı figürünü genellikle "vahşi doğayla özdeşleşmiş" olarak tanımlar.⁴ Ancak çölde geçen açılış sekansının ardından **Paris, Texas**'ın sadece modern bir western değil, birkaç ana türün sınırlarında gezen bir film olduğu kısa sürede anlaşılır. Zira çöl ikonografisine aykırı kırmızı kasketi ve yırtık ayakkabılarıyla Travis, yenilmez kovboy imgesine ters düşecek şekilde bayılır ve bu anla birlikte filmin mizansenini, western ikonografisinden yavaş yavaş sıyrılmaya başlar. Doktorun derme çatma karavanında baştan aşağı yeşil ışığa bularanan Travis'in bir kanun kaçağı olduğundan kuşku duymaya başlarız. Karşımızdaki güçsüz düşmüş ve konuşamayan karakter, sessizliğiyle seyircide hem merak hem de empati uyandırmaya başlar. Western türünde kahramanın az konuşması alışıldık bir durumdur; ne var ki Travis'in, filmin ilk yarım saati —adeta susturulmuş bir karakter (*muted character*) gibi— tek kelime etmemesi türün revizyonist örnekleri için bile aykırı bir durumdur. Travis'in bu derin suskunluğu, bana **Mükemmel Günler**'in Hirayama'sını anımsatır; her ne kadar Travis'in suskunluğu travmanın ardından gelen bir içe kapanış, Hirayama'nın sessizliği ise gözlem ve sadeliğe dayanan bilinçli bir yaşam tercihi olsa da...

Travis'in suskunluğu ve diyalogların yalınlığı, filmin Hoppervari görsel dilini ön plana çıkarırken, **Wenders**'in plastik estetiği —özellikle Walt'un çöldeki sınır bölgesine ulaşıp Travis'i bir motele yerleştirdiği sahneden itibaren— daha belirgin bir hâle gelir. Travis motel odasında, neon ışıklar altındaki sokaklarda adeta bir **Edward Hopper** figürü gibi konuşmadan sadece bakar, dinler ve yürür. **Wenders**'in bir yabancı olarak Amerika'ya baktığı **Paris, Texas**'ta western ikonografi ve semantik öğeleri yerini *yol filmi* karakteristiğine ve belleğin katmanları açıldıkça ağırlaşan bir *dramaya* bırakır. Ancak tüm bu dönüşüm boyunca değişmeyen tek bir şey vardır: Travis'in yürüyüş sekansları... Filmde yedi adet uzun yürüyüş sekansı izleriz.

⁴ Slotkin, *Gunfighter Nation*, s. 147.

Roland Barthes *Çağdaş Söylenler* kitabında “yürümek belki de -mitolojik açıdan- en sıradan, en basit eylemdir. Her düş, her ideal imaj, her toplumsal promosyon önce ayakları ortadan kaldırır” der.⁵ İdeal imajların peşinde koştuktansa kendi bağımsız ve özgür sineması aracılığıyla anlam bulmaya çalışan bir sinemacı olarak **Wenders, Paris, Texas**’ta “dünyanın araba lastiklerinden çok ayaklar için yaratılmış olduğunu” söyler gibidir.⁶ **Wenders**’in yol filmlerinde (*Alice in the Cities*, *Wrong Move* ve *Kings of the Road*) karakterler, çoğunlukla araçla hareket eder. Ancak *Paris, Texas*’ta ‘yürüyüş’, anlatımın merkezine yerleşir.



Birinci yürüyüş sekansı: Çöl ile hemhal olmuş Travis

Travis’i yürürken gördüğümüz ilk sekansta görüntü yönetmeni **Robby Müller** çölün boşluğunu geniş panoramik çekimlerle vurgular. Travis tıpkı bir berduş gibi ve “yürüyerek, kimlik fikrinin kendisinden, biri olma, bir isim ve hikâyeye sahip olma halinden kaçmaktadır.”⁷ Biri olmak istemez. Bir zamanlar biri olmak, boynuna çok ağır ve hastalıklı bir kurgu zincirlemiştir. **Wenders**’in yol üçlemesindeki filmler, karakterlerin kimliğini yolda keşfetmesine odaklanırken *Paris, Texas* bu kimliğin çoktan dağılmış, silinmiş ve geri getirilemez olduğu bir evrene yerleşir. Travis için çöle çekilme, içinde bir hastalık olarak değişmeden ikamet eden şeyden ve onun sebep olduğu travmalardan kurtulmak için *her şeyden* vazgeçmektir.

⁵ Barthes, *Çağdaş Söylenler*, s. 25.

⁶ Bu ifade Le Breton’a ait. *Yürümeye Övgü*, s. 135.

⁷ Bu sözler Gros’a ait, *Yürümenin Felsefesi*, s. 14.



İkinci yürüyüş sekansı: Doktordan kaçtıktan sonra yürüyüşe devam eden Travis

Çölde bayıldıktan sonra kendisini bulan doktordan yürüyerek kaçan Travis sahip olduğu tek şey olan aile fotoğraflarını da geride bırakır. Çöllerde yürürken *hiç kimse* haline gelmiştir. Son dört yıldır yürüyen bedeninin tarihi yoktur. **Le Breton**'a göre “çağdaş dünya bağlamında yürümek bir nostalji ya da direniş biçimini akla getirebilir. Yürüyüş, yürüyüşçünün özgürlük düzeyine göre farklı tonlarla bedenini zaferidir.” Ancak Travis için yürümek bir zaferin aksine bir yenilgi sonucu bir anda başlanılan ve aralıksız devam eden bir eylemdir. **Wenders**, karakterin yenilgisinin kaynağını filmin sonuna dek açıklamaz zira Travis'in yaşadığı travmatik anlar, sindirilemediği için kolayca “hikâye” olacak nitelikte değildir.



Üçüncü yürüyüş sekansı: Kardeşinin yerleştirdiği motel odasından kaçtıktan sonra yürüyen Travis

Üçüncü yürüyüş sekansı öncesi Walt, kardeşi Travis'i bulur, birlikte bir motele yerleşirler. Ancak Travis, aynada kendi yüzüyle karşılaştığı anda irkilir ve yeniden yollara düşer. Travis'in geçmişte yaşadığı şeyler öylesine dayanılmaz, öylesine acı

vericidir ki birkaç anı parçasının bile zihninde kalmasına müsaade edemez. Kardeşi Walt, onu tekrar bulduğunda mantığa veya amaca dayalı bir motivasyonun olmadığını düşündüğü Travis'e ısrarla sorar: "*Nereye gittiğini bana söyleyebilir misin? Ne var orada?*" Sonra ufku gösterip kendi kendine cevaplar: "Orada hiçbir şey yok!" Travis içinse bunun bir önemi yoktur, o sadece hatırlamamak için yürümek ister. Durunca duygusal tortular, anımsama anları ve belirsiz hatıralar yüzeye çıkacağı için ve tekrar *hiç kimse* olabilmek için yürümeye devam eder.



Dördüncü yürüyüş sekansı: Oğlunu okuldan almaya yürüyerek gelen Travis

Kardeşiyle gitmekten başka çaresinin olmadığını anlayan ve hafızası yavaş yavaş yerine gelen Travis'in dört yıldır görmediği oğlu Hunter'ın gönlünü almak için başvurduğu ilk yöntem yine yürümek olur. Oysaki Hunter, "*Eve yürümek istemiyorum. Kimse yürümüyor, herkes arabayla dönüyor*" diyerek babasıyla yürümeyi reddeder. Üstelik şehirde yürümek, çölde yürümekten farklıdır: burada hatıralarla, geçmişin izleriyle yüzleşme söz konusudur. Ancak Travis'in yürüyüşleri, giderek dünyayla yeniden temas kurmanın bir yoluna dönüşür. Geçmişin travmalarından sıyrılmaya çalışarak oğlunu onunla birlikte yürümeye ikna etmeye kararlıdır.



Beşinci yürüyüş sekansının başı: Oğlunun gönlünü yürüyerek almaya çalışan Travis

Beşinci yürüyüş sekansıyla birlikte Travis için yürümek, artık rastgele bir eylem olmaktan çıkmış; yeniden anlamlandırılmış, amaç kazanmış ve farkındalığa giden bir araca dönüşmüştür. Travis bilişsel olarak iyileşmeye ve duygusal yetilerini geri kazanmaya başlamıştır. Oğluyla beraber Los Angeles banliyösünde karşılıklı attıkları her adım, aralarındaki bağı güçlendiren küçük ama anlamlı sinematik jestlere dönüşür.



Beşinci yürüyüş sekansının sonu: Oğluyla beraber yürümeyi başaran Travis

Uzun süre ayrı kaldırımlarda yürüyen baba- oğul, beşinci yürüyüş sekansının sonunda aynı çerçevenin içinde yan yana gelir. Kamera, gün batımı ışığında yokuş yukarı yürüyen Travis ve oğlunu takip ederken, Travis 'babalık rolü'nü çoktan kazanmıştır.



Altıncı yürüyüş sekansı: Los Angeles sokaklarında bir flanöre dönüşen Travis

Jane'in Houston'da yaşadığını ve oğluna her ay para gönderdiğini öğrenen Travis, yeni bir kararın eşiğinde yeniden yollara düşer. Los Angeles sokaklarındaki yürüyüşü karar verme sürecinde başvurduğu bir eyleme dönüşür. Bir flanör misali kat ettiği sokaklar boyunca kamera Travis'i çok uzun bir süre izler. **Wenders**, karakterini kalabalıklar içine bırakmak yerine, şehirle yalnız ve mesafeli bir ilişki içinde göstermeyi tercih eder altıncı yürüyüş sekansında. Alan derinliğine sahip geniş kadrajlar, gece ışıkları ve sade perspektiflerle Travis'i çevresinden ayırıştırır.



Yedinci yürüyüş sekansı: Yürürken bir meczupla karşılaşan Travis

Sabahın ilk ışıklarıyla birlikte Travis'in yaşadığı kararsızlığı ortadan kaldıran bir meczupla karşılaşması bütün bir gece süren yürüyüşün sonlarına denk gelir. Yedinci yürüyüş sekansının sonunda meczubun sözleri Travis'in karmakarışık hale gelmiş dünyasını açıklığa karıştıracak anlamı üretmesine yardım etmiş gibidir. Şöyle demektedir meczup: *"Hepiniz yakalanacaksınız. (...) Hiç kaçarı yok. Bu lanet olası vadiye kaçacak hiçbir yer yok."* Travis'in de kaçacak yeri yoktur, Jane ile yüzleşmesi gerekiyordur. Kararını kardeşine açıklarken yüksekten korkmadığını ama düşmekten korktuğunu söyler. Yürümek bütün önsezilerini harekete geçirirse de artık yürüyerek gidilecek yol bitmiştir.



Yürüyüş serüveni biten ve değişemeyeceğini anlayan Travis

Jane'le yüzleşme kararını verdikten sonra Travis'in yürüyüşü son bulur. 'Sauntering' sözcüğünün etimolojilerinden birini referans alan **Thoreau**, yürüme sanatının simgesel olarak kutsal bir yere ulaşmak olduğunu söyler. "Kıvrımlar oluştursa da (...) inatla denize ulaştıran yolu arayan bir ırmak gibi..."⁸ Travis'in

⁸ Thoreau'dan aktaran Le Breton, s. 131

ulaşacağı kutsallık için geçtiği kıvrımlar son bulduğunda, Hunter annesine kavuşurken Travis değişemeyen bir trajik karakter ya da yalnız kalmaya mahkûm bir kovboy olarak sevdiklerinden ayrı kalmayı tercih eder. **Wenders**'in Travis ve Jane'in sahnelerinde —**Hitchcock**'un *Vertigo*'sunu anımsatan biçimde— sıkça kullandığı hastalık imleci yeşil ışık bu ayrılığın gerekliliğini imler. Ne de olsa “kıskançlık her zaman var olmamıştır; başlangıcı, gelişimi, bitişi vardır, bu bitiş bazen bitirmemek de olabilir...”⁹ *Kendi kendini doğuran kıskançlığının*¹⁰ farkında olan Travis, babasının yaptığı hatayı tekrarlamaya devam etmemiş, bu sayede ‘Paris, Texas arsası’ bir kadının tecrit edilmek istendiği bir ‘yuva’ olmaktan çıkıp yalnızca bir fotoğraf imgesi olarak kalabilmiştir.



"Kopmak zordur," der Nietzsche, "bir bağı ortadan kaldırmak acı vericidir. Fakat çok geçmeden yerine yeni bir kanat çıkar." Bunun nasıl mümkün olduğunu **Mükemmel Günler**'in Hirayama'sı en mükemmel şekilde göstermiştir. **Ozu** etkisinin açıkça hissedildiği her iki filmin finali de hayata yalnız devam eden ve bu tercihin doğruluğundan emin olduğu için hüznün ve huzuru aynı anda yaşayan bir adam imgesiyle sona erer. Bana kalırsa **Mükemmel Günler**'in öncülü olarak **Paris, Texas** da hayatta nasıl yaşanır sorusunun en sade ve en hüznünlü sinemasal karşılıklarından birini vermiştir: Hayat bazen bir başkasının iyiliği için geri çekilme cesareti göstererek yaşanır. Travis'in yeni istikametinin yalnız yaşayacağı Paris, Texas olup olmayacağı bilinmez ama filme adını ve ruhunu veren bu mekân tıpkı **Oruç Aruoba**'nın dediği gibi yeni anlamlar kazanmak durumundadır: “Sürekli - hep yeniden, en baştan başlayarak - kurulması gereken bir şeydir kişinin yaşamının

⁹ Lagache, Daniel, *La Jalousie Amoureuse*'den aktaran Talat Parman, *Psikanaliz Yazıları- Kıskançlık*, s. 31

¹⁰ Shakespeare, *Othello*'da kıskançlığı “kendini dölleyip, kendini doğuran bir canavar” olarak tanımlar.

anlamı. Önceki kurulmuş biçimlerinin kişiye şimdi sağlayabileceği de, sağlam ve direngen yapılar değil; önceki kuruluşlarının, işte, nasıl zayıf, kırılgan olduklarının, nasıl dökülüp gittiklerinin, bilgisidir — 'yaşam deneyimi' denilen şey de bundan başka bir şey değildir..."¹¹

Kaynaklar

- Aruoba, Oruç (2016) *Olmayalı*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, Roland (2014). *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları.
- Le Breton, David (2000) *Yürümeye Övgü*, çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gros, Frédéric (2023) *Yürümenin Felsefesi*, çev. Albina Ulutaşlı. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Parman, Talat (2015) "Kıskançlıktan Hasede", *Psikanaliz Yazıları- Kıskançlık*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Slotkin, Richard (1992) *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in 20th Century America*. New York: University of Oklahoma Press.

¹¹ Aruoba, *Olmayalı*, s. 72-73.

TOKYO'NUN KAYIP İMGESİ

Can Öktemer



“Tesadüfler” ve “karşılaşmalar”, edebiyatın bir alt türü olarak deneme üzerine çalışanlar ve onun üzerine kafa yoranların sıklıkla bahsini geçirdiği iki kavram olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Deneme, doğrudan bir hakikat arayışı yerine bağlantılar ve yeni patikalar peşinde koşar. Bilimsel bir makalenin katı determinist yaklaşımının uzağındadır çünkü denemecinin kurduğu son cümlede her zaman bir soru işareti vardır. Bu anlamıyla tamamlanmış ve nihayete ermiş değildir başka çengellerle başka patikaların parçası olabilir.

Bu anlamda neticenin kendisinden çok tempolu bir soru sorma biçimine yönelir. Hassas ayarı bozulmuş, yönü gösteren okun kendi kafasına göre hareket ettiği bir pusulanın yön göstericiliğinde ilerler denemeci. Bu tarif bizi kaybolacağımız bir hareket noktasından çok yeni yollarda kazanılan deneyimle başlangıçtaki yerimizi tarif eder kanımca.

Deneme sadece edebiyatın değil aynı zamanda sinemanın veya doğrudan söylersek belgeselin de güçlü bir alt türüdür. 1930'larda ilk kez karşımıza çıkmaya başlayan deneme film 1940'lı yıllarda kamera – kalem kuramıyla iyiden iyiye belirginleşir. Tıpkı edebiyatın bir uzantısı olarak deneme film de tesadüfler, karşılaşmalar, birbirine zıt bağlantılar ve esas olarak yersiz yurtsuz bir imgenin peşindedir. Kelimeler imgelere dönüşmüştür artık. Hakikatin sorgusu devam etmektedir. Klasik belgesel sinemanın belge ve tanıklığın somut göstergesi olarak konuşan kafalarla ilgilenmez. Keskin yanıtlara ihtiyacı yoktur çünkü.

Bu yıl 40 yaşına giren **Wim Wenders**'in *Tokyo- Ga* (1985) filmi modernlik fikrinin derin çatlaklarla boğuştuğu, hakikatin şüpheli bakışlar altında kaybolmaya başladığı bir çağda gerçekliğini yitirmemiş bir imgenin peşinde bir Tokyo yolculuğu anlatır. Tıpkı diğer deneme filmlerle uğraşan yönetmenler gibi **Wenders** de sırtına çantasını, eline de kamerasını alır ve bir yolculuğa çıkar. **Wenders**'in elinde bir harita yoktur ama zihninde bir yol fikri vardır, o da büyük hayranlık beslediği yönetmen **Yasujirō Ozu**'nun filmlerinden aşına olduğu bir Tokyo imgesini deneyimlemeyi ummaktır. **Wenders**'in ikinci kez gideceği Tokyo'ya dair temel hafızası sinema vasıtasıyla dolaylı yoldan oluşmuştur. Hafızayla ilgili çalışanların sıklıkla tarif ettiği "Protez Hafıza"yı imlemektedir sanki bu bakış açısı. Fotoğraf ve sinemanın icadıyla birlikte hafızanın da dolaylı hale gelmesi mevcut durumu organik veya organik olmayan anılara dönüştürmüştür bir anlamda. **Wenders** de henüz filmin başında uçakta hafıza ve kameranın tanıklığına dair şunları söyler: *"En ufak bir hafızam kalmamıştı. Artık hatırlamıyordum... Bu görüntüler şimdi elimde ve benim hafızam haline geldiler. Ama düşünmeden edemiyorum, eğer oraya kamerasız gitseydim şimdi çok daha iyi hatırlıyor olabilir miyim?"* *Tokyo- Ga*'nın ortaya koyduğu en büyük ve üzerine en çok düşünülecek hususlardan biri bu olsa gerek. **Wenders**, Tokyo'yu hatırlıyor ama kişisel deneyimiyle mi yoksa **Ozu**'nun filmlerinden mi? Hangi hatıralar onun gerçekliğinin parçası? Ve Tokyo ne kadar onun hatırladığı, bildiği şekliyle kalmıştır? Bu da beraberince bir diğer soruyu getiriyor: Günümüzde saf, bozulmamış bir imge var mı? Tokyo Havalimanı'nda karşısına çıkan ve tek bir adım atmak istemeyen çocuk, **Wenders**'in sorusuna yanıt olur. Annesinin kolundan çekiştirdiği çocuk her çekiştirmede kendini yere bırakır. Bu sahne onlar kadrajdan kaybolana kadar sürer. **Wenders**, bu çocuğu tanıyorum der mesela; tanışıklığı **Ozu**'nun filmlerindendir çünkü. **Wenders** hatırlar çünkü protez hafızasında **Ozu**'nun filmlerinden öğrendiği bir imge vardır.



