

sekans

sinema kùltürü dergisi

MART 2026 | Sayı e28



The Brutalist / The Flow

Weapons ve Korku Sinemasının Gidişatı
Karanlık Gece / Barda / O Da Bir Şey Mi
Muhteşem Güzellik
Bir Sembene Laneti: Xala
Mani Kaul / Pere Portabella

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi

Mart 2026, Sayı e28, 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

Cem Kayalığıl

cemkayalığıl@sekans.org

Tasarım ve Web Uygulama

Cem Kayalığıl

Sevilay Gedik

Gülşah Altuğ

Gökhan Gökdoğan

Ahmet Ercan Turan

Kapak Düzenleme

Seda Usubütün

Kapak Fotoğrafı

Die Stille vor Bach (Pere Portabella, 2007)

Katkıda Bulunanlar

Okan Ancak, Muharrem Derin, Ahmet Berk Duman, Beyhan Erel,
Gökhan Erkılıç, Yasin İlgaz İrmak, Süheyla Tolunay İşlek, Canay İtez,
Atifet Keleşoğlu, Eda Güngör Korçak, Adrián Onco, Fırat Osmanoğulları,
Jonathan Rosenbaum, Aykut Sağır, Akın Tunç, Batuhan Yalaz

Mizanpaj Otomasyonu / Dijital Asistan

Gemini (Google)

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.



Facebook:
[Sekans Sinema](#)

Instagram:
[@SekansSinema](#)

Twitter / X:
[@sekansinema](#)

E-posta:
iletisim@sekans.org

Web:
<http://sekans.org>

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ELEŞTİRİ

- Barın Işıkları Sönüyor: Yüzeyde Şiddetli, Derinde Sessiz *Barda*** 4
Muharrem Derin

ÇÖZÜMLEME

- Toroslarda Uyanan Travmatik Bellek: *Karanlık Gece*** 11
Akın Tunç

ÇÖZÜMLEME

- Yarinsız Adam* (1976) Filminde Cumhuriyet Düşüncesi** 25
Okan Ancak

TÜR SİNEMASI

- Weapons* (2025) ve Korku Sinemasının Gidişatı Üzerine
Manipülatif Düşünceler** 36
Fırat Osmanoğulları

SİNEMA VE MİMARLIK

- Mekânsal ve Varoluşsal Bir Kolaj: *Muhteşem Güzellik*** 45
Canay İtez

SÖYLEŞİ

- Batuhan Yalaz İle Filmlerin Hafızasında Müzik Yoluyla Bir
Yolculuk** 67
Eda Güngör Korçak

ANI / NOSTALJİ

- Portabella Ve Süreklilik** 72
Jonathan Rosenbaum

50 YAŞINDA

- Bir Sembene Laneti: *Xala*** 80
Gökhan Erkiş

BİR FİLM BİR YÖNETMEN

- Mani Kaul Sineması** 93
Gökhan Gökdoğan

KURAM

- Sinemanın Sınırlarında Düşünmek:
Nörosinema Bir Tohum Mu?** 105
Ahmet Berk Duman

YORUM

- Mazrufu Görmek: Bir Soğuk Savaş Alegorisi Olarak
Selvi Boylum Al Yazmalım Filmi** 116
Yasin Ilgaz Irmak

DENEME

- Hikayelerin Gücüne Dair: O Da Bir Şey Mi** 125
Süheyla Tolunay İşlek

SİNE-ANLATI

- " 'Briyantinin' Kolay Ülkesinde" Şiirden Sinemaya Direngenliğe
Övgü: Shi Filminin Kıyısında Birkaç Söz** 131
Atifet Keleşoğlu

SİNE-ŞİİR

- Madrigaller: Esinleklerle Gerçekliğe Varma Serüveni** 146
Aykut Sağır

ÖNSÖZ

Sekans'ın önsöz yazılarını sayının dizgi-mizanpaj-tasarım işlerini bitirdikten sonra yazarım. Bu kısım hemen hemen her seferinde günün akşama yakın saatlerine denk gelir, ama bana hep de gece olmuş gibi hissettirir. Yine aynı his: Bu önsöz de sanki bir gece yazısı — hem de sanki bir *kuzey* gecesi yazısı, öylesine uzun bir gecenin yazısı. Bilen biliyor ya, e28'in hazırlıkları türlü türlü badire gördü. Öyle bir gecikmek ki sınırların ne kadar zorlandığı, artık dost meclislerinin konusu olmaktan da çıktı. Ben demesem okur fark etmeyecek olabilir, o halde tam da bu nedenle demek zorundayım: "50 Yaşında" bölümünde **Gökhan Erkiliç**'in ele aldığı **Sembene** filmi **Xala**, bilin bakalım artık kaç yaşında *değil*? Ve **Fırat Osmanoğulları**'nın **Weapons** yazısının önceki versiyonundaki "Son günlerde çok ses getiren, **Zach Cregger**'in yönettiği **Weapons** (2025) filmi . . ." diye başlayan cümlelerin ilk 5 sözcüğünü artık silmek zorundaydım. (Hoş, filmin yardımcı oyuncularından **Amy Madigan** daha iki hafta önce Akademi Ödülü aldığı için, kimbilir, belki de işgüzarlık ettim.) e28'in niyetlenen yayım tarihini tutturamamamdan kaynaklı bu tür başka kusurlar da olabilir. Umarım yoktur, varsa da benim gözümde kaçtığı için vardır.

Yukarıda sınırların zorlanmasından söz ettim. Bu sayıda benim için bir o kadar *sınırların* zorlanması da var. Yazı seçimindeki öznel ölçütlerim bu kez çerçeveyi ve dolayısıyla menzili genişletmek yönünde işledi. Sola, sağa, yukarıya ve aşağıya bakarken neyi kerteriz alacağımı açık açık bilmeye en azından ben ihtiyaç duyuyordum.

Şunu da demeden bitiremem: **Portabella**'nın **Bach'tan Önceki Sessizlik**'ini henüz izlemedim. Yine de suya (denize?) bırakılan piyano imajının etkisindeyim; yine de e28'in kapak görseliyle özel bir bağ kurabiliyorum.

Cem Kayalığıl

29 mrt 26, 19.45

BARIN IŞIKLARI SÖNÜYOR: YÜZEYDE ŞİDDETLİ, DERİNDE SESSİZ *BARDA**

Muharrem Derin

Barda

Yönetmen: Hande Türkel

Senaryo: Cem Özuduru, Ozan Ağaç

Görüntü Yönetmeni: Melik Uslu

Kurgu: Sercan Güdücü

Sanat Yönetmeni: Erdem Özçelik

Müzik: Cem Öget

Yapımcı: Bahadır Atay, Emre Oskay

Oyuncular: İdris Nebi Taşkan, Melisa Berberoğlu, Cem Söküt, Burak Can Doğan,
Alperen Aldanmaz, Melissa Değer

2024 / 98' / Türkiye

Barda (2024), 2006 yılında **Serdar Akar**'ın yönetmenliğinde izleyiciyle buluşan *Barda* filminin yeniden uyarlaması olarak 2024'te vizyona girdi. **Hande Türkel**'in yönetmenliğini üstlendiği film, tıpkı ilkinde olduğu gibi bir grup failin rastgele seçtikleri genç insanları bir mekânda alıkoyarak uyguladıkları fiziksel ve psikolojik şiddeti konu alıyor. Ancak bu kez fail profili değişmiş; alt sınıftan gelen suç makineleri yerine, toplumun üst tabakasına ait, eğitilmiş ve zengin genç erkekler yerlerini almıştır. Hikâyenin temel iskeleti aynı kalmış olsa da anlatı biçimi, karakter çözümlenmeleri ve ahlaki zemini açısından iki film arasında ciddi farklılıklar bulunuyor.

2024 yapımı *Barda*, Türk sinemasında rahatsız edici gerçekçiliğiyle kült bir statü kazanmış olan *Barda* (2006) filminin izinden giden bir yeniden yapım olarak karşımıza çıkar. Yeniden yapım sineması, sinema tarihinde çoğu zaman büyük riskler barındırır. Hem seyircinin hafızasında yer etmiş güçlü bir orijinalle rekabet etmek,

* Sekans Film Eleştirisi Yarışması 2025 Birincisi

hem de kendi estetik ve anlatısal dilini oluşturmak kolay değildir. Bu nedenle, gerek Türk sinemasında gerekse uluslararası arenada, yeniden yapımların orijinali kadar başarılı olması nadiren görülür. Elbette istisnalar vardır: **Scarface** (Briand De Palma, 1983), **The Fly** (David Cronenberg, 1986), **The Departed** (Martin Scorsese, 2006) ve **True Grit** (Joel Coen ve Ethan Coen, 2010) gibi yapımlar, orijinal filmlerini gölgede bırakacak derecede ses getirmiş ve sinema tarihinde haklı yerlerini almışlardır. Bu filmler yalnızca yeniden yapım olmanın ötesine geçip, kendilerine özgü bakış açıları ve sinemasal dilleriyle yeni bir anlatı kurmayı başarmışlardır.

Ne yazık ki, **Barda** (2024) için benzer bir başarıdan söz etmek zor. Film, orijinalindeki yoğun gerilim, çığ gerçekçilik ve toplumsal eleştiri dozunu korumaya çalışsa da, birçok açıdan bu mirası taşıyamamaktadır. Hem anlatı ritmi, hem karakter inşası, hem de tematik derinlik açısından zayıf kalan film, izleyicide orijinalin yarattığı etkiyi yaratmaktan uzaktır. Bu durum, yalnızca yönetmen tercihlerine değil, aynı zamanda senaryonun yeniden ele alınış biçimine, karakter psikolojisinin yüzeyselliğine ve tematik aktarımda yaşanan tutarsızlıklara dayanmaktadır.

Serdar Akar'ın **Barda** (2006) filmi, Türkiye sinemasında çok nadir rastlanan derecede sertliği ve çıplak gerçekçiliğiyle dikkat çekmişti. Bir grup gencin, tanımadıkları bir grup erkek tarafından bir bara kilitlenip ağır şiddete ve cinsel saldırıya uğramasını konu alan film, hem biçimsel sertliğiyle hem de atmosferik sıkışmışlığıyla hafızalara kazındı. **Serdar Akar**, önceki filmlerinden de aşına olduğumuz üzere, *erkek egemen dünyanın karanlık köşelerini* anlatmakta usta bir yönetmendir. **Gemide** (1998), **Dar Alanda Kısa Paslaşmalar** (2000) gibi filmlerinde de benzer temalar işler. **Barda**'da da failin "erkeklığı" ve bu erkeklığın şiddetle ilişkisi doğrudan gösterilir. Ancak mağdur karakterlerin kişilik derinliği çoğu zaman ikinci plandadır. Bu, filmin odak noktasını failer üzerine kurduğunu düşündürür. **Serdar Akar**'ın filmde özellikle kurduğu erkek hegemonyası ve sınıfsal farklılıklar, şiddetin sosyolojik ve ekonomik bir tabanına işaret etmişti. **Hülya Türkel** de kendi filminde erkeklik krizini **Akar**'ın yaptığı gibi işlemeye çalışıyor.

Her iki filmde de failerin hem mağdurlara hem de birbirlerine yönelttikleri cinsellik temelli tehdit ve aşağılama dili, aslında sadece bireysel sadizmi değil, erkeklığın Türkiye'deki hâkim ideolojik kodlarını da açığa çıkarır. Erkeklığın hâlâ fiziksel güç, cinsel baskınlık ve tahakkümle özdeşleştiği bir toplumsal yapı içerisinde, failerin kullandığı bu dil şaşırtıcı değil; daha çok, alışlagelmiş bir sistemin sinemasal dışavurumudur. Ancak, iki film arasındaki belirgin farklardan biri, failerin toplumsal sınıfsal kökenidir. **Serdar Akar**'ın filminde fail grubu, daha çok "varoş" olarak tanımlanabilecek, toplumun alt sınıfına mensup, eğitim ve kültürle arasına mesafe

koymuş bir erkek grubudur. Bu tercih, failin şiddetle kurduğu ilişkiyi kentsel yozlaşma, yoksulluk ve eğitimsizlik gibi sosyolojik açıklamalarla destekleyebilecek bir zemin yaratır. Akar, şiddetin failini daha çok toplumun "dışlanmış" kesimlerine konumlandırır. Oysa **Hande Türkel**, bu fail profilini tamamen tersine çevirir. Onun **Barda**'sında şiddet, üst sınıfın içinden, yani "elit, ayrıcalıklı, zengin" erkek figürlerinden gelir. Bu fark, sadece estetik ya da karakter tercihi değil, doğrudan ideolojik bir duruşu temsil eder. **Türkel**'in çizdiği fail profili, şiddetin sadece marjinalleşmiş kesimlere özgü bir "sapkınlık" olmadığını, bilakis iktidar sahibi erkeklerin, görünürde medeni olanların da şiddetin merkezinde olabileceğini gösterir. Bu, Türkiye'de hâlâ çok fazla temsil edilmeyen ama güncel birçok olayla ilişkilenebilecek bir anlatı biçimidir. Böylece **Türkel**'in filminde erkek egemenliği; sadece kas gücüyle değil, sınıfsal üstünlük, kibir ve cezasızlık hissiyle de kendini üretir. Failler, yalnızca fiziksel değil, ekonomik ve kültürel bir iktidarın da temsilcileridir. Mağdurlar ise, ilk filmdeki gibi "rastgele seçilmiş" değil, bu ayrıcalıklı erkeklerin gözünde alt sınıfın "eğlenilecek", "cezalandırılacak" figürleri haline gelir. Bu durum, şiddetin motivasyonunu daha sistematik, daha ideolojik ve belki de daha tehlikeli bir çerçeveye yerleştirir.

Güçlü Kadın mı, İkilemde Kalan Kurgu Aracı mı?



Hande Türkel'in **Barda** filmine katmak istediği ancak, yorumundaki en zayıf halkalardan biri, "güçlü kadın karakter" inşasının yüzeyselliği ve bu karakterin çelişkili biçimde hâlâ erkek bakış açısının kalıpları içinde şekillenmesidir. Filmin merkezinde yer alan Nihal karakteri, görünüşte travmaya karşı direnen, sözünü esirgemeyen ve fiziksel olarak da karşı koymaya çalışan bir figür olarak çizilir. Ancak bu "güç" temsili, derinlikli bir karakter inşasından çok, karikatürize bir "erkek gibi davranan kadın"

prototipine dönüşür. Bu durumun temel nedenlerinden biri, filmin senaryosunun erkek yazarlar tarafından kaleme alınmış olması olabilir. Kadın bir yönetmenin, kadın karakterlerin öznel dünyasını ve duygusal geçişlerini kadın bakışıyla görselleştirme şansı, yazılı metnin sınırları içinde daralır. **Türkel**'in yönetmenliği senaryonun dayattığı maskülen "güç" tanımı Nihal'i iki boyutlu bir figür haline getirir.

Film boyunca Nihal'in direnci, çoğunlukla erkeklerin kullandığı küfürlü dile hâkim olması, fiziksel karşı koyuş göstermesi ve meydan okuyan bakışları ile ifade edilir. Oysa güçlü kadın karakterin derinliği, sadece şiddet ve küfürle değil, duygusal çatışmalarda ve içsel motivasyonda da gizlidir. **Türkel**'in kamerası bunu zaman zaman yakalamaya çalışsa da Nihal karakteri, sembolik olarak "güçlü" olsa da, psikolojik derinliği sınırlı, dramatik gelişimi zayıf bir temsile dönüşür.

Bu da bizi önemli bir soruya götürür: Kadın karakterin güçlü olması ne demektir? Erkeklerin yazdığı birçok senaryoda bu, kadının erkekleşmesiyle eşdeğer tutulur: az konuşan, sinirli, cesur, küfürbaz ve fiziksel olarak dirençli. Oysa kadın bakış açısından güçlü olmak, yalnızca faille çatışmak değil, kendinle, geçmişinle, toplumun dayatmalarıyla da çatışabilmek; zayıflığı da korkuyu da ifade edebilme alanı yaratabilmektir. **Türkel**'in filminde bu alan sınırlı kalır. **Hande Türkel**'in **Barda** filminde en tartışmalı anlardan biri, Nihal'in faillerin elinden kaçmayı başardığı ve sokakta yardım aradığı sekanstır. Bu sekans, hem dramatik yapının doruk noktası olması açısından önemlidir hem de filmdeki gerçeklik algısı ve sembolik anlatımın çakıştığı an olarak dikkat çeker.

Nihal'in gece vakti sokakta yardım istemesi, gerçekçi bir gerilim unsuru olarak inşa edilebilecekken, tüm sokak lambalarının sırayla sönmesi ve mahallede hiç kimsenin olmaması gibi yapaylaştırılmış detaylar, sahnenin etkisini zayıflatır. Bu sahnede verilmek istenen mesaj, *kadınların tehlike anında toplum tarafından yalnız bırakılması* gibi anlaşılır ve anlamlıdır. Ancak bu mesajın abartılı biçimde görselleştirilmesi, seyirci için "kör göze parmak" bir deneyime dönüşür. Bu da hem dramatik inandırıcılığa zarar verir hem de anlatımın duygusal etkisini zedeler.

Aynı sahnede bakkalın Nihal'e inanmaması da, kadınların yaşadıkları travmalarda sıklıkla karşılaştığı "inanılmama" problemine işaret etmek ister. Ancak karakterin durumu bu kadar açık ve dramatikken bile ciddiye alınmaması, toplumsal eleştiriden çok, inandırıcılığı zorlayan bir senaryo tercihi gibi durur. Nihal'in kaçış sonrası eline silah alması, filmin dramatik yapısında karakterin pasif konumdan aktif konuma geçmesini simgelemek üzere tasarlanmış gibi görünür. Ancak bu geçiş, karakterin güçlenmesi değil, beceriksizleşmesi üzerinden anlatılır. Silahı tutamaması, doğru hedef alamaması ve panik halinde kontrolünü yitirmesi, karakterin güçlü yanını

pekiştirmek yerine sorgular. Bu tür bir yazım tercihi, "kadın da silah kullanabilir ama beceremez" gibi sorunlu bir klişeye göz kırpar. Nihal'in hikâyesi güçlenmekten çok, "ne kadar çabalarsa çabalasın sistemin ve kendi yetersizliklerinin altında ezilen kadın" çizgisine çekilir. Bu da seyirciye umut değil, çaresizlik duygusu aşılar. Elbette bir karakterin kusurlu olması doğaldır, ama burada sorun karakterin dramatik dönüşümünün tutarsız işlemesidir.

Nihal'in kaçıışı, yardım arayışı ve silah kullanımı gibi unsurlar, kağıt üzerinde onun aktifleştirdiği, kontrolü eline aldığı anlar olarak yazılmıştır. Ancak sahnelerin işlenişindeki stilizasyon fazlalığı ve karakterin içsel motivasyonlarının yeterince güçlü yansıtılmaması, Nihal'i kendi hikayesinin taşıyıcısı olmaktan çıkarır, bir tür dramatik figür haline getirir. Bu, daha önce belirttiğimiz gibi erkek senaristlerin yazdığı "güçlü kadın"ın çelişkili yapısına da bağlanabilir: "Güçlü kadın" gibi görünür ama eylemlerinde güçsüzleşir; karşı koyar ama beceremez; hayatta kalır ama iradesi zayıftır. Bu içsel çelişkiler karakteri daha derin yapmaz, aksine inandırıcılığı zedeler.



Serdar Akar'ın filminde failler nihayetinde yakalanır ve yargılanır. Selim ve Amcaoğlu karakterleri müebbet hapis cezası alırken, diğer failler 5-6 yıl gibi görece kısa cezalarla sistemden çıkar. Bu cezalar, olayın ağırlığı göz önüne alındığında etik açıdan tartışmalı bulunabilir. Ancak film, kısmen de olsa var olan hukuk sisteminin adil işlemediği bir tablo çizer. Bu yaklaşım, devletin ve yargının varlığını kabul eden ama işlevselliğini sorgulayan bir noktada durur. Seyirci, adaletin tam sağlanmadığı hissiyle baş başa bırakılır, ama yine de olayın resmî bir karşılığı olduğu yönünde bir çerçeve korunur. **Türkel**'in filminde ise durum çok daha karamsardır. Faillerin zengin ve ayrıcalıklı sınıfa mensup olması, sadece şiddetin dinamiğini değil, adaletsizliğin yapısal kökenlerini de açığa çıkarır. Film boyunca karakterlerin para, aile bağlantıları ve medya gücü aracılığıyla hukuku manipüle etmeleri, toplumun adalet duygusuna

doğrudan bir saldırı gibidir. Bu, günümüz Türkiyesinde sıkça tartışılan cezasızlık kültürünü ve elit sınıfların dokunulmazlığını sinematik bir dile dönüştürür. **Türkel**'in yaklaşımı, yalnızca sistemin işlemediğini değil, işleyeceğine dair umudun artık tamamen tükendiğini ortaya koyar. Faillerin yakalanmaması, yargılanmaması ya da bir şekilde paçayı kurtarması, hukuk sistemine yönelik derin bir güvensizliği temsil eder. Bu bağlamda film, yasal adaletin değil, sokak adaletinin ya da bireysel intikamın son çare haline geldiği bir distopyaya dönüşür.

İntikam: Toplumsal Vicdan mı, Yeni Bir Şiddet Döngüsü mü?

Her iki film de sonunda faillerin halk tarafından öldürülmesine yer verir. Bu sahneler, ilk bakışta bir tür vicdani rahatlatma sunuyor gibi görünse de, filmde bu intikam duygusu huzur verici değil, daha çok toplumsal çöküşün habercisi olarak okunabilir. Serdar Akar'ın filminde bu sahne, bir tür "gecikmiş adalet" gibi işlenirken; Türkel'in filminde sistemin tamamen devre dışı kalması nedeniyle, saf bir kaotik öfke olarak karşımıza çıkar. Türkel'in verdiği mesaj açıktır: Adalet sisteminin çürüdüğü yerde, linç ve kaos adaletin yerini alır. Bu açıdan film, sadece bireysel şiddeti değil, devletin güvenlik ve adalet mekanizmalarının toplum gözündeki çöküşünü de eleştirir. Bu, Türkiye'nin güncel sosyo-politik yapısına dair daha doğrudan, daha politik ve eleştirel bir okumadır.



Barda (2024) oyunculuk performansları açısından da ne yazık ki izleyiciyi tatmin edemiyor. Filmde yalnızca **İdris Nebi Taşkan**'ın Emir performansı belirli bir derinlik ve inandırıcılık sunarken, geri kalan oyuncu kadrosu büyük ölçüde yetersiz kalıyor.

Genç ve görece tecrübesiz isimlerden oluşan kadro, kariyerleri açısından önemli bir fırsat yakalamış olabilir; ancak bu fırsat, yeterince güçlü bir senaryo ve karakter derinliğiyle desteklenmediğinde potansiyel boşa çıkıyor. **Serdar Akar**'ın 2006 yapımı orijinal filmde yer alan **Nejat İşler, Erdal Beşikçioğlu, Hakan Boyav** gibi isimler sadece fiziksel performanslarıyla değil, karakterlerinin psikolojik katmanlarını da başarıyla yansıtmışlardı. Bu da izleyici ile karakterler arasında kurulan rahatsız edici ama etkileyici bağın temelini oluşturuyordu. Oysa **Barda**'da (2024) karakterler çoğunlukla yüzeysel, oyunculuklar ise donuk ve tekrara dayalı kalıyor. Bu başarısızlıkta, yalnızca oyuncuların deneyimsizliği değil, kötü yazılmış diyaloglar da büyük rol oynuyor. Karakterlerin birbirini tekrar eden ve zaman zaman klişe düzeyine ulaşan konuşmaları, sahnelerin etkisini azaltmakla kalmıyor, karakterlerin özgünleşmesini de engelliyor. Diyaloglar aracılığıyla karakterler arasında bir hiyerarşi ya da gerilim kurulması gerekirken, neredeyse tüm sahnelerde aynı ses tonuyla, aynı tehdit diliyle konuşan karakterler, zamanla birbirinden ayırt edilemez hale geliyor. Bu da hem anlatının ritmini düşürüyor hem de seyircide sıkılma hissi yaratıyor.

Sonuç olarak **Hande Türkel**'in **Barda** filmi cesur bir işe kalkışarak Türk sinema tarihinde iz bırakmış bir filmin yeniden uyarlaması olmayı deniyor. Ancak orijinalinin taşıdığı yoğunluk, rahatsız edicilik ve toplumsal eleştiri gücünü ne yazık ki yakalayamıyor. Yönetmen değişikliği, anlatı perspektifinin dönüşmesi ve kadın bakış açısının eklenmesi gibi unsurlar filme taze bir yorum katma potansiyeli taşıırken, bu potansiyel güçlü bir senaryo ve inandırıcı karakterlerle desteklenmediği için sonuca ulaşamıyor. Karakterlerin yüzeysel işlenmesi, diyalogların tekrarlarla dolu oluşu ve oyunculuklardaki genel yetersizlik, seyircinin hikâyeye kuracağı bağa zarar veriyor. Nihal gibi güçlü olması hedeflenen bir kadın karakterin yazımındaki çelişkiler ve dramatik tutarsızlıklar, filmi tematik açıdan da sarsıyor. Sembollerle aşırı yüklenen sahneler, gerçekçilikten uzaklaştıkça mesajın etkisini törpülüyor. **Barda** (2024) yeniden yapım sinemasının karşılaştığı klasik sorunlarla yüzleşirken, orijinaline yaklaşmak bir yana, çoğu açıdan onun gölgesinde kalıyor. Film, yeni bir şey söylemeye çalışıyor gibi görünse bile bunu gerek anlatısal gerek estetik olarak ikna edici biçimde sunamadığı için, hafızalarda rahatsız eden değil, eksik kalan bir deneme olarak yer alıyor.

TOROSLARDA UYANAN TRAVMATİK BELLEK: KARANLIK GECE¹

Akın Tunç

Giriş

"Şimdi sessiz duruyoruz kıyısında bir düşüncenin / unutmamak için çünkü unutuşun kolay ülkesindeyiz" diyordu **Onat Kutlar** (1999, s. 77). "Unutmak ihanettir" kabilinden yapılan, unutmaya karşı çıkışın sloganlaşmış sözler de hatırimızda. Unutmanın politik tarafı olduğu gibi hatırlamanın, unutmamaya çalışmanın ya da unutmak isterken unutamamanın da politik karakteri vardır. Tüm bunların ortasında şekillenen kolektif bellek, hatırlananlar kadar unutulularla da belirlenir. Bu nedenle toplumların ortak hafızası politik olanın ta kendisidir. Politik olanın sinemaya yansması ise kaçınılmaz bir durumdur. Sinema parçası olduğu toplumların değerlerini, sosyo-ekonomik özelliklerini, çatışmalarını, aksaklıklarını, olumlu ya da olumsuz tüm tutum alışlarını izleyicisine gösterirken o toplumun ortak hafızasında neler olduğunu da bir ayna gibi yansıtmaktadır. Dolayısıyla bir toplumun hafızasında neler olup bittiğini görmek için, o toplumların neleri halının altına süpürdüğünü anlamak için o toplumların sanatsal üretimlerinden birisi olan sinema filmlerine bakılabilir. Bakıldığında görülecektir ki, unutmak için halının altına süpürülenler aslında unutulmamış, yalnızca halının altında harekete geçmek için beklemektedir. "Halının altına süpürdüğünüz şey, gün gelir halıyı harekete geçirir" diyen çağdaş sinemanın usta yönetmenlerinden **Michael Haneke**'yi (Assheuer, 2013, s. 57) tekrar hatırlamak gerekebilir. Çünkü o harekete geçenler travmatik belleğin toplumsal karşılığıdır aslında.

Sinemamıza bakıldığında kolektif bellek, travmatik bellek gibi meseleleri kendisine dert edinen önemli bir yönetmenin varlığını görüyoruz. Sinemasını unutmak, hatırlamak gibi kodlarla oluşturan ve bunu politik bir alana taşıyan **Özcan Alper** bu meselelerin Türk sineması içindeki yetkin bir örneğidir. Alper'in sinemasının içeriğinin oluşturan bu konular aynı zamanda yönetmenin biçimini de

¹ Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2025 Birincisi

belirlemektedir. Öyle ki, sinemasal anlatının önemli bir unsuru olan mekân, yönetmenin sinemasının en önemli bileşenlerinden birisi durumundadır. **Karanlık Gece** (Özcan Alper, 2022) filminde mekânın travma ve bellek ile ilişkisi ele alındığında bu durumun başarılı bir örneği görülmektedir. Filmin Orta Toroslarda, Akdeniz’de dağların arasındaki küçük bir “yaban” kasabada geçmesi bilinçli bir tercihtir. **Özcan Alper** inşa ettiği anlatısındaki bu mekân seçimiyle politik alana güçlü bir şekilde nüfuz ederken, travmatik belleği de o mekânla bir ve somut hâle getirmektedir. Çalışma bu problemlerden hareketle, **Karanlık Gece** filminde travmatik belleğin nasıl ele alındığını, mekân ile kurulan ilişkinin nasıl olduğunu ele almaktadır. Sinema-bellek ilişkisini temel alarak yapılan bu çözümleme **Özcan Alper**’in politik sinemasının önemli bir unsuru olan travma-bellek ve mekân ilişkisini irdelemektedir. Betimsel analiz yöntemine dayanarak yapılan çözümleme travma, bellek ve mekân teması üzerinde ağırlık kazanmaktadır.

Travmatik Bellek, Mekân ve Sinema

“Psikolojide, bireyi aşırı korkutan, dehşet içinde bırakan, çaresizlik yaratan, çoğu kez olağandışı ve beklenmedik olayların neden olduğu durum, ruhsal travma, duygusal örselenme” olarak tanımlanan² travma kavramı, bireysel bağlamının yanı sıra toplumsal birtakım tartışmalarla ilişki içindedir. Şiddete, katliamlara, savaflara, ölümlere tanık olan her toplum travmanın toplumsal boyutunu yaşar. Ne var ki, toplumlar bu acı veren olayları unutmak ve kolektif olarak bastırma refleksi geliştirir. Zamanla bu bastırma tıpkı bireyde olduğu gibi toplumda da bir sağaltım arayışına dönüşür. **Judith Herman**, travma yaşayan toplumların hatırlamaya, hataların telafisini yapmaya ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir (2016, s. 303).

Travmanın etkilediği mağdurlar travmalarını hatırlamak ve yüzleşmek yerine bastırma yoluna gittiğinde travmadan korunuyormuş gibi bir yanılsama içine girerler. Bu durum mağdurun travmaya saplanıp kalmasına ve içine kapanmasına neden olur. Bunun sonucunda da birey-toplum ilişkisi büyük zarar görür (Smucker, 2007, s. 232). Birey ve toplum arasındaki bu ilişkinin onarılması için travmaya neden olan olayın başkalarıyla paylaşılması ve travmanın mağdurunun toplumdaki yardım alması gerekmektedir (Herman, 2016, s. 86). Aksi durumda travmanın mağduru, **Freud**’un “travmaya saplanma” olarak tanımladığı durumla karşı karşıya kalır (2019).

Kaptanoğlu (2000), travma mağdurlarının travmadan kurtulmak için tanığa ve tanık önünde kendi hikâyelerini anlatmaya ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir.

² <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 14.05.2025

Mağdurun tanığa anlattığı hikâye kendi imgesi olarak karşılık bulur ve bu yolla mağdur kendini yeniden bulma çabası içine girer. Burada önemle üzerinde durulması gereken mesele belleğe ilişkin tartışmalardır. Mağdurun anlattığı hikâye onun travmatik belleğinin yansımaları ise tek bir bellek tanımından bahsetmek mümkün müdür? **Draaisma**'nın "Bellek, canı nereye isterse oraya oturan bir köpek gibidir" (2012, s. 13) tanımına bakılırsa bellek son derece kaygan ve değişken bir yapıya sahip demektir. Dolayısıyla hatırlama ve unutma gibi eylemler üzerinde kişinin tam anlamıyla egemenliği söz konusu değildir. **Sarlo**'nun belleği "ortak bir mülk" olarak tarif etmesi ve hatta hukuki, ahlâki ve politik bir mesele olarak ele alması bu bağlamda düşünülmelidir (2012, s. 42).

Ricoeur, bellek ve kimlik arasındaki ilişkiyi açıklarken "geçmiş benim geçmişimdir" ifadesini kullanır (2012, s. 115). Dolayısıyla kimliği etkileyen, şekillendiren her şey bellekle iç içe ilerler. Burada mekân kavramı da önemli bir yer tutmaktadır. Mekânla ilişkili olan bellek, kişinin mekâna dair duyularını, algılamalarını, deneyimlerini ve anılarını barındırır. Söz konusu mekânla ilişkili olan bellek, kişinin mekânla kurduğu ilişkinin bağlamına ve boyutuna göre şekil alır. Anılar, deneyimler, algılar, duyular mekân-bellek ilişkisini belirler. Mekânda yaşanan olumlu ya da olumsuz deneyimler kişinin mekânı algılamasında çeşitli farklılıklar yaratır. Bu deneyimler belleğe yerleşir ve kişinin mekânla kurduğu ilişkide her an hatırlama yoluyla geri dönmek üzere kodlanır (Özak & Gökmen, 2009, s. 150-154).

Travma, mekân ve belleğin bir araya geldiği noktada sinema kendisine önemli bir içerik evreni bulmaktadır. Zamanı ve mekânı birleştirmede son derece yetkin olan sinema sanatı, anlattığı öykülerle ya da hissettirdikleriyle tüm bu tartışmalara ilişkin önemli bir kaynak barındırmaktadır. Mağdurun tanığa anlatmak istediklerinin imgeler yoluyla aktarılması, öyküleştirmesi sanat aracılığıyla mümkün olmaktadır. Özellikle edebiyatın burada çok güçlü bir yeri olduğu, Holokost sonrasında ortaya çıkan tanıklık edebiyatının varlığında görülmektedir. İnsan, geçmişi hatırlarken imgelere başvurur. Nitekim **Benjamin**'in belirttiği gibi, bellekte aranan anılar çoğu zaman görsel imgeler yoluyla gelirler (2014, s. 114). Dolayısıyla söz konusu görsel imge olduğunda meselenin sinemaya taşınması kaçınılmaz olmaktadır.

Belleğin bugünden şekillenen ve inşa edilen esnek bir kavram olduğu düşünülürse, sinemanın hatırlamayla kurduğu ilişkide geçmişin anlatıda nasıl temsil edildiği meselesi önem kazanmaktadır. Sinema aracılığıyla geçmiş yeniden kurulurken ona şimdiki zaman içerisinde bir anlam yüklenir. Bu noktada filmin içerik ve biçimi hatırlamanın bağlamını yaratan unsurlar olarak öne çıkmaktadır (Evecen & Serter, 2025, s. 345). **Duruer Erkiliç**'in belirttiği gibi, bellek aslında sinemasal anlatım

biçiminin en temel unsurlarından biridir (2014, s. 70). *Flashback* adı verilen filmde geri dönüş tekniğinin geçmişi hatırlama edimini anlatırken başvurulurken en yaygın unsurlardan birisi olması bunun göstergesidir. Filmlerde geriye doğru yapılan bu hatırlama yolculuklarında seyirci de filmin kahramanına eşlik etmektedir. Sinemanın kurgu, geri dönüş, öznelik, kurmaca ve belgesel arasında gezinen esnek dili gibi sahip olduğu kimi anlatım unsurlarıyla belleğin yapısının uyum içinde olduğu söylenebilir. Böylece sinema; tarihin, travmaların, kimliklerin ve hafızanın şekillendirilmesinde etkili bir sanat dalı olarak öne çıkmaktadır.

Sinemanın mekân ve bellek arasındaki konumlanışı açısından meseleye bakıldığında, sinemasal mekânların özne ve fizikî mekânlar arasında bir etkileşim ortaya çıkardığı görülmektedir (Çam, 2016). Mekânlar filmlerdeki varlıklarıyla bir bellek deposu gibi anlatıya derinlik ve geçmişle ilintili güçlü bir atmosfer kazandırmaktadır. Sinemasal mekânlar filmin karakteri gibi etkin bir rol oynayarak sinemasal anlam inşasının temel unsurlarından birisi hâline gelmektedir. Mekân üzerinden kurulan anlatılarda bellekle olan ilişki de daha güçlü olmaktadır. **Bachelard**'ın (2014), mekânın ontolojik bir imge barındırdığı, aktif bir bellek ve düşün alanı olduğuna yönelik savı sinemayla birlikte düşünüldüğünde sinemasal imgelerle tüm bu tartışmaların uyum içinde olduğu görülmektedir.

Nora, "Hafıza somuta, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salmıştır" ifadesiyle belleğin soyut alanın ötesine geçerek somut göstergeler üzerinde şekillendiğini vurgular (2006, s. 19). Burada söz konusu olan, belleğin zihinsel bir etkinlik alanının dışına çıkarak mekânlarla, anıtlarla, görsel ve kültürel ürünlerle somut bir forma ulaşmasıdır. Fiziksel mekânlar belleğin taşıyıcısı olarak hatırlama eyleminde önemli rol oynamaktadır. Sinema gibi duyulara hitap eden sanat dalları da imgeler dolayısıyla belleğin hem taşıyıcısı hem de üreticisi konumundadır. Sinema belleğin, imgelerin, zaman ve uzamın harekete dayalı olarak somutlaştığı anlatı formu olarak hatırlama eyleminin merkezinde yer almaktadır.

Filmleri izleyen izleyici ve travma mağduru arasında bir bağ kurulduğunda empati imkânı ortaya çıkmaktadır. Travma mağdurunun travmatik deneyimi öyküleştirerek dil aracılığıyla anlatması, tanık ve mağdurun empati ortamında buluşabilmesini sağlar. Travmaların sembolize edilerek bir öyküye dönüşmesi için dil gereklidir; sanatın dili ve dolayısıyla sinema, mağdurun travmayı öyküleştirerek anlatmasının önünü açmaktadır. Tanık ve mağdur arasındaki bağı kurarak empati ve uzlaşma yolunda izleyiciyi harekete geçirecek olan nokta, filmin yönetmeninin nasıl bir içerik ve biçimle travmayı ortaya çıkaran sebeplere karşı nasıl bir tutum geliştirdiğiyle ilgilidir. Elbette filmler tek başına travmaların sebeplerini ortadan kaldırmaz ve

ortaya çıkan mağduriyetleri telafi edemez. Yine de filmler aracılığıyla ortaya çıkacak olan anlamlar, filmler aracılığıyla geçmişle hesaplaşma içine girilebilmesinin önünü açabilir (Tunç, 2020, s. 235).

Özcan Alper sineması bu bağlamda düşünüldüğünde onun filmlerinin farklı okumalara olanak tanıyan geniş kapsamlı bir içerik evreni sunduğu görülmektedir. **Duruer Erkiliç**, “bellek sineması” olarak tanımladığı filmler arasına **Özcan Alper**’in **Gelecek Uzun Sürer** (2011) filmini de dâhil eder (2014, s. 154). Ona göre bu film, “belleğin bir karşı tarih olarak en somut biçimde ortaya çıktığı yapımlardan biridir” (2014, s. 176). **Gökçe** ve **Sönmez**’in (2023) yönetmenin **Sonbahar** (2008) filmini coğrafya açısından ele aldıkları makalede filmle fiziksel, beşeri, kültürel ve göç coğrafyası gibi coğrafyanın farklı bağlamları arasındaki bağlar ortaya konulmaktadır. Dolayısıyla mekândan da öte coğrafyanın gerek en geniş gerek en spesifik bağlamlarıyla **Özcan Alper** filmlerinin değerlendirilmesi yapılabilir. **Yalçın** ise aynı film üzerinden politik bir eleştiri geliştirerek **Sonbahar**’ın Yeni Türk Sineması içinde ana akım sinemanın dışında kalarak toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla politik sorunlar üzerinde durduğunu ifade etmektedir. Ona göre, gerçek görüntüler aracılığıyla Hayata Dönüş Operasyonu sırasında yaşanan acıları anlatan film, travma mağduru olan mahkûmlarla izleyicilerin aynı duyguda birleşmesini bekleyen güçlü bir politik film örneğidir (2024, s. 111-112).

Fener, “Özcan Alper Sineması ve Toplumsal Hafıza” adlı makalesiyle **Özcan Alper**’in **Sonbahar**, **Gelecek Uzun Sürer** ve **Rüzgarın Hatıraları** (2015) filmleriyle toplumsal hafızayı inşadaki rolüne vurgu yapmaktadır. **Fener**’e göre yönetmen filmlerinde kullandığı sinema teknikleriyle, metaforlarıyla, azınlık dillerini öne çıkarması ve verdiği tarihsel referanslarla toplumsal hafızaya katkı sunmaktadır. **Alper**, politik sinemanın temsilcisi olarak eleştirel bir tavırla hatırlama kültürünü destekleyen filmler çekmektedir (Fener, 2018, s. 498-499).