Ozu'nun sunduğu Japonya toplumu ve ortaya koyduğu kültürel referanslar hayata ve insana dair bozulmamış, saf ve hakiki bir gerçeklik sunar. Aile ilişkileri, yaşantılar ve **Ozu**'nun minimal kadraları belki de Batı'nın kaybettiği bir ruhtur **Wenders**'e göre. **Wenders**, II. Dünya Savaşı sonrası kuşağının parçası olmasıyla beraber modernliğin katı bir dünyevilik üzerine inşa edildiği bir dönemin de

tanıdığı. Dolasıyla dünyanın “bu kadar” olduğu anlatısının dışında bir kendine ait bir kadraj araması doğal kanımca. Yine de **Tokyo- Ga** gibi bir filmi böylesine içsel bir yolculuk olarak kurmak **Wenders**’e haksızlık olur; nihayetinde kendisi Tokyo’da esasen Batı’nın kaybettiğı bir imgenin peşindedir. O da bozulmamış, saf ve hakiki bir imge...

İmgelerin Anlamını Yitirdiğı Çağ

Wenders, Tokyo’ya **Ozu**’nun filmlerinde karşısına çıkan dünyayı aramaya geldiğini filmin başında bizlere hem söylüyor hem de onun filmlerinden kesitler gösteriyor. Bununla beraber yönetmen yukarıda tarif etmeye çalıştığımız gibi denemeci gibi düşünüp öyle davranıyor ve kendini hayatın olağan akışına ve tesadüflere bırakıyor. Filmde karşımıza çıkan tesadüflerin tarihsel olarak en güzeli hiç kuşkusuz o tarihlerde Tokyo’da **Güneşsiz** (Sans Soleil, 1983) filmi için çekim yapan **Chris Marker**’la karşılaşması. **Marker**, tıpkı **Wenders** gibi Tokyo’daki post zamanların gölgesinde saf, otantik ve bozulmamış imgelerin arayışındaydı...

Kamerasıyla şehir turuna çıktığında **Wenders**, bozulmamış imgeleri toplayabilmek, kamera gözüyle kaydedebilmek için mezarlığa gidiyor örneğin. Mezarlık ona aradığı şeyi bir nevi sunuyor çünkü kasvetli ve kederli olması gereken mezarlık atmosferi yerine beysbol oynayan çocuklar, Sakura ağaçlarının altında yemek yiyen aileler, **Wenders**’e gülümseyen yaşlı kadınlar karşımıza çıkıyor. Yaşam, ölüm ve hayatın doğal akışına dair tuhaf bir panorama çiziyor bu anlar ve belki de **Wenders**’in aradığı ruhu tam anlamıyla kudretli bir imgeye dönüştürüyor. Filmde karşımıza çıkan bu imgeler aslında deneme filmin de özünü oluşturuyor. Tesadüfler, karşılaşmalar ve birbirine zıt iki imgeden ortaya çıkan yeni bir anlam.

Wenders’in kamerası şehir etrafında dolaştıkça aslında zihninde canlandırdığı sinemasal bir deneyimle hafızasına kazıdığı Tokyo’nun oldukça uzak, hayal ve ancak rüyalarda var olabileceğinin farkına varıyor. Otel odasında televizyon seyrederken Atlantik’in diğer tarafında kalan ABD’ye dair imgeleri görüyor çünkü ekranda Japonca dublajlı Amerikan Millî Marşı’nın çaldığı **John Wayne** filmi oynuyor. **Wenders**, dünyanın merkezinde olduğunu düşünüyor bir an ama 1985 tarihli filme bugünden bakınca küreselleşme tarihinin ilk izleridir bunlar. Tokyo da Japonya da bu dalgadan kaçamamış görünmekte. Örneğin şehir merkezindeki Disneyland, deri ceketleri, Grease müzikalinden çıkmış gibi duran Rock’n Roll’la

kendinden geçen geçenler, öğle aralarında golf oynayanlar, barlarda, hamamlarda beyzbol maçı izleyenler... Japonya'nın geç modernlik deneyimi, kayıp zamanı yakalamaya çalışırken ödün verdiği, unuttuğu otantiklik... **Wenders**'in kamera gözünün kaydettiği de bu zıtlıklar ve kafa karıştırıcı anlar. Herhangi bir ABD filmde karşımıza çıkan imgeler dünyanın bir diğer ucunda **Wenders**'in kamerasının gözüne takılıyor; aklında soru kümecikleriyle beraber elbette, **Ozu**'nun filmdeki karakterleri nereye kayboldu peki?

Bütün dünyanın imgesi giderek birbirine benzerken, her şey her şeyi kötü birer taklit olarak yeniden üretirken, televizyon buna iştahlı bir çanak tutarken saf, bozulmamış imgeler nereye gitmiştir peki? Daha da önemlisi televizyonun ürettiği çarpık, manipülatif bir gerçeklikle insanlık karşı karşıyayken imgelere artık nasıl güveneceğiz? **Wenders**'in filmde tesadüfen karşılaştığı **Werner Herzog** tam bu noktada şunları söylüyor:

Bugünlerde artık pek fazla imge kalmadı elimizde. Çevreye şöyle bir bakacak olursak neredeyse yalnızca binalar görürsün. İmgeler artık neredeyse olanaksız. Bu nedenle artık bu küskün manzarada hâlâ bulunası bir şey var mıdır diye arkeolog gibi elimize kürek alıp kazmalıyız. Çoğu zaman bu iş risk almayı gerektiriyor.

Wenders'in kamera gözünün aradığı veya sorguladığı şey biraz da bu... Saf bir imgeyi şehrin göbeğine kurulmuş neon aydınlatmalı dev kulelerin, fabrika bacalarının, Amerikan'dan ithal yapıların, mekanların arasında inatla bulmaya çalışmak. Lakin sadece mekanlar değil artık hakikatin de hakikat olduğunu iddia etmekten vazgeçtiği bir çağda işler zorlaşıyor. İşte yönetmen elinde kamerasıyla şehir içinde turlarken belki de **Baudrillard**'ın ortaya attığı 1980'li yılların sonunda büyük sükse yapan "simulakr" kavramını doğrulayacak bir anla karşılaşır. Simulakr indirgemeci bir tarifle bir yapay nesnenin veya olayın gerçekmiş gibi davranmasıdır. Modernizmin çatlamaya başladığı 1980'li yıllarda televizyon marifetiyle üretilen gerçeklik, gerçekliğin yerini ne kadar aldığı ve hakikatin bile sorgulandığı çağın iz düşümüydü **Baudrillard**'ın ortaya attığı savlar.

Filmde bu durum şöyle zuhur eder, balmumundan yapılmış ve bir lokantanın camında sergilenen sahte yemeklerle karşılaşır yönetmen. **Wenders**, sahte yemekleri görünce dayanamaz ve bunların nasıl üretildiğini merak edip, atölyeye girer. Atölyede bir tarafta bal mumundan yapılmış hatta üretilmiş sahte yemekler diğer tarafta ise çalışanların evlerinden getirdikleri yemekler, **Wenders** bu noktada

manidar bir soru sorar: “*Umarım yemekleri karıştırmazlar.*” 1980’li yılların televizyonunun hatta doğrudan medyanın marifetiyle gerçekliğin ayarının bozulduğunun, saf hakikatten giderek şüphe edilmeye başlandığı ve o dönem atılan kementin ucunun bugüne kadar geldiği paranoya ve kafa karışıklığı çağının ilk izlerinin hafızasını tutmuş bir nevi **Wenders**. Filme bu yönden bakınca ilginç bir okuma alanı çıkıyor.

Wenders’in kamera gözü, aradığını tam bulamıyor belki Tokyo’da çünkü 21. yüzyılda hakikatin kendisi yalan söylemeyi tercih etmiş, imgeler kendi özlerini reddeder hale gelmiş ve dünya dev bir paranoyanın içerisine kendisini hapsedmiş görünüyor. **Wenders**, işte tam bu noktada yeniden modern dünyanın en hakiki rüya üretim araçlarından sinemaya sığınıyor, **Ozu**’nun filmlerine o filmlerden deneyimlediği gerçekliğe sığınıyor. Belki de artık hakikati yeniden bulabilmek için önce rüyalarımıza inanmamız gerekiyordur.

EKSİK VARLIĞA ÖVGÜ: İNSANA *BERLİN ÜZERİNDEKİ GÖKYÜZÜ*'NDEN BAKMAK

İren Dicle Aytaç

*Nasıl olur da ben olan ben olmadan önce
var değildim ve nasıl olur da ben olan ben,
bir zaman sonra ben olmayacağım...
“Çocuk Olmanın Şarkısı”, Peter Handke*

Wim Wenders'in 1987 yapımı şiirsel ve destansı filmi *Der Himmel Über Berlin*'in (Berlin Üzerindeki Gökyüzü/Arzunun Kanatları)¹ ana olay örgüsü, Soğuk Savaş yıllarında kentin üzerinden gündelik hayatı gözleyen meleklerden Damiel'in (Bruno Ganz) yaşam deneyimini arzulaması ve trapezci Marion'a (Solveig Dommartin) âşık olmasının ardından insan olmayı tercih etmesini takip eder. Ancak film, yalnızca bir melekten insana dönüşme hikâyesi değildir; sonsuz varlığından ve her şeyin üzerinde süzülmekten duyduğu sıkıntıyla etrafındaki sınırsızlığı yok edecek bir “ağırlık” duyumsamak isteyen meleğin hikâyesini anlatırken bir yandan da insan varoluşu üzerine düşünmenin araçlarını sunar. Damiel'in kendi ölümlülüğünün ayırında bir yaşamı tercih edip nesnelerle, insanlarla ve özellikle de Marion'la ilişkilerinin içinde kendi anlam dünyasını keşfe çıkmaya yönelişi, seyirciler için de insanın neliği üzerine bir soruşturmaya dönüşür.

¹ Filmin orijinal Almanca ismi *Der Himmel Über Berlin* İngilizcede Wings of Desire / Arzunun Kanatları'dır. Wenders, Paneth'e verdiği 1988 tarihli röportajda filmin neden iki farklı adla gösterime girdiğini açıklar: Almanca “himmel” hem gökyüzü hem cennet anlamına geldiği için yönetmen bu ismi ufak bir haiku'ya benzetir. Ancak özgün dilindeki şiirsellik İngilizce ya da Fransızca çevirilerinde kaybolur hatta bunların ya savaş filmlerini andırdığını ya da fazla romantik durduklarını düşündüğü için tercih etmemiştir. “Wings of Desire” ve “Les Ailes du Désir” istediği etkiyi verir ancak bu sefer de Almancaya çevirisi mümkün olmaz çünkü yönetmen “désir / desire / arzu” sözcüğünün ya doğrudan cinselliği ifade etmeyen ya da fazlasıyla genel olmayan bir Almanca karşılığını bulamaz. Sonunda iki farklı isim kullanmaya karar verir (Paneth, 1988, pp. 4-5).

Bir “Tarihi Hakikat Mekânı” Olarak Berlin

Wenders filmin doğuş hikâyesini anlatırken Berlin’le ilgili bir film yapma arzusuyla yola çıktığını söyler. Şehirler, yönetmenin *Kentte Yaz* (Summer in the City, 1970), *Alice Kentlerde* (Alice in den Städten, 1974), *Lizbon Hikâyesi* (Lisbon Story, 1994) ve *Mükemmel Günler* (Perfect Days, 2023) gibi önceki ve sonraki diğer filmlerinde de merkezi birer öğedir. Özellikle de “yol üçlemesi” filmleri² ya da *Paris, Texas* (1984) gibi kentleri kat eden yol hikâyeleri anlatmak **Wenders** filmografisinin en belirgin özelliklerinden biridir. Hatta kendisi *Berlin Üzerinde Gökyüzü*’nü de bir “dikey yol hikâyesi” olarak tanımlar (Fusco & Wenders, 1988, s. 16). Dahası bu filmle Berlin’e yönelişi bir yandan da yönetmenin kendi “eve dönüş” yolculuğudur.

Francis Ford Coppola’nın davetiyle *Hammett*’i (1982) yönetmek üzere 1977’de gittiği Birleşik Devletler’e yerleşip yaklaşık 8 yıl orada yaşadktan sonra **Wenders**, artık “ana dilini unutmaya başlamanın” huzursuzluğuyla eve dönmeye karar verir. Aslen Berlinli değildir ancak şirketinin bir ayağı burada olduğundan kentle ilişkisi sıkıdır. New York’tan ayrılıp Avrupa’ya dönmeye karar verdiğinde daha önce yaşamadığı ama “kentlerin en Almanı, en Avrupalısı” olarak gördüğü Berlin, kalbinin seçtiği ev olur (Hemphill & Wenders, 2018; Thomas & Wenders, 2022).

Wenders, Amerikan kültürünün etkisinin çok baskın hissedildiği bir dönemin Almanya’sında doğup büyümüştür; hatta çizgi romanlardan rock’n roll’a, yeniyetmeliğinde sevdiği hemen her şeyin Amerikan kökenli olduğunu anlatır (Wenders, t.y.). Bir yönetmen olarak da Amerikan sinemasıyla derin bir bağı vardır. Ancak orada yaşadığı yıllar hem Amerikan rüyasından kopmasıyla hem de Hollywood’un iş yapış biçiminden ve güncel sinema anlayışından iyiden iyiye uzaklaşmak istemesiyle sonuçlanmıştır. Amerika’da çekmeyi hedeflediği tarzda filme *Paris, Texas*’la ulaşmıştır ancak sonunda kendisinin “Avrupalı bir sinemacı olduğunu” kabul ettiğini söyler. İlk dönem Almanya’da çektiği filmler kendi değişimiyle “oradan uzaklaşmakla” ilgiliyken Amerika deneyimi sonrası “içeriye bakma”, “Almanya’da bir Alman olmanın ne demek olduğunu keşfetme” vaktinin

² Alice Kentlerde (Alice in den Städten, 1974), Yanlış Hareket (Falsche Bewegung, 1975) ve Zamanın Akışında (Im Lauf der Zeit, 1976) filmleri yol üçlemesi olarak anılır. Wenders kariyerinin başından itibaren bu türün yapmak istediği sinemayla doğrudan örtüştüğünü düşünür. Öyle ki 1976’da kurduğu şirketine de Road Movies (Yol Filmleri) adını vermiştir.

geldiğini hissetmiştir (Fusco & Wenders, 1988, s. 14)³. Dolayısıyla **Wenders**'in eve dönüşü fiziken olduğu kadar sembolik de bir dönüştür.

Berlin ise onun için dünyanın en şahsına münhasır kentlerinden biridir ama aynı zamanda da yalnızca Almanya'nın değil Avrupa'nın ve hatta dünyanın güncel halini açığı vuran en simgesel mekânlardan biridir. **Wenders**'in deyişiyle dönemin Berlin'i sadece "bir Alman kenti" değil, "*tek Alman kentidir*" (Fusco & Wenders, 1988, s. 14). Savaş sonrası çoğu kent yıkılmış, yeniden inşa edilmiş, tarihiyle bağlarını yitirmiş ya da madden değilse de ruhen eşsizliğini kaybetmişken Berlin tarihin yaşadığı hatta "açık bir kitap gibi durduğu" bir şehir olarak kalmıştır. Dahası, ortasından bir duvarla bölünmüş haliyle dünyanın o günkü durumunu yansıtan ilginç bir simgeye de dönüşmüştür. Acıları, kederleri, karanlığı, savaşın izleri kadar dünyanın her yanından gelmiş sanatçıları, canlı kültür ortamı, silah bulundurulamayan bir şehir olması gibi farklı yüzleriyle de Berlin, **Wenders** için dünyanın en kendine özgü yerlerinden biridir (Thomas & Wenders, 2022). Özce, ne Berlin **Wenders** için sadece tek bir kenttir ne de yönetmen şehir üzerine bir belgesel çekmekle ilgilidir. Filmin ilk tretmanından alıntıyla niyetini şöyle anlatır:

Yapmak istediğim şey insanlar hakkında – burada Berlin'deki insanlar hakkında – şu süregelen soruyu soran bir film yapmaktı: Nasıl yaşanır?

Ve böylece benim için 'BERLİN', 'DÜNYA'yı temsil ediyor. / Daha güçlü bir iddiası olan başka bir yer bilmiyorum. / Berlin 'tarihi bir hakikat mekânı'dır.

Berlin bizim dünyamız gibi / zamanımız gibi / erkekler ve kadınlar gibi / genç ve yaşlılar gibi / zengin ve fakir gibi / tüm deneyimlerimiz gibi bölünmüştür (Wenders, 1991a, s. 74).

Hem ev hem koca bir dünya olan; hem Alman kimliğini hem de tüm uygarlığın ahvalini cisimleştiren; hem zamanın ruhunu görünür kılıp hem de tüm bir tarihin izini taşıyan biricik bir mekân olarak Berlin'in hikâyesini düz bir anlatıya tahvil etmek pek mümkün değildir. **Wenders** diğer filmleri gibi ana karakterin perspektifinden anlatılan bir film ya da eve dönen kahramanın Berlin'i yeniden keşfettiği bir hikâye çekme fikrini baştan elemiştir çünkü ne kendisinin bir versiyonunu ne de ikinci bir Travis'i anlatmak ister (Wenders, 1991b, s. 109).

³ Wenders 1990'larda bir süreliğine tekrar Birleşik Devletler'de yaşayacaktır ancak bu seferki geçici olduğunu en başından beri bildiği bir ziyaretir ve sonraki yıllarda da vurgulayacağı gibi Amerika'yı ne kadar sevse de "ruhunun kökleri Avrupa'dadır" (Wenders, t.y.).

Kenti, melekleri takip ederek resmetme fikrinin tam olarak ne zaman ortaya çıktığını söylemenin güç olduğunu belirtse de ilham kaynakları açıktır: En başta her gece okuduğu **Rainer Maria Rilke** şiirleri, özellikle *Duino Ağıtları* gelir. **Paul Klee** resimleri ile **Walter Benjamin**'in Tarih Meleği, **Wenders**'in saydığı ve filmde izleri açıkça takip edilebilen diğer esin kaynaklarıdır. Müzik tutkunu olan yönetmen, **The Cure** grubunun “düşmüş meleklerden” söz eden bir şarkısıyla radyoda duyduğu “meleklerle konuşmaktan” bahseden bir diğer şarkıyı da anmadan geçmez (Wenders, 1991b, s. 77). Diğer taraftan meleklerin zaten hep tam da orada olduğunu keşfeder: Berlin'de dolaşırken her yerde melekler gördüğünü söyler. Kamusal alanlarındaki anıtlar, heykeller veya kabartmalar olarak, Berlin'de başka hiçbir şehirde olmadığı kadar çok melek vardır (Thomas & Wenders, 2022).

Üstelik melekler ne duvarlarla ne de zamanla sınırlıdır; her yere gidebilir, her tarafı gözleyebilir, insanların zihninden geçenleri duyabilen varlıklar olarak kentin seyrine aracılık etmek için biçilmiş kaftandır (Wenders, 1991b, s. 109). Böylece **Wenders**'in melekleri aracılığıyla Berlin üzerindeki gökyüzü, kente ve insanlığa sonsuz bir tanıklığın alanına dönüşürken film de **Caldwell** ve **Rae**'nin (1991, s. 47) deyişiyle Berlin'in ve onun benzersiz tarihinin “görsel bir şiiri” olarak biçimlenir.