Boz ve **Koluaçık**, Türkiye’deki “Yeni Sinema” ve taşra ilişkisi üzerine yaptıkları çalışmada taşrayı hesaplaşma mekânı olarak filmlerine taşıyan yönetmenlerin arasına **Özcan Alper**’i de dâhil ederek **Sonbahar**’ın taşranın olumsuzlukları üzerine kurulu bir film olduğunu ifade eder. Bu makalede değinilen bir diğer **Özcan Alper** filmi olan **Karanlık Gece** için ise “linç kültürünün ve suç ortaklığının mekânı olarak taşrayı seçmiştir” iddiası mevcuttur. Yazarların ifadesine göre, filmde taşra “kötülük mekânı” olarak kodlanmaktadır (2024, s. 90-93). Çalışmanın sıradaki bölümünde filmin travma, bellek ve mekânla ilişkisi yukarıdaki tartışmalar ışığında betimsel analiz yöntemiyle ele alınacaktır.

Filmde Travma-Bellek İlişkisi ve Mekânın İşlevi

Antalya'nın İbradı ve Akseki ilçelerinde çekilen film, Orta Toroslar'dan taşraya bakmaktadır. Giden Gelmez Dağları filmde hem görsel yapının hem de hikâyenin inşasında çok önemli bir yerde durmaktadır. 2 bin metreyi aşan sıradağlardan oluşan Giden Gelmez Dağları, sarp kayalıkları içeren yapısıyla bir doğa harikası olduğu kadar dağda obruklara düşüp kaybolanların, gidip de dönmeyenlerin de acı hikâyeleriyle anılmaktadır.³ Filmin çekildiği yerdeki köy halkının film ekibine Giden Gelmez Dağlarına gitmemeleri gerektiğini salık vermeleri, *"sakın gitmeyin, çıkamazsınız"* uyarılarında bulunmaları filmin mekân seçimine dair önemli ipuçları vermektedir.⁴ Bizzat yönetmenin kendi açıklamalarına göre, mekân seçimi titizlikle yürütülen uzun bir çalışmanın ardından bilinçli bir tercih sonucu yapılmıştır.⁵ Mekânın dağlık, keskin kayalıklarla çevrili, obruk ve uçurumlarla dolu, yaban bir fiziki çevrede oluşturulması filmin öyküsüyle bütünlük oluşturmaktadır. Nitekim filmin mekânı hem travmanın oluşmasında hem de travmanın hatırlanmasında ve yüzleşmenin gerçekleşmesinde birinci derecede önemlidir.

Filmin mekânla ilişkisi daha açılış sekansında görülür. Ticari araçların kasasında ellerinde silahlarla avdan dönen kasaba halkı, sanki bir savaştan zaferle ayrılmış gibi kahramanca ilerler. Yaban hayatına karşı yürüttükleri av faaliyeti onlar için doğayı, dolayısıyla mekânı alt etmenin bir simgesi gibidir. Bu gecenin aynı zamanda Ali'nin (**Cem Yiğit Üzümoğlu**) linç edilerek öldürüldüğü gece olması önemlidir. Yönetmen linç kültürünü, sürü psikolojisini henüz filmin başında mekânla iç içe, tekinsiz bir atmosfer içerisinde izleyicisine gösterir. Bu sekansın ardından yedi yıl sonrasına gidildiği yönetmen tarafından belirtilir; sonrasında filmin hangi zamanda geçtiğine ilişkin bilgi verilmese de sürekli ileri-geri gidışler ile zaman üzerinde oynandığı anlaşılır. Filmin parçalı yapı taşıması, zamanın düz çizgide değil de dairesel olarak ilerlemesi, anlatıda geçişkenliklerin olması filmin bellekle kurduğu ilişki açısından önemlidir. İzleyicinin izlediklerinin gerçek mi yoksa bellekten taşan bir anı mı olduğuna yönelik sorgulama içine girmesi, travmatik belleğin yapısına ilişkin ipuçları verir.

Açılış sekansındaki avdan dönüşün hemen arkasından yedi yıl sonra, pavyonu andıran bir mekânda bağlama çalarken görülen İshak (Berkay Ateş) yüzünde

³ "Giden Gelmez Dağları adını avcılarının acı hikayelerinden alıyor", Vahit Hamdi Öz, 30.01.2025 (aa.com.tr [[bağlantı](#)]). Erişim Tarihi: 15.06.2025

⁴ "Sakın gitmeyin, çıkamazsınız' denilen dağda çektiği filmle Altın Portakal'da yarışıyor", Semih Ersözler, 07.11.2022 (dha.com.tr [[bağlantı](#)]). Erişim Tarihi: 15.06.2025

⁵ "Özcan Alper ile Karanlık Gece, 'Linç ve kötülük üzerine bir film'", Meryem Melek Köse, 27.11.2022 (medyascope.tv [[bağlantı](#)]). Erişim Tarihi: 15.06.2025

travmanın tüm izlerini yansıtmaktadır. Travmanın ardından yaşanan stres bozukluğu İshak'ı tedirgin ve kırılğan bir hâle sokmuştur. Annesinin hasta olduğunu öğrenmesiyle motosikletine binip memleketine geri dönmek zorunda kaldığında ise travmanın geri dönüşü tam anlamıyla gerçekleşmiş olur. İshak'ın evine dönüşü, yönetmen tarafından oldu bittiye getirilmeden gösterilir; yol boyunca İshak'ı motosikletiyle ilerlerken yukarıdan, tanrısal bir konumdan görürüz. Burada yine mekân devreye girer ve İshak'ın Toroslar'ın arasında sıkışmış, tedirgin, korku dolu görüntüsü atmosferin yabancıyla uyumluluk gösterir.



İshak evine, travmayla yüzleşmeye doğru ilerliyor.

İshak, memleketine ulaştığında ilk yüzleşme Ali'nin edebiyat öğretmeni babasıyla (Taner Birsnel) olur. Yolda bir meczup gibi dolanan adam aradan geçen yedi yılda oğlunun acı kaybıyla travmaya saplanıp kalmış hâdedir. İshak'ın sonraki yüzleşmesi ise eviyle, annesiyle olur. Annenin oğluna ilk sözleri duyulur: *"Kendi kendini gurbete sürdün be oğlum. Daha ne kadar dolanacaksınız o yaban ellerde? Gitme artık, bak yedi yıl geçmiş..."* Burada annenin "yaban eller" ifadesi kullanması dikkate değerdir; çünkü "yaban" olarak kodlanan taşradan bir ses taşranın dışını "yaban" olarak tanımlamaktadır. Bu da "yaban" olanın, "taşra"nın kime ve neye göre belirlendiğine yönelik düşündürücü bir noktadır.

İshak evde, uykusuz gecelerden birisinde, dışarıda yağın yağmurun da etkisiyle duygusal bir çözülme yaşar. Travmayla yüzleşme anı kaçınılmaz hâle gelir. Annesinin yanına yatar, onunla yıllar sonra duygusal bir bağ kurarak konuşmak, itiraf etmek, yüzleşmek, çözülmek ister. Annesi buna izin vermez, *"İshak, unut o geceyi, bir daha da sakın sözünü etme!"* telkiniyle konuyu kapatır. İshak tüm çabasına rağmen travmadan kurtulma imkânı bulamaz. Tüm sırları örten, mahrem olanın simgeleştirdiği ev bir kez daha meselelerin üstünü kapatır ve halının altına süpürür. Burada anne travmayı bastıran bir otorite olarak görünüm kazanırken ev de otoritenin hüküm sürdüğü politik bir alana evrilir. Annenin ışığı kapattırıp karanlıkta yatmayı tercih etmesi de İshak'ın kafasındakileri karanlıkta bırakmak istemesinin metaforu olur.



İshak evde travmasıyla yüzleşip annesiyle konuşmak ister.

Annenin reddine rağmen travmayla yüzleşme arzusu katlanarak büyür. Filmde yine bir geri dönüşle Ali'nin öldürüldükten sonra polisin bölgede yaptığı ilk incelemelere gideriz. Bu esnada polise verilen ifadeler duyulur: *"Beyefendi, düzgün, aile çocuğu, üniversiteli... Buraya taşınacağım dedi. Dedim oğlum ne yapacaksın burada? Kuş uçmaz, kervan geçmez, dağ başı. Yok, dinletemedim, geldi..."* Bu ifadelerle "beyefendi, düzgün, aile çocuğu, üniversiteli" gibi kodlarla tanımlanan Ali için "taşra" tehlikesinin altı çizilir. Ali gibi olanlara, dışarıdan gelenlere karşı taşranın; Toroslar'ın keskin yamaçlarında, sarp kayalıklarındaki bu mekânın tekinsizliği ve tahammülsüzlüğü vurgulanır. **Özcan Alper** bu sekansta kesintisiz ve özneyi takip eden planlarla travmanın ve travmayı ortaya çıkaran politik atmosferin ruhunu izleyicisine ustalıkla yansıtır. İshak'ı takip eden ve İshak'tan açılarak çevreyi gözlemleyen kamera gerçekçilik hissini arttırır. İshak'ın "güvenli eller" aracılığıyla bölgeden uzaklaştırılmak istenmesi, cinayetin faillerinin politik açmazlarına dair önemli bir gösterge olur.

Filmdeki dairesel anlatı yapısının⁶ sağladığı imkânla Ali'nin kasabaya ilk gelişine, meyhaneye sekansıyla tanıklık ederiz. Ali'nin meyhaneye girişiyse, mekânın ruhu devreye girer ve tekinsizlik hissi başlar. Dışarıdan gelene karşı tedirgin ve mesafeli bakışlar ortaya çıkar. Ali'nin tuvalete giderken masaya bıraktığı telefonun çalmasıyla birlikte tekinsizlik yerini bir kakofoniye bırakır. Ali'nin Afrika müziğinden oluşan telefon melodisi ortamdakiler için bir "yabancı" ses hâlinde önce şaşkınlık sonra komedi unsuru olur. Oturanlardan birisi *"Parlağın telefon"* diyerek Ali'yi tanımlar ve müziğin susturulmasını, telefonun kapatılmasını isterler. Müziği Ali'ye sorarlar, *"Bir Afrika şarkısı"* yanıtını alınca, *"Biz yamyam müziği zannettik"* derler. Yüzlerindeki yarı alaycı yarı tedirgin ifadeyle Ali'yle, dışarıdan gelen yabancıyla ilk tanışmalarını tamamlarlar. Yönetmen, burada da mekânı ustalıkla kullanarak, içerideki-dışarıdaki, yerli-yabancı, taşra-merkez çatışmasını küçücük alana sıkıştırırmayı başarır. Mekânda

⁶ Dairesel anlatı yapısı, finale doğru ilerledikçe başlangıç noktasına geri dönüşleri içeriğinde barındıran çağdaş anlatı sinemasında görülür. Klasik anlatı sinemasında ise anlatı yapısı doğrusal olarak gelişir ve neden-sonuç ilişkisi içinde aksiyon arka arkaya sıralanır. Özcan Alper çağdaş sinemanın anlatım olanaklarını kullanan bir yönetmen olarak filmlerinde dairesel anlatıya sıkça başvurmuştur.

kolektif bir ruh hâlinin yansıtılması, travmanın toplumsallığını vurgulamak için önemlidir. Bireysel bir olaydan öte toplumsal bir problemin, kolektif bir linç ve cinayetin altını çizmek isteyen yönetmen, bu tip sahnelerde sürü psikolojisinin işleyişine dair önemli ipuçları vermektedir.



Ali'nin meyhaneye girmesiyle bakışlar hemen ona döner.

İshak geceler boyunca olayı tekrar tekrar yaşamaya devam eder. Belli belirsiz anılarla gözünün önünde canlanır olaylar. Doğadan gelen sesler ona eşlik eder. Karga sesleri, Ağustos böcekleri... Sanki hepsi travmayı hatırlatır. İshak düğünde bağlama çalar. Neşeli ortamın içinde sahneye çıkıp adeta ağıt yakar. "Gelin mi ettiler canımın içi, a canım..." sesleri eşliğinde yüzündeki acı dile gelir. Yarım kalan aşk hikâyesiyle de yüzleşme gerçekleşir. Detay planlarla hem İshak'ın hem de sevip kavuşamadığı Sultan'ın (**Pınar Deniz**) yüzünden pişmanlıklar, yarım kalmışlıklar okunur. Bu birbirine hüznle bakma durumu çevredekiler, özellikle erkekler tarafından negatif karşılanır. Sultan'ın eşi, İshak'ın yıllar sonra çıkıp gelmesinden hiç memnun değildir. Bu yüzleşme de İshak için travmatik bellek yolculuğunun bir başka unsuru olur. Sıradaki sekansta geçmişten bir sahneyle Sultan'ın üniversite kazanıp oradan artık kurtulmak istediğini görürüz. Birbirlerine dağların arasında, ıssızlığın ortasında bakarlar ve aşkın imkânsızlığı, mekân bağlamıyla sinemanın kendine has olanaklarıyla vurgulanır.



İshak, yarım kalan aşk hikâyesiyle de yüzleşme yaşar.

İshak'ın annesinin ölümü ve sonrasında yaşananlar da travma açısından üzerinde durmaya değer. Annenin kaybıyla birlikte bir devrin de sona erdiği vurgulanır. İshak evin duvarlarındaki fotoğraflara, anılara, o eski güzel günlere bakar. Evin camları dışarıdan kapatılır; bu bir yönüyle evin içinde kalan anıların da dışarıya kapatılması,

mahremiyetin arttırılması anlamına gelir. İshak, köpeği Palyaço'yu da motosikletine alıp evden uzaklaşmak ister. Kasabada çarşıda Ali'nin babasını ve Ali'nin ablasını (**Sibel Kekilli**) görmesiyle travmaya tekrar yakalanır. Ali'nin babasının acılı görüntüsü İshak'ın suçluluk duygusunun artmasına neden olur. Ali'nin ablası, Ali'nin babasına *"Gidelim buralardan... Kendini de perişan ettin beni de. Yok işte... Dirisi de yok, ölüsü de yok, yok, yok..."* şeklinde yalvarır ve baba ile kız ağlarlar. Böylece travmayı diğer taraftan yaşayanlar açısından da görürüz. İshak onlarla göz göze geldikçe daha da travmatize olur. Köpekle tekrar eve döner. Travmayla yüzleşmek ve bunu en mahrem olan yerde, evde yapmak zorunda olduğunun farkındadır.

İshak, evde geçirdiği travmatize gecenin ardından Ali'nin cesedini bulup ailesine teslim etmekte kararlıdır. Cinayetin faillerinden olan Reşat'ın evine gider ve *"Hangi obruğa attınız çocuğu?"* diye sorar. Reşat'ın sert tepkisi sonrası, *"Uyuyamıyorum Reşat. O son bakışı var ya, benim gözümde hiç gitmiyor"* der. Reşat'ın cevabı, *"Ben çok mu rahatım sanıyorsun? Aklıma gelmediği gün yok. Her gece dua ediyorum ruhuna"* olur ama obruğun bulunması fikrine şiddetle karşı çıkar. İshak, *"Reşat ben boğuluyorum bana yardım et"* şeklindeki ısrarına karşılık, *"Derdin ne lan senin? Bunca yıl sonra, kapanmış gitmiş konu, karıştırma ortalığı, hadi git yoluna!"* cevabını alır ve oradan ayrılmak zorunda kalır. Obruğu kendi başına aramak için Giden Gelmez Dağları'na gider.



İshak, Ali'nin cesedini bulmak ve travmasıyla yüzleşmek için mücadeleyi sürdürür.

İshak dağda Ali'nin cesedini ararken Ali'nin ablası da Ali'nin babasını aramaktadır. Hem kardeşinin kaybı hem de babasının travmasıyla mücadele eden Ali'nin ablasının, İshak'a sorduğu *"Tanıyor muydun Ali'yi?"* sorusuyla, İshak belleğinin derinliklerinde yolculuğa çıkar. Ali ile geçen tüm güzel günleri hatırlar. Su kenarında birlikte içtikleri, müzik yaptıkları, sohbet ettikleri, suda yüzdükleri anlar aklına gelir. Gördüğü rüya, Ali'nin ablasının *"Ne biliyorsan anlat!"* diyerek silah çekmesiyle biter. İshak'ın travma sonrası stres bozukluğunun en somut örneklerini verdiği görülür.

Arkadaşlarının İshak'ı ava davet ettiği gece buluşması sekansı filmin en önemli bölümlerinden birisidir. Burada İshak istekli olmasa da ısrar üzerine geceye katılır. Gergin başlayan gece gergin devam eder, herkes İshak'ın Ali'nin cesedini aradığının farkındadır. İshak gece boyunca stres altında ve arkadaşlarına karşı düşmanca bir

tutum içindedir. Muhtar, Ali'nin öldürüldüğü geceyi anımsatan bir hikâye anlatarak konunun kapatılması gerektiğini ima eder. İshak çok rahatsız olur ve unutmaya telkinine rağmen hatırlama ısrarını sürdürür. Bir sonraki sahnede İshak'ın Ali'yi aramak için obruklara indiği görülür. Giden Gelmez Dağları artık travmanın merkezi konumundadır. Ali'nin babası da bu dağlarda oğlunu aramaya devam eder.

Üniversite sınavına hazırlanan ve kasabadan ayrılmak için üniversiteyi bir fırsat olarak gören Sultan, ders çalışmak için Ali'nin evine gelir. Sultan evden çıkarken Nurettin'in onları görmesiyle Ali'nin linç edilmesine giden sürecin ilk halkası tamamlanır. İkinci halka ise Yaban Hayatını Koruma Kanunu kapsamında Ali'nin ormandaki kapanları toplaması nedeniyle tepki gösteren kasabalılar olur. Ali, çıkan tartışmada *"Senin o kuralların burada sökmez... Bak delikanlı sen buralarda zayı olursun, ben sana diyeyim"* tehdidiyle karşı karşıya kalır. Ali'nin şefi de Ali'ye kızar ve *"Yasa dediğin yirmi yıllık mevzu, bu adamlar bin yıldır burada"* diyerek taşrada devlet-feodalite ilişkisine dair önemli bir ipucu verir. İlerleyen sahnelerde Ali'nin evinin camı taşlanır ve toplumsal cinnet hâli büyür. Ali, evde Sultan ile ders çalışırken bir anda yakınlaşma olur. Öpüştükleri esnada dışarıdan gelen sesler Ali'yi ürkütür ve geri çekilir. Sultan, *"Kasabada söyledikleri doğruymuş demek"* diyerek Ali'nin eşcinsel olduğu iddiasını hatırlatır. Bu durum taşrada erkeğin "yeterince" eril olmadığı durumda karşılaşılabileceği zorluklara ilişkin önemli bir ayrıntı olur.



Ali, büyüyen toplumsal cinnet ve linç kültürünün farkına varır, tedirgin gözlerle taşraya bakar.

Diğer taraftan İshak, failerle yüzleşmeye ve Ali'nin cesedini aramaya devam eder. Cinayette sorumluluğu olan herkesle tek tek görüşen İshak, kavga ve gürültüyle gittiği yerlerden cevap almadan ayrılmak zorunda kalır. Nurettin'e gider ve Sultan'a, Nurettin ile nasıl evlenebildiğini sorar. Nurettin, sert bir tavırla *"Yedi koca sene olmuş, bitmiş, konu kapanmış. Tek başına sen mi bozacaksın bu düzeni?"* sorusunu yöneltir İshak'a. İshak, *"Kapanmıyor Nurettin, kapanmıyor, bende kapanmıyor"* diyerek travmanın onu ne kadar rahatsız ettiğini acıyla haykırır. Nurettin'in sözlerinden konunun onları aştığı, araya güçlü kişilerin girdiği anlaşılır. Büyük bir kavga sonrasında İshak oradan ayrılır. Burada bu cinayetin, toplumsal lincin üstünü örtmeye dayanan unutmaya kültürünün politik bağlamları da tartışmaya açılmış olur.



İshak, faillerle tek tek yüzleşmeyi ve Ali'nin cesedini aramayı sürdürür.

Ali, Giden Gelmez Dağları içinde yer alan gözetleme kulesinde kalmak ister. Bunun nedeni kasabada artan linç ortamından kaçma arzusudur. Bu talebine dönük olarak çalışma arkadaşı ise *"Bu dağın ardı neresi? Bin yıllık geçiş bölgesi değil mi burası?"* sözleriyle Ali'nin "terörist" olduğu yönündeki şüphesini aktarır. Böylece filmde mekânın politik bağlamı bir kez daha başarıyla kurulur. Ali gözetleme kulesine giderek kasaba halkının linç ve ayrımcılığından uzaklaşacağını zannederken tam tersi olur. Kahvede arkadaşları İshak'a, *"Senin gözetleme kulesine taşınmış diyorlar"* diyerek dalga geçmeye başlarlar. İshak çok sinirlenir ve kavga çıkar. Nurettin, Ali'nin Sultan ile sevgili olduğunu belirten bir ifadeyle kavgayı durdurup herkesi linçe davet eder. Hep birlikte toplanıp gözetleme kulesine giderler.

İshak tüm bunları hatırladığı anılarından ve kâbuslarından nefes nefese uyanır. Bahçeye çıktığında tek dostu olan köpeği Palyaço'nun bıçaklanarak öldürüldüğünü görür. İshak'ın acısı, öfkesi, travması artık geri dönülemeyecek kadar büyüktür. Muhtara gidip hesap sorar. Muhtar ise ona buralardan uzaklaşması gerektiğini söyler. *"Senin dayın da cinlendiydi"* diyerek İshak'ın travmatize olması durumuna dini-metafizik açıklamalar getirir. İshak muhtardan eve dönerken Sultan evine gelip gizlice bir not bırakır. Kâğıtta, *"Giden Gelmez'in oradaki Kuyucaklı obruğu"* yazmaktadır. Burada yönetmenin detay çekimle iyice yaklaştığı İshak'ın yüzünden korku, stres, travma, panik ve utanç duyguları dışarı taşar. Çünkü artık travmadan kaçış, bastırma imkânı kalmamıştır. Cesedin yeri bellidir ve gidip onunla yüzleşmek dışında bir seçenek yoktur. İshak, obruğa inip Ali'nin cesediyle, kendi utancıyla ve travmasıyla baş başa kalır. Cinayet gecesini bütün detaylarıyla hatırlar. Travma geri dönmüş ve İshak'ın tüm benliğini ele geçirmiştir. *"Kimse ağzını açmayacak. Bir kişi ağzını açarsa hepimiz yanarız, anladınız mı?"* sesi eşliğinde linç sona erer. Filmin sonunda İshak da Ali'nin cinayetinin faileri tarafından obruğa bırakılır, ipi kesilerek ölüme terk edilir. Taşradaki obruk Ali'yi ve İshak'ı yutmuştur.

Sonuç

Karanlık Gece filmi toplumsal bir cinnet hâlinin, linç kültürünün, sürü psikolojisinin neden olduğu bir cinayeti konu edinirken travma, bellek ve mekân ilişkisine dair önemli bulgular barındırmaktadır. Filmde mekân olarak seçilen Orta Toroslar, İbradı, Akseki, Giden Gelmez Dağları öteki olmanın, tekinsizliğin, yaban ve kimsesiz olma hâlinin güçlü bir temsilcisi durumundadır. Burada linç edilerek öldürülen genç bir insanın ölümü unutma kültürüne, üzerini örtme ve suçtan muaf olma refleksine bırakılır. Ne var ki bellek olanları hatırlamaya, unutturmamaya, gün yüzüne çıkarmaya her an hazırdır. Nitekim İshak karakterinin yedi yıl sonra annesinin hastalığı nedeniyle travmanın merkezine, mekâna dönüşüyle halının altına süpürülen her şey tekrar gün yüzüne çıkar. Kasaba halkının, hatta kendi annesinin tüm bastırma girişimine karşın travma ile yüzleşme kaçınılmazdır.

Özcan Alper'in filmde travmaya, belleğe ve mekâna ilişkin yaklaşımı politik bir bilinç içermektedir. Belleğin aynı zamanda bir mücadele alanı olduğu düşüncesiyle uyumluluk gösteren bu yaklaşım, unutma ve unutturma kültürüne karşın hatırlamayı, hesaplaşmayı, yüzleşmeyi öne çıkarmayı amaçlayan etik bir duyarlılık taşımaktadır. Travmaların bireysel yönüne değil toplumsal yönüne bakan, kolektif belleğin oluşumunda travmaların önemini hatırlatan bu tutum mekânı da politik bir zemine taşımaktadır. Çalışmada bahsedildiği gibi travma, bellek ve mekân birbirine bağlı, birlikte hareket eden kavramlar olarak birçok açmaz barındırmaktadır. Sinema filmleri yapıları gereği bellekle, zaman ve mekânla olan bağları nedeniyle içeriğine bu problemleri taşımak durumundadır. **Karanlık Gece** filmi gerek içerik gerek biçim açısından çalışmadaki tartışmalara cevap olan bulgular barındırmaktadır. Çalışmada betimsel analiz yoluyla travma, bellek ve mekân bağlamında çözümlemesi yapılan film, suçlarla yüzleşilmediğinde oluşacak olan travmaların ve bu travmalarla şekillenen belleğin sonuçlarına dair yetkin bir örnektir.

Kaynakça

- Assheuer, T. (2013). *Yakın plan Haneke*. (N. Pakkan, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Son bakışta aşk*. (N. Gürbilek, Çev. ve Ed.). Metis Yayınları.
- Boz, Ç., & Koluvaçık, İ. (2024). Yeni Türkiye'nin yeni sineması neden taşralı? *Efil Journal of Economic Research*, 7(4), 82–95. <https://doi.org/10.9761/JASSS7682>
- Çam, A. (2016). *Derviş Zaim: Bir mekân sineması'na doğru*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Galatasaray Üniversitesi.

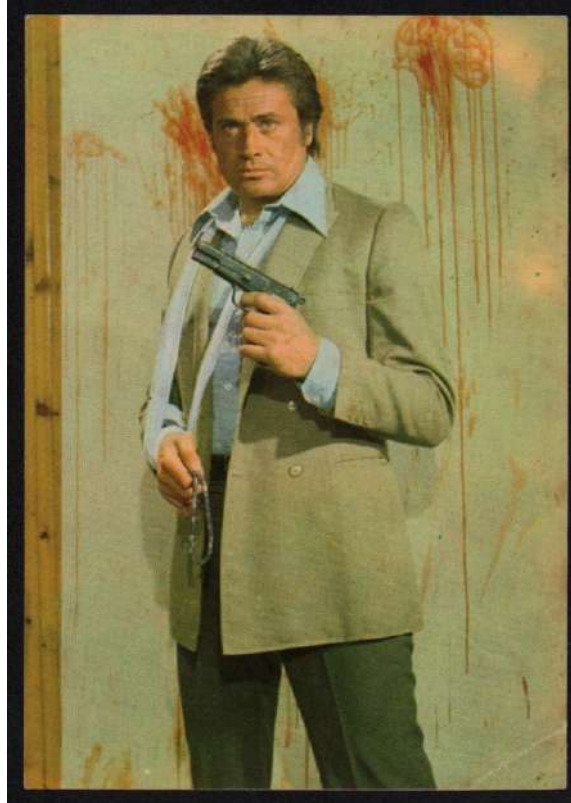
- Draaisma, D. (2012). *Yaşlandıkça hayat neden çabuk geçer: Belleğimiz geçmişimizi nasıl şekillendirir?* (G. Koca, Çev.). Metis Yayınları.
- Duruel Erkılıç, S. (2014). *Türk sinemasında tarih ve bellek*. De Ki Yayınları.
- Evecen, G., & Serter, S. S. (2025). Remembering the civil war in Today's Lebanese Cinema. *CINEJ Cinema Journal*, 13(1), 335–371.
- Fener, H. S. (2018). Özcan Alper sineması ve toplumsal hafıza. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 69, 489–500. <https://doi.org/10.9761/JASSS7682>
- Freud, S. (2019). *Haz ilkesinin ötesinde ben ve id*. (A. Babaoğlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Gökçe, B., & Sönmez, Ö. F. (2023). Özcan Alper'in Sonbahar filminin coğrafi perspektiften incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Bilgiler Eğitimi Dergisi*, 5(1), 87-101.
- Herman, J. (2016). *Travma ve iyileşme*. (T. Tosun, Çev.). Literatürk Yayınları.
- Kaptanoğlu, C. (2000). Ben hayali, ulusal kimlik ve travma. *Birikim Dergisi* (134-135), 87-91.
- Kutlar, O. (1999). *Unutulmuş kent ve çeviri şiirler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları*. (M. E. Özcan, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, tarih, unutuş*. (M. E. Özcan, Çev.). Metis Yayınları.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman: Bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. (P. B. Charum ve D. Ekinçi, Çev.). Metis Yayınları.
- Öymen Özak N. & Polat Gökmen G. (2009), "Bellek ve mekan ilişkisi üzerine bir model önerisi", *İTÜ Dergisi/a* 8(2), 145-155.
- Smucker, M. R. (2007). Travma sonrası stres bozukluğu. İçinde R. L. Leahy (Ed.), *Bilişsel terapi ve uygulamaları: tedavi müdahaleleri için bir kılavuz* (ss. 213-238). Litera Yayıncılık.
- Tunç, A. (2020). *Post-Yugoslav sinemasında travma anlatıları: Toplumsal hafızada Yugoslavya İç Savaşı'nın filmlere yansımaları*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi]. Kocaeli Üniversitesi.
- Yalçın, A. (2024). Yeni Türk Sineması'nda politiklik: Yusuf'un 'Son-Bahar'ı. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*(12), 98-113. <https://doi.org/10.56676/kiad.1355540>

YARINSIZ ADAM (1976) FİLMİNDE CUMHURİYET DÜŞÜNCESİ

Okan Ancak

Giriş

Mehmet Aydın tarafından senaryolaştırılan *Yarinsız Adam* (1976) başrolde **Cüneyt Arkın**'ın olduğu bir film; **Macit Flordun** ve **Bilal İnci** gibi usta oyuncuların da yer aldığı filmin senaryosu ise **Vural Pakel**'in öyküsüne dayanmaktadır (bkz. "Yarinsız Adam", Wikipedia [[bağlantı](#)]). Yalnız bir adamın yaşamını konu edinen film, küçük bir çocuğun suça itilmesine zemin hazırlayan toplumsal koşulları gündeme getiren içeriğiyle ve aynı zamanda, dönemin tarihsel koşullarında **Cüneyt Arkın**'ın yargılanmasına da konu olarak (Arkın, 2022: 147) toplumsal ve siyasal niteliğiyle öne çıkan bir eser olarak dikkat çekiyor. Bu niteliğiyle filmin *birey, yurttaş, yasa, suç* ve *ceza* gibi kavramlar etrafında ilerleyen senaryosunun toplumsal ve siyasal bir niteliğe sahip olduğunu düşünüyorum.



Senaryonun temelini oluşturan problemlerin *yasa, yurttaş, yurttaş erdemi ve ortak iyi* gibi kavramlarla bağlantılı olması ise filmin toplumsal ve siyasal bir gözle değerlendirilebilmesini olanaklı hâle getiriyor. Bu yazıda da söz konusu film ile bir siyasal düşünce olarak cumhuriyetçiliğin temel kavramları arasında dikkat çeken bir örtüşmeden yola çıkarak izleyiciye sunulan öykünün cumhuriyetçi bir gözle değerlendirilebileceğini ileri sürüyorum. Bir diğer anlatımla filmi cumhuriyetçi bir gözle izlemenin, izleyiciye aktarılmak istenen mesajların siyasal bir değerlendirmesini yapmak anlamına geleceğini varsayıyorum. Bu varsayımdan hareketle senaryonun hemen başında ve sonunda yer alan iki duruma odaklanarak filme yönelik cumhuriyetçi ve eleştirel bir çözümlemeyi ortaya koymaya çalışacağım.

Yarısız Adam Filmine Cumhuriyetçi Bir Gözle Yeniden Bakmak

Fransız Devrimi (1789-1799) ile özdeşleşen *özgürlük, eşitlik ve kardeşlik* ideallerini merkeze alarak bu üç ilkeyi toplumsal ve siyasal boyutlarıyla anlamlı bir bütünlüğe kavuşturan cumhuriyetçilik (Ağaoğulları, 2020: 268) yurttaşların ideal bir toplumsal yaşam içerisindeki konumları ile birey, toplum ve devlet arasında süregelen ilişkileri gündeme getirerek Antik Çağ'dan günümüze uzanan tarihsel süreçte geçerli olan siyasal tartışmalara da dâhil olur (Pettit, 1998: 263-264). Cumhuriyetçi düşüncede yasalar, yurttaş özgürlüğü ile yurttaş bağımsızlığını sağlarken toplumsal faydayı da en ileri düzeyde gözetken kaynaklar arasında yer alır. *Yasanın* hukuki metinlerde yer alan bürokratik boyutu ise yine yasanın yurttaşlar tarafından içselleştirilmesiyle bireyler arasındaki etkileşim süreçlerinde işlerlik kazanarak belirleyici hâle gelir.

Sosyal norm kavramı ise yasaların yurttaşlar tarafından içselleştirilmesiyle toplumsal yaşamda etkin hâle gelir; söz konusu içselleştirme ise *yasa* ile *sosyal norm* arasındaki bağlantıyı ortaya çıkarır. Cumhuriyetçi düşüncede ortak özgürlük ve bu özgürlüğü sürdüren kurumlara duyulan bağlılık ve sevgi durumu olarak tanımlanan *yurttaşlık erdemi* de (Viroli, 1997: 23) yasaların, yurttaşların davranış biçimlerine nüfuz ederek toplumsal yaşamda karşılık bulmasını olanaklı hâle getirir; bir diğer ifadeyle *yurttaşlık erdemi* yurttaşların ortak iyi idealleri ile uyumlu olan yasalara bağlılığı şeklinde kendisini var eden toplumsal ve siyasal bir eğilimdir (Viroli, 1997: 199). Bu kapsamda yurttaşlık erdeminin insan yaşamındaki somut karşılığı olarak değerlendirilebilecek olan *sosyal normların*, yurttaşların duygularına hitap ederek yasayı da aşabilen nitelikleriyle karşımıza çıkabileceğini düşünüyorum. Buradan hareketle bir siyasal düşünce akımı olarak cumhuriyetçiliğin *sosyal norm* kavramı ile doğrudan bağlantılı olduğu sonucuna ulaşmanın, kaçınılmaz hâle geldiğini ileri sürüyorum.

Yarinsiz Adam filmi de eğitim alan çocukların kaba kuvvete başvurmamaları gerektiğini öngören bir *sosyal normun* yurttaşlar tarafından nasıl içselleştirilmiş olduğunu gündeme getirmesiyle oldukça önemli bir örnek olarak karşımıza çıkıyor. Sosyal normların belirleyiciliğini öne çıkaran filmin, cumhuriyetçiliğin öngördüğü ideal toplumsal yaşamın temel niteliklerini içerisinde barındırmasıyla kendine has bir toplumsal/siyasal durumu somut hale getirdiğini belirtmek mümkün hâle geliyor.

Siyasetin doğası üzerine geliştirilecek fikirlerin, kuramsal temelde *yurttaşlık erdemi* kavramını da içermek durumunda olduğu (Kymlicka, 2016: 424) şeklinde bir yaklaşım biçiminden hareketle cumhuriyetçiliğin öngördüğü ideal bir toplumsal ve siyasal işleyişin yurttaşların erdemli davranışlarına ihtiyaç duyuyor olması, somut bir gerçekliğe karşılık gelir. Her yönüyle *yurttaşlık erdemi* kavramını içeren cumhuriyetçilik toplumsal yaşamın işleyişinde *özgürlük, eşitlik ve kardeşlik* ideallerini öne çıkaran eğilimleri pekiştirmektedir; cumhuriyetçi özgürlük, yurttaşların kendi kendilerini yönetebilme becerisine sahip olmaları anlamına gelirken eşitlik, ayrıcalıklı bir zümre olmaksızın yurttaşların yasanın hakemliğine güvenebiliyor olmalarını gerektirir; kardeşlik ise özgürlük ve eşitliği pekiştiren değerleri (Erol Işık, 2008-09: 89) yüceltir. Fransız Devrimi (1789-1799) ile de özdeşleşmiş olan bu ilkeler, cumhuriyetçiliğin toplulukçu ve bireyselci görüşlerden ayrılarak üçüncü bir seçeneği öne çıkarabilmesini mümkün hâle getirir.

Rousseau da yurttaşlar nasıl olur da genel iradeyi bireysel menfaatlerinin önünde tutabilir şeklindeki bir sorunun yanıtını arar (Göze, 1989: 204-206). **Rousseau**'ya göre özgeci tutumların gelişmesine olanak tanıyabilecek erdemler yurttaşlara, eğitim yoluyla kazandırılmalıdır; yurttaşların sahip oldukları hakların yanında toplumsal faydaları da dikkate almaları gerektiğini öne çıkaran davranışları pekiştirmesi gereken eğitim, her yurttaşın diğer yurttaşlarla sağlıklı ilişkiler geliştirebilecek bir olgunluk ve kamusal sorumluluk bilincini içermelidir (Rousseau, 2009: 156). Böylelikle kişiler, birbirlerini ortak bir topluluğun üyeleri olarak sevebilmeyi öğrenirken bireysel hak ve menfaatlerinin ötesine geçerek *ortak iyiyi* dikkate almayı da öğrenebilecektir.

Rousseau'nun fikirleriyle örtüşen bir yaklaşım biçimi doğrultusunda **Maurizio Violi** de (1997: 200-201) yurtseverliğin yalnızca özgür bir cumhuriyet yönetimi altında gerçekleşebileceğini ileri sürüyor; **Violi**'ye (1997: 185) göre siyaset ötesi kavramlara atıfta bulunmaksızın topluma duyulan bağlılık ve sevgiye dayanan cumhuriyetçi yurtseverlik, bireylerin ve topluluğun özgürlüğünü koruyan siyasal zemini de beraberinde getirecek bir potansiyeli içerisinde barındırıyor.

Hakikaten de özgürlük, yurttaşlar arasında uyumlu bir etkileşim ve birliktelik hâlini beraberinde getirir. Söz konusu koşullarda ortaya çıkan kamusal hassasiyetler ise

cumhuriyet düzenine duyulan bağlılıkla gelişirken yine özgür bir birey ile özgür bir toplumun değerlerini eş zamanlı olarak koruyabilmeyi öne çıkaran ahlaki bir duruşu da beraberinde getiriyor. Bu çerçevede yurtseverlik, bireysel ve toplumsal özgürlüğün zeminini oluşturan siyasal kurumların savunulması şeklinde açığa çıkan bir eğilimi de teşvik etmiş oluyor.

Cumhuriyetçi özgürlük, ilk olarak ailesiyle etkileşime geçen bireyin, genişleyen sosyal çevresinin en önemli yaşamsal süreçlerinden biri olan ilkokul öğrenciliğini öne çıkarır. Esasında kamusal hayat ile ilgili olan her durumun - aynı zamanda siyaset ile de ilgisi olduğundan- yurttaş özgürlüğünün hayat bulması için kamusal alanın eşitlikçi ve adil bir temelde düzenlenmiş olması zorunluluk arz eder (Pettit, 1998: 220). Eşitlikçi ve adil bir kamusal düzende cumhuriyetçi özgürlük ile cumhuriyetçi yurtseverliğin zeminini oluşturan en önemli toplumsal ve siyasal kurumlar arasında yer alan *ilkokullar* ise yurttaşlar arasında sosyal bağlılıkların kurulmaya başlandığı bir mecra olarak işlev görür. Hakikaten de ilkokul öğrencisi olmak, siyasal düzlemde yurttaşların kendi bireysel gelişimleri için gerekli bir kamusal sorumluluk olmanın ötesinde aynı zamanda ortak iyinin koşullarını da kuran bir yaşam sürecine karşılık gelir.

Sahip olduğu bu niteliklerle -vatan aşkı ile özgürlüğü eş zamanlı olarak içeren cumhuriyetçi yurtseverliği (Viroli, 1997, p. 23) kuran- ilkokullar, vazgeçilmez eğitim kurumlarıdır. Yurttaşların daha sonraki öğrenim hayatlarının da temelini oluşturan ilkokul, bilimsel bilgilerin yanında yurttaşlık erdemini pekiştiren değerlerin öğrencilere aktarıldığı eşitlikçi ve özgürlükçü bir kamusal girişimdir. Birey ile topluluğun özgürlüğünü kuran ve bu özgürlüğün devam etmesini sağlayan siyasal kurumlar ile özgürlükçü bir yaşam tarzına olan içten bağlılığı öne çıkaran cumhuriyetçi yurtseverlik ise yurttaşlar arasında eşitlikçi bir yakınlaşmayı pekiştiren bir potansiyeli de içerisinde barındırıyor. **Yarinsız Adam** filminde de kendi bireysel hak ve menfaatlerini, kamusal menfaatlerin gerisinde tutan bir karakter karşımıza çıkıyor. *Ortak iyinin* işlerlik kazanmasına zemin hazırlayan bu yaklaşım biçimi, filmin baş karakterinin yaşamında belirgin şekilde süreklilik kazanmış bir erdem olarak dikkat çekiyor.