Berlin'in Melekleri – Kentin ve Tarihin Göksel Tanıkları

Filmin şiirselliğinin kaynaklarından biri kuşkusuz **Peter Handke**'nin katkısıdır. Yazar, **Wenders**'in eski arkadaşıdır ve yönetmenin 1969 tarihli kısa televizyon filmi *3 Amerikanische LP's'den* itibaren çok defa birlikte çalışmışlardır⁴. **Wenders** meleklerin konuşmalarının olabildiğince şiirsel, özel bir tona sahip olması gerektiğini düşünür ve bunun için de senaryoyu **Handke**'nin yazmasını ister. Ancak yazar, son romanının yorgunluğuyla teklifi reddeder. Yalnızca **Wenders**'in Salzburg'a gittiği bir haftalık zamanda film üzerine tartışır, ana çatıya dair fikirler üretirler. **Wenders** Berlin'e döndüğünde elinde bir senaryo yoktur. İki sanatçı filmin prodüksiyonu süresince bir daha hiç temasa geçmezler ancak **Handke**, hikâyeye ya da yapıya dair herhangi bir şey yazmasa da film için kimi diyaloglar kaleme alıp yönetmene postalamaya başlar (Wenders, 1991b, s. 110). Esasen ikili

⁴ Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, 1972) Handke'nin aynı adlı eserinden uyarlamadır. Yanlış Hareket'i senaryolaştıran yine Handke'dir. Wenders ise Handke'nin kendi romanından uyarlayıp yönettiği Solak Kadın (Die linkshändige Frau, 1977) filminin yapımcılarından (Barry, 1990, s. 53).

arasındaki bu ilişki biçimi, **Wenders**'in bu film için tercih ettiği parçalı anlatı ve spontane çalışma tarzıyla da örtüşür.

Bütüncül bir olay örgüsü ya da ayrıntılı bir hikâyenin zihnindeki “şiirsel” malzemeyi bozacağını düşündüğü için yalnızca birbirlerinden ayrı “adacıklar” olarak sahneler planlayan **Wenders, Handke**'nin bağımsız metinler halindeki monolog ve diyaloglarının birer “deniz feneri” işlevi gördüğünü söyler. Yönetmenle ekibinin seçtikleri mekânların fotoğraflarını ve sahne fikirlerini içeren bir çalışma duvarı vardır; hiçbir şeyle doğrudan örtüşmeyen birer “monolit” gibi ayrıksı diyaloglar “gökten düşer” ve ne çekeceklerini günlük olarak belirleyerek yol alırlar. Böylece filmin üretim şekli de **Wenders**'in arzu ettiği gibi kendi başına bir keşfe dönüşür (Hemphill & Wenders, 2018; Wenders, 1991b, ss. 110-111).

Bu yolculuk sırasında **Wenders**, hem yazarın gönderdiği metinleri⁵ duvarındaki sahnelerle ilişkilendireceği malzemelere dönüştürür hem de diğer diyaloglar için yazarın farklı metinlerinden faydalanır. Örneğin Marion'un kimi monologları için **Wenders, Dommartin**'e **Handke**'nin güncesi *Dünyanın Ağırlığı* (*Das Gewicht der Welt. Ein Journal*) kitabını vermiş; oyuncu buradan etkilendiği alıntıları repliklere dönüştürmüştür (Raskin & Dommartin, 1999). Ayrıca yönetmen zaten zaman zaman **Handke**'nin kendisini en yakın hissettiği yazar olduğunu belirtir ve iki sanatçının ortaklaştığı pek çok unsur *Berlin Üzerindeki Gökyüzü*'nde de kendisini gösterir. Gündelik olana ilgi, epik anlatım, yazıyla kurulan ilişki, sanatsal üretimle bağlantılı karakterler, hikâye anlatıcılığı, duyumsallığın sorunsallaştırılması ve çocuk ögesi gibi **Wenders**'in filmde kullandığı bazı motifler, izini sürdüğü ana temalar ve üslubundaki kimi özelliklerle **Handke**'nin eserlerinde de sıklıkla karşılaşılır. Dolayısıyla **Handke**'nin filmin anlatısına etkisi, doğrudan katkısının da ötesine yayılmıştır (Barry, 1990; Brady & Leal, 2011, s. 55).

Wenders'in **Handke**'nin yazdığı diyalogların filme kattığı şiirsel tonu sık sık vurgulamasının yanında “öyküsü olmayan bir film yaparken ayaklarının altına bir zemin verdiklerini” söylemesini (Brady & Leal, 2011, s. 262) sağlayan da büyük oranda yaklaşımlarındaki bu paralelliktir. Her şeyden önce, **Wenders**'e göre **Handke**, filmin kahramanı olarak meleklerin arkasında yatan fikri kavramış, nasıl bir metafor olduğunu anlamış, bunun “çocuklukla” ve “masum görüşle” ne kadar ilişkili olması gerektiğini görmüştür (Fusco & Wenders, 1988, s. 17). Nitekim film,

⁵ Handke film için kimi monologları, meleklerin arasındaki üç diyalogu, Homer (Curt Bois) karakterinin iç konuşmasını ve Marion'un son sahnedeki repliklerini yazmıştır (Fusco & Wenders, 1988; Hemphill & Wenders, 2018).

Handke'nin *Çocuk Olmanın Şarkısı* şiiriyle başlar. Yakın planda bir el şiiri yazar, ara ara şarkılı bir tonlamayla eşlik eden dış ses okur: “Çocuk daha henüz çocukken kollarını sallayarak yürürdü...”



Film boyunca anlatıya parça parça eşlik edecek şiir jenerikle bölünür. Hemen ardından bulutlu gökyüzü, bir göz ve kentin sokaklarının kuşbakışı görünümü gelir. Damiel saat kulesinin tepesinden aşağıya, yürüyen insanlara bakar. Aralarından sadece çocuklar onu fark eder. İnsanların iç sesleri arka planda birbirine karışır. Kamera, gündelik hayatın telaşı içindeki insanların peşine takılıp kentin farklı yüksekliklerinde dolaşır; bisiklet süren bir kadını takip eder, bir uçağın içinde Damiel'e eşlik eder, Berlin sokaklarının üzerinde süzülür ve binaların, evlerin içinden geçer. Filmin ilk yarısı, kent sakinlerinin yaşamlarında ve zihinlerinde bir gezintidir. Birisi televizyonda ne izleyeceğini düşünür, diğeri eşyalarının yeni evine sığıp sığmayacağını; öteki aşk acısı çeker, bir diğeri doğum sancısı... **Wenders**, “*Düşüncelerini dinlerseniz, her insan başlı başına bir evrendir*” der (Thomas & Wenders, 2022). Meleklerin bakış açısı aracılığıyla film, seyirciyi de bu farklı evrenleri keşfe çağıran bir tanıklığa kapı aralar.



Filmin meleklerin perspektifinden kurulması sadece öyküleme açısından değil sinematografi için de yenilikçi ve özgün stratejiler geliştirmeye imkân sağlamıştır. Nitekim hem şiirsel ton hem de parçalı anlatı yapısı, filmin görsel estetiğini de belirleyen ana unsurlardır. **Wenders** bu şiirsellüğün, filmde birlikte çalıştığı usta görüntü yönetmeni **Henri Alekan**'ın uzmanlığı olduğunu söyler. Siyah-beyaz filmde onlarca yıllık deneyimi olan **Alekan**, istediği resmi elde etmek için yeri geldiğinde bir “mucit” ve aydınlatma konusunda bir üstattır. **Wenders**, ışığın gizemiyle “bir periler alemine erişimi varmışçasına cisimsiz şekiller yaratma” becerisine sahip olduğunu söylediği **Alekan**'ın, Berlin'e yeni ve alışılmadık bir bakış açısı getireceğine baştan emindir. Ayrıca arzu ettiği şiirsel evreni yaratmasında ve iki zıt dili, meleklerin fantezi dünyasıyla filmin neredeyse belgesele yaklaşan yönlerini kaynaştırabilmesinde **Alekan**'ın ışık kullanımının büyük katkısı olduğunu dile getirir (Fusco & Wenders, 1988, s. 17; Wenders, 1991b, s. 111). İkilinin yarattığı şiirsel görsellik, büyüleyici bir seyir zevki vermekle kalmaz; özellikle renk kullanımı ve kamera hareketleri, anlatının kavramsal dünyasını somut varlığa kavuştururken seyirciyi de filmin farklı katmanları arasında farklı konumlarda gezdiren bir deneyime dönüştür.



Wenders'e göre film siyah-beyaz olmalıdır çünkü hem Berlin bunu gerektiriyordur hem de fizik dünyanın dışında olan, nesnelere dokunamayan melekler için mantiken renkler de söz konusu olamaz ancak filmde beklenmedik anlarda beliren renk, yeni bir deneyim olarak ortaya çıkar (Wenders, 1991b, s. 111). Filmin neredeyse ilk 30 dakikası boyunca Daniel ve Cassiel'in (**Otto Sander**) dünyasında dolaşan, meleklerin sohbetlerine, Zafer Sütunu'nda "Victoria"nın omzundan siyah-beyaz Berlin'i seyirlerine eşlik eden izleyici için Marion'la karşılaştığı sirk⁶ sahnesi bir anlığına renklenir⁷. Film boyunca yalnızca insanın bakış açısından çekilen veya ortamda hiçbir meleğin olmadığı sahneler renklidir. Daniel'in dünyası da ancak "düşüşünün" ardından renklenecektir.



⁶ Görüntü yönetmenine atıfla buraya *Alekian Sirk*i adı verilmiştir.

⁷ Alışlageldik popüler bir anlatıda bu anın, Daniel'in Marion'u gördüğü an "aşkla renklen" dünyasını ifade etmesi beklenebilirdi. Oysa burada Marion'u yüksek bir direktan izleyen Daniel'in değil, yerden trapezciyle konuşan çalıştırıcısının bakış açısından yapılan çekim renklidir.

Kamera hareketleri de kenti meleklerin ve insanların farklı deneyimleme biçimine koşut tasarlanmıştır. Meleklerin hareketlerine paralel olarak uzam ve zamanda sınırsız bir devinim hissi veren kamera sık sık şehrin üzerinde uçmakla kalmaz, uzun kesintisiz çekimler ve hem yatayda hem dikeyde akışkan hareketlerle de yerle gök arasında özgürce dolaşma duygusu yaratır. Kimi zamansa protagonistlerin görüş açısından başlayan çekim bir süre sonra karakterden kopup farklı mekânlarda süzölmeye başlar. Bununla birlikte bakışın kaynağı da sürekli yer değiştirir. Meleklerin, özellikle Damiel'in bakışı bir dereceye kadar özdeşleşme noktası sağlasa da seyirci hiçbir zaman buraya sabitlenmez. **Cook**, bu özgün tarzla **Wenders**'in, **F. W. Murnau**'nun ortaya koyduğu “zincirlerinden boşanmış kameranın” modern bir versiyonu sayılabilecek “serbestçe süzölen bir kamera” yarattığını söyler (1991, ss. 36-37). **Wenders**'e göreyse esas mesele meleklerin bakışındaki “sevecenliği” yakalamaktır:

Meleklerin bakış açılarını bulmak için asıl zorluk kamera hareketleri değildi. Kameramızın daha karmaşık bir iş yapması gerektiğini baştan kavradım. Henri'ye de söyledim: “O meleklerin biz insanlara çok sevgi dolu bir bakışı var. Kameramıza daha sevgi dolu bakmasını öğretmek için bir yol bulmalıyız (Hemphill & Wenders, 2018).



Wenders'in melekleri ezelden beri oradadır; ilk insandan beri bütün doğumlara ve ölümlere, keşiflere ve savaşlara tanıklık etmişlerdir. Ama sonsuzluğun içinde saf

bilinç ve sınırsız bilgiyle donanmış bu sevgi dolu gözlemciler yalnızca etkisiz birer seyircidir. Daniel ise sınırsızlığı değil yaşamı deneyimlemeyi arzular.



Taşın Ağırlığı, Kahvenin Sıcaklığı, İnsanın Hikâyesi

Meleklerin insanlığa sevgi dolu bakışının söze döküldüğü bölümlerden biri Daniel ve Cassiel'in not ettikleri gözlemlerini birbirleriyle paylaştıkları sahnededir. İki melek galeride üstü açık bir arabanın içinde otururlar. Cassiel defterinden okumaya başlar. Gün doğumu ve gün batımı saatleri, yirmi sene önce bir Sovyet avcı uçağının düşmesi, iki yüz yıl önce **Blanchard**'ın şehrin üzerinde balonla uçması kadar bir posta memurunun intihar mektuplarına koleksiyon pulları yapıştırması ya da bir adamın bir çocuğa *Odyssey* okuması da bu sevgiyle izleyen gözlemciler için anlatılmaya değerdir. İki meleğin insanın yaşantı dünyasına dair üstünde durdukları büyük olaylar değil, ufak anlar, bir kadının şemsiyesini kapatıp kendisini yağmura bırakması gibi küçük ama derin deneyimlerdir.

Daniel için gün be gün insanlar arasında gezinen ruhani eşlikçi konumu ne kadar güzel olsa da artık yetersizdir. Onu dünyaya, yer yüzüne bağlayacak bir ağırlık duyumsamayı; ebediyetin alanından sıyrılıp “şimdi” diyebilmeyi, bir oyun masasına oturup insanlarla selamlaşmayı arzular. Hemen bir çocuk sahibi olmayı ya da ağaç dikmeyi beklemediğini söyler. İşten eve dönüp Philip Marlowe gibi

kediyi beslemek, ayak parmaklarını oynatabilmek ya da yürürken bedeninin ağırlığını hissetmek onun için yeterlidir. Cassiel içinse örneğin kimi zaman kötülük yapmayı isteyebilmek ya da bir vahşi olmak ilgi çekicidir⁸.

Wenders tasarladığı melekleri “tabiatları gereği meraklı” diye tarif eder. Saf bilinç olarak elbette insandan daha fazla kavrayışa ve bilgiye sahiplerdir ancak bir nesneye ya da insana dokunmanın, ateşin ya da bir taşı atmanın hissini bilemedikleri için insandan daha “yoksuldurlar”. İnsanın fiziksel ve duyuşal dünyaya bu erişimi, ölümlülüğünden gelen bir ayrıcalıktır (Wenders, 1991a, s. 80). Bu ayrıcalığın keyfini sık sık **Peter Falk** da dile getirir. **Falk**’ın canlandırdığı ve kendisinin eski bir melek, şimdi ünlü bir oyuncu, yarı gerçek bir versiyonu olan karakter⁹, görmediği ama varlıklarını hissettiği meleklerle seslendiği sahnelerde dokunmanın hazzını, kahve ve sigaranın tadını, el sıkışmanın, bir kalemle çizgi çizmenin ya da üşüyen elleri birbirine sürterek ısıtmanın verdiği hissin güzelliğini tarif eder.



Tüm bunlar Daniel için zaten yeterince cazip olsa da ebedi varlığından sıyrılıp yaşama “düşmeye” onu motive eden bir diğer neden Marion’la karşılaşmasıdır. Daniel, Marion’u sırtında takma kanatlarıyla trapezin tepesinde yerçekimine meydan okurken seyrederek, karavanında zihninden geçen düşünceleri dinler, gece

⁸ Cassiel, Daniel gibi merakının peşinden gitmez; filmin sonuna kadar meleklerin dünyasından Daniel’in yolculuğunu seyrederek. Onun hikâyesi Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın! (In Weiter Ferne, So Nah!, 1993) filmiyle devam edecektir.

⁹ Wenders Falk’ın projeye nasıl dahil olduğunu anlatırken çekimlerin başlamasından yaklaşık iki hafta sonra o dönem asistanı olan Claire Denis ile filmde mizahi tonun tamamen eksik olduğunu fark ettiklerini ve bunun için daha önce bu yollardan geçmiş bir melek eklemenin eğlence katabileceğini düşündüklerini söyler. Falk’ın monologlarının çoğu doğaçlamadır (Hemphill & Wenders, 2018).

kulübünde¹⁰ dans ederken çevresinde dolaşır. **Wenders**, Marion’u kurgularken kadın karakterin Damiel’i cezbedecek tehlikeli bir iş yapmasını istediğini ve hiç düşme korkusu yaşamamış meleğin bir trapezciyi izlerken kendisini gülmekten alıkoyamayacağını düşündüğünü söyler (Wenders, 1991b, ss. 111-112). Öte yandan Marion’un anlatıdaki güçlü konumu, onu **Wenders**’in önceki filmlerindeki kadın karakterlerden de oldukça ayıksı bir yere yerleştirir. Marion ne sadece erkeğin bir arzu nesnesine indirgenir ne de meleğin yolculuğunda bir yan karakterdir. **Wenders** filmin başından itibaren insan olan Marion’un, “işsiz”, herhangi bir görevi ya da müdahale becerisi olmayan meleklerden daha fazla öznellik sahibi bir karakter olduğunu düşünür ve onun en merkezi karakter hatta kimi zaman filmin sesi olduğunu söyler (Fusco & Wenders, 1988, s. 15; Paneth & Wenders, 1988, s. 5).



İkilinin ilk defa Marion’un rüyasında bir araya gelmesinden sonra birbirlerine duydukları arzu ve birbirlerini bulmaya doğru akan izlenceleri anlatı için merkezi bir hat oluştursa da film hiçbir zaman alışlageldik aşk hikâyesi uzlaşımına sıkışmaz. **Cook** (1991) iki karakterin de kendi varoluşlarıyla ilgili arzularının motivasyonunu hiç kaybetmediğini vurgular. Nasıl Damiel’in kendi varoluş biçimiyle ilgili bir sorunu varsa Marion da dünyadaki varlığını anlamlandırmaya çalışan ve yaşadığı kimlik kriziyle kendini yeniden tanımlamaya yönelik bir karakterdir. Ayrıca film, ana akım aşk filmlerinin geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarından da uzaktır. Marion sadece seyirlik bir nesne değildir; duygu dünyasına açılan iç sesi aynı zamanda “tipik olarak kadının iç dünyasını örten

¹⁰ Bu sahnelerde Crime & The City Solution ile Nick Cave & The Bad Seeds’in de filme katkılarına değinmek gerekir. Wenders’in her zaman müzikle çok sıkı bağları olmuştur. Hatta sinemaya başladığında çıkış noktasının müzik olduğunu ve filmlerinin ilhamının hep bir şarkıdan geldiğini anlatır (1991b, s. 89). Berlin Üzerinde Gökyüzü içinse özellikle Nick Cave’in ikonik bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Cave, Berlin’de bir Avustralyalıdır ama Wenders onun “maceracı, karanlık ve benzersiz” yanıyla kentin ruhunu sembolize ettiğini söyler (Thomas & Wenders, 2022).

gizemi” dağıtarak karakterin öznelliğine erişim sağlar. Dahası Damiel de romantik kurgu içinde alışlageldik erkek kahramandan beklenen kalıplara girmez. İnsan olduktan sonra Marion’u bulmayı amaçlasa da takıntılı bir âşık gibi davranmaz; yeni duyularıyla dünyayı keşfetmeye açık, tetikte ve meraklı haliyle insan olma yolculuğunu sürdürür (Cook, 1991, ss. 40-41). Damiel ilk olarak gökten kafasına düşen eski zırhının çarpmasıyla akan kanın sıcaklığını ve tadını deneyimler. Bir insana selam verir, onunla konuşur, ona renkleri sorar. Kanda kırmızıyı, duvarda sarıyı tanır ve adlandırır. Bir taşı elinde tutar, yüzüne değdirir. Zırhını satıp kıyafetler alır, bedenini giydirir. Kahveyi tadar ve zamanı deneyimler. **Peter Falk**’tan her şeyi teker teker, kendi başına öğrenmenin zevkinin esas macera olduğunu dinler. Böylece ölümlü beden, sonsuz bir keşfin alanına dönüşür.



Barry (1990), filmin Damiel’in melekten insana dönüşümünde bedeni, Marion’a duyduğu aşkı Eros’u ve dünyayı çocukça bir hayretle karşılama halini yücelten bir anlatı sunduğunu belirtir. Fiziksel olanın onaylanmasının, beden ile ruhun bütünlüğüne duyulan bir inançla, varoluşun tamamına yönelik bir kutlamaya dönüştüğü yorumunu yapar (Barry, 1990, s. 59). Nitekim ebedi göksel varlık, bedensiz zihin olarak meleklerle ölümlü bedenleriyle duyular dünyasına bağlı insanlar arasındaki karşılaştırma kadar bu ikisini cisimleştiren karakterlerin yan yana getirilmesiyle de film, beden-zihin/maddi-ruhani gibi ikilikleri tartışmaya açar. **Caldwell** ve **Rea** da (1991) kanatlı kostümüyle trapezde özgürce uçarken meleksi bir görüntü sergilese de yeryüzüyle bağlantılı Marion’un göksel ve insani varoluşları birbirine bağladığını belirtirler. Hatta filmin sonunda ilginç bir rol

değişimiyle o halatta salınırken “uçup gitmesini” önlemek istercesine ipi tutan Damiel onu yere bağlayan figüre dönüşür. Marion fiziksel arzuları olan bir insandır, ama güçlü metafizik özlemler de sergiler; Damiel sadece ruhani bir varlıktır, ama aynı zamanda fiziksel arzuları da deneyimler. Marion daha fazlası olmak isterken Damiel “insanlık durumunu” deneyimlemeyi arzular (Caldwell & Rea, 1991, s. 48).

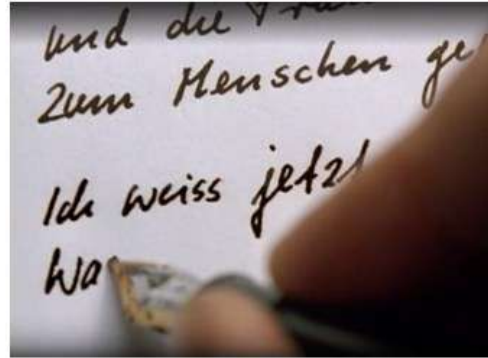
Esasında Damiel’in peşine düştüğü “insanlık durumu” da zaten sadece bedensel algılar ve hazlarla sınırlı değildir. Onun arzusu yalnızca duyuların dünyasına açılmak değil daha önemlisi bir “hikâye sahibi olmak”, ancak insan için mümkün olan anlam yaratma kapasitesine ve temsil evrenine dahil olmaktır. Yaşamla fiziksel bağlantıları ve kendilerine ait bir geçmişleri olmayan meleklerin gözlemlerinin kaydını tutmanın ötesinde onları bir anlatı içinde bütünleştirmelerinin imkânı yoktur. Onlar için ne tarih yazmak mümkündür ne de hikâye anlatmak. Oysa insan hikâyesi olan varlıktır ya da insan ancak hikâyesiyle insandır. Onun bedensel yaşantıyı anlatıya dönüştürme becerisi vardır. Damiel’i cezbeden de en az duyuların kendisi kadar bunlar aracılığıyla kurulan temsil evreni, insanın metinsel/kurgusal anlam dünyasıdır (Barry, 1990, ss. 61-62; Cook, 1991, ss. 37-42).



Bu anlam arayışı, Marion ve Damiel’in birlikte yeni bir hikâye yaratmak için ortaklaştığı yerdir. Onlar birbirlerini tanırken kendilerini de tanır; ortak bir yaşam öyküsünde kendilerini yeniden tanımlayacakları yeni bir anlatı kurmak için bir

araya gelirler. Finalde Marion Damiel'e, rast gelerek değil seçerek kuracakları bu birliktelikte artık gerçekten yalnız olabileceğini söyler. Birlikte oluşturacakları bütünlük ancak yalnızlıklarıyla mümkündür. Böylece film “sevgililerin bir olması, ideal tamlik olarak aşk” mitine de mesafe koyar. Marion'un “tercih etmeye” vurgusu rastlantının ötesine gönderme yaparken “kutsal aşk” ve “ilahi birleşme” yanılsamaları yerine başka bir aşk anlayışı önerir. Aynı zamanda kendini kendi otantikliğinde kurmanın da anlamlı bir varoluşun da ancak tekilliklerin yitirilmediği bir karşılıklı tanıma zemininde mümkün olduğunu ifade eder. İnsanın anlam dünyası da zaten ancak bir diğeriyle karşılaşmanın, tanımanın, tanınmanın alanında mümkündür.

Öte taraftan insan ölümlü bedeniyle ana bağlı olduğu kadar tarihsel bir varlık olarak geçmişle geleceğe de bağlıdır ve her insanın hikâyesi aynı zamanda kolektif bir tarihsel anlatının parçasıdır. Daniel ve Cassiel tüm zamana tanıklık etmiş, doğayı izlemiş ama sonra insanın ortaya çıkışını görmüş, ilk defa ona gülmüşlerdir. İlk çıkardığı nidaların konuşmaya dönüşmesini izlemiş, onunla birlikte konuşmayı öğrenmişlerdir. Ancak insanın tarihi aynı zamanda savaşların ve yıkımların tarihidir. Cassiel şehrin sokaklarında gezerken anın içinde geçmişi de görür; kentin savaştaki görüntüleriyle günün akışı iç içe geçer; kurmaca evreniyle arşiv görüntüleri birbirine örülür. **Peter Falk**, film setinde Nazi askerlerini canlandıran oyuncuların arasından yürür. Film içinde film, geçmişin hikâyeleştirilmesine olduğu kadar popüler anlatılar içinde tarihin nasıl gösterileştirildiğine de atıf yapar. Homer ise yıkılmış Postdamer Platz Meydanı'nda orada olmayan bir geçmiş arar.



Wenders önce Homer'i de bir baş melek olarak düşünmüştür ancak **Rembrandt**'ın tablosundan esinle **Handke**'nin karakteri “ölümsüz bir şaire” dönüştürdüğünü söyler (Wenders, 1991b, s. 112). Seyirci onunla ilk defa

kütüphane sahnesinde karşılaşır. **Berlin Eyalet Kütüphanesi** hem Homer'in hem meleklerin hem de insanlığın hafızasının evidir. Melekler kütüphanede çalışan insanların arasında gezinir. Birisi bir öykü okur, diğeri *Bir Dünyanın Sonu* (Das Ende Einer Welt) operası üzerine çalışır, bir başkasının zihninden *Benjamin* ve *Angelus Novus* üzerine düşünceler akar. Cassiel, Homer'i takip eder. Yaşlı adam 20. Yüzyılın İnsanları kitabında fotoğraflara bakar. Kahramanların artık savaşçılar ya da krallar değil barışın unsurları olduğunu söyleyen ve artık savaşların değil "barışın destanına" ihtiyaç olduğunu anlatan sesi bombardımanda ölmüş bebeklerin, yıkılmış binaların arşiv görüntülerinin üstüne biner. Ancak bunca yıkıma rağmen ne film ne Homer umutsuzluğa ve vazgeçmeye atıf yapar. Homer'in anlatmayı bırakmaya niyeti yoktur çünkü "öykücüsünü yitiren insanlık çocukluğunu da yitirir". Film de Berlin'in ve Almanya'nın geçmişini ve acılarını ortaya sererken bir yandan da bu geçmişin üzerine yeni bir hikâye kurmaya vurgu yapar. Bir sonuca ermeyen final de tam buna uygun şekilde Homer'in sözleriyle gelir: O kendisini arayan kadınların, erkeklerin ve çocukların hikâye anlatıcısı, sesi olmayı sürdürecektir çünkü dünyada her şeyden çok ona ihtiyaçları olacağını bilir.

Tarihle kurulan ilişki sayesinde Damiel, Marion ve Homer'in hikâyeleri insanın kolektif hikâyesine bağlanır. Filmin başından sonuna eşlik eden *Çocuk Olmanın Şarkısı* da bu bitimsiz hikâyenin şiiiridir. Bir yandan bebeklikten yetişkinliğe, bir insanın büyüme hikâyesi üzerinden merakları, alışkanlıkları, heyecanları, deneyimleri, değişimi ve süreklilikleriyle "oluş halinde insanı" anlatır. Öte taraftan büyüyen bir çocuk simgesi üzerinden tür olarak insanın tarihinin tasvirini sunar. Böylece hem tarih ve onun hafızası hem de insanın çocuk yanının metaforu olarak meleklerin (Fusco & Wenders, 1988, s. 16) dolayısıyla film, insan olmanın hikâyesine sevgi dolu bir bakış sunar.

Sondan Başa – Eksik Varlığa Övgü

Wenders ilk treatmandan bir parça olan "*Tarif Edilemez Bir Film* *Tarif Etme Girişimi*" yazısında eğer filme bir prolog yazacak olsaydı şöyle başlayacağını söyler:

Tanrı, sonsuz hayal kırıklıkları içinde nihayet dünyaya sonsuza dek sırtını döndüğünde meleklerinden bazıları onunla aynı fikirde olmadı ve insanın tarafını tuttu. Dediler ki, insan bir şans daha hak ediyordu (Wenders, 1991a, s. 78).

Filmde ise Tanrıya dair herhangi bir atıf yoktur. Bir otorite figürü, mükemmeliyetin simgesi ve kaynağı olarak Tanrıya ve onun geçmişten bir türlü ders almayan insana duyduğu öfkeye dair film hiçbir şey söylemez ama tam da bu yokluk kendi başına anlamlıdır. Esasen filmin kendi dünyasında bütüncül, bütünlüklü, hüküm verici herhangi bir varoluşa yer yoktur. Bu film, ancak bu eksikle mümkündür.

Berlin Üzerindeki Gökyüzü ne karakterleri ne de seyircileri için yargılayıcı bir konuma veya bir “tamlık yanılsamasına” izin verir. Melekler yalnızca “işsiz” birer gözlemcidir ve şefkatle seyrettikleri insanda asıl sevdikleri tam da onun eksik olmadan olamayacağı şeylerdir. Berlin, “açık yaralarıyla” Berlin, melek “yoksulluğuyla” melek, insan ancak eksikliğiyle insandır. Böylece film insanı dilsel, tarihsel, kusurlu, meraklı, alışkanlıkları ve yenilenmeleriyle sürekli kendi anlatısını yeniden kurabilen bir varlık olarak resmeder. Bu varlığın övgüye değer yanı onun kendisini tamamlama, ideal bir bütüne erme yanılsaması değil; bu arayışın imkânı da dahil tüm varoluşuna yaygın olan o eksik oluş halinin kendisidir. Dahası bütüncül bir olay örgüsüne, belirli bir hatta ilerlemeye izin vermeyen parçalı anlatısı ve izleyenlerin belli bir özdeşleşme konumuna yerleşmesine olanak sağlamayan görselliği ve ses evreniyle film, seyircinin de sabit/bütüncül bir öznelik yanılsamasına kapılmasına izin vermez. Böylece **Berlin Üzerindeki Gökyüzü** sadece eksik varlığın sevecen gözlerle seyrine alan açmaz, bizatihi eksiğin kendisi olmaya davetkâr bir övgüye dönüşür.

Kaynakça

- Barry, T. (1990). The Weight of Angels: Peter Handke and “Der Himmel über Berlin”. *Modern Austrian Literature*, 23(3/4), 53-64.
- Brady, M., & Leal, J. (2011). Wim Wenders and Peter Handke: Collaboration, Adaptation, Recomposition. Rodopi.
- Caldwell, D., & Rea, P. W. (1991). Handke’s and Wenders’s Wings of Desire: Transcending Postmodernism. *The German Quarterly*, 64(1), 46-54. ([bağlantı](#))
- Cook, R. (1991). Angels, Fiction and History in Berlin: Wim Wenders’ Wings of Desire. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 66(1), 34-47. ([bağlantı](#))
- Fusco, C., & Wenders, W. (1988). Angels, History and Poetic Fantasy: An Interview With Wim Wenders. *Cinéaste*, 16(4), 14-17. ([bağlantı](#))
- Hemphill, J., & Wenders, W. (2018, Ekim 19). “Imagine How Angels Would Look at Us”: Wim Wenders on Restoring Wings of Desire [Interview]. ([bağlantı](#))
- Paneth, I., & Wenders, W. (1988). Wim and His Wings. *Film Quarterly*, 42(1), 2-8. ([bağlantı](#))
- Raskin, R., & Dommartin, S. (1999). “Seeing with a Child’s Heart”: An Interview with Solveig Dommartin. *P.O.V.*, 8, 58-64. ([bağlantı](#))
- Thomas, L., & Wenders, W. (2022, Temmuz 4). “Every person is a universe”: Wim Wenders on Wings of Desire [Interview]. British Film Institute Web Site. ([bağlantı](#))
- Wenders, W. (t.y.). Wim Wenders: “Everything I Loved I Had to Defend” [Röportaj]. The Talks. ([bağlantı](#))
- Wenders, W. (1991a). An attempted description of an indescribable film: From the first treatment for Wings of Desire. İçinde *The Logic of Images: Essays and Conversations* (ss. 73-83). Faber & Faber.
- Wenders, W. (1991b). *Le Souffle de L’Ange*. İçinde *The Logic of Images: Essays and Conversations* (ss. 89-113). Faber & Faber.

ÖZDÜŞÜNÜMSEL BİR KENT FİLMİ OLARAK *LISBON STORY*

Fırat Osmanoğulları

Wim Wenders'in 1994 yapımı *Lisbon Story* filmi, Berlin'de yaşayan ses mühendisi Philip Winter'ın¹, eski arkadaşı, yönetmen Friedrich Monroe'dan², kendisini acil olarak Lizbon'a çağırdığını gösteren bir kartpostal almasıyla başlar. Metinde şöyle yazmaktadır: "*Sevgili Phil, MOS olarak devam edemem! S.O.S! Tüm ekipmanını al ve en kısa sürede Lizbon'a gel!*"³ Orijinal nottaki diğer kısaltmalar bir yana, MOS kısaltması film adına önemli. Kısaltma, çok büyük bir olasılıkla Avusturya kökenli yönetmen **Erich von Stroheim**'ın ekibine bozuk bir İngilizce ile "*we will shot dis mit-out sound*", yani 'bu sahneyi ses olmadan çekeceğiz' şeklinde seslenmesi üzerine ortaya çıkmış nüktedan bir ifadedir⁴. Buradan, Friedrich'in filmini tamamlayamadığını ve bunun için de ses kaydına ve dolayısıyla da bu kaydı yapacak Philip'e ihtiyaç duyduğunu anlıyoruz. Arkadaşının kendisine ihtiyacı olduğunu anlayan Philip, kırık ayağı ve külüstür arabası ile Berlin'den Lizbon'a doğru uzun bir yolculuğa çıkar. Yolda başına çeşitli aksilikler gelir; nihayetinde arabası bozulur ve bir daha çalışmaz. Ancak Philip, arabasını arkada bırakarak kararlı bir şekilde Lizbon'a ulaşır. Friedrich'in evine vardığında ise evin

¹ Philip Winter karakterini canlandıran Rüdiger Vogler, Wim Wenders'in 1991 yapımı *Until the End of the World* filminde de aynı isimli bir dedektif olarak karşımıza çıkar. *Lisbon Story*'de film boyunca Winter'ın, ortadan kaybolan Friedrich'in izini sürerek araması göz önünde bulundurulduğunda, önceki Philip Winter karakterinin dedektif olmasına şaşmamak gerekir.

² Tıpkı Philip Winter gibi, Patrick Bauchau'nun hayat verdiği yönetmen Friedrich Monroe karakteri de Wenders'in bir başka filmi, 1982 yapımı *The State Of Things*'de yine Bauchau'nun canlandığı, filminin çekimleri duran ve yapımcısını arayan yönetmen olarak yer almaktadır.

³ Notun orijinali şu şekildedir: "Dear Phil. I cannot continue m.o.s.! S.O.S.! Come to Lisbon with all your stuff a.s.a.p.! Big hug, Fritz."

⁴ Burada 'büyük bir olasılıkla' ifadesini bilinçli kullanıyorum; zira az da olsa, kısaltmanın "*mit ohne sound*", yani 'ses olmadan' ya da "*mit ohne sprechen*", yani 'konuşma olmadan' anlamına geldiği veya ifadeyi kullanan yönetmenin Erich von Stroheim değil de Alman kökenli başka bir yönetmen olabileceği (Ernst Lubitsch ya da Fritz Lang gibi) yönünde iddialar da mevcuttur.

bomboş olduğunu görür. Friedrich ortada yoktur; etrafta video kameralarla dolaşan ve neredeyse mütemadiyen çekim yapan çocuklar vardır. Bu çocuklar, kenti kendi gözlerinden kaydederek Friedrich'in filmine katkı sağlamaktadırlar. Philip, Friedrich'in elle çevrilen eski tarz bir film kamerasıyla sessiz bir film çektiğini öğrenir. Ancak, çekimleri tamamlayamadan bir çıkmaza girmiş ve neticede ortadan kaybolmuştur. Philip günlerini, Friedrich'i aramanın dışında, onun evde bıraktığı Portekizli şair ve yazar **Fernando Pessoa**'nın şiir kitaplarını okuyarak (altları çizili satırlar, gerçeklik ve sinema bağlamında düşünüldüğünde oldukça anlamlıdır), Friedrich'in çektiği ham görüntüleri izleyerek ve bunlara uygun sesler kaydederek geçirir. Bir yandan da Friedrich'in filmi için müzik yapan Portekizli folk grubu Madredeus'un provalarına denk gelmiştir; onların müziğinden ve dahası solist **Teresa Salgueiro**'dan oldukça etkilenmiştir. Filmin sonlarına doğru nihayet Friedrich ortaya çıkar. Friedrich'in sinemaya bakışı değişmiştir. Klasik sinemanın anlamını yitirdiğini düşünerek bu doğrultuda bilindik çekim yapma yöntemlerini terk etmiş, kentin her köşesine kameralar yerleştirerek şehri rastgele kaydetmeye başlamıştır. Amacı ise gerçekliği doğrudan ve insan gözünden bağımsız bir şekilde kaydetmektir. Gerçeklik ancak bu şekilde, görüntüde kendisini var edebilecektir. Philip ise sesin ve insan bakışının önemine hala inanmaktadır. Filmin sonunda ikiliyi Lizbon sokaklarında, sahip oldukları farklı yaklaşımlarını bir arada sürdürür biçimde çekim yaparken görürüz.

Wim Wenders'in birçok filminde kentler önemli bir yer tutar. Sadece bir mekân değil, adeta bir karakter gibidir kent. **Wenders**, kentleri sadece hikâyelerin arka planı olarak kullanmaz; filmin atmosferini, temaları ve karakterlerin duygulanımlarını yansıtan canlı organizmalar olarak değerlendirir. Söz gelimi, **Berlin Üzerindeki Gökyüzü** (Der Himmel Über Berlin, 1987) filminde Berlin'in bölünmüşlüğü aynı zamanda insanların yalnızlığını, kayıtsızlığını ve melankolisini yansıtırken, **Paris, Texas** (1984) ıssızlıktan medeniyete uzanan Amerikan kentlerini yabancılaşmanın ve yer yer de karakterin geçmişiyle yüzleşmenin birer aracı olarak ele alır. **Until the End of The World**'de (1991) dünya üzerindeki farklı kentler kullanılarak modern bireyin köksüzlüğü ve sürekli hareket halinde oluşu vurgulanır. **Palermo Shooting**'de (2008) Palermo kenti adeta hayat ile ölüm arasındaki bir kapı işlevi görürken, **Mükemmel Günler** (Perfect Days, 2023) filminde Tokyo'nun bir yandan modern, kalabalık ve kaotik yönü, diğer yandansa sade ve minimal tarafları, başkarakterin tercih ettiği yaşam biçimi ve varolma hali ile ardında bıraktığı geçmiş yaşamı ve dışında durduğu mekanik gündelik hayat ile

doğrudan ilişkilidir. **Wenders**'in filmografisine bakıldığında örnekler çoğaltılabilir; ancak biz şimdi **Lisbon Story** filmine geri dönelim.