Daha önce de belirttiğim gibi ilkokul öğrencisi olmak, kamusal sorumlulukların içselleştirilmesinde en önemli yaşam süreçlerinden biri olarak öne çıkıyor. Filme döndüğümüzde, okuma isteği yarıda kalmış bir karakterin imkânsızlıklarla dolu bir çocukluk süreci karşımıza çıkıyor; söz konusu sahnede öğretmenin sınıftaki çocuklara, ailelerinde en çok kimi sevdiklerini sorması üzerine filmin kahramanı olan

çocuk (Murat) Şu Şekilde cevap veriyor: "*Siz ailenizde en çok sevdiğiniz kişiyi anlatın dediniz. Benim ailem yok ki, ben orda burda yaŐarım, bulduğumu yerim ben.*"

Filmin devamında iki çocuk, ekmek çalar; bu olaya Őahit olan birçok kişi, iki arkadaşı kovalar; bir duvarın dibine sıkıŐtırılan iki arkadaş, yakayı ele verecekleri anda filmin kahramanı, arkadaşına omuz vererek onun kaçararak uzaklaŐabilmesi için kendisini feda eder; kahramanın arkadaşı bu sayede eğitimine devam edebilecektir. Yine aynı sahnede izleyiciye durum, Şu Şekilde sunuluyor:

Demir parmaklıkların gerisinden size sesleniyorum çocuklar. Tanrı'nın size en büyük lütfu olan ellerinizi çalmak için kullanmayın. Őerefli bir ömür için zor da olsa çalışmayı seçin, çalmayı değil, vurup kırmayı öldürmeyi değil. Er geç adaletin yakanıza yapıŐacađını, önünüze bir duvar çıktığını düşünün. Hakkın, adaletin yolundan ayrılmayın. Küçük Murat'ın yaŐantısı tüm çocuklara ibret olsun.

Bu konuŐmanın hemen devamında ise Murat'ın Şu sözlerini dikkat çekici buluyorum:

Elveda dostum. Oku, çocukları okut. Doğruyu göster onlara. Benim gibi hırsız olmasınlar.

Kahramanın kurtulmasını sağladığı küçük çocuk, filmin daha sonraki sahnelerinde ilkokul öğretmeni olarak karşımıza çıkar. Buna karşılık arkadaşını kurtarmakla kendisinden feragat etmiş olan Murat, hayatın acımasız boyutlarıyla yüz yüze gelmeye devam eder. Tutunacak kimsesi olmayan bu çocuk, artık ne okuluna devam edebilecek ne de meslek sahibi olabilecektir; kendisinde, cezaevinde karşılaştığı sorunları kaba kuvvet kullanarak çözebileceği inancı yerleşir.

Bu yaşam öyküsünün, yurttaşlar arasında çeşitli nedenlerle ortaya çıkan bir karşıtlığı -fırsat eŐitliđini sorununu- da gün yüzüne çıkardığını düşünüyorum. Esasında elveriŐli koşullarda ilkokul eğitimine devam ederek meslek sahibi olabilecek olan bu çocuk, kaba kuvveti bir çıkış yolu olarak görmeye başlayarak bambaşka bir yaşam öyküsü ile izleyicinin karŐısına çıkıyor. Filmdeki bu karŐıtlıkta, bir tarafta kamusal sorumluluklarını yerine getirerek *ortak iyi* doğrultusunda hareket eden eğitimi çocuklar yer alırken diğer tarafta eğitim alma imkanına kavuŐamayan çocuklar yer alıyor.

Buna rağmen arkadaşını kurtararak kendi yaşamını hiçe sayan Murat, bireysel menfaatlerinin ötesine geçerek *ortak iyinin* gerektirdiği yurttaş sorumluluklarını yerine getirmeyi baŐarmıŐ olur; bu erdemli davranıŐın, aynı zamanda **Sokrates**'in idam edililiŐini hatırlattığını düşünüyorum. Yurttaşların bir yükümlölük olarak kent

yasalarına riayet etmeleri gerektiğine vurgu yapan **Sokrates**'te görülen bir tavırla (Cevizci, 2011: 64; Wilson, 2020: 59) bu çocuk, kendisini zorlu koşullara iten yaşam karşısında teslimiyetin ötesine geçerek arkadaşını kurtarma cesaretini gösteriyor. Bu yönüyle arkadaşını kurtaran çocuk, yine kendisi gibi ilkokul öğrencisi olan arkadaşını koruyan tavrıyla cumhuriyetçi ideallerin somut bir hâle gelmesine katkıda bulunmuş oluyor; bir diğer ifadeyle çocuğun kendisinden feragat eden davranışı, erdemli bir cumhuriyetçi tutum şeklinde kendisini gösteriyor.

Filmin hemen başlarında izleyicinin tanık olduğu bu sahneye benzer bir diğer durum, filmin sonunda da karşımıza çıkıyor. Murat, cezaevinde geçirmiş olduğu zorlu yılların ardından kaba kuvvete başvuran bir adama dönüşmüştür. Yıllar sonra eski mahallesine geri dönen Murat, çocukken kurtardığı arkadaşının ilkokul öğretmeni olduğunu öğrenir; Murat'ın gözünde, çocukluk anıları canlanır. Filmin son sahnelerine doğru gelişen bir olayda zengin biri okulun arazisini satın alır; okulun yıkılmasını gerektiren bir karar alınır. Murat, bu zengin kişiyle görüşerek onu kararından vazgeçmeye ikna eder. Fakat zengin kişi, verdiği söze rağmen okulun yıkılmasında ısrarcıdır. Bu durum karşısında öfkeden deliye dönen Murat, okulun yıkılması için öncülük eden bu kişiyi öldürür; idamla cezalandırılmasına karar verilen Murat, son sahnede bütün sevdikleriyle yüz yüze gelir. En sonunda toplumsal ve siyasal bağlamda tek tek yasalardan oluşan mevcut toplum sözleşmesi, Murat'ın yargılanmasını zorunlu kılar. Nitekim, idam cezasına yönelik bakış açısını yüzyıllar öncesinde belirlemiş olan **Rousseau**'nun da belirttiği gibi, suçlu yurttaşların cezalandırılmaları gerektiğini içeren

[t]oplumsal sözleşmenin amacı, tarafların korunmasıdır. Amacına ulaşmak isteyen kişi, araçları da ister ki, bu araçlar bazı tehlikelerden, dahası bazı kayıplardan ayrılamaz. Başkalarının özverisi pahasına yaşamını esirgemek isteyen herkes, koşullar gerektirdiğinde, aynı yaşamdan onlar adına özveride bulunmak zorundadır. Ama yurttaş, yasanın karşılaşmasını istediği tehlikenin yargıcı değildir artık ve hükümdar ona "ölmek, devlet için uygundur" diye buyurduğunda, ölmek zorundadır, çünkü o zamana kadar yalnızca bu koşulla güvenlik içinde yaşamıştır ve yaşamı artık doğanın bir armağanı değil, devletin gelgeç bir bağışdır (Rousseau, 2008: 35-36).

İdam edileceği son sahnede Murat, zor kullanarak çözüme ulaşmanın yanlış olduğunu, kaba kuvvetin doğru bir yol olmadığını içsel olarak hisseder. Murat'ın, kendi menfaatlerini hiçe sayan karakter özelliklerini bilen ilkokul öğretmeni -aynı zamanda çocukluk arkadaşı- kendisinden son bir iyilik daha yapmasını ister; ona

yalvarır. İlk olarak bu isteğe karşı çıkan Murat, daha sonra bunun doğru bir davranış olmayacağını kabul eder; bu son sahnede Murat ile ilkokul öğretmeni olan çocukluk arkadaşı arasında şu konuşma geçiyor:

- *Yine azarlayacak mısın beni öğretmenim?*
- *Sadece yalvaracağım sana. Hayatın bu çocukları yanlış etkileyecek. Son bir bağıştta bulun onlara. Korktuğunu göster.*
- *Ezik yaşadık öğretmenim. Ama dik öleceğim.*
- *Bir kez daha omuz ver bana. Gözlerinde büyük ölme ki ilerde sen olmaya çalışmasınlar.*

Hem bireysel hem de toplumsal yaşamı düzenli, adil ve eşitlikçi bir işleyişe kavuşturacak olan yasa yurttaşların hak ve menfaatlerini de en üst düzeyde egemen kılacak yaşamın koşullarını beraberinde getirir; nitekim ideal bir yaşamı kuran temel değerler olarak *özgürlük ve eşitlik* ise yasanın egemen olduğu toplumsal işleyiş pekiştirecek iki temel ilke olarak (Göze, 1989: 207) öne çıkar; bu doğrultuda toplumsallaşma sürecinde yurttaşlar tarafından içselleştirilerek aynı zamanda birer *sosyal norm* hâline gelmiş olan bu ilkeler, yurttaşların davranışları üzerinde belirleyiciliğini korur. İlkokul öğretmenin de yıllar önce kendisini kurtaran çocukluk arkadaşından bir defa daha fedakârca davranmasını istemesi, dikkat çekici bir ayrıntı olarak öne çıkıyor. Bu isteğin, küçük yaştaki çocukların zorbalığı örnek almayarak yasalara ve sosyal normlara uygun davranan bireyler olabilmelerinin önündeki olası engelleri kaldırmaya yönelik cumhuriyetçi bir duyarlılığa karşılık geldiğini düşünüyorum.

Yurttaşların kendilerinin karşı çıktığı veya onları cezalandıran yasalara dahi uymalarını gerektiren bu mantıksal eğilimler doğrultusunda ilkokul öğrencisi çocukların onu örnek alarak kaba kuvveti benimsemelerinden kaygı duyan öğretmen Murat'tan, korkmuş gibi davranmasını istiyor. Böylelikle öğretmen her ne kadar çocukların eğitim alma hakkını savunan arkadaşıyla hemfikir olsa da yasayı temel bir öncelik kabul ederek arkadaşının hukuk dışı davranışını reddetmiş oluyor. Yurttaşlar arasında ortaya çıkan karşıtlıkların ve mücadelelerin çözümünü yasaların etkin bir şekilde işliyor olmasında arayan bu bakış açısı, filmin kahramanı ile ilkokul öğretmeni olan arkadaşları arasındaki ayrılığı oldukça açık bir şekilde gözler önüne seriyor. İlkokul öğretmenin söz konusu tutumu -yurttaşların eylemlerini değerlendirmede- sonuçlarının yanında yasal işleyiş de birincil derecede gözetilen bir anlayış doğrultusunda şekillenirken Murat'ın davranışı, yasa ile çelişen bir sonucu ortaya çıkarıyor. Bununla birlikte ilkokul öğretmenin cumhuriyetçi bir sorumluluk duygusu doğrultusunda telkin etmiş olduğu davranış biçimini kabul eden Murat'ta, filmin en başından itibaren sezilen erdemler zirveye ulaşıyor.

Maurizio Violi'nin de belirtmiş olduğu gibi ideal bir cumhuriyet, aynı zamanda *ortak iyiyi sevme ve ortak iyiye* bağlanma yeteneğine sahip olan yurttaşlara ihtiyaç duyar (Violi, 1997: 23). Bu yaklaşım biçimi, yurttaşlar arasında birbirlerine saygıyı önceleyen nezaket dolu bir sosyal yaşamın gelişiminde de anahtar bir işleve sahiptir. Filmin kahramanı da cumhuriyetçi bir erdem ve sorumluluk duygusuyla idam sehpasına çıktığında korkmuş gibi davranarak öğrencilerin doğru bir yolda -yasalara uygun bir şekilde- ilerleyebilmelerine katkı sağlamayı, seyirci tarafından de kolaylıkla anlaşılır olan bir beden diliyle, içsel bir şekilde kabul ediyor. Burada Murat'ın, yasayı ihlal etmiş bir suçlu olsa da öğrencilere kötü örnek olmamayı öncelikli bir amaç edinmiş olduğu açık bir şekilde anlaşılıyor.

Ölürken bile *ortak iyi* idealinin gerektirdiği değerler doğrultusunda cumhuriyetçi bir tavır alan Murat'ın, örnek bir davranış sergilemiş olduğunu düşünüyorum. Bununla birlikte suçlu konumuna düşen yurttaşların yargılanarak idam cezası alması gerektiğini öngören **Rousseau**'ya göre:

Öz olarak, toplumsal hakka saldıran her suçlu, işlediği suçlarla vatana karşı asi ve hain durumuna düşer; onun yasalarını ihlal ederek mensubu olmaktan çıkar, ona savaş bile açar. Bunun sonucunda, devletin korunması onun korunmasıyla bağdaşmaz olup; ikisinden birinin ortadan kalkması gerekir ve suçlu ölüme gönderildiğinde, yurttaş olmaktan çok, düşman olarak yollanır. Hukuki yöntem ve kurallar, yargılama, onun toplumsal sözleşmeyi ihlal ettiğinin, artık devletin üyesi olmadığının kanıt ve duyurulmasıdır (Rousseau, 2008: 36).

Yine de **Rousseau**'nun yasayı ihlal etmesinden yola çıkarak ölüme gönderilen suçluya yönelik bu bakış açısına karşın Murat'ın gösterdiği duruş, bir yönüyle **Sokrates**'in idamında görülen yasaya itaat etme eylemini akla getiriyor; **Sokrates**, arkadaşı **Kriton**'un firar ederek idam cezasından kurtulma teklifi karşısında kamusal normlara/değerlere öncelik vererek yasalara uymak gerektiğini öne çıkarmıştı (Platon, 2016: 78). Bu tavrın ise, **Rousseau**'nun düşman olarak değerlendirmiş olduğu bireyin dahi eninde sonunda takdir edilebilecek bir davranış sergileyebileceği şeklindeki çelişkili bir sonuca karşılık geldiği aşikardır. Murat da benzer şekilde özgeci bir tutumla, ölürken ve hatta öldükten sonra bile bir korkak olarak anılmayı göze alarak ve ilkokul çocuklarının kendisini örnek almalarını engellemeyi temel amaç edinerek söz konusu çelişkiyi bir defa daha gün yüzüne çıkarıyor. Bir diğer ifadeyle suç işlemiş biri, ortak iyi doğrultusunda davranmayı tercih etmiş oluyor.

Filmin kahramanının bu erdemli davranışı, kanımca, yasaların da ötesine taşınmış olarak toplumsal yaşamın işleyişine göz ardı edilemeyecek şekilde katkı sağlayan

sosyal normların yurttaşların eylemleri üzerindeki etkisini ortaya koyuyor. Böylelikle sosyal normların önemini ve etkisini öne çıkaran

[b]u yaklaşım, siyasi katılımın ya da yurttaşlık erdemlerinin devlet tarafından dayatılan bir görev olmasından çok, “yurttaşlık erdemlerinin tohumlarını” ekmeye ve bunları güçlendirmeye çalışır. Hedef, yurttaşlık erdemlerini aşılacak toplumsal kurumlar ve uygulamaların nasıl korunup güçlendirilebileceğini anlamaya çalışmaktır (Kymlicka, 2016: 425-426).

Kamusal hayatın *ortak iyi* idealleri doğrultusunda işleminde -yurttaşların davranışlarını belirlemeye yönelik nitelikleri- görmezden gelinemeyecek olan *sosyal normlar*, yurttaşlara kamu otoriteleri tarafından dikte edilen veya resmi yaptırımlarla karşı karşıya kalınan çeşitli durumları ikincil konuma iterek içselleştirilmiş değerlerin hayat bulmasına olanak tanır (Sarıbay, 2006: 154). Filmin son sahnesinde izleyicinin tanık olduğu bu durumda da Murat'ın yasal zorunlulukların ötesine geçerek *ortak iyi* doğrultusunda hareket etmiş olduğunu düşünüyorum.

Yasa, yurttaşların uymak zorunda oldukları bir kural ve ilke olarak işlerlik kazanan hukuki bir zorunluluğa karşılık gelir (Giddens, 2012: 844). Yasaya riayet edilmemesi ise maddi yaptırımları gündeme getirir. Tıpkı bir hukuk normu hâline gelen yasalar gibi yurttaşlar arasındaki ilişkilerde belirleyici olan *sosyal normlar* ise resmi yaptırımlarla desteklenmiyor olsa dahi bir sosyal normun ihlal edilmesi, ihlal eden yurttaşın açık bir şekilde kınanarak dışlanmasına ve onur duygusunun zedelenmesine varan çeşitli tepkilere yol açar (Bicchieri, 2006: 8). Bu yönüyle *sosyal normlar*, *yasanın* yaptırımlarla desteklenen niteliğine karşı bireyin toplumsallaşma süreci boyunca içselleştirmiş olduğu değerlerin duygusal olarak canlı tutulması gerektiğine göndermede bulunur.

Filmin son sahnesinde ise ilkokul çağındaki çocukların kaba kuvvetten ve zorbalıktan uzak durmalarını ve eğitim alarak topluma faydalı bireyler hâline gelmeleri gerektiğini öne çıkararak işlevsellik kazanan *sosyal normların*, Murat'ın kendisini feda edercesine davranması şeklindeki bir erdemli davranış biçimiyle izleyicinin duygularına hitap ettiğini düşünüyorum. Bu son sahnede Murat, suç işlemiştir; yasaları ihlal eden davranışı nedeniyle almış olduğu ceza sonrasında ise yaşamının artık sona ermiş olduğunu bilir. Nitekim hangi koşullar altında olursa olsun ideal bir toplumsal ve siyasal düzende ulaşılması hedeflenen insani bir eğilim olarak

[e]rdem hangi konuyla ilgili bir erdemse, o konuda daha iyiyi yaratma amacındadır. Örneğin gözün erdemi gözün daha iyi

görmesini amaçlar, çünkü bu erdem sayesinde daha iyi görmekteyiz. Yine atın erdemi atın daha iyi koşmasını sağlar, daha iyi koşmak, biniciyi daha iyi taşımak ya da düşmanların önünde kaçmaması onu daha iyi hâle getirir. Diğer durumlarda da aynı şey geçerlidir, insanın erdemi kendisinin daha iyi olmasını amaçlar (Aristoteles, 2014: 47).

Aristoteles'in bu değerlendirmeleri doğrultusunda Murat'ın davranış biçiminin de *ortak iyiye* katkı sağlayarak toplumsal yaşamın daha iyi bir niteliğe yükselmesine katkı sağlamış olduğunu ileri sürüyorum.

Filmin sonunda yer alan bu örnek durumda *yasa*, kahramanın diğer yurttaşlara yönelik kaba ve zorba davranışlarını engellemeye yönelik bir hukuksal zorunluluk şeklinde (idam cezasıyla) öne çıkarken *sosyal norm* kahramanın ilkokul öğrencisi çocuklara kötü örnek olmaması gerektiği doğrultusunda işleyen içsel bir yönlendirmeye karşılık geliyor. Murat, ilkokul öğrencilerine korktuğunu göstermenin doğru ve erdemli bir davranış olduğunu kabul etmiş oluyor. Buradan hareketle Murat'ın, öldükten sonra iyi/olumlu bir şekilde anılabilecek olma ihtimalini hiçe sayarak şan ve şöhret değerlerini görmezden gelmesiyle -aynı zamanda bir sosyal norm niteliği kazanarak bireylerin tutum ve davranışları üzerinde belirleyici olan- *erdemli yurttaş* idealinin ileri bir düzeye taşınmış olduğunu ileri sürüyorum.

Sonuç

Murat'ın davranış biçimi, yurttaşların toplumsallaşma süreçlerinde içselleştirmiş oldukları değerlerin ne denli etkili -duygusal- sonuçlar doğurabileceğini ortaya koyan bir duruma karşılık geliyor. Bu durum, suç işleyen bir yurttaşın dahi *sosyal normların* etkisinde kalarak *ortak iyiye* katkı sağlayan tutumlar geliştirebiliyor olmasını öne çıkararak yurttaşların toplumsallaşma sürecinde edinmiş oldukları değerlerin önemini gündeme getiriyor. Sonuç olarak filmde izleyiciye sunulan iki örnek durumdan hareketle *sosyal normların* hem bireysel hem de kamusal yaşamda farklı konumlarda bulunan yurttaşların tutum ve davranışlarını yönlendirme potansiyelini içerisinde barındırdığını ileri sürüyorum.

Çocuk Murat ile erişkin Murat'ın tezat davranışsal eğilimleri kendinde toplayan karakter özelliklerinden bağımsız olarak filmde odaklandığım durumlar, *sosyal normların* yurttaşların davranışları üzerinde ne denli belirleyici etkenler olduğu şeklindeki bir öncülü doğrulamış oluyor. Yasal olarak hiçbir zorunluluk olmasa dahi yurttaşların diğer yurttaşları, toplumsal yaşamın geleceğini ve *ortak iyiye* gözeterek davranmayı tercih edebilmeleri, oldukça önemli bir yaşamsal/siyasal duruma karşılık

geliyor. Sonuç olarak filmde öne çıkan -ve *ortak iyi* doğrultusunda davranabilmenin kaynağında yer alan- eğilimler, *erdemli yurttaş* davranışının bireysel ve kamusal dayanakları hakkında oldukça açıklayıcı ipuçlarını içerisinde barındıran cumhuriyetçi düşünceyle bire bir örtüşüyor.

Kaynakça

- Ağaoğulları, M. A. (2020). *Fransız Devrimi'nde Siyasal Düşünceler ve Mücadeleler 1789-1794 Özgürlüğün İcadı*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Aristoteles. (2014). *Nikomakhos'a Etik*. (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Arkın, C. (2022). *Benim Kahramanım Türk Halkıdır*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Bicchieri, C. (2006). *The Grammar of Society The Nature and Dynamics of Social Norms*. New York: Cambridge University Press.
- Cevizci, A. (2011). *Sokrates*. İstanbul: Say Yayınları.
- Erol Işık, N. (2008-09). "Ortak Bağ"ın Tesisi İçin Eleştirel Cumhuriyet. *Cumhuriyetçilik* içinde (s. 83-103). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Göze, A. (1989). *Siyasal Düşünceler ve Yönetimler*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Kymlicka, W. (2016). *Çağdaş Siyaset Felsefesine Giriş*. (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Pettit, P. (1998). *Cumhuriyetçilik Bir Özgürlük ve Yönetim Teorisi*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Platon. (2016). *Sokrates'in Savunması*. (A. Çokona, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2009). *Emile "Bir Çocuk Büyüyor"*. (Y. Akagündüz, Dü.) İstanbul: Selis Kitaplar Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2008). *Toplum Sözleşmesi*. (A. Alper, Çev.). İstanbul: Oda Yayınları.
- Sarıbay, A. Y. (2006). *Toplumun Mantığı Bir Mantıksal Anlatı Olarak Sosyoloji*. İstanbul: Aktüel Yayınları.
- Viroli, M. (1997). *Vatan Aşkı Yurtseverlik ve Milliyetçilik Üzerine Bir Deneme*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wilson, E. (2020). *Sokrates'in Ölümü Kahraman, Hain, Geveze, Aziz*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

WEAPONS (2025) VE KORKU SINEMASININ GİDİŞATI ÜZERİNE MANİPÜLATİF DÜŞÜNCELER

Fırat Osmanoğulları



Özellikle son on beş yıl içerisinde korku filmlerinin, dünyanın önde gelen film festivallerinde kendilerine çokça yer bulduklarını, büyük olanlar da dâhil olmak üzere çeşitli ödüller kazandıklarını görüyoruz¹. Artık birçok korku filmi sanat sineması, bağımsız sinema, *arthouse* sinema - artık adına ne dersiniz deyin - kapsamında değerlendiriliyor. Hal böyle olunca da, daha önce korku türünün yüzüne bakmayan, türün örneklerini 'sanat değeri' düşük olduğu gerekçesiyle 'ciddi' incelemelere değer bulmayan, hatta türü tamamen yok sayan sinema yazarları, eleştirmenler ve akademisyenler bir anda bu filmleri yere göğe sığdıramaz oldular. ***The Babadook*** (Jennifer Kent, 2014), ***The VVitch*** (Robert Eggers, 2015), ***Get Out*** (Jordan Peele, 2017),

¹ Roman Polanski'nin ***Rosemary's Baby*** (1968), William Friedkin'in ***The Exorcist*** (1973), Jonathan Demme'in ***The Silence of the Lambs*** (1991) filmleri gibi örneklerin, ana akıma dâhil olup korku türü içerisinde festival ve ödül bağlamında sivrildiğini de göz ardı etmemek gerekir.

Us (Jordan Peele, 2019), **Raw** (Julia Ducournau, 2016), **Titane** (Julia Ducournau, 2021), **Hereditary** (Ari Aster, 2018), **Midsommar** (Ari Aster, 2019), **Substance** (Coralie Fargeat, 2024) ilk akla gelen filmlerden bazıları... Kuşkusuz bu durumun ortaya çıkmasında en büyük pay, söz konusu filmlerdeki yaratıcı ve titiz yönetmenlik, kusursuza yakın görüntü yönetmenliği, dikkat çeken grafik tasarımlar, plastik ve makyaj, yerinde müzik kullanımı, nitelikli ses tasarımı, özgün ve akıcı kurgu, iyi oyunculuk gibi teknik unsurlara, güçlü ve tutarlı bir senaryoya ve bu senaryo içerisine doğrudan veya dolaylı olarak yerleştirilmiş politik ve toplumsal meselelere, mitolojik, antropolojik, folklorik ya da psikolojik anlatılara ait. Bu sebeple de türün gelişiminden beri odakta olan, tekniğin ve anlatının hizmetine koştuğu korku hissi yaratma meselesi, yerini anlatıya hizmet eden bir unsur olarak korkuya bırakmaya başlamıştır. Başka bir deyişle de korku amaç olmaktan çıkmış, araçsallaşmıştır. Söz gelimi, **Together**'da (Michael Shanks, 2025) dokunaklı bir aşk hikâyesine eşlik eden, **Substance**'da ise kapitalizmin genç ve güzel beden talebini eleştirmek adına başvuru alan *body horror* unsurlar, **Hereditary**'de okültik bir korku anlatısının üstünde yükselen aile dramı, **Raw** ya da **Trouble Every Day**² (Claire Denis, 2001) gibi örneklerde kadın oluş, cinsellik, aşk, varolma mücadelesi gibi farklı konuları çarpıcı hale getirmek için ilişki kurulan kanibalizm... Bu filmlerde şiddet, tiksinti hissi, beden bütünlüğünün bozulması oldukça cüretkâr bir biçimde sunulsa da, yine söz gelimi **Hershell Gordon Lewis** külliyatı, **Ruggero Deodoto**'nun **Cannibal Holocaust** (1980), **Joe D'Amato**'nun **Antropophagus** (1980) ya da **Jörg Buttgerit**'in **Nekromantik** (1988) ve **Nekromantik 2** (1991) gibi filmleri³ ile karşılaştırıldığında amaç olarak aynı yerde buluşmuyor. Birinci grupta korku ve tiksinti araçsal bir pozisyonda, anlatılmak istenen şeyi güçlendirmek için kullanılırken, ikinci grup filmlerde amacın bizzat kendisidir; ama tek amaç değil. Sonuçta, örneğin **Cannibal Holocaust**'un tartışmaya açtığı ilkel-modern çelişmesini ve filmin sonundaki kritik, 'gerçek yamyamlar kim?' sorusunu asla görmezden gelemeyiz.

Buraya kadar olabildiğince nesnel bir konumlanma noktasında bulunmaya gayret ettim. Korku sinemasında, korkunun amaç olmaktan uzaklaşarak giderek araçsal bir noktaya yönelmesi iyi mi kötü mü, açıkçası bilmiyorum. Bu durumla doğrudan ilişkili bir biçimde, korku filmlerinin festivallerde boy göstermesinin ve kıstaslarını kimin belirlediği, dahası ne olduğu dahi belli olmayan 'yüksek sanat' ortamlarında kabul görmesinin iyi mi, yoksa kötü mü olduğunu da bilmiyorum. Bir yanda türün

² Bahsi geçen filmlere nazaran daha erken bir örnek.

³ Bu filmleri bir tür 'şiddet pornografisi' olarak gören bakış açılarının oldukça yaygın olduğunu söylemek gerekiyor. Her ne kadar bu bakış açısına büyük ölçüde katılmayıp onları indirgemeci bulsam da, bu filmlerin şiddet pornografisi eşliğini birçok kez ihlal ettiğini de söylemeliyim.

alışılagelmiş standartlarının üzerinde tekniğe ve anlatıya sahip, ödülleri alan, yazarların, eleştirmenlerin, akademisyenlerin ilgilerine mazhar olmuş, plastik ve içerik yönünden kusursuza yakın filmler; diğer yanda **Jean Rollin, Paul Naschy** ve hatta **Ed Wood** gibi, sinemayı bir 'tutku endüstrisi'⁴ olarak görmüş, ellerindeki imkânlar çok kısıtlı olsa da film yapmaktan vazgeçmemiş, varını yoğunu film yapmaya adanmış yönetmenlerin yer yer kusurlu, ancak sınırlı sayıda salonda kısa süreler için gösterime girebilmiş ve üzerine düşünölmeye, yazılıp çizilmeye değer görölememiş filmleri... Hiçbirine haksızlık etmek istemiyorum. Bir şeyler değişiyor. Korku filmi yapma biçimi, anlayışı; seyircinin korku filmlerinden beklentisi; bunlar değişiyor. Fakat tür içerisinde bir değişim olsa da, bir kopuştan söz edemeyiz gibi görünüyor. **Titane**'in **Cronenberg**'in şemsiyesinden çıkma bir *body horror* örneği, **Midsommar**'ın **The Wicker Man (Robin Hardy, 1973)**'in modern bir versiyonu olduğunu söylediğimizde pek itiraz eden olmaz sanırım. Bu filmlerin öncelleri ile olan ilişkilerinde – yaygın ve sevimsiz bir ifade kullanmak gerekirse – 'selam çakmak'tan çok daha fazlası var. Yine de şu soruyu sormak gerekiyor: Sanat sineması, bağımsız sinema ya da *arthouse* sinema denilen şey, korku türünün içine mi nüfuz ediyor yoksa gerçekleşen şey tam tersi mi? Bir işteşlik de söz konusu olabilir; karşılıklı rızaya dayalı bir alışveriş ya da hibrit bir yaklaşım.



⁴ Kavram bana ait değil. **Dani Whitehead** (2018) "5 Reasons Why B Movies Are The Backbone of Modern Cinema" adlı yazısında, büyük olasılıkla mahiyetini tam da kavrayamadan, gelişigüzel bir biçimde kullanıyor.

Zach Cregger'in yönettiği **Weapons** (2025) filmi, yukarıda kabaca belirttiğim fikirlerin bir sağlamasını yapmak adına benim için oldukça faydalı oldu. Yönetmenin bir önceki korku filmi **Barbarian**'ı (2022) seyrettiğimde ilk düşündüğüm şu olmuştu: ürkütücü bir mahallede yer alan bir evin, rastlantısal bir şekilde bu evi aynı anda tutan bir kadın ve bir erkeğin tereddütlerle dolu, tekinsiz karşılaşmasının, evin bodrumundaki gizli bir odanın, upuzun ve karanlık yeraltı koridorlarının ve orada karşılaşılan, insanlıktan çıkmış, saldırgan, ucube bir bedenin yarattığı gizemli korku ve dehşet hissi, nasıl oldu da bir anda karikatürize bir aktörün dâhil olmasından sonra, insanın kolunu eliyle koparabilen, kafasını ikiye ayırabilen, metrelerce yüksekten düşmesine rağmen bir türlü ölmeyen insansı bir yaratığın ve aralara da yerli yersiz esprilerin, absürtlüklerin sıkıştırıldığı bir *splatstick*⁵ hadiseye dönüştü? Bir yönetmen her şeyin yolunda gittiği bir filmde, neden bunu yapar? Teknik ve estetik açıdan kesinlikle övgüye değer bir filmin, düzeyi giderek artan bir merak hissi üreten, bolca karanlık ve korku vadeden anlatısı nasıl olur da tepetaklak aşağı gider? Ve ne yazık ki üç yıl sonra gelen **Weapons** için de hayıflanarak benzer soruları sormak zorunda kaldım. Üstelik bu sefer dahası da vardı.

Weapons bir gece yarısı, bir kasabada evlerinden çıkarak elleri yana açık bir şekilde koşan çocukların karanlığa karışarak kaybolması ile başlıyor. Sahneye çocuk bir anlatıcının sesi de ekleniyor. Anlıyoruz ki bir sınıftaki on sekiz çocuktan on yedisi aynı gece, aynı saatte ve aynı şekilde ortadan kayboluyor; geriye sadece bir çocuk kalıyor: Alex. Her şeyden önce bu sekansın oldukça etkili bir açılış olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu başlangıç, hem seyirciyi tekinsiz ile olağanüstünün sınırları arasında bırakması sebebiyle 'fantastik' açıdan (**Todorov**) hem de seyirciye maddi gerçekliğin, doğa yasalarının sınırlarını geçici bir süre de olsa askıya aldirabilme potansiyelinden dolayı 'kozmetik' açıdan (**Lovecraft**) doyurucu bir korku hissi vadediyor. Çocukların kaybolmasının müsebbibi veliler tarafından anında belirleniyor: sınıf öğretmenleri Justine Gandy. Bütün suçun üstüne yüklendiği, defedilmesi ve hatta ortadan kaldırılması gereken bir günah keçisine dönüşüyor Justine. Bu andan itibaren film fragmental bir anlatıya bürünüyor ve belirli karakterlerin perspektifinden ilerleme yoluna gidiyor.

İlk olarak, 'Justine' başlığı altında, Justine'in başına gelenleri seyrediyoruz. Günah keçisi ilan edildikten sonra hayatı zorlaşmıştır; sürekli kaynağı belirsiz tehditlere maruz kalmaktadır. Üstelik okuldan da uzaklaştırılmıştır. Yine de bir yandan neler

⁵ Kanın abartılı, gerçek olamayacak kadar gövdeyi götürdüğü, iç ve dış organların havalarda uçuştığı, korku sinemasının bir alt türünü işaret etmek için kullanılan *splatter* sözcüğü ile mantıksız, abartılı hareketlere dayalı bir komedi türünü tanımlamak için kullanılan *slapstick* sözcüğünün birleşiminden türetilen, bu iki alt türün kesişimine dayalı hibrit bir alt tür.

olduğunu, çocukların nereye kaybolduklarını araştırmakta, diğer yandan ise Alex'i takip etmektedir. Alex'in girdiği evin pencerelerinin tamamının gazete kâğıdı ile kaplanmış olduğunu görür. Aralık bir yerden içeriye baktığında ise bir anlığına Alex'in anne ve babasını kanepede hareketsiz şekilde oturduklarını fark ederek ürperir. Bu sahnenin sessizliğini, anne ve babanın görüldüğü an ile eş zamanlı verilen bir *stinger efekti*⁶ bozar ve böylece bir *jump scare* etkisi yaratılmış olur. *Stinger efekti*'ne başvurma ve *jump scare* yaratma meselesi Justine'in korkutucu rüya sekanslarında da karşımıza çıkar. Zaten filmin korku hissi yaratmaya yönelik sahnelerinde hep benzer yöntem benimsenmiştir; korku verici figürün ani belirişi, onunla eş zamanlı verilen bir yaylı geçişi ile oluşan *stinger efekti* ve imaj-ses birlikteliğinin yarattığı, korku filmlerinin olmazsa olmaz klişesi o *jump scare* etki... Nihayet Justine, Alex'in evinin önünde arabasının içerisinde uyurken, bir anda evden çıkarak, saç başı dağınık bir halde zombi yürüyüşüyle arabaya giren Alex'in annesinin Justine'in saçından bir tutam kesmesi ile – bana göre filmin en ürkütücü sahnesi buydu - ilk bölüm sona erer.

Filmin takibe aldığı ikinci karakter Archer ise kayıp çocuklardan birisi olan Matthew'in babasıdır ki onu Justine'i suçlayan velilere öncülük ederken – kamera her ne kadar yüzünün net görüntüsünü bilinçli bir tercih ile göstermese de - görmüştük. O da oğlunu aramaktadır; kendi evindeki ve kayıp diğer çocukların bazılarının evlerindeki güvenlik kamera görüntülerini izleyerek çocukların gittiği yeri anlamaya çalışır. Tıpkı Justine gibi o da benzer kâbuslar görmektedir. Hatta malum evin tepesinde beliren devasa bir 'tüfek' bile görür. Archer, Justine ile karşılaştığında okulun idarecisi Marcus bir anda, tıpkı filmin başında evlerinden çıkan çocuklar gibi koşarak, ancak gözleri yerinden fırlamış ve yüzü kanlar içerisinde bir halde Justine'e saldırıp onu öldürmeye çalışır; o da bir zombi gibi telkin altındadır. Archer'ın Marcus'u engellemeye çalışmasıyla aksiyon yarıda kesilir ve film üçüncü bölüme geçer.

Üçüncü karakterimiz polis memuru Paul'u ise daha önce Justine ile buluşup onunla yatması dolayısıyla tanıyoruz. Paul, James adlı bir uyuşturucu bağımlısını hırsızlık yaparken görür ve onu tutuklamaya çalışırken James'in cebindeki şırınga eline batar. Hastalık bulaşma korkusuyla, elleri kelepçeli olan James'e vurur. Ardından polis arabasındaki kameranın onu çektiğini hatırlayarak, James'i onu şikâyet etmemesi şartıyla salar. Fakat James'i karakola doğru yürürken gördüğünde onu öfkeyle kovalamaya başlar.

⁶ Stinger efektinin, korku filmlerinde ani bir sahne geçişi, beklenmedik bir olay ile karşılaşma ya da bir duygu değişimi gibi durumlar sırasında duyulan, genellikle hızlı bir yaylı geçişi ya da perküsyon ile verilen kısa süreli, sert ve dikkat çekici bir müzikal çıkışa karşılık geldiğini söyleyebiliriz.

Dördüncü karakter ise James'tir. Alex'in evine girip, evi soymaya başlar. Evde, tıpkı daha önce Justine'in gözünden gördüğümüz gibi, Alex'in anne ve babası hareketsiz oturmaktadır. Onlara aldırılmayıp işine devam eder. Bodruma indiğinde ise tüm çocukları orada sabit bir şekilde durur halde bulur. Aniden çocuklar dönüp ona bakar. James bunun üzerine yukarı çıkar ve hareketsiz oturan anne ve baba bir anda yerlerinden kalkıp onu kovalarlar. Evden kaçan James, girdiği bir dükkânda kayıp çocuklar için para ödülü konduğunu görür. Karakola gelme sebebi de aslında budur. Fakat Paul onu görür görmez kovalar. Aralarındaki mücadeleden sonra Paul'a çocukların yerini bildiğini söyler. Birlikte eve giderler. Paul önden eve girer; ardından o da evden bir zombi gibi çıkar ve saldırganca James'i arabadan çıkarıp ayaklarından tutarak eve sürükler.

İlk dört bölümü kısaca anlatmayı gerekli gördüm. Çünkü filmin başlangıçta sunduğu fantastik ve kozmik korku vaadi buraya kadar işlemeye devam ediyor. Her ne kadar, filmde yer verilen, anlatının takip ettiği karakterlerin kişisel yaşamlarındaki detayların birçoğu anlatıya hiçbir katkı sağlamasa da ve ilgiyi yer yer başka yöne çekse de, yine de çocukları bodrumda görene kadar çocukların akıbeti üzerinden yaratılan gerilim sürüyor. Çocukları görmemizin ardından da, onların neden orada olduğunu sorguluyor, merak ediyoruz. Aynı zamanda neden kasabadaki bazı insanların zombileşerek histerik bir biçimde saldırganlaştığı sorusu da merak olgusunu destekliyor: Bütün bunlar kimden ya da neden kaynaklanıyor? Filmin bu ana kadar yarattığı gizem, rüya sekanslarıyla bezeli *jump scare* bazı sahneler ve zombileşmiş karakterlerin ani ve histerik davranışları gibi korku türüne özgü unsurlar ile zenginleştiriliyor. Fakat kanımca filmin bu olumlu yöndeki gidişatı Gladys karakterinin ortaya çıkması ile tepetaklak oluyor.