Lisbon Story de **Wenders**'in kenti merkeze aldığı filmlerinden birisi. Filmde Lizbon'u, sadece olayların meydana geldiği, hikâyenin aktığı bir film mekânı olarak görmemiz çok eksik bir konumlanma olacaktır. Zira Lizbon birçok niteliği ile filmin ana eksenine eklemlenmiş bir anlatı ve atmosfer ögesidir aynı zamanda. Lizbon adeta bir belgesel hassasiyetiyle filme alınmıştır. Bir yandan kentin dar sokaklarını, eski binalarını, duvar yazılarını, gündelik yaşamı, bu yaşamın içerisinde yer alan insanları, diğer yandan daha yeni ve güncel yapılarını, Philip'in günlük yürüyüşleri sırasında onunla birlikte deneyimleriz. Kent aynı zamanda Friedrich'in daha önce çektiği görüntülerde ve her birinin eline birer kamera tutuşturduğu çocukların yaptığı çekimlerde saf haliyle karşımıza çıkar. Bununla birlikte deneyimlediğimiz şey sadece Lizbon'a ait imajlar değildir. Philip yanında getirdiği ekipmanlarıyla Lizbon'un seslerini de kayıt altına alır. Hem Friedrich'in çektiği görüntüler için sesler kaydeder hem de kentin doğal seslerini. Sokaklardaki insanların birbirine karışan sesleri, çocuk kahkahaları, rüzgârın taş duvarlar arasından geçerken çıkardığı uğultular, tramvay gürültüleri, kaldırım taşlarına basan adımların sesleri...

Filmin müziklerini Portekizli modern fado grubu Madredeus'un yapması ve filmin içinde bizzat kendileri olarak yer almaları da **Lisbon Story**'nin kent filmi niteliğini perçinlemektedir. Filmik evrende grup Friedrich'in filmine müzik yapmaktadır ve Philip onların provalarına denk gelir. Duyduğu müzik karşısında tam anlamıyla büyülenir. Modern etkileşimli ancak bir yanıla da geleneksele sıkı sıkıya bağlı olan grubun müziği, Lizbon'daki geleneksel ve modern olanın bir aradalığı ile doğrudan örtüşmektedir. Grubun icra ettiği parçalar kentin tarihsel ve kültürel geleneğini ortaya koyarken melankolik ama sıcak atmosferini de yansıtır. Dolayısıyla grup, büyülenmiş bir şekilde onların performansını 'gören ve dinleyen' Philip'in kent deneyiminde oldukça önemli bir yer işgal eder.

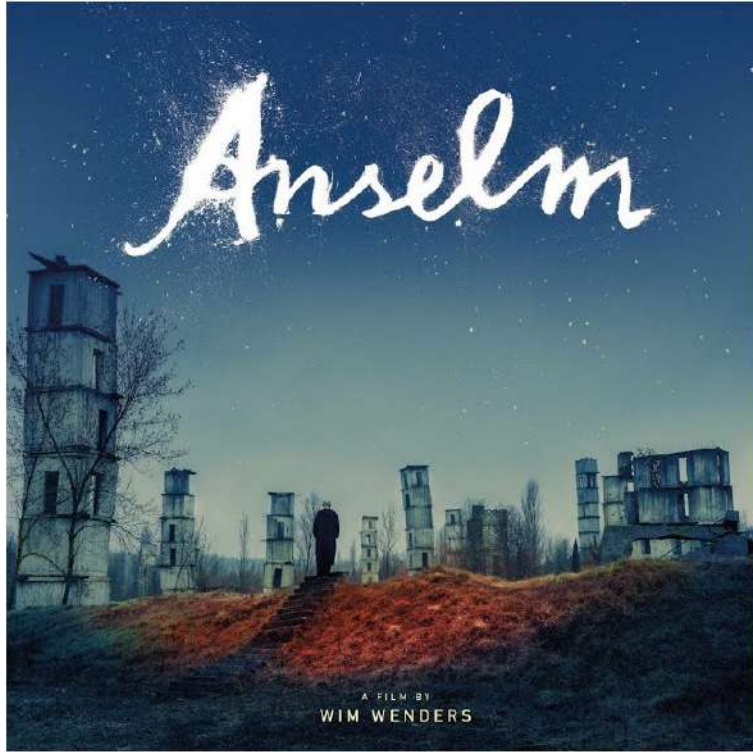
Lisbon Story sadece bir kent filmi olarak değil, aynı zamanda sinemanın doğasına dair felsefi bir sorgulama olarak da ön plana çıkmaktadır. Film, sinemanın kendisi üzerine düşünen, özdeşünümsel bir anlatıya sahiptir. **Wenders** Lizbon sokaklarını, deyim yerindeyse, bir tür film laboratuvarı haline dönüştürerek, bu laboratuvarı görüntü ve gerçeklik, ses ve duyum, eski ve güncel sinema arasındaki sınırları araştırmaktadır. Bunu da o laboratuvarın, Lizbon'un içerisine yerleştirdiği Friedrich ve Philip üzerinden gerçekleştirir. Friedrich, Lizbon'u eski

bir sessiz film kamerası ile kaydetmektedir. Güncel olanı, modern dijital kayıt teknolojilerini reddederek basit ve analog bir teknoloji ile yol almaktadır. Amacı ise kenti bozulmamış, saf bir biçimle anlatmaktır. Bu da onun için yeterli gelmez ve daha fazlasını yapmak üzere kamerasını da elinden bırakıp kentin çeşitli yerlerine kameralar yerleştirir; komşu çocukların eline birer kamera verir ve bu şekilde kenti, kendi bakışını işin içine katmadan kaydetmeye başlar. Onun bu yöntemi, her şeyi rastlantısallığıyla kaydetmek, kameranın gördüğünü ‘gerçek’ kabul etmek üzerine kuruludur. Philip ise sinemanın sadece kaydetmek olmadığını, kaydederken aynı zamanda duyulması ve hissedilmesi gerektiğini savunur. Bununla birlikte Philip, bir ses mühendisi olarak Lizbon’un seslerini kaydederken, biz de bu esnada görüntülerin gerçekliği tek başına taşımaya yeterli olup olmadığını sorgularız. Böylece film, sinematik deneyimin yalnızca gözle değil, kulakla da algılanması gerektiği üzerine bir tartışma ortaya koyar. Buradan hareketle filmin ortaya attığı sorulardan birisinin, ‘sinema sadece görsel bir sanat mıdır yoksa duyuşsal bir deneyim midir’, sorusu olduğunu söyleyebiliriz.

Diğer yandan, filmin özdüşünümsel yapısını belirleyen daha majör soruların olduğu açıktır. ‘Bir sanat olarak sinema gerçekliği en iyi nasıl ortaya koyabilir?’ ‘Sinemanın özü hikâye anlatmak mıdır, yoksa hayatın akışına müdahalede bulunmaksızın sadece gözlemlemek mi?’ ‘Teknik imkânlar geliştikçe sinemanın hala sanatsal bir araç olarak kalabilmesi mümkün müdür?’ Bu gibi sorular, film boyunca seyircinin aklına gelmesi muhtemel olmasının yanında, aynı zamanda Friedrich ve Philip’in filmik evrendeki arayışlarını da temellendirmektedir. Nihayet filmin sonunda Friedrich ve Philip’i birlikte çekim yaparken gördüğümüzde, anlarız ki ne elle çevirmeli o eski kameradan vazgeçilmiştir ne de film için ses kaydı yapmaktan. Diğer yandansa gündelik hayatın akışına ufak müdahalelerde bulunarak, tamamen rastlantısal olmasa da yine de gözleme dayalı görüntü alma halen daha devam etmektedir; ancak kamera Friedrich’in daha önceki denemelerinde olduğu gibi rastgele çekim yapmaz; Friedrich tarafından çekimi yapılacak olaya, nesneye ya da manzaraya doğru yönlendirilir. Dolayısıyla yönetmenin bakışı meselesi tekrar devreye girer. Yani Philip’in biraz daha yakın durduğu klasik film yapma tarzıyla Friedrich’in temelde gerçeklik ve sinema ilişkisini sorgulayan deneysel yaklaşımı bir arada varlığını sürdürmektedir. Bütün bunlardan hareketle, son olarak, okuyucuya biraz abartılı gelme pahasına, **Lisbon Story’nin Wim Wenders’in** sinemaya dair kişisel manifestosu olma niteliği taşıdığını söylemek isterim.

UNUTMAYA DİRENEN BİR SANATÇI ÜZERİNE: *ANSELM* (2023)

Dilek Bayık



Wim Wenders 2023 yapımı belgeseli *Anselm*'de (Anselm-Das Rauschen der Zeit), çağdaş sanatın tanınmış isimlerinden **Anselm Kiefer**'i ele alıyor. **Wenders** dünyanın en gizemli ve ulaşılmamış yerinde, bir sanatçının zihninde keşfe çıkıyor. **Kiefer**'in yaratıcılığının kaynağını bulmaya çalışıyor. Bu yolculukta kendi köklerini de ziyaret edip, hayran olduğu sanatçıyı bizlerle tanıştırıyor.

Aynı Toprağın Çocukları: Anselm ve Wilhelm

1945 doğumlu olan **Wim Wenders** ve **Anselm Kiefer**, savaş sonrası Almanya'da, gidecekleri yolu sanatla arayan çocuklardı. Dünyayı sanatla

anlamlandırmaya çalıştılar. Almanya, 2. Dünya Savaşı mağlubiyeti sonrası 8 Mayıs 1945 gece yarısı müttefik güçlerine teslim oldu. Bu an, kolektif belleğin yeniden kurgulanacağı, Nazizm'in etkilerinden arınma sürecinin başlayacağı *Sıfır Saati* (*Stunde Null*) olarak adlandırılıyor. Ancak belleğin yeniden inşası, pratikte tüm Alman toplumunu saran toplu bir amnezi vakasına dönüşecekti. *Sıfır Saati*'nde, **Anselm Kiefer** birkaç aylık bir bebektir, **Wim Wenders** ise üç ay sonra dünyaya gelecekti. Her ikisi de harabeye dönmüş bir ülkede, hiçbir şeyi hatırlamak istemeyen yetişkinler arasında, geçmiş olmayan bir toplumda büyüdüler. Geçmiş olmadan gelecek inşa etmeye çalışmak tedirgin ediciydi. **Wim Wenders** buna tepkisinin yollara düşmek, Almanya'yı ardında bırakıp uzaklaşmak olduğunu söylüyor. **Anselm Kiefer** ise tam tersine gömülü dev, hatırlanmayan geçmişini Almanya'da aramakta ısrar etti. Tarihsel olguları bireysel olanla yoğuran, anı kırıntıları ile ulusal kimliği sorgulayan Yeni-Dışavurumcu sanat akımının önde gelen isimlerinden biri haline geldi.



Hem **Wim Wenders** hem de **Anselm Kiefer** eserlerinde kimlik arayışı ve hafıza temalarını ele aldılar. Yönetmen *Paris, Texas* (1984), *Dünya'nın Sonuna Kadar* (*Bis Ans Ende Der Welt*, 1991) gibi filmlerinde anılarının ve geçmişlerinin peşine düşen insanların hikâyelerini anlattı. **Anselm Kiefer** cephesinde ise, toplumsal hafıza ve geçmiş arayışının ilk örneklerinden *İşgaller* (*Occupations*, 1969) büyük yankı yarattı. Sanat camiasını kendisinden nefret edenler ve hayran olanlar olarak

ikiye böldü. İşgaller, babasının üniformasını giyerek Nazi selamı verdiği fotoğraflarından oluşuyor. Avrupa'nın çeşitli kentlerinde bu performansını tekrarladı. Sonraki eserlerinde de, ülkesinin yok saymaya çalıştığı yaraları kanatmaya devam etti, unutmaya direndi. Doğa, evren ve insana dair pek çok konuyu ele aldı, ancak yoğunluklu olarak ulusal kimlik ve bellek üzerine eserler vermekten vazgeçmedi. Sanatı özellikle Almanya'da öfke ile karşılanırken, dünya çapında ayakta alkışlandı.

Kiefer, Amerika'da heyecanla karşılanan sergisinin son ayağını ülkesinde gerçekleştirmek üzere 1991 yılında Berlin'e geldi. Berlin Nationalgalerie'deki sergi, yurtdışındaki başarısının aksine beğenilmedi ve olumsuz eleştiriler aldı. Birkaç ay sonra atölyesini Almanya'dan Fransa'ya taşımasının nedenlerinden biri, ülkesinde kabul görmediğinin net şekilde anlaşıldığı bu sergi olabilir. Ancak sergiden geriye kalan sadece başarısızlığın hüznü olmadı. **Wenders** ve **Kiefer** serginin ilk günü tanıştılar. Sergi bittiğinde, yıllar süren dostlukları başlamış ve birlikte bir film yapma kararı almışlardı. 2019 yılında, sürekli masada bekleyen bu proje için harekete geçtiler ve **Anselm** belgeselini çekmek üzere düğmeye bastılar.

Wenders'in Gözünden Anselm Kiefer

Karşımızda bir konuşan kafalar belgeseli yok. Ne **Kiefer** gözlerimizin içine bakarak yıllar içinde hangi sergileri açtığından, hangi sanat akımlarına neden dahil olduğundan bahsediyor, ne de farklı uzmanlar sanatçı hakkında değişik açılardan bilgiler sunarak **Kiefer**'in objektif bir portresini çiziyor. Dev resimler, heykeller, objelerin ne ifade ettikleri ve ilhamları, görsel işitsel çağrışımlarla anlatılıyor. Belgeselin başrolündekiler; yoğunlukla formlarıyla konuşan büyük boyutlu objeler, yara almış Alman kültürünün hayaletleri uçak parçaları, yıkılmış bina kalıntıları, yanmış saman, tuval, bez parçaları, fotoğraflar, kavrulmuş ağaçlar, ayçiçekleri... **Wenders**'in klasik bir biyografi ile **Anselm Kiefer**'i tüm boyutları ile tanıtmak gibi bir iddiası ve niyeti yok. Bu filmi sanat camiasındakiler için değil, bir **Anselm Kiefer** deneyimi yaşatmak istediği seyirciler için çektiğini söylüyor. Filmin 3D teknoloji ve 6K çözünürlükle çekilmiş olmasının nedeni, bu deneyimi olabildiğince gerçeğe yaklaştırmak. Ancak yönetmenin de farkında olduğu ve bir söyleşisinde belirttiği gibi, pek çok kişi **Anselm**'in üç boyutlu değil iki boyutlu versiyonunu sinemalarda ya da platformlarda izleme imkânı bulacak. İki boyutlu versiyonda

Kiefer'in eserlerindeki katmanlı doku tam olarak hissedilemiyor. Ancak yine de **Wenders**'in akışkan kamerası sayesinde, on binlerce metrekaareye yayılmış atölyedeki eserleri her açıdan görebildiğimiz, yerçekiminden azade büyüğü bir yolculuğa çıkıyoruz. Eserlerin devasa boyutunun da zorunlu kıldığı üst açı çekimleri, sanatçının kâinat simülasyonu ile uyumlu ilahi bir bakış sağlıyor.



Belgeselin anlatım yöntemleri, sanatçının evreni ile uyum içinde. Bir **Kiefer** sergisini artırılmış gerçekliğin imkanlarıyla gezer gibiyiz. Croissy-Beaubourg'daki atölyede gerçekleştirilen çekimlerin yanı sıra arşiv görüntüleri ve geçmiş yıllarda yapılan röportajlar da kullanılmış. Bunlar olmaksızın sanatçıyı tanımayan bir seyirci için belgesel, kapısı açıkken tesadüfen girdiği bir sergiden öteye geçmez, eserler fazla bir anlam ifade etmezdi. Eserler ve eserlerin üretilmesine neden olan koşullar, fotoğraflar ve arşiv görüntüleriyle, yan yana ya da üst üste bindirilerek ekrana geliyor. Bu kolajlar, seyircinin sanatçının zihnini ziyaret edip anlık kısa görüntüler görmesini sağlayan pencereler olarak işlev görüyor. Örneğin başının üstünde kâinatı taşıyan yıkıntılar arasında bir kadın olarak temsil edilen *Regina Coeli* heykelinden, savaş sonrası yıkıntılar içindeki Alman kadınlarının arşiv görüntülerine geçilmekte. Sanatçıya dair diğer röportajlardan alınan görüntüler de, bir sergi salonundaki enstalasyonlar gibi, her biri kendi döneminin Grundig marka televizyonundan izlenen görüntüler olarak yerleştirilmiş. 1945 yılında kurulan Grundig, savaş sonrası Almanya'sının önemli bir simgesi.



Sanatçının çocukluk ve gençlik dönemlerini aktarmak için çekilen canlandırma sahnelerine geçişler ise o kadar zarif ve **Kiefer**'in eserleri ile uyumlu değil. Ne var ki, bu sahnelerde görsel uyumsuzluğu affettirebilecek farklı bir uyum söz konusu. **Wenders** de **Kiefer** da eserlerinde çocukluk ve gençliklerinin izlerini hala sürdüren sanatçılar. Bu açıdan bakıldığında, profesyonel aktörler kullanılmayarak çocukluk dönemini **Wim Wenders**'in yeğeni **Anton Wenders**'in ve gençlik dönemini sanatçının oğlu **Daniel Kiefer**'ın canlandırması, geçmişi ve bugünü birleştiren **Kiefer** evrenine yakışan bir seçim olmuş.



Anselm Kiefer'in eserlerinde, mitolojiden dinsel simgelere, astronomiden tarihe, kolektif hafızadan kimlik arayışına kadar geniş bir yelpazede temalar işleniyor. Belgeselde hepsine dair izler olsa da, **Wim Wenders**'in gözlüklerinden **Kiefer**'ın sanatına bakıldığında yoğunlukla görülen ya da gösterilmesi tercih edilen temalar Alman kimliği ve tarihi olmuş. **Kiefer**'ın eserlerinde Alman kimliği, unutulmak istenen Nazi tarihi ile ilişkili olguların bir bileşimi gibi. Söz konusu eserler sadece *İşgaller* gibi, utancı yüzlere vurmak ve yarayı kanatmak için ürettikleri değil. Nazilerin kimlik inşasında kullandığı, bu yüzden Nazizm ile ilişkilendirilen **Sigfried**, **Parsifal**, **Hölderlin** gibi Alman mitik kahramanlarını ve sanatçıların, eserlerinde resmediyor. Kimliğine ait değerleri, Naziler istismar etti diye bastırmayı reddediyor.

Almanya tarihi ve belleği, dolayısıyla **Kiefer**'ın eserlerini besleyen diğer bir kaynak da Yahudi kültürü. Eserlerine baktığımızda bu etkiyi görmemek imkânsız. Tepkilere ve neo-faşist suçlamalarına karşı sanatçının yanında durma ihtiyacı duyulmuş olmalı ki, belgeselde bu konunun altı fazlaca çizilmiş. **Kiefer**'ın eserleri, kollektif hafızanın, ülkenin acıları ve kültürel zenginliğinin önemli bir parçasının Yahudiler olduğunu söylüyor ve **Wenders** bu mesajın gözden kaçmasını istememiş. Örneğin belgesel boyunca sanatçının genellikle kutsal, mitolojik ya da tarihteki güçlü kadınlar ile ilişkilendirilen kadın heykellerini görüyoruz. Ancak sadece Yahudi mitolojisindeki Lilith'in hikâyesi dillendiriliyor. Âdem ile eşit kabul edilmeyişine isyan eden bu güçlü kadının, Almanya'nın yıkıntılarında yaşamış olabileceğinden bahsediliyor. Lilith, savaş sonrasında Almanya'da dimdik ayakta duran kadınlarda can buluyor.

Belgeselde, **Kiefer**'dan sonra en önemli karakter Naziler tarafından ailesi öldürülen, Yahudi şair **Paul Celan**. Belgeselde **Paul Celan** imgesi **Martin Heidegger**'inkine karışıyor. **Celan** da, **Heidegger** de, Almanya'nın unutulmaya çalışılan karanlık geçmişin temsilcileri. **Celan** toplama kampından sağ kurtulur, ailesini, ülkesini, dilini savaşta kaybedip, acılarını şiire dökerek hayatta kalmaya çalışır, 1970 yılında 49 yaşında Seine Nehri'ne atlayarak yaşamına son verir. **Heidegger** ise 1933'ten itibaren Nazi Partisi'nin üyesi ve destekçisidir, savaş sonrası saygın bir felsefeci olarak üniversitedeki çalışmalarına devam eder, 86 yaşında doğduğu ve hayatının çoğunu geçirdiği Baden eyaletinin sakin bir kasabasında ölür. Belgeselde seslendirilen **Celan**'ın şiirinin ağırlığı ve hüznüne, **Kiefer**'ın *Paul Celan İçin (Für Paul Celan, 2014)* koleksiyonundan eserler eşlik ediyor. **Celan**'ın **Heidegger** ile yüzleşme çabasının anlatıldığı sahnelerin hemen öncesinde, **Kiefer**'ın **Martin Heidegger**'ın beynini temsil ettiği eseri ekrana geliyor: kapkara zehirli mantarların kanserli hücreler gibi yayıldığı bir kitap. Belgeselde anlatıldığı üzere, **Celan, Heidegger**'ın evini ziyarette "kalpten gelecek bir kelime", Nazi geçmişiyle ilgili bir açıklama bekler ve elbette sessizlikten başka bir cevap alamaz. **Kiefer**'ın beklentisi **Celan**'inkinden farklı değil. Her ikisi de geçmişin kabul edilmesini ve kalpten gelecek bir kelime bekliyor. Belgeselin pek çok sahnesinde **Kiefer, Celan**'ın şiir kitabıyla hayallere dalarken, şairin dünyasından etkilenen, onunla bütünleşmeye, onu anlamaya çalışan bir sanatçı olarak resmediliyor.

Belgeselde şairin kendi sesinden dinlediğimiz *Ölüm Fügü*'nde (*Todesfuge*, 1952), Nazi toplama kampında mezar kazma işiyle uğraşan Yahudilerin hikâyesi anlatılır. **Celan**, toplumsal bir felaketten doğan bireysel acıların tekrar tekrar yaşanışını anlatır. Tarihiyle ve Holokost'ta yaşananlarla yüzleşir. Ne var ki zulmedenlerde bu cesareti ve dürüstlüğü göremez. **Kiefer**'ın eserleri, aynı çabanın günümüzde devam eden yankılarıdır; tarihine bakmayı reddeden, kulaklarını tıkayan bir topluma, çılgık çılgıya geçmişte yaşadıklarını ve yaptıklarını haykırır.



*Akşam vakitlerinde içmekteyiz sabahın kapkara
sütünü
ve öğlenlerle sabahlarda bir de geceleri
hiç durmaksızın içmekteyiz
bir mezar kazıyoruz havada rahat yatılıyor
Bir adam oturuyor evde yılanlarla oynayıp yazı yazan
hava karardığında Almanya'ya senin altın saçlarını
yazıyor Margarete
bunu yazıp evin önüne çıkıyor ve yıldızlar parlıyor
köpeklerini çağırıyor ıslıkla
sonra Yahudilerini çağırıyor ıslıkla toprakta bir mezar
kazdırıyor
bize buyruk veriyor haydi bakalım şimdi dansa ¹*

Anselm, çağdaş sanattan hoşlanan ve hali hazırda **Kiefer**'dan nefret eden kampta yerini almamış olanların zevkle izleyecekleri bir belgesel. Belgesel, sanatçının çalışmalarını bilen ve sevenler için bir armağan, tanımayan sanatseverler için ise bir davet niteliğinde. **Wenders**, günümüzün önemli bir sanatçısını belgelemenin yanı sıra, hangi ülke ya da milletten olursa olsun, seyircinin kendi tarihi ile yüzleşmesi ve geçmişine dönüp bakması gerektiği fikrinin de altını çiziyor. Çağdaş sanattan pek hazzetmeyen seyirci için, **Anselm**'den geriye sadece bu fikir bile kalsa, belgesel oldukça önemli bir iş başarmış, hedeflerinden birine varmış demektir.

¹ Paul Celan'ın *Ölüm Fügü* şiirinden. Çev.:A.Cemal - *Ellerin Zamanlarla Dolu* (2015, İstanbul) - Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

BİR KARŞILAŞMANIN ANATOMİSİ: *MÜKEMMEL GÜNLER*

S. Kıvanç Türkgeldi

Wenders'in sinemasını her zaman büyük bir ilgiyle takip ettim. *Paris, Texas* (1984) belki de film hafızamdaki en özel deneyimlerden biri olabilir. Her izlendiğinde farklı bir etki bırakmış ve her seferinde farklı bir bağlamda yeni anlamlar bulabildiğim bir film olmuştur. Bu anlamda ismini anabileceğim bir diğer film de *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* (1987). Onun filmlerindeki örtük varoluş meseleleri beni hep derinden etkiledi. Bu sebeple olsa gerek farklı bir dikkat ve konsantrasyon ile izliyorum **Wenders**'in yapıtlarını.

2024'ün sonbaharında, yine **Wenders**'in sinemasıyla sıradışı bir deneyime açıldım. Hayatımın görece zorlu bir eşiğinde, içimde birbirine dolanmış düşünceler ve duygularla baş etmeye çalışırken *Mükemmel Günler* (Perfect Days) ile yolum kesişti. Bu kesişmeye bir tür “karşılaşma” diyorum - çünkü yalnızca bir film izlemek değildi bu. **Spinoza**'nın sözünü ettiği türden bir temastı... “Karşılaşma” bir kavram olarak **Spinoza**'nın ontolojisinde kritik bir yere sahip. **Spinoza**'nın felsefesinde bedenler birbiri ile etkileşim halindedir. Bir beden bir başka bedenle karşılaştığında onun var olma kuvvetini arttırıyorsa bu karşılaşmadan “neşe” doğar. Ancak burada “beden” kavramının sadece biyolojik bir organizmaya gönderme yapmaz. **Spinoza**'nın içkin felsefesinde tözün farklı ifadeleri, yani modusları vardır. Moduslar uzamsal ya da düşünsel düzlemde var olabilir. Bedenler ise bu ifadelerin uzamsal düzlemde olan kısmına karşılık gelir. Fiziksel olarak vardırırlar. *Mükemmel Günler* ile benim bedenim arasındaki karşılaşmanın tam da **Spinoza**'nın ifade ettiği anlamda bir neşeye sebep olduğunu söylemeye çalışacağım aslında. O halde sorum şu: Bir film, gerçekten de var olma kudretimizi artırabilir mi? Bu yazı, bu soruya verdiğim cevabın izini sürüyor.

Aslında filmle yolumun kesişmesi daha önceye uzanıyor. Bir festival gösterimi için, *Mükemmel Günler*'den kısa bir fragman hazırlamam istenmişti. Henüz filmi

izlememiştim; ama “nasıl olsa bir vakit bulur, izlerim” özgüveniyle bu işi kabul etmiştim. Ancak şimdi zihnimin dağınık, içimin bunaltılı olduğu bir dönemdeydim; montaj ekranını görmek bile istemediğim günlerden biriydi. Fakat eldeki işi bir an önce bitirme telaşıyla, henüz tanımadığım bir hikâyeye dair sezgilerime güvenerek bir kurgu çıkarmak zorunda kaldım.

İşin kendisi zorluk bakımından göz korkutucu değildi. Fakat Ağustos’un yakıcı sıcağında, elimi bile kıpırdatmak istemezken fragman hazırlama fikri beni boğuyordu. **Mükemmel Günler**, o günlerde elimdeki birkaç filmde ilkiydi - ve ne yazık ki, diğerlerinin aksine onu henüz izlememiştim. Açıkçası pek film izleyişim de yoktu. Nihayet -ve filmi de izlemeden- kesip biçme işine koyuldum. Kaynak monitöründe hızlı bir tarama yaparken, kesmeye uygun güçlü planlar arıyordum. Sürekli arabasıyla caddelerde dolaşan, umumi tuvaletleri temizleyen, bisiklet süren, mor ışık altında çiçeklerini sulayan bir adamın görüntüleri dışında elimde pek bir şey yok gibiydi. O gün fragmanı, neredeyse bütünüyle görsel estetiğin rehberliğinde tamamladım. Hikâyenin nabzını değil, imgelerin ritmini izledim. İş teslim ettikten sonra, filmi en kısa sürede izlemem gerektiğini hissederek, listemin üst sıralarına taşıdım.

Bundan birkaç hafta sonra nihayet filmi izleme fırsatı buldum. **Mükemmel Günler**, Hirayama’nın on iki gününü ve bu günlerin içindeki rutin hâlleri odağına alıyordu. Film, eksiltmelerle örölmüş bir akış içinde, Hirayama’nın gündelik yaşamını sergilerken yüzeyde lineer bir yapıya sahipmiş gibi görünse de ne bir doruk noktasına ulaşmayı hedefliyordu ne de çözüm bekleyen bir çatışmanın beklentisini kuruyordu.

Çatışma, doğası gereği ilerleme fikrini ve karşıtlıkların çarpışmasını içerir. Oysa Hirayama’nın hikâyesinde on iki sıradan gün, yalnızca küçük sapmalarla 125 dakikaya yayılmıştı. Bu süre, Hirayama’nın tekrar eden günlük ritüelleriyle biçimleniyor, filmsel zaman ise ufak değişikliklerle dalgalanan bir ritimde ilerliyordu. Her günü uyuma - rüya - uyanma sahneleriyle birbirine bağlayan ardışık yapı, yüzeyde bir ilerleyiş hissi yaratsa da filmin asıl gücü bu döngüsellikte ve rutinin kendisinde saklıydı. Rüya sahnelerinin, Hirayama’nın günlük deneyimlerinden, o günlerde üzerinde iz bırakan anlardan süzöldüğünü ise ancak sonraları - bu sahnelere özel bir dikkatle yeniden baktığımda - fark ettim. Geleneksel anlatının olmazsa olmazları olan gerilim, çatışma ve dönüşüm, bu filmde yerini tekrar eden ritimlere, adeta bir meditasyonun akışına bırakmıştı. Her

bir günü bir sekans gibi düşünürsek; bu sekanslar boyunca Hirayama'nın hem özel hem de kamusal yaşamına dair küçük ayrıntılar beliriyor ve bu ayrıntılar, onu adım adım tanımamızı sağlıyordu. Tekrarlayan her gün, Hirayama'nın evinin kapısından gülümseyerek çıkışıyla başlıyor, döngüsel yapının ritmine bir halka daha ekleniyordu. Zaten filmin başlığındaki “günler” sözcüğü de bunu vurgular gibiydi. Film, belirli bir olayı paranteze almıyor, yaşamın içinden bir kesiti - tekrarlardan ve yinelemelerden oluşan bir döngü olarak - işaretliyordu. Bu akış, süreklilik duygusunu bir ritim aracılığıyla kuruyordu.

Yvette Biro, Ozu sinemasında her günkü yaşamın sıradanlıklarının yeniden yaşanmasını, aile ziyaretlerini, erkek erkeğe içmelerin bitimsiz tekrarını, **Kierkegaard**'ın “yenileme” kavramı ile ilişkilendiriyordu bir metninde (2011: 148). Sıkı bir **Ozu** hayranı olan **Wenders**'ın **Mükemmel Günler**'i için de benzer bir ilişki kurulabilir mi yenileme kavramıyla? Elbette bu soruyu başka sorular izliyor: Hirayama'nın hayatı, tercihleri, zevkleri ve tepkileri bize neyi göstermeye çalışıyor olabilir? Filmin - en azından bende - bıraktığı, “terapötik” olduğunu düşündüğüm etkinin kaynağı ne olabilir? Bu soruların cevabı, yazının en başındaki temel soruya da ışık tutacaktır: **Mükemmel Günler** gibi bir film, gerçekten var olma kudretimizi arttırabilir mi?

Filmin döngüsellliğini ilişkilendireceğim ilk izlek, onun tekrar ve yinelemeye dayanan estetik formu olacak. Döngüsellğin, bu filmde bir biçimsel seçim olarak karşımıza çıkması rastlantısal değil. Şimdilik bu kadarını söyleyerek, döngüsellik ve yineleme fikrini felsefi bir zemin üzerinden tartışmaya başlayalım.

Yineleme ve Döngüsellik

Yineleme, kelime anlamıyla bir şeyin kendisine benzeyen biçim ve içerikte zaman içinde yeniden ortaya çıkması olarak tanımlanabilir. Ancak estetik ve felsefi bağlamda yineleme, bu tanımın ötesine geçerek çok katmanlı bir anlama ulaşır. Öncelikle estetik anlamına odaklanalım.

Sanatta yinelemenin belirgin formlarından biri klasik müzikte karşımıza çıkar. Klasik müzikte “tema ile varyasyonlar” (İtalyanca: *tema con variazione*) olarak bilinen formda, bir tema sunulur ve bu tema çeşitli varyasyonlarla dönüştürülerek geliştirilir. Bu yapısal formda eser, tanımlayıcı bir ana tema ile başlar. Temanın özgün melodik yapısı, ritmi ya da armonisi her bir varyasyonda süslemeler, ritmik

oyunamalar, armonik değişiklikler, çok seslilik gibi tekniklerle yeniden şekillenir. Bazen orkestrasyonda ya da enstrümanların dağılımında yapılan değişiklikler de bu dönüşüme katkı sağlar. Eser, kimi zaman güçlü bir finalle sona ererken kimi zaman da temanın sade bir tekrarına dönerek döngüsünü tamamlar. Bu biçimsel yaklaşım, yapının temelini koruyarak anlatımı çeşitlendirir ve derinleştirir.

Mükemmel Günler'in kompozisyonunu da bu forma benzetmek mümkündür. Filmin kahramanı Hirayama'nın günlük rutini, sabah uyanmaktan gece uykuya geçişe kadar belirli bir iskelet içinde ilerler: uyanır, işe gider, çalışır, eve döner, bisiklete biner, hamama gider, yemek yer, kitap okur ve uyur. Rüya sekansları bu günleri birbirinden ayıran, yeni bir döngüyü başlatan eşiklerdir. Bu yapı, filmin temasal iskeleti gibidir. Ancak bu tekrarlar birebir aynı değildir. Günlük akışa kimi zaman yeni insanlar girer, kimi zaman küçük jestler ya da ritmi bozan detaylar... Rüyalar da bu sapmalara göre şekillenir. Her bir rüya, o gün yaşanan deneyimlerin bir yankısı, bir gölgesi gibidir. Bu farklılıkları varyasyonlar olarak düşünebiliriz. Film, yapı olarak tekrarlarla ilerlese de hiçbir gün bir diğerinin kopyası değildir.

Filmin sonunda Hirayama, platonik bir ilgi duyduğu kadının sevgilisi olduğunu düşündüğü adamla tesadüfen karşılaşır ve onun kadının eski eşi olduğunu, şimdi kanser sebebiyle az bir zamanının kaldığını öğrenir. Aralarındaki ilginç sorudan¹ hareketle ufak bir gölge oyunu oynarlar. Eğer mutlaka bir doruk noktası arıyor olsaydım - bu sorunun filmin ardındaki düşünceyi özetlediğini düşünerek - filmin tekrarlarla ilerleyen yapısının, güçlü finalinin burası olduğunu söyleyebilirdim.

Ertesi sabah Hirayama yine uyanır, arabasına biner ve işe gider. Filmin kapanışı, **Nina Simone**'ın "Feeling Good" şarkısıyla ve Hirayama'nın gülümsemesiyle yapılır. Şarkının sözleri hem Hirayama'nın yaşamına hem de filmin düşüncesine dair ipuçları taşır. Aynı döngü, her gün farklı bir anlam, farklı bir ruh haliyle yeniden başlar:

It's a new dawn, it's a new day
It's a new life for me, yeah
It's a new dawn, it's a new day
It's a new life for me, ooh
And I'm feeling good

¹ "Gölgeler üst üste geldiğinde daha karanlık olur mu?"



Filmde tema ve varyasyonlar aracılığıyla kurulan döngüsel yapı, sonunda **Nina Simone**'ın sözleriyle tamamlanan bir finale ulaşır. **Mükemmel Günler**'in bu kompozisyonu, kendi hayatlarımıza dair bazı imgeleri sezgisel olarak görmemize, belki de tanımamıza olanak tanır. Peki, bu hissin ardındaki düşünsel arka plan nedir? Bu noktada estetik bir biçim olarak yinelemenin ötesine geçip, felsefi bir mesele olarak **Kierkegaard**'ın *yineleme* düşüncesine yönelebiliriz. Antik ve modern felsefeyi birbirinden ayıran önemli eşiklerden biri belki de tam da bu *yineleme* kavramında yatar.

Kierkegaard modern felsefenin soyut sistemlerine karşı bireyin varoluşunu merkeze alan yeni bir kategori ihtiyacını vurgulamıştır (Yaman, 2018: 506). Onun yaklaşımında “yineleme” yalnızca teorik bir kavram değil, aynı zamanda bir bilinç tarzı, bir varoluş biçimidir (Carlisle, 2005). **Kierkegaard**'ın *Gjentagelsen* (Yineleme) olarak adlandırdığı bu kavram, **Platon**'un *anamnesis* (hatırlama) düşüncesinden radikal biçimde ayrılır. Platoncu hatırlama, geçmişte var olduğu varsayılan ezeli ve değişmez hakikatlerin zihinde yeniden canlanması anlamına gelir. Bu anlayışta hakikat, bireyden bağımsız ve zamandışı bir düzlemde yer alır; birey, bu hakikate ancak hatırlama yoluyla erişebilir. **Kierkegaard** ise hakikati böyle sabit bir düzlemde değil, bireyin öznelliğinde, zaman içindeki oluş sürecinde arar. Ona göre yineleme geçmişin bir tekrarından ziyade onun yaratıcı biçimde yeniden kurulmasıdır. Bu bakış açısıyla *yineleme*, geleceğe yönelik bir hareket halidir; bireyin deneyimlerinden doğan anlamları yeniden şekillendirme ve varoluşunu onaylama biçimidir. **Kierkegaard** için yineleme, bir geri dönüş değil, dönerek ilerleyen bir oluş sürecidir. Bu haliyle, Platonik statikliğin karşısında, varoluşun dinamikliğini ve özgürleşme potansiyelini savunur.

Platon'a göre İyi'ye doğru "hatırlama" yoluyla ilerleriz. Durağan bir "geçmiş sonsuzlukta" zaten var olan bir anlam kaynağıyla, Sokratik sorgulama yoluyla hafızamızda erişilebilir hale gelen bir İyi'yle temas ederek ilerleriz. Buna karşılık **Kierkegaard**, sabit sonlulukların değil, açık olasılıkların Tanrısına ya da İyisine doğru ileriye doğru bir hareket önerir. Yineleme, yalnızca kişinin daha önce sahip olduğu - şimdi gürültü ve gevezelikten arınmış (kısmen böyle olsa da) - aşına olduğu yaşamın bağışlanması değildir. Aynı zamanda, paradoksal olarak, yeni ve şaşırtıcı bir anlamın teslimidir (Mooney, 1998: 287).