Gladys karakterinin yüzünü, kim olduğuna dair bir fikrimiz henüz yokken, aslında Justine ve Archer'in rüya sahnelerinde görüyoruz. Aynı zamanda James de Paul'den kaçarken ormanlık alana girdiğinde Gladys'i görüyor (onunla birlikte biz de görüyoruz). Fakat beşinci bölümde anlatının yönü okul müdürü Marcus'a döndüğünde, Marcus'un Alex'in ebeveynlerini okula davet etmesi sonucu gelen kızıl peruklu, yoğun makyajlı ve gözlüklü, tekinsiz yaşlı kadının, rüyalara musallat olan o kişi, yani Gladys olduğunu anladığımızda bir şeyler yerine oturmaya başlıyor. Gladys ardından Marcus'un evine gelir ve Marcus'a büyü yaptırarak aynı evde birlikte yaşadığı partnerini ona öldürtür. Daha sonra ise 'Justine' bölümünün finalinde kesilen saçları kullanarak onu Justine'in üzerine salar. 'Archer' bölümünün son sahnesini bir kez de Marcus perspektifi ile seyrederek; Justine'i öldürmek için kovalayan Marcus'a bir araba çarpar ve *gore* bir tarzda beyni paramparça olarak ölür. Archer ise Marcus'un koşma biçimi ile çocukların koşma şekilleri arasındaki

benzerliği anlamıştır. Bu bölümden itibaren olayların arkasında olan kişinin Gladys olduğu anlaşılmıştır. Archer ve Justine de yaşananların Alex'in yaşadığı ev ile ilişkili olduğunu çözmüşlerdir. Filmin bu andan sonra elinde kalan tek merak unsuru ise Gladys'in kim olduğu ve bunları neden yaptığı ile ilgilidir. Yanı sıra bir de klasik iyi-kötü mücadelesinin sonucunda kimin kazanacağı...

Filmin son bölümü ise, en başından beri olayların merkezinde yer alan Alex üzerinden ilerliyor. Bu bölümün başında özellikle Archer'ın oğlu Matthew'i Alex'e zorbalık yaparken görüyoruz. Yaşananların akran zorbalığı ile ilgili olduğunu düşünmeye başlayacakken mesele orada kalıyor; hiçbir yere varmıyor ve anlatıda 'öylesine' yer verilmiş unsurlardan birisi oluyor. Devamında Gladys'in Alex'in annesinin teyzesi olduğunu, hasta ve gidecek yeri olmadığından bundan sonra, onu pek tanımamalarına rağmen, onların evinde kalacağını öğreniyoruz. Alex, başından beri Gladys'den korkar; onu peruksuz ve makyajsız görür; korkutucu bir görüntüsü vardır Gladys'in. Gladys önce anne ve babaya büyü yaparak onları etkisi altına alır. Alex'e kendisinden ve yaptıklarından kimseye bahsetmemesini, aksi takdirde annesine ve babasına zarar vereceğini söyler. Giderek evin içi yerle bir olur; evin bütün sorumluluğu Alex'in üzerindedir. Gladys, Alex'e hasta olduğunu söyler ve ona sınıf arkadaşlarının birer eşyasını getirmesi karşılığında iyileşip eve döneceğini söyler. Alex bunu yapar ve sınıf arkadaşları, filmin en başında gördüğümüz üzere, eve gelirler. Bir sabah Justine ve Archer'ın eve gelmesiyle, zaten evde Gladys'in dönüştürdüğü anne - baba, Paul ve James de varken ortalık karışır. Yaşanan mücadele sonucunda Alex, Gladys'den gördüğü büyü yapma biçimini kullanarak büyüyü tersine çevirir ve bodrumdaki çocuklar onu kovalayıp vahşice öldürürler. Böylece büyü bozulur.

İyiler kazanır; fakat filmin elinde kalan en önemli soru hala cevapsızdır: Gladys bunları neden yaptı? Evet, Gladys yaşlı ve hastadır; etkisi altına aldığı bedenlerin yaşam enerjisini yok eder. Ancak onca çocuğun ve insanın yaşam enerjisini kendi karakteristik bağıntılarına kattığını ve bu şekilde hayatta kaldığını gösterir bir belirti yoktur (kaldı ki rüyalara musallat olma kabiliyeti vardır). Oldukça yaşlı ve korkunç görüntüsünden anladığımız kadarıyla, böyle bir motivasyonu varsa bile, başarılı olduğu pek söylenemez. Dahası, sonsuz yaşam, bedenin geç kalması, ölümsüzlük gibi arzuları tatmin etmek adına gerçekleştirilen kötülük eylemleri, Elizabeth Bathory'den beri devam eden korku anlatılarında ve onlarca korku filminde zaten işlenmiştir. Gladys'in bütün bunları yapmasındaki sebep, eğer buysa, müthiş klişedir ve filmde hiçbir şekilde temellendirilmez ve katmanlaştırılmaz. Öyle ki film birçok sahneyi, birçok vurguyu farklı karakterlerin gözünden birden çok kez ortaya koymasına, hatta anlatıya hiçbir katkısı olmayan çokça bölüme yer vermesine

rağmen, Gladys'in motivasyonunu, verdiğini kabul edersek eğer, oldukça yüzeysel, üstünkörü vermiştir. Bu durumsa ne yazık ki filmin 'Marcus' bölümüne kadar, yer yer aksayarak da olsa devam eden olumlu seyrini hızla düşürmüş ve dahası tüm anlatıyı boşa çıkarmıştır.⁷ Aynı zamanda yaşlı kadın bedenini bir korku unsuru olarak kullanmanın da pek orijinal bir fikir olduğunu söyleyemem. **Kubrick'in *The Shining*** (1980) gibi popüler bir filmde yer alan küvetteki yaşlı kadından, görece kıyıda köşede kalmış ***The Taking Of Deborah Logan*** (Adam Robitel, 2014) gibi bir filmde, *found footage*'ın kendine özgü korkutucu etkisiyle desteklenmiş yaşlı kadın imajına dek birçok filmde zaten her haliyle karşımıza çıkmış durumda. Filmin yaslandığı diğer korku unsurları da, daha önce bahsettiğim üzere kimi *jump scare* sahneler ve *gore* denebilecek birkaç ölüm sahnesi idi. Dolayısıyla burada hem anlatı hem de korku namına başvuru unsurlar açısından bir tür sorunu söz konusu.

Tür meselesi üzerine kabaca iki farklı yaklaşımdan bahsedebiliriz. Bu yaklaşımların ilki, tür meselesini, **Chandler**'in belirttiği gibi, birtakım formüllere dayalı, popülist kaygılar güden filmler olarak ele alır (Chandler, 2018: 28). Bu formüller, stüdyolar, seyirciler ve sinemacılar arasında dillendirilmemiş bir sözleşme sonucunda üretilmiştir (Cherry, 2014: 44). Böyle olunca da risk almaktan çekinen, denenmiş yöntemleri kullanan ve bu sebeple de 'sanat değeri düşük' olan, 'tür filmleri' dediğimiz mefhum ortaya çıkar. İkinci yaklaşımda ise tür dediğimiz şey, belirli uyaşımllara dayalı olmakla birlikte filmleri, sanat değeri üzerinden değerlendirmek yerine, tanımlamak ve analiz etmeye dayalı bir kategoridir (Bordwell, Thompson, 2011: 329-330). Korku türü açısından bakıldığında ***Weapons***, türe özgü bir takım denenmiş yöntemlere başvuruyor; *jump scare* korkutma çabası, *gore* cinayet sahneleri ve yaşlı bedeni üzerinden korku üretmek gibi. Fakat bunlara rağmen film, korku türünün gereklerini (elbette ki niceliksel olarak bunun bir oranı bulunmamakta) ne kadar yerine getiriyor? Eğer filmi, insanları ele geçirip yönlendirebilen, yaşam enerjilerini kendi yaşamını uzatabilmek adına kullanmaya çalışan, aynı zamanda da rüyalara musallat olabilme yetisine sahip yaşlı bir cadının, büyü maharetiyle, geldiği kasabadaki bazı bedenleri ele geçirmesi, bir grup çocuğu kaçırmaması ve nihayetinde büyüünün tersine dönmesi sonucu o çocuklar tarafından öldürülmesi üzerinden ele alırsak, filmin sıradan bir korku anlatısından öteye geçemediğini söyleyebiliriz. Kaldı ki filmdeki korku unsurlarının, türün diğer örneklerine nazaran azlığı onu sıradan bir tür filmi yapmaya bile yeterli olmayabilir. Böylece filmi kategorik olarak dahi korku türü içerisinde tanımlamakta zorlanabiliriz.

⁷ Daha önce de değindiğim gibi, **Cregger**'in bir önceki filmi ***Barbarian***'ın belirli bir anından sonra da film başka bir yönde seyrederek düşüğe geçiyordu. Ancak yine de korkunun kaynağı olan canavarlaşmış insanın, katmanlı ve nispeten ikna edici bir motivasyonundan söz edebiliyorduk.

Elbette film okuyucular, yönetmenin sahip olduğunu düşündükleri niyeti seyirciye tek anlam olarak dayatanlar, sağda solda temsil mekanizmaları üretip, metafor kovalayanlar filmde daha fazlasının, örtük de olsa, bulunduğunu iddia edebilir; söz gelimi bireysel silahlanma, ABD’de dönem dönem yaşanan okul baskınları, karşılıklı dayanışma ve yardımlaşmanın yok olduğu bireyselleşmiş toplum, çocuk istismarı vb. Onların bir anlığına haklı olduklarına inansak dahi, bu unsurlar korku faktörü ile ilişkilendirilmediğinden, birer korku unsuru haline getirilmediğinden, esas korku motifleriyle bağlantılı olsun ya da olmasın, herhangi bir sonuca eriştilmediğinden filmin ne türsel ne de estetik değerini yükseltebilmeyi haizdir.

Weapons’u tür filmleri olarak değerlendirilen korku filmleri arasında değerlendiremiyorum. Yine **Weapons**’un yönetmenlik, görüntü yönetmenliği, kurgu, oyunculuk ve ses tasarımı gibi teknik unsurlar konusunda hakkını teslim etmekle birlikte, yazının başında bahsettiğim, tür içerisinde son on beş yılda ön plana çıkmış filmlerin – bırakın önlerine geçmeyi – arasına dâhil edilebileceği konusunda ciddi şüphelerim var. Aksine film, ister sanat sineması, bağımsız sinema, *arthouse* sinema vb. korku türüne nüfuz etmiş olsun, isterse de korku türü bunlara nüfuz etmiş olsun, türün geldiği ve geleceği nokta açısından yerinde bir endişenin pek de haksız olmadığı bir kanıtı gibi geliyor bana. Hem türün denenmiş ve üzerinde uzlaşmış temel unsurlarının, giderek ‘yüksek sanat’ yapabilme adına erimesi hem de tekniği kusursuza eriştirmek uğruna, korku anlatısının niteliğinden feragat edilmesi adına duyulan bir endişe.

Kaynakça

- Bordwell, D., Thompson, K. (2011). *Film Sanatı*. (E. Yılmaz, E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki.
- Chandler, (2018). “Tür Kuramına Giriş”. (J. Özata Dirlikyapan, Çev.). J. Özata Dirlikyapan içinde, *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı*. Ankara: Doğubatu Yayınları, 15-50.
- Cherry, B. (2014). *Korku*. (M. Zorlukol, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Whitehead, D. (2018). “5 Reasons Why B Movies Are The Backbone of Modern Cinema”. (CulturedVultures.com [[bağlantı](#)])

MEKÂNSAL VE VAROLUŞSAL BİR KOLAJ: MUHTEŞEM GÜZELLİK

Canay İtez

Hem görsel hem de felsefi bir tezahür olarak **Paolo Sorrentino**'nun **Muhteşem Güzellik** (La Grande Bellezza, 2013) filmi, Roma'nın sonsuz güzelliğinin izleyiciyi sardığı varoluşsal bir keşif olarak öne çıkar. Kapalı bir form içinde işleyen film, kendi dinamikleri ve alegorileriyle şekillenen özgün bir dünya sunar. Film, imgeleri, müziği ve duyuları ustalıkla dokuyarak bir araya getiren bu yapıyla bir kolaja benzetmekteyim. Bu yüzden incelememin odağı, Roma'nın görsel anlatısı ve bu anlatının ana karakterin varoluşsal yolculuğuna eşlik etme biçimleri üzerine yoğunlaşıyor. Benim için asıl mesele, Roma'nın, film boyunca bir "görsel hafıza mekânı" (*lieu de mémoire*)¹ olarak nasıl konumlandığı ve diğer tüm unsurların bu ana omurgayı (şehir- mimari- mekân üçlemesi) nasıl beslediğidir.

Filmin merkezinde, 65 yaşındaki deneyimli gazeteci ve tiyatro eleştirmeni Jep Gambardella yer almaktadır. Jep, yalnızca "*İnsan Aygıtı*" adlı tek bir başarılı eser kaleme almış; ancak tembel ve inançsız yaşam tarzı nedeniyle bir daha yazamamış, bu tükenmişliğini film boyunca sorgulayan bir bilinçli aylaktır. Ezeli ve ebedi bir şehir olan Roma'da, yüksek statülü, zengin ama amaçsız bir yaşam sürdürürken, şehirle uyumsuzluğu aşikâr olan modern zamanların sığılığını mütemadiyen gözlemler. Bu bağlamda filmde birbirine ayna tutan iki temel karakter vardır: kalıcı olan Roma şehri ve geçici olan Jep. Filmdeki her sahne -ister bir partinin parlak kalabalığı olsun ister bir manastırın sessiz duvarları- arka planda Roma'nın çok katmanlı güzelliğini taşır. Bu güzellik, Jep'in içsel boşluğunu aydınlatmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciye "güzellik nedir, nerede bulunur?" sorusunu yöneltir. Dolayısıyla anlatı, bu iki ögenin paralel yolculukları üzerine kurulur; Roma, mekânsal ve tarihsel bir arka plan olarak kesintisiz, sonsuz ve mağrur şekilde varlığını sürdürürken, Jep'in içsel yolculuğu modernin savruk anlamsızlığına inat "muhteşem güzelliğin" anlamını arar. (Görsel 1)

¹ "Lieu de mémoire" (hafıza mekânı), Fransız tarihçi Pierre Nora'nın toplumsal ve ulusal belleğin somutlaştığı mekân, nesne ya da ritüelleri tanımlamak için geliştirdiği kavramdır. Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire*, 3 Cilt, Paris: Gallimard, 1984-1992.



Görsel 1- Filmde, birbirine ayna tutan iki başkahraman vardır: biri kalıcı olan Roma şehri, diğeri ise kendi şehrinin gezgini, geçici olan Jep'tir.

Modernite, Edebiyat ve Sanat: İç ve Dış Arasındaki Yolculuk

Film, **Louis-Ferdinand Céline**'in *Gecenin Sonuna Yolculuk* adlı romanından bir alıntı ile açılır:

Yolculuk etmek çok işe yarar, düş gücünü çalıştırır.
Gerisi yalnızca düş kırıklığı ve yorgunluktan ibarettir.
Bizim yolculuğumuz ise tümüyle düşseldir.
Gücünü buradan alır.
Yaşamdan ölüme doğru gider.
İnsanlar, hayvanlar, kentler, nesnelere, her şey düşünmüştür.
Bu bir romandır, yalnızca düşsel bir öyküdür.
Böyle buyurmuştur Littre, ki o asla yanılmaz.
Kaldı ki herkes aynı şeyi yapabilir.
Gözünü yummak yeterlidir.
Yaşamın öbür tarafındadır bu.²

Bu açılış, film için merkezi bir öneme sahiptir; çünkü film, tıpkı romandaki ana karakter Ferdinand Bardamu gibi, bir adamın hayatıyla yüzleşmesini bir yolculuk gibi ele alır ve kentsel arka planı da bu kurgu içerisinde görselleştirir. Hem Gambardella hem Bardamu'nun içsel ve fiziksel yolculukları modern yaşama dair nihilizm, alaycılık, boşluk, can sıkıntısı ve anlam kaybı gibi öğeler etrafında şekillenir. **Céline**'in bu pasajı aynı zamanda yolculuğun hayali bir doğası olduğunu vurgular; tıpkı hayat gibi hayal kırıklığı ve yorgunlukla dolu, yaşamdan ölüme uzanan bir yolculuğu tanımlar. Filmde de bu durum, iç dünya ile dış mekânın gerilimi arasında görünür kılınır. Jep'in geçtiği mekânlar gerçek mi, hayal mi yoksa her ikisinin kesişim

² Céline, L. F., *Gecenin Sonuna Yolculuk*, 1932. Louis-Ferdinand Céline'in romanından alınan alıntı, aynı zamanda romanın anlatısının başlangıç kıvılcımıdır.

noktasında mı yer almaktadır? **Sorrentino**, bizi sık sık arada bırakır. (Görsel 2) Çünkü doğum ile ölüm arasındaki yolculuklarımızda -**Céline**'in de değindiği gibi- düş ile gerçek arasındaki o belirsiz güç yatar.



Görsel 2- Terme di Caracalla'da görünen ve kaybolan zürafa ve absürt ölçeksizlik.

Film, ana karakter Jep Gambardella'nın Roma sokaklarında dolaşarak bazen yabancılaştığı, bazen de şehrin merkezinde hissettiği bir dizi sekans ile yapılandırılmış olarak karşımıza çıkar. Mekânlar; renk, görsellik, doku, karşıtlık, ritim, derinlik gibi öğeleriyle yalnızca Jep'in ruh hâline, sık sık yaşadığı yabancılaşmaya ya da kaybolmuşluk hissine eşlik etmekle kalmaz, aynı zamanda onun zihinsel durumunun doğrudan bir temsili hâline gelirler. Bir bakıma, Roma, modernite ve tarih arasında akışkan bir geçiş sunarak, ana karakterin geçmişi, bugünü ve geleceğini keşfetmesini yansıtan bir metafor işlevi görmektedir. Jep'in anlam arayışındaki kayıtsızlığı ve çevresine duyduğu mesafeyle şekillenen başıboş dolaşmaları, onun güçlü gözlemler yapmasını ve yaşadığı şehrin farklı mekânları ile diğer karakterler arasında derin bağlar kurmasını sağlar.

Jep'in iç sesi, şehir akışıyla paralel ilerler; özellikle geceleri ve şafak vakti, Roma'nın ıssız sokaklarında yürürken en belirgin hâlini alır. Bu yaklaşım, **Michel de Certeau**'nun kent kavramıyla uyumludur; yürüyüşün, kentsel mekânların gerçek özünü canlandırdığı ve ortaya çıkardığı fikrini vurgular.³ **Sorrentino**'nun filmindeki yürüyüşler, yalnızca mekânsal peyzajlar arasında geçiş yapmakla kalmaz, aynı zamanda bu mekânları şekillendirir ve tanımlar; karakterler seçtikleri yollarla bu mekânların anlamlarını yeniden tanımladıkça, stilistik bir nitelik kazanır. (Görsel 3) Kamera, kenti yalnızca göstermez; onun içinden dolaşarak, bedenle duyumsanır kılar. Bu açıdan Roma'nın yalnızca ihtişamı değil, boşlukları ve sessizlikleri de önemli

³ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, Berkeley: University of California Press, 1984, s. 97-110.

bir rol oynar. **Sorrentino**, şehrin gündüzleri kalabalık meydanlarını değil, geceleri boş sokaklarını, sabaha karşı ıssız merdivenlerini, terk edilmiş bahçelerini kadraja alır. Bu boşluklar, Jep'in içsel boşluğunu yansıtır. Örneğin, Tiber Nehri kıyısında uzun yürüyüş sahneleri vardır. (Görsel 4)



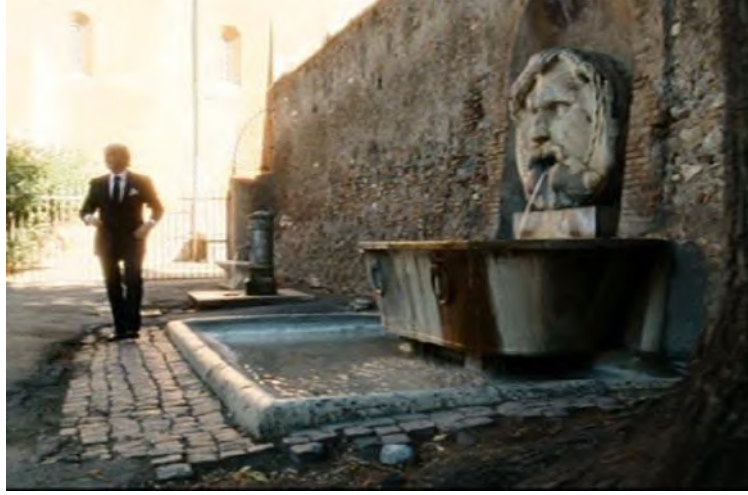
Görsel 3- Jep, Terme di Caracalla (Caracalla Hamamları) boyunca yürürken. Roman duvarların oluşturduğu derin perspektif, anıtsal boyutlarıyla kesintisiz bir yürüyüş izlenimi yaratırken, beyaz takımlı figür belirgin bir önden görünüşle konumlanır.



Görsel 4- Jep, Tiber Nehri'ni gözlemler ve Roma ile olan ilişkisini düşünür. Nehir boyunca uzanan kentin dinginliği, onun sakinleşip düşünmesine olanak tanır.

Şehir sessizdir, sokak lambaları sönük bir ışık saçar, nehir ağır ağır akar. Bu anlarda Roma, kalabalıklardan arındırılmış bir kavrayış mekânına dönüşür. Jep'in melankolisi, kentin sessiz yüzeylerinde yankılanır. Görkem kadar boşluk ve absans da Roma'nın güzelliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Roma, kimse yokken en muhteşem halindedir. Gambardella, vazgeçemediği sosyete partilerinden dönerken Roma'nın ruhunu yakalar. İlk yürüyüş onu Aventine Tepesi'ne ve Santa Sabina'nın portikosundaki acemilerle karşılaşmasına götürür. Jep, Portakal Bahçesi'nde portakal toplayan bir rahibeyi görür (Görsel 5, 6). Aventine Tepesi, hareketli şehir manzarasına karşı sakin ve dingin bir zıtlık sunarak Jep'e bir alan sağlar. Jep için

geçmişle şimdiyi uzlaştırmaya çalıştığı bu Aventine Tepesi'ndeki yalnızlık an'ı kritik bir öneme sahiptir.



Görsel 5- Jep, The Piazza d'Iliria'da Via di Santa Sabina boyunca, acemileri görmeden hemen önce yürür ve heykelsi bir çeşmeden bir yudum alır.



Görsel 6- Aventin Tepesi, Santa Sabina'nın revakında acemiler ve Portakal Bahçesi. Bu aynı zamanda gerçek ile gerçeküstü arasında bir andır.

Başa dönersek, **Céline**'in alıntısının hemen ardından film, Roma'nın simgesel mekânlarının panoramik görüntüleriyle açılır; bu sahnelere kuş civıltıları ve çan sesleri eşlik eder. Kentin bireysel diegezisiyle kurulmuş bu mesafeli ve bağımsız açılış, Roma'yı en başından itibaren filmin ana mekânı, "sonsuz güzelliğin beşiği" olarak konumlandırır. İnsanlar Gianicolo Tepesi'nde top atışını beklerken, kamera yakın planlardan geniş açılara akıcı bir biçimde geçerek hem sıradan insanları hem de göz kamaştırıcı yapıları yakalar. (Görsel 7) Acqua Paolo çeşmesinin üzerindeki salonda yükselen koro müziği, kentsel mekânın etkisini pekiştirir (Görsel 8). Görkemli yapının içinde siyahlar içinde bir koro **David Lang**'ın *Lie* adlı eserini seslendirirken, bir turist rehberi Asyalı turistlere çeşmenin tarihini anlatır. Roma'nın güzelliği karşısında büyülenen bir turist gruptan ayrılır, fotoğraf çekmeye başlar ve ardından şehrin ihtişamına yenik düşercesine yere yığılır.



Görsel 7- Terrazza del Gianicolo- Gianicolo Terası'nda öğle vakti yapılan top atışı.



Görsel 8- Acqua Paolo çeşmesinde şehrin su ve kuş seslerine eşlik eden koro.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, bu açılışın turistlerin hayranlığıyla yerlilerin kent güzelliğine karşı kayıtsızlığı arasındaki farkı gösterdiği söylenebilir. Ayrıca Jep'in hem düşsel hem de gerçek yolculuğu da bu ölümle başlar. Her ne kadar sonraki karakterlerle veya olay örgüsüyle doğrudan ilişkili olmasa da bu sahne, Jep'in estetik duyarlılığının Roma'nın yüzeysel cazibesi karşısında köreldiğini fark ettiğini ve "büyük güzellik" arayışının, kentin sunduğu "iyi hayat" içinde boğulduğunu imler. Bu dingin atmosfer bir kadının çığıyla aniden dağılır ve sahne gürültülü bir techno-trash partisine geçer. Roma'nın yüce güzelliği, takip eden kaotik ve sıradan görüntülerle kesintiye uğrar. Kaosun ortasında kamera sırtı dönük bir şekilde Jep Gambardella'yı,

elinde sigarasıyla göstererek filmin tonunu belirler. Jep, 65. yaş gününü gösterişli bir partiyle kutlamaktadır (Görsel 9).



Görsel 9- Via Leonida Bissolati'de, bir teras katında şehir içinden kopuk, göğü inleyen doğum günü partisi

Céline açılışından öte film pek çok başka edebi gönderme ile doludur. Öncelikle Jep'in kendisi bir yazardır. Onun bu kimliği çevresini saran arkadaşlarının sohbetleriyle iç içe geçerek bir metinlerarasılık oluşturur. Karakterler sık sık ünlü yazarlardan alıntılar yapar. Jep'in arkadaşı Romano, **Gabriele D'Annunzio**'nun *Kayalıkların Bakireleri* adlı eserinin tiyatro uyarlaması üzerine çalışmaktadır. Romano'nun sevgilisi **Marcel Proust**'tan ilham alarak bir roman yazmaktadır. Bir diğer karakter Andrea ise **Ivan Turgenyev**'den alıntılar yapar. Jep'in arkadaşlarıyla yaptığı edebi sohbetler, yüzeysel görünen sosyal etkileşimlerine anlık derinlik katar. Bu bağlamda, Jep'in yaşadığı evden başlayarak, Roma'nın üst sınıfının yaşadığı evlere ve hayatlarına içten bir bakış işlenir. (Görsel 10). Jep'in evinin terası, Kolezyum ve Divo Claudio Tapınağı kalıntılarında bakan bir binanın en üst katındadır. Gece ışıklandırılmış haliyle, terasın arka planında kent tüm anıtsallığıyla yükselirken, elitler arasında edebi göndermeler ve sanatsal üretime dair derin ile yüzeysel arasında gidip gelen sohbetler gerçekleşmektedir. Böylece hem Roma'nın kamusal ve özel mekânları hem de yüce olanla sıradan olan arasındaki karşıtlıklar aynı anda gözler önüne serilir.

Edebi göndermeler arasında, **Flaubert**'in "hiçbir şey hakkında bir roman yazma" arzusu da anılarak İtalyan burjuvazisinin gösterişli yaşamının amaçsızlığı daha da vurgulanır. Jep'in yazılmamış romanı ise esprili bir şekilde, İtalyan yazar **Alberto Moravia** tarafından incelenmiş gibi hayal edilir. Jep şöyle der: "*Yıllardır bana neden bir roman daha yazmadığımı soruyorlar. Ama şu insanlara bak. Bu vahşi yaşama! İşte bu benim hayatım - ve bu, hiçbir şey.*" (Görsel 11)



Görsel 10- Jep'in dairesinin terası; Roma burjuvazisiyle sohbet sahnesi, arka planda kentin gece silüetleriyle çerçeveselir.



Görsel 11- Jep, terasında hamakta sallanırken düşüncelere dalmış halde. Boşluk içindeki yatay düzlem ve ritmik salınım, başkahramanın kayıtsız, işsiz ve edilgen yaşam tavrının mekânsal bir tezahürü.

Roma'nın seyahatnamesiyle çevrelenen "hiçliğe" doğru bu yolculuk, karakterlerle ve çevreyle kurulan gözlemleri ve bağlantıları mümkün kılar. Jep, etrafındaki hayatın hem içinde hem de dışında bir gözlemci olarak yaşamın yüzeyselliğini söz ve davranışlarıyla betimler. Bir gece vakti boş Navona Meydanı'nda yeni tanıştığı Orietta'ya ne iş yaptığını sorar. "*Zenginim,*" der Orietta. "*Harika bir iş,*" diye karşılık verir Jep. (Görsel 12, 13)



Görsel 12- Jep, Orietta ile Navona Meydanı boşluğunda; uzam içinde yürüyen iki renk.



Görsel 13- Orietta, Piazza Navona'da, Sant'Agnese in Agone Kilisesi'nin çan kulelerinden birinin altında, Palazzo Pamphilj'e bitişik bir dairede yaşamaktadır. Balkonda, Jep kameraya dönük düşünürken, Orietta ile kuracağı yüzeysel ilişkiyi bir anda zaman kaybı olarak görür.

Jep'in karakterindeki tüm bu hiçlik ve zaman sorgulamasında, modernizme yönelik bir hiciv vardır. Modernizmin yaşamın özünü nasıl dönüştürdüğü ve karmaşıktırdığına karşı durabilen, standartlaşmanın dışında, özgürleşmiş, bilinçli şekilde tembel bir varoluş sorgulanır. Bu yaklaşım, **Sorrentino**'nun elinde; çalışma hayatının ve çağdaş sanatsal üretimin beyhudeliği, tarihi mekânların sonsuz güzelliğiyle kontrast içerisinde yankı bulur. Böylelikle Jep, modern dünyadan özde kopamayan bir içsel kopukluğu inceden pekiştirir.

Bu çerçevede film, çağdaş dünyada sanatsal üretkenliğin işe yaramazlığını özellikle vurgular; güncel sanatın altında yatan anlamsızlık hissini öne çıkaran sahneler aracılığıyla bu durumu görünür kılar. Jep, Roma su kemerlerinin önünde bir kadın sanatçının provokatif performansına katılır (Görsel 14). Sanatçı, yalnızca yüzünü kapatan beyaz bir fular dışında çıplak hâlde elinde bir çekiçle duvarlara koşar ve başını vurur. Bu gösteri, performans sanatına yönelik bir eleştiri olarak sunulur ve

hemen ardından gazeteci kimliğiyle Jep'in sanatçıyla yaptığı yerme ve öfke dolu röportaj gelir. Günümüz sanatı, bilinçli olarak geçici olmayı seçmiş ve derin anlam arayışını terk etmiş, egoist bir alan olarak eleştirilir. Çağdaş sanat ile zamansız güzellik arasındaki bu farkla yüzleşen izleyici, "gerçek güzelliğin" güncel sanatta değil, eski kentin mekânsal niteliklerinde yattığı sonucuna varmaya yönlendirilir.



Görsel 14- Parco degli Acquadotti'nin duvarlarına başını vuran kadın performans sanatçısı.

Bir diğer sahnede ise lüks bir malikanede verilen partide, ev sahibinin küçük kızı, sanat eleştirmenleri ve galericiler önünde "action painting" yapmaya zorlanır. On iki yaşındaki kız, gözyaşları içinde, çılgınca dev bir tuvale akrilik boya fırlatırken, Jep bunu sessizlik içinde izler; bu an, sanat dünyasındaki saçmalığı ve sömürüyü çarpıcı biçimde gözler önüne serer (Görsel 15).



Görsel 15- Bir başka çağdaş performans ve baş kahraman için bir yabancılaşma anı.

Bu sahneler, çağdaş sanatın, özgünlük yoksunluğunu ve kent mekanı gibi bellek ile ilişkilendiği sürece nasıl anlamsız kaldığını ortaya koyar. Özgünlük, **Sorrentino**'nun filminde temel bir niteliktir; baş karakter Jep, yaşamın anlamını ve kimliğini bu özgünlük ve bellek aracılığıyla kurar. Dolayısıyla, filmde sanat da, edebiyat gibi varoluşsal sorgulamanın merkezinde yer alır. Film boyunca yer alan

modern binalar ve sanat enstalasyonları, gelenek ile modernitenin çatışmasını simgeler; bu, Jep'in çağdaş topluma dair düşüncelerinde sıkça tekrar eden bir temadır. Gençliğinde tek bir beğenilen roman yazmış bir yazar olarak Jep, sürekli olarak Roma'nın sanatsal ve kentsel mirasının hatırlatmalarıyla çevrilidir. Jep'in gerçekleştirilmemiş potansiyeli ile çevresini kuşatan zamansız baş yapıtlar arasındaki gerilim, onun bitmeyen huzursuzluğunu görünür kılar.

Bu bağlamda, Villa Giulia'daki Ulusal Etrüsk Müzesi'nin revaklı galerisinde bir otobiyografik sergi de yerini alır. Bu sergide, sanatçının elli beş yıl boyunca her gün çekilmiş fotoğrafları sergilenir. Binlerce fotoğraf, tek bir adamın yaşlanma sürecini ve değişen ruh hâllerini ortaya koyar; bu da, yarattığı özgünlük sayesinde Jep için duygusal açıdan güçlü bir deneyime dönüşür (Görsel 16). Ancak aynı zamanda bu sergi, filmdeki zaman ve mekânın diyalektiğine ve sıkışmasına bir gönderme niteliği taşır. Sadece Roma'nın ebedi ve zamansız mekânlarında aradığı gerçekliğe ve öz'e yaklaşabilen Jep, ilk kez bu sanat eseriyle sahici bir bağ kurar.



Görsel 16- Jep revaklı sütun aralarındaki fotoğrafik yerleştirmeden büyülenmiş bir şekilde sanatçı ile konuşmaktadır.

Zamanlar ve Mekanlar Arasında

Filmdeki Roma, farklı çağların birleştiği, zaman ve mekânın bir aradalığını derinleştiren çok katmanlı bir anlatı sunar. Bu haliyle kent, hayranlık uyandırıcı derecede güzel ve hayalidir. Kamera, şehrin tarihi cepheleri, köprüleri ve meydanları arasında dolaşır; bilinen yüce yapılardan saklı köşelere kadar her sahneye büyü bir

hayret duygusu katar. Kutsal ve dünyevî olanın bir aradalığı sinematografik bir oyun alanına dönüşür. **Giuliana Bruno** sinemada mekânın duygusal ve bedensel deneyimlerle nasıl bütünleştiğini vurgular.⁴ **Bruno**'ya göre sinema, seyirciyi bir mekânsal yolculuğa çıkarır; kamera hareketleri, kadraj tercihleri ve görsel atmosfer, izleyiciye bir mekânsal deneyim yaşatır. **Sorrentino**'nun Roma'sı tam da bu anlamda işlevseldir: seyirci, Jep ile birlikte gündüzden geceye uzanan bir yolculuğa çıkar. Ne de olsa Roma, tarihin kolektif belleğini taşıyan bir kenttir. Bu yapısal kolektif bellek, Jep'in kişisel belleğini besler. İzleyiciye aktarılan şey yalnızca Jep'in yaşamı değildir; Roma'nın tarih öncesinden Rönesans ve Barok'a taşları, meydanları, çeşmeleri, sarayları, kiliseleri ve terasları üzerinden somutlaşan bir varlık hikâyesidir. Jep, gençliğindeki ilk aşkını hatırladığında ya da yazarlığa başladığı günleri anımsadığında, Roma'nın sokakları onun hafızasına eşlik eder. Bir kilise avlusunda otururken duyulan çocuk sesleri, geçmişi bugüne taşır. Bir pencereden görünen eski bir taş duvar, Jep'in gençliğini çağırır. Böylece Roma, bireysel hafızanın kolektif mekânla kesiştiği bir ara kesit olur.

Sorrentino'nun ardışık planları yoluyla kavramsal anlamlar üretilir ve sinemanın, sözel dile benzer biçimde düşünsel anlam yaratma gücüne sahip olduğunu bize bir kez daha gösterir. Bu teknikle, sahnelerin simgesel mesajlar iletmesi görsel bir senfoniye dönüşür, filmin merkezî temalarının temsil aracı hâline gelir; izleyiciye estetik boyutu güçlü, özenle kontrol edilmiş bir görsel kolaj deneyimi sunulur. Bazen Jep ile baş başa kaldığımız anlarda, **Sorrentino** kamera ile onun kentte dikkatini çeken ayrıntılar üzerinde durur. Kamera, izleyicinin "neden bu görüntü?" sorusunu soracağı kadar kalır ve ardından sahne kesilir. (Görsel 17)



Görsel 17- Jep geceleyin Via Vittorio Veneto'da yürüyor.

Sahne, Jep'in arka planda yer almasıyla başlıyor ve onun çevreye karışmasıyla sonlanıyor.

Kamera, iyi bilinen mekânlara taze bakış açıları sunar; Tempietto gibi küçük bir Roma tapınağında taşların, sıvaların ve mermerlerin dokusunu yakalayarak, izleyiciye mekânın maddeselliğini hissettirir (Görsel 18). Jep tapınağa girer ve orada

⁴ Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (New York: Verso, 2002).

saklanan küçük bir kızla karşılaşır. Mekan derinlik hissiyle dinamik şekilde çekilmiştir. Kız ona “*Sen hiç kimsesin*” der. Bu sözler, Jep’in derin korkularına dokunan bir his yaratır. O an Jep neredeyse gözyaşlarına boğulur ve konuşamaz hâle gelir.



Görsel 18–Mimar Bramante’nin *Tempiettosu*, Jep ile kızını arayan annesinin karşılaştığı bu sahneye mekân olur.

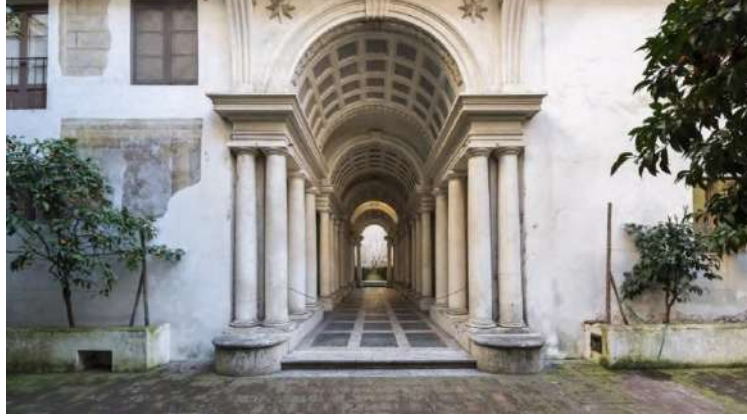
Filmde izleyici, Malta Şövalyeleri Sarayı (Görsel 19), Palazzo Spada (Görsel 20), Odescalchi ve Barberini gibi özel saray mekânlarını da görme şansı bulur. Mermer merdivenlerinden duvar resimlerine, duvar halılarından sayısız zengin detaylara kadar bu ihtişamlı yapılar, izleyiciye hem mimari hem de sanatsal olarak yeni bir bakış sunar; izleyiciyi gerçek ile düş arasındaki sınırda dolaştırır. Bu saraylarda, galerilerde ve bahçelerde kullanılan etkileyici perspektif anlayışı, mekânlara rüya benzeri nitelikler kazandırır; Rönesans perspektifinin sağladığı mesafe illüzyonu sayesinde bu etki derinleşir.



Görsel 19- Stefano ile yaptıkları gece turu sırasında Jep ve Ramona, Aziz Petrus Bazilikası’nın kubbesine bakılan anahtar deliği manzarasıyla ünlü Villa del Priorato di Malta’yı ziyaret ediyorlar. Ağaçlarla çevrili cadde, kubbenin gerçek mesafesinden daha yakın görünmesini sağlayan bir optik illüzyon yaratıyor.

Bu yaklaşım, klasik resmin perspektifli bakışını yansıtarak izleyiciyi, başkarakterin dünyasına özenle inşa edilmiş bir pencere aracılığıyla bakmaya davet eder. **Sorrentino**’nun bu tekniği kullanımı, filmin perspektif kavramını hem gerçek anlamda hem de mecazi olarak keşfetmesini vurgular; Jep, gezinirken bu perspektifler arasında yol alır. **Sorrentino**’nun tarzı, daha önce özel ve erişilmesi zor

alanlarda gezinip bu alanları kamusal erişime açar. Örneğin, Jep'in Ramona'yı Roma'nın gizli ve göz alıcı saraylarında gezdirmesi gibi. Barok kiliseler ve çeşmelerde görülen dramatik hava ve duygusal yoğunluk, filmin insan tutkularını keşfetme temasını yansıtır.



Görsel 20- Palazzo Spada'nın içinde, Mimar Borromini'nin perspektif galerisi; Ramona geriye doğru yürürken Barok dehası tarafından tasarlanan mimari illüzyon ortaya çıkar.

Sorrentino'nun mekânsal derinliği ve içsel yolculuğu vurgulamak için mimariyi kullanarak elde ettiği yassılaştırılmış perspektif görüntüsü konusunda **Thomas Elsaesser** ve **Malte Hegener**'in film teorisi, Rönesans resmine dayanır:

Mesafeyi yönetmek ve algıyı, esasen beden dışı göze ayrıcalık tanıyarak düzenlemekle karakterize edilen bu görsel temsil geleneği, sinema ile ortaya çıkmamış; Rönesans'tan bu yana klasik resimde kullanılan merkezi perspektifte köklenmiştir.⁵

Jep, 19. yüzyılın romantizmle örtüşük *flâneur* figürünü andıran bir kent gezgini olarak, kentsel hayatın hayaletimsi görüntüleri arasında dolaşır. Onun kent manzarasına düşünceli bakışı