Yineleme kişinin sabit bir gerçeğe ulaşmasından ziyade, her defasında yeni ve özgün anlamlar üretmesini olanaklı kılar. Böylece yineleme, geçmişini tekrarlayanın ötesinde, bireyin varoluşsal özgürlüğüne doğru yaptığı bir yolculuk olarak belirir. Yani burada statik bir hakikat görüşünün yerini dinamik, hareket halinde, değişebilen bireyin varoluşu ile zamansallığını çerçevenin içine dahil eden öznellikten söz edilebilir. **Kierkegaard**'ın "yineleme" kavrayışı, geçmişte var olanı yeniden - aktüelleştirme, yeniden var etme, onu "geleceğe" taşıma ya da "yeniden" gerçek kılma eylemidir (Carlisle, 2005). Dolayısıyla "yineleme", zamanın ileriye doğru bir hareketini ve özellikle varoluşsal bir katılımı ifade eder.

Mükemmel Günler'in sessiz kahramanı Hirayama, **Kierkegaard**'ın "yineleme" kavramı üzerinden okunabilecek varoluşsal bir duruş sergiler. Her sabah, büyük bir titizlikle tekrarlanan ritüeller zinciriyle başlar: uyanır, çiçeklerini sular, bedenini arındırır, iş üniformasını giyer, makinadan kahvesini alır, müziğini açar ve yola koyulur. Bu steril ritüellerin ardından gelen işinin - Tokyo'nun umumi tuvaletlerini temizlemenin - tam bir zıtlık içerdiği söylenebilir.

Modern metropolde bir tuvalet ve onun temizleyicisi ne anlama gelir? Gündelik yaşamın görünmezleştirdiği ama onsuz da sürdürülemeyen bir emek biçimidir bu. Tuvalet temizleyenlerin varlığı bilinir; ama aynı anda görmezden gelinir. Eksiklikleri ise anında hissedilir, sorumlusu aranır. Herkes temiz bir tuvalet ister, ama kimse kendisini onu temizleyen kişi olarak tahayyül etmez. Çünkü umumi tuvaletler, yalnızca bedensel ihtiyaçların giderildiği yerler olarak görülür; oysa bu alanların hijyenini sağlamak, görünmez emeğin en saf hâllerinden biridir. Hirayama'nın tekrarlayan eylemleri, bu görünmeyen emeği hem görünür hem de anlamlı kılar. Her gün aynı gibi görünen bu yaşam, aslında sessiz bir direnç, bir varoluş biçimidir. Çünkü Hirayama kirlenmenin kaçınılmaz olduğu bir alanda temizlikle meşgul olur. **Kierkegaard**, bireyin varoluşsal yolculuğunu üç aşamada

düşünür: estetik, etik ve dini aşama. Estetik aşama haz ve anlık deneyimle; etik aşama ise sorumluluk, süreklilik ve anlam arayışıyla ilgilidir. Hirayama'nın eylemleri, bu bağlamda estetik olandan çok etik aşamaya tekabül eder. Onun her gün tekrar ettiği sade ritüeller, görünmeyen ama gerekli bir emeği üstlenmesi, dışarıdan sıradan görünen yaşamını bilinçli bir kararlılıkla sürdürmesi, **Kierkegaard**'ın "etik varoluş" dediği biçime karşılık gelir. Bu eylemler ne haz arayışına ne de anlamsızlığa teslimdir; tersine, kendi içinde bir anlam ve sorumluluk taşır.

Hirayama'nın neden bu işi yaptığına dair fazla fikrimiz yoktur. Ablası ile karşılaşmasında ailevi (hatta belki de babası ile ilgili) bir meseleden dolayı bir şeyleri reddettiğini ve bu hayatı seçtiğini sezebiliriz. Bunun altında belki bir dışlanma ya da sosyal izolasyon, daha genel anlamda bir onur meselesi olabileceği akla gelir. Ancak film Hirayama'nın geçmişi ile ilgili bunun dışında hiçbir ipucu vermez. Hirayama geçmişinde değil yineleme içerisinde bulunduğu huzurla anlaşılabilir. O'nun hayata karşı tavrını her gün işini icra edişinde görmek mümkündür. O hiç durmadan ve aksatmadan hassas bir sorumlulukla işini yapar. Daha o temizliğini yaparken birileri tuvalete girer. O temizledikçe sürekli birileri mecburen de olsa kirletir. O ise tekrar temizler. Tuvaletin sürekli kirlenip temizlenmesi doğası gereğidir; bu durum ne ajite edilmek istenir ne de dramatize edilir. Sadece burada dikkat çekmek istediğim nokta, kahramanın varoluşçuluğun iki temel eğiliminden birini (olumsuzlayıcı-olumlayıcı) bilinçli bir şekilde tercih ediyor olmasıdır.

İlk eğilime örnek **Camus**'nün Sisifos metaforudur. Hirayama'nın her gün pislendiği tuvaletleri tekrar tekrar temizlemesinde hissettiği şey Sisifos'un "cezasına" karşı hissettiği anlamsızlık ve absürtlük müdür? Yoksa daha çok varoluşçu psikoterapinin kurucularından **Victor Frankl**'ın yaşamı olumlayan ve ona "evet" diyen varoluşçuluğu mudur? **Frankl**'a göre (2022) insan öne sürdüğü, seçimlerin sorumluluğunu alabilme ve bunun huzuruyla yaşamın iniş ve çıkışlarına katlanacak anlamı ve gücü bulabilmeye muktedirdir. Öyle ki ıstırapın ve çilenin içinde de insan bir anlam bulabilir. Bu, çileyi kutsayan bir anlayıştan ziyade, deneyime yüklenen anlamın dönüştürücü gücünü vurgular. Daha ziyade yaşanan her deneyimin, şayet insanın varoluşunda anlamlı bir noktaya tekabül ediyorsa - ki bu anlam tamamen öznedir - o deneyimin yaşanmaya değer olduğudur. Hirayama için anlamın yineleme ile tekrar ve tekrar üretildiği kabullenme ve bunun getirdiği

Kierkegaard'cı bir huzur mu vardır? Karakterin eylemleri, bana göre, filmde daha olumlayıcı bir varoluşçuluğun ifadesi olarak okunabilir. Kimsenin onu görmeyişinin aksine onun farkındalığı herkesten daha yüksektir. Bu tezatlık hayli ilginçtir. Belki de kimse Hirayama'nın yerinde olmak istemez. Ama onu fark etmeyerek hatta yokmuş gibi yaparak geçip giden huzursuz ve anksiyetik ruhların aksine Hirayama herkesten daha huzurlu ve dingin gözükür. Onun işini her gün tekrar ve tekrar yapışında umutsuzluk ve hezeyan değil tam aksine farkındalık, sorumluluk ve huzur vardır. Dolayısıyla, onun tuvalet temizleme eylemi Sisifos'un kayayı boşuna yukarı itmesinden çok farklıdır. Nasıl anlamlandırdığını ifade etmese de filmde o anlamın yarattığı huzura tanık oluruz.

Frankl, Auschwitz toplama kampında insanların ıstırap içindeyken bile bir anlam kaynağı bulabileceklerini söyler. Hirayama'nın yaşamında her ne kadar böyle belirgin bir ıstırap görmesek de onun hayatı büyük hedefler veya toplumsal başarılarla motive olan bir "yükselme ve gelişme" anlatısıyla bezeli de değildir. Onun yaşamı, büyük anlatıların değil; gündelik eylemlerin taşıdığı anlamla tanımlanabilir. Her ne kadar filmde açıkça belirtilmese de onun geçmişte bir şeylerden vazgeçtiği ya da bir kayıpla karşılaştığı tahmin edilebilir. Ancak Hirayama geçmişle meşgul olmaz. Daha çok varoluşunu şu anın içinde anlamlı hale getirmeye çabalar. **Frankl**, "Bir insandan her şey alınabilir ama tek bir şey hariç: Belirli bir duruma karşı tavrını seçme özgürlüğü" der. Yani insan başına gelen olayları değiştiremese bile, bunlara karşı takındığı tutumu değiştirebilir. Bu bağlamda, **Kierkegaard**'ın "yineleme" sevgisine benzer, ona özgü bir huzur barındırır eylemlerinde ve böylece Hirayama sanki geçmişle geleceği, anın güvenliğinde buluşturur. **Kierkegaard** şu şekilde ifade ediyor bunu:

Aslında tekerrürün sevgisi mutlu olan tek sevgidir. Hatırlamanın sevgisinde olduğu gibi, umudun huzursuzluğu, keşfetmenin tedirgin maceraperestliği yoktur tekerrürün sevgisinde. Ama hatırlamanın mutsuzluğu da yoktur onda – anın keyifli güvenliğine sahiptir o. (2014: 14)

Başa dönersek, *hatırlama* ile *yineleme* arasındaki farkı şöyle özetlemek mümkündür: "Hatırlama", hakikati zamandan bağımsız, yani önceden var olmuş ve sonsuz bir veri olarak kavrarken; "yineleme", hakikati zamanın akışı içinde gerçekleşen bir "oluş" ya da "hareket" olarak kavrar. Geleneksel felsefenin temel kabullerinden biri olan düşünce ile varlık birliği, insanı sabit bir varlık olarak konumlandırır (Yaman, 2018: 506). Oysa **Kierkegaard**'ın önerdiği, oluş ve

harekete dayalı bir ontoloji, statik bir hakikat anlayışı yerine, öznel olarak tekrar ve tekrar inşa edilen bir anlam fikrine yakındır. “**Kierkegaard**’a göre benlik, var olan ile var olmayan arasında kalandır” (Yaman, 2018: 504). Bu bağlamda zaman, onun düşüncesinde hareketsiz ve aşkın bir idealar âlemi değil; insanın “oluş” sürecine içkin, canlı ve dinamik bir düzlemdir. *Yineleme*, işte bu dinamikte, bireyin hem kendini hem de dünyasını sürekli olarak yeniden kurduğu, canlandırdığı varoluşsal bir eylemdir (Carlisle, 2005). **Kierkegaard**, insanın sabit bir kimlikten sıyrılıp varlık ile yokluk arasında sürekli bir devinim hâlinde olduğunu vurgular (Yaman, 2018: 504). Dolayısıyla “yineleme”, yalnızca teorik bir kavram değil; varoluşu dönüştüren bir bilinç biçimi, bir yaşam pratiği olarak anlaşılmalıdır. Bu yaklaşım, Platoncu/Sokratik “hatırlama” fikrinden ayrılarak, hakikati aktüel, geleceğe açık, özgürleştirici ve varoluşsal bir çerçevede yeniden yorumlar. Tam da bu nedenle Hirayama, eylemlerinde bir varoluşçu kahraman olarak belirir. Onun dünyayla kurduğu ilişki, kendi mevcut gerçekliğini dışlamayan, aksine onu dönüştüren bir anlamlılık taşır. Öyle ki, yaşam artık onun için karmaşık değil, sade ve farkındalıkla örülmüş görünür. Geçmişine dair sezilen çatışmaların ardından, anlamı “şimdi”de bulmuş gibidir.

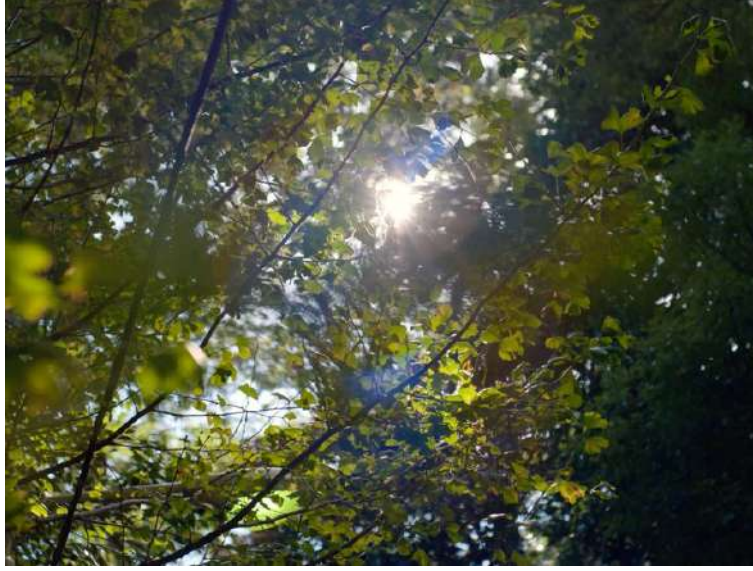
Komorebi: “Şimdi Şimdidir”

“*Şimdi şimdidir, sonra sonradır,*” diyor Hirayama yeğenine. Fazla konuşmazlar üzerine; bisiklet sürerken bir tekerleme gibi tekrar ederler bu cümleyi. Stoacı filozof **Marcus Aurelius** için de “şimdi” tek gerçekliktir. “Kimse geçmiş ve geleceği yitiremez,” der *Kendime Düşünceler*’de, “çünkü insan sahip olmadığı bir şeyi nasıl yitirebilir?” (2023: 47). Yitirilebilecek tek şey şimdidir; dolayısıyla insanın sahip olduğu yegâne zaman da odur. Film boyunca Hirayama sık sık ağaçların yaprakları arasından süzülen ışığa hayranlıkla bakar, gölgelerin titreşimini izler. Japonca’da bu ışık oyununa *Komorebi* deniyor. Hirayama bu ışığın ve yaprakların fotoğraflarını çeker durur. Peki onu böylesine etkileyen nedir? Komorebi, aslında bir daha aynı biçimde gerçekleşmeyecek olanın adıdır. Işığın ve yaprağın o eşsiz mikro hareketi, biricik ve tekrarlanamazdır - tıpkı şimdinin asli yapısı gibi.



Heidegger'e göre, aslında var olan tek zaman “şimdi”dir. Geçmiş, artık var olmayan bir şimdinin yankısıdır; gelecek ise henüz gerçekleşmemiş bir şimdinin imgesidir. Şimdi ise bu ikisi arasında kesintisizce akan bir geçiştir; tek dolaysız temas kurulabilen zamansal alan da budur. Geçmiş ve gelecek ancak bellek ve tahayyül aracılığıyla erişilebilirken, şimdi tüm bedensel duyumlarla bizi kuşatır. Filmde her şey şimdiye yerleşmiştir. Sadece rüyalarda geçmişe ya da geleceğe dair izler belirir, ancak onlar da görüldükleri anda “şimdi”ye dâhil olurlar. Artık olmayan şimdilere filmde yer yoktur. Hirayama'nın zihni gibi film de yalnızca “şimdi”dedir. Bu dikkat, onun fotoğraf merakına da sinmiştir. Süzülen ışığı kaydeder; sadece bir kez görülecek bir güzelliği. Çünkü her şey gibi estetik an da geçicidir.

Heidegger için *Dasein* ölüme doğrudur (2021); onun zamansal varlığının ve özgünlüğünün temelinde bu geçicilik vardır. Bazen bir yakının ölümü, bir hastalık ya da kırılğan bir beden deneyimi, bu geçiciliği hatırlatır. İnsan bir gün öleceğini bilir, ama bunu çoğu zaman unutmayı tercih eder. Oysa yaşam, tıpkı Komorebi gibi, bir daha yaşanmayacak bir ışık anıdır. Parıldar ve yok olur. Hirayama bu geçicilikle barışıktır. Onun için yaşam mutluluğa varılacak bir hedef değil, zaten şimdi'de açığa çıkan bir farkındalıktır. Mükemmelliği bekleyen bir gelecek yoktur; her şeyin anlamı, şimdiye gösterilen dikkatle belirir. Günleri mükemmel yapan şey, olaylar değil, onlara karşı takınılan tutumdur. Ve aslında, mesele mükemmellik de değildir. **Nabuo Suzuki**'nin tanımladığı gibi, *Wabi-Sabi*, eksik, geçici ve kusurlu olanın içindeki güzelliği görme biçimidir (2023: 33).



Belki de kusursuzluk arzusu, insanın faniliğini kabullenemeyişinden doğar. Bilinçdışı bir savunma mekanizmasıdır bu; ilk ayrılığa, doğuma, anne karnındaki bütüne duyulan özlemle şekillenir. Ama bu arzu, yaşamı bir saplantıya dönüştürür. Hirayama'nın dünyasında böyle bir saplantıya rastlanmaz. Ne hayatı kusursuzdur ne de onu öyle kılmak gibi bir amacı vardır. Modern yaşamın büyüleyici imgelerinden uzaktır. Ne var ki bir münzevi de değildir. Kitap okur, müzik dinler, hamama gider, bisiklet sürer, işini en iyi şekilde yapar. Kendi yalnızlığında anlam bulan biridir. Onun için mükemmel bir gün yoktur; sadece fark edilen anlar vardır. Kimsenin görmediği evsizi fark eder, ona selam verir. Yokluğunu da bir tek o hisseder belki. Aya'nın öpücüğünden sonra beklentiye kapılmaz, yalnızlığına hayıflanmaz. Eve döner, "Perfect Days" şarkısını açar ve rüyalara dalar. O anın içindeki güzelliği fark eder. Rutininde küçük bir kırılma, bir varyasyon yaşanır sadece. Büyük hikâyelerin peşinden koşmaz; küçük ve sahici anlar onun dünyasını kurar. Belki de sahilliğinin kaynağı tam da budur. Bu dikkat ve sadelik sayesinde modern toplumun anksiyetesinden, gösterişe dayalı kibirli varoluşundan kendini koruyabilir. Tam da bu yüzden Hirayama'nın yaşamı, bize varoluşun karmaşık formüllerle değil; küçük, sessiz ve fark edilmiş anlarla anlam kazandığını hatırlatır.

Erişmek ya da Erişememek: Bütün mesele gerçekten de bu mu?

Erişilebilirlik, neo-liberal ekonomik sistemin şekillendirdiği dijital kültürün ve belki de tam da bu yüzden, içinde yaşadığımız "bulut kapitalizmi"nin bir sonucu. Her şeye erişmek, ardından her an erişilebilir olmayı da beraberinde getirdi. Seçim

yapma özgürlüğü, toplum için bazı kolaylıklar sağlamış olabilir elbette. Artık istediğimiz müziği dinlemek ya da istediğimiz filmi izlemek için büyük zahmetlere katlanmıyoruz. Peki bu zahmetlerin ortadan kalkması, deneyimimizi gerçekten nasıl etkiledi?

Az olanın anlamlı olduğuna dair kişisel inancıma herkesin katılması gerekmez elbette. Ancak yine de sormadan edemiyorum: Bir şeyin çoğalması ve erişimin kolaylaşması, pratikte kolaylaştırıcı olsa da - ki bunu tümüyle reddetmek zor - deneyimi birkaç yönden aşındırmış olabilir mi?

Dijital çağ her şeyi erişilebilir kıldı ama bu, her şeye *gerçekten* eriştiğimiz anlamına gelmiyor. Tam aksine, bunca şeyin içinden birini seçmek, hiç olmadığı kadar zor artık. Bir albümü baştan sona dinlemek yerini, platformların devasa ve dağınık çalma listelerine bıraktı. Artık bir şeye “erişmek”, onun anlamına erişmekle aynı şey değil. Deneyimin hazzı yerini, hızlı ve kolay erişebilmenin hazzına bıraktı. **Han**’a göre: “Hayatı daha doyurucu hale getiren şey olayların toplam miktarı değil, sürem deneyimidir. Bir olayın diğerinin hemen ardından geldiği yerde, kalıcı hiçbir şey meydana gelmez” (Han, 2018: 45).

Deneyimin yoğunluğu, tam da bu bağlamda ele alınmalı. Bir şeylerin hem zihinde hem de elekte kalması giderek zorlaşıyor. Çeşitlilik ve erişim çağının belki de en büyük laneti, akılda kalabilmek. Çünkü kimsenin bir şeyi aklında tutacak kadar zamanı yok. Zaman, artık derin bir deneyime izin vermiyor.

Aralıklar kısaldığında olayların birbirini takip etme oranı da hızlanır. Olayların, bilginin ve imgelerin sıkıştırılması bulunmayı imkânsızlaştırır. İmgelerin dur durak tanımadan art arda gelmesi bulunan bir düşünmeye izin vermez. Retinaya sadece bir anlığına temas eden imgeler dikkati sürekli üzerinde tutamaz. Görsel uyarıların hızla boca ettikten sonra sönüp giderler. Vurgulu anlamıyla bilgi, deneyimden farklı olarak, enformasyon ve yaşantılar kalıcı veya derin bir etki bırakmaz (Han, 2018: 51).

Artık bu kadar seçenek içinde bir başkasıyla aynı filmi izleme veya aynı müziği dinlemiş olma şansı bile azalıyor. Üstelik her an izleyebileceğini veya dinleyebileceğini bilmek, bir filmin ya da müziğin arka planda, farkında bile olmadan akıp gitmesine neden oluyor. Bu, giderek deneyimin kendisine dair algımızı da dönüştürüyor. Algoritmalar ise bizi şaşırtabilecek, estetik eşiğimizi yerinden oynatabilecek şeylerle karşılaşmamızı daha da zorlaştırıyor. Eskiden bir albümdeki B yüzünde rastladığımız bir şarkı bizi şaşırtırdı. Şimdi algoritma bize

sadece daha fazlasını öneriyor; başka türde bir şey değil. Erişimin kolaylığının ve algoritmik platformların paradoksu tam da burada *sürprizin kaybı* olarak ortaya çıkıyor.

Tüm bunların ardında modern toplumun hız tutkusu yatıyor olabilir. Kentlinin varoluşunda, hep bir eksiklik ve yetişememe duygusu hüküm sürer. Hirayama'nın müziği platformlardan değil de kasetlerden dinlemesi, müzik dinleme uygulamalarından bihaber oluşu, onun yaşamla nasıl bir ilişki kurduğunu da işaret eder. Bu, kesinlikle bir cehalet ya da bilmezlik meselesi değil. Hirayama, kasetlerinin ekonomik değerinin farkında değildir. Daha doğrusu, bunu hiç umursamamıştır. Çünkü onun için nesneler, ekonomik değerleriyle değil, varoluşuna kattıkları anlamla ölçülür. Kasetler, o anlamı “sürem deneyimi” içinde kazanırlar. Bulut kapitalizminin sunduğu her an erişilebilir verilerden farklı olarak, bir kutusu, kitapçığı, somutluğu olan şeylerdir. Mekânda yer kaplarlar, başkasına verilebilir, bozulabilir, kaybolabilirler. Bir bakıma, nostaljik ritüeller gibi görünebilir bu durum. Peki ya gerçekten “zaman” kazandıran bu yeni olanaklar, hayatlarımızı daha dolu ve doygun bir deneyime mi dönüştürdü? Yoksa dikkatin giderek dağınık hale geldiği, yüksek tempolu bir akışın ortasında kaygı ve eksiklik duygusuyla örülü bir kaosa mı sürüklediler bizi? Bugünün hız takıntılı dünyasında, tüm bu ritüeller zaman kaybı olarak etiketlenebilir. Oysa belki de bu ritüeller, zamanla temasın ta kendisiydi.

Byung-Chul Han'ın şu sözleri bu fikri özetliyor aslında:

Sahih bir varolan her zaman, zamana sahip olur. Zaman, Benlik olduğu için her zaman zamana sahip olur. Kendini kaybetmediği için zamanı kaybetmez (...) Dar zaman ise gayrisahih varoluşun semptomudur. Gayrisahih varoluş içindeki Dasein, kendini dünyada kaybettiği içindir ki zaman kaybeder (Han, 2018: 75).

Mükemmel Günler'in Gücü Üzerine

Evet, bazı filmler gerçekten de var olma kudretimizi artırabilir. Çünkü bir film, yaşamımıza sızmış kimi anların, görüntülerin ya da duyguların anlamını - bakışımızda yankı bulacak şekilde - dönüştürebilir. Üstelik yalnızca içerdiği hikâyeye değil; bizimle kurduğu o özel karşılaşmanın zamanlamasıyla da...

Bu yazının başında sorduğum soruya dönerek tamamlamak istiyorum sözlerimi. **Wenders**'ın ***Mükemmel Günler*** filmi ve onun, felsefe yapmayan ama felsefeyi

yaşayan karakteri Hirayama, modern toplumun bireylerine çok şey söylüyor - belki de fark ettirmeden. Film sona erdiğinde zihnimde kalan ilk duygu, hayatı belki de kendi adıma yanlış kavramış olabileceğim ihtimaliydi. Bu düşünce beni sarsmadı; tam tersine, içsel bir huzurla doldurdu. Çünkü film bana cevaplar sunmak yerine, farkındalık alanları açtı. Ve bu, başlı başına dönüştürücü bir etkiydi. Bu nedenle bu filmle kurduğum ilişki, yalnızca estetik bir beğeniye değil; aynı zamanda bir varoluş pratiğine dayandı. **Spinoza**'nın sözünü ettiği türden bir karşılaşmaydı bu: varoluşumun kudretini artıran, beni olduğum yere daha dikkatle yerleştiren bir temas. Böylece **Mükemmel Günler**, yalnızca izlediğim bir film değil; aynı zamanda şimdiyi fark ettiğim ve o anın güzelliğinde asılı kaldığım bir varoluş deneyimi hâline geldi.

Bazı filmler, sessizce geçip gitmez; insanın içinde bir boşluk bulur ve orada kalır. **Mükemmel Günler**, günleri mükemmelleştirme çabasıyla değil; sıradanın içindeki anlamı fark ederek yaşamamanın ne demek olabileceğine dair bir fısıltı bırakıyor izleyicinin kalbine. Mükemmel olan bir şey varsa şayet onu şu şekilde ifade etmek yerinde olurdu belki de: Yaşadığımız her anın farkında olarak yaşamayı öğrenmek ve hayatın olaylara bizim yüklediğimiz anlamlardan başka bir şey olmadığını farkında olmak... Tıpkı Kansas'ın çok sevdiğim 1977 tarihli "Dust in The Wind" şarkısının sözlerinde olduğu gibi:

I close my eyes
Only for a moment and the moment's gone
All my dreams
Pass before my eyes with curiosity
Dust in the wind
All they are is dust in the wind
Same old song
Just a drop of water in an endless sea
All we do
Crumbles to the ground, though we refuse to see
Dust in the wind
All we are is dust in the wind
Oh, oh
Now don't hang on
Nothin' lasts forever but the earth and sky
It slips away
And all your money won't another minute buy
Dust in the wind
All we are is dust in the wind

Kaynakça

- Biro, Yvette (2011). *Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım, Türbülans ve Akış* (Çev. A.C. Altunkanat). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Carlisle, Clare (2005). "Kierkegaard's Repetition: The Possibility of Motion". *British Journal for the History of Philosophy*, 13(2): 313–333.
- Frankl, Viktor E. (2022). *İnsanın Anlam Arayışı* (Çev. Özge Yılmaz). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Han, Byung-Chul (2018). *Zamanın Kokusu* (Çev. Şeyda Öztürk). İstanbul: Metis Yayınları
- Heidegger, Martin (2021). *Varlık ve Zaman* (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kansas (1977). "Dust in the Wind". Albüm: *Point of Know Return*. Kirshner Records.
- Kierkegaard Soren (2014). *Tekerrür* (Çev. Zeynep Talay). İstanbul: Pinhan Yayınları
- Marcus Aurelius (2023). *Kendime Düşünceler* (Çev. Cengiz Çevik). İstanbul: Can Yayınları.
- Mooney, Edward (1998). "Repetition: Getting the World Back". Der. Alastair Hannay & Gordon Marino. *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 270–293.
- Suzuki, Nobuo (2023). *Wabi-Sabi: Kusurdaki Bilgelik* (Çev. Başak Çatıkkaş). İstanbul: Nepal Yayınları.
- Yaman, Yasemin A. (2018). "Modern Felsefenin Yeni Bir Kategorisi Olarak: Kierkegaard'ın Yineleme Kavramı". *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 25 (Nisan): 503–518.

SEKÜLER BİR KEŞİŞ OLMAK MÜMKÜN MÜ?

Yalçın Savuran

Bütün filmlerim nasıl yaşanacağıyla ilgilidir.

Wim Wenders

Wim Wenders *Mükemmel Günler* filmindeki karakteri Hirayama'yı seküler bir keşiş olarak hayal etmiş ve yaratmış. Hirayama bir anlam arayışında olmayan aksine anlam içinde yaşayan biri. En önemli özelliği rutin içinde yaşamak. Çoğu zaman rutinin sıkıcı olduğu düşünülür ve rutinden kaçınılır. Oysa rutin aynı şeyleri küçük farklılıklarla devam ettirerek ruhun bütünlüğünü korur. Yaşamda yaptığı ne varsa kendince en iyisini yapmaya çalışan, gereksiz fazlalıklarından arınmış, basit bir yaşamı seçmiş Hirayama. Tokyo'nun her biri birer sanat eseri olan modern tuvaletlerini temizlerken görünmeyen yerleri kendince görünür kılarak temizleyen bir temizlik ve dikkat ustası. Umumi tuvaletler, hiyerarşinin işlemediği ender kamusal alanlardandır. Ancak temizleyenler toplumun bir kısmının gözünde en alt seviyede iş yapanlardır.



Hirayama'nın bakışı çoğu zaman ötekiyle buluştuğunda yüzünü hüzünlü bir gülümseme kaplar. Önyargısız, ötekine saygılı, nazik, dikkatli, öz benliğinde tavizsiz ve tutarlı. Her akşam uyumadan önce kitap okuyan, öğle vakti hep aynı parkta öğle yemeğini yerken ağaçların yaprakları arasından süzülen ışığa (komorebi) hayranlık ve ilk günkü gibi bakabilen, her gün bir kare fotoğraf çeken (bana **Smoke** filmini hatırlattı), bazen bir ağacın dibinde yeşerivermiş minicik bir fidanı toprağıyla birlikte evine taşıyan, akşam evine gitmeden önce hep aynı yerde yemek yiyen, hafta sonları havuzlu bir hamama giden, çamaşırhanede hep aynı saatte çamaşırlarını yıkayan ve aynı müdavimlerin gittiği bir bara uğrayarak bar sahibi kadınla keyifli sohbet etmeyi seven hatta o kadının detone bir sesle şarkı söylemesini de seven bir Hirayama.

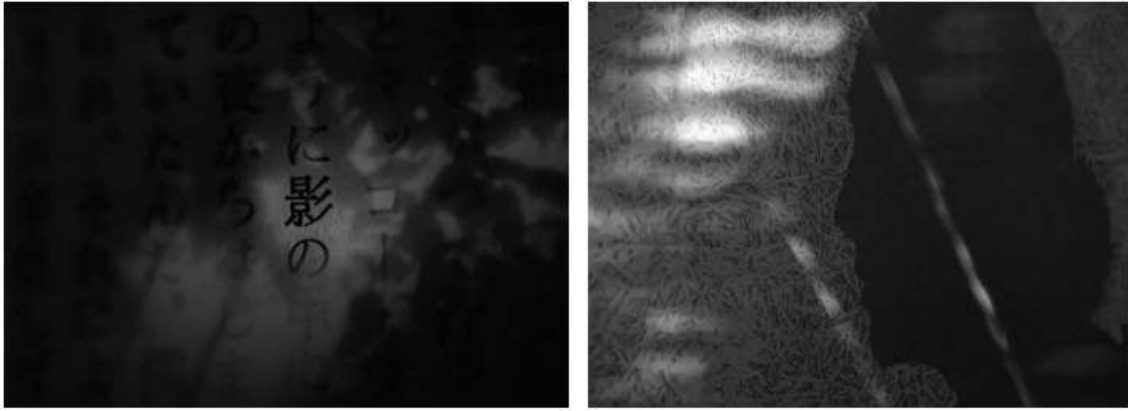


Wenders, “Hirayama yaşadığı dünya çok güzel olduğu için mi mutlu, yoksa dünyayı onun bakış açısıyla, onun dünya görüşüyle gördüğümüz için mi böyle görünüyor?” diye sorar kendine. Cevap da şudur: “Bütün fikir buydu. Dünyayı giderek daha çok Hirayama'nın bakış açısından görüyorsunuz!” Hirayama'nın beklenmedik bir şekilde anı bu kadar yaşamasını sağlayan şey onun rutini. Bu, başlı başına büyük bir özgürlüktür; şimdi ve buradayı dolu dolu yaşayabilme yeteneğidir.

Ancak film ilerlerken beklenmedik bazı olaylar Hirayama'nın rutinini bozar. Yanında çalışan genç Takashi (**Tokio Emoto**) onu kendi kız arkadaşıyla buluşmaya götürmesi için zorlar, annesiyle anlaşılamayan yeğeni Niko (**Arisa Nakano**) bir süreliğine yanına taşınır. Yine de bir taraftan rahatsızlığını dile getirirken tüm bunlara uyum sağlamaya çalışır, hatta zaman zaman keyif aldığını da görürüz. Kolay değil zira bir rutininiz varsa her günü sıfırdan yapılandırmanıza gerek yoktur. Niko'nun gelişiyle küçücük evdeki tüm rutini değişir. Mutfakta uyumaya başlar, kitap okuması boşa çıkar gibi. Niko onunla işe gelmek istediğinde hiç itiraz etmez. Sabah kahvesini paylaşır, arabasındaki kasetçalarda istediği

parçayı çalmasına izin verir, hatta onunla geçirdiği günden keyif almaya başlar. Aslında bu yeni bir rutindir. Niko'ya anı yaşamakla ilgili söylediği “gelecek sefer gelecek seferdir, şimdi şimdidir” cümlesi Niko tarafından bir tekerleme gibi tekrar edildiğinde ona katılarak anın tadını çıkarır. Ta ki bir gün oldukça lüks bir arabayla ablası yani Niko'nun annesi kızını almaya geldiğinde yaşadığı duygusal kırılmaya kadar. Niko dayısı Hirayama'dan ayrılmak istemez ve ona sımsıkı sarılır. Ablası, Hirayama'nın yaşantısının onun bir seçimi olduğunu anlayamayacak kadar ona uzaktır ve şöyle bir soru sorar: “*Gerçekten tuvalet mi temizliyorsun?*”

Yanında çalışan genç telefonda işi bıraktığını söyler ve kendisinden özür diler. Şirket kendisine yeni bir yardımcı gönderene kadar bir süre bütün temizliğe yetismeye çalışırken iş gece yarısına kadar sarkar ve sonunda Hirayama'nın ilk kez isyan ettiğini görürüz. Rutini bozulmuş ve yaşamı dengesizleşmiştir. Neyse ki bir süre sonra bir yardımcı gönderilir ve Hirayama rahatlar. Aslında bu filmin bir olay örgüsü üzerine kurulu değil de bir ruh hali üzerine olduğunu anlarız. Basit olay örgüsü yalnızca filmin ilerlemesi için gereklidir. Zira film küçük zevklerde güzelliğin keşfiyle ilgilidir. Hirayama kendi hayatının efendisidir. Yaptığı her şeyi, yapmak istediği için yapar.



Filmdeki her gün Hirayama'nın bir rüyasıyla bitiyor. Yönetmenin deyişiyle bu 'rüya enstalasyonları' eşi **Donata Wenders** tarafından filme alınıp kurgulanmış ve Hirayama'nın hem gününden hem de geçmişten siyah beyaz parçalar olarak sunuluyor. Rüyalarımızın bilinçdışı yapılanmamızın birer göstergeleri olarak çalıştığını biliyoruz. Hirayama'nın rüyaları ona dair öznel yaşantı içeriğinin göstergeleri olarak, ruhunun sorunlu köşeleriyle de bize görünüyor. Hiç kimse geçmişini silip atamaz ama onu yaşantısıyla hafifletebilir. Hiç kimsenin yaşantısı mükemmel değildir.



Hirayama'nın rüyalarında sık sık gördüğü ışık gölge oyunları vardır. Onu şimdiye taşıyan bir farkındalığın izleri, komorebi. Komorebi'ye basitçe ağaç yapraklarının arasından süzülen güneş ışığı deniliyor ama daha derinlikli bir anlam taşıdığı da gerçek. Süzülen ışığın yarattığı gölge oyunlarının farkına varmak ontolojik bir varlık olan insanın kendinin farkına varmasıdır. Sürüklenen bir varlık asla 'gerekli olanın sınırı'nın farkına varamaz. Hirayama gerekli olanın sınırında yaşamayı tercih etmiş bir varlıktır. O etrafında olan bitenlere son derece duyarlı ve tepkili, bir o kadar da sakin, ta ki rutinin sınırları ötekiler tarafından ihlal edilene kadar. Modern tuvaletlerin duvarlarına gölge olarak yansıyan yaprakların titreşmesini izlemesi, bir ağacın altında henüz yeni filizlenmiş bir fidanın varlığından etkilenmesi, annesini kısa bir anlığına kaybetmiş bir çocuğun yardım çığlığına koşması ya da girdiği tuvaletin kapısını nasıl kapatacağını bilmeyen bir yabancıya yardımını hep aynı hassasiyetle yaklaşmış minik ayrıntılar. Rutininde her gün aynı şeyleri yaparmış gibi görünürken küçük farklılıklarla yaşamının aslında ne kadar renkli olduğunu yansımaları.



Japonlarda İkigai kelimesi “varlık nedeni” anlamına gelen bir kavramdır. ‘Uğruna yaşadığınız şey’ ya da ‘sabah uyanma sebebi’ gibi. İkigai kelimesi genellikle kişinin hayatındaki değerlerin kaynağını veya hayatını değerli kılan şeyleri belirtmek için

kullanılır. Kişiyi ikigai hissettiren davranışlar, kişinin yapmak zorunda olduğu eylemler değildir; bunlar doğal ve kendiliğinden gerçekleşen eylemlerdir. Üstelik bu eylemlerin hiçbirisi maddiyatla ilgili değildir. Gerçeklikten kopmadan böyle bir aşamaya ulaşmak ancak benlik idealinin gerçekleşmesiyle ilgilidir. Hirayama'nın geçmişine dair minik göstergelerin dışında çok fazla ipucu yoktur ama bugüne dair gerçekleştirmiş olduğu benlik idealinin tamamen bilinçli bir tercihle şekillendiğini düşünebiliriz. Geçmişin tortusu onu gerekli olanın sınırına taşıyarak kendi arzusunu keşfetmesini de olanaklı kılmıştır. Ya da tam tersi kendi arzusunu keşfetmesi onu gerekli olanın sınırına taşımıştır. Gerekli olanın sınırını ihtiyaçlarımız belirler. Kapitalist tüketimin vahşileştiği yer ise ihtiyacın olmasa bile ötekinin sahip olduğu ya da olmak istediğini arzulatarak seni ötekinin arzusuna tabi kılmaktır. Üstelik bunu sana özgürlük, statü, büyük düşünme, sağduyu, hak etme gibi kelimelerle soslayarak pazarlar.

Alain Badiou “felsefe onunla ilgilenenden bilgin, sanatçı, militan ve âşık olmasını bekler” der ve bu dört önermeyi felsefenin temeli sayar. Hirayama bana göre bu dört önermenin taşıyıcısı gibi. Sağduyusu, merakı ve her gün düzenli kitap okuması, evinde küçük bir orman yaratması, sistemin dayattıklarının dışında yaşaması ve her hafta sonu gittiği bardaki kadına âşık olması ve gerektiğinde sarhoş olup sek sek oynayan bir adam olarak içindeki çocuğu öldürmemiş olması, yaşamla dolması. Az çoktur, wabi sabi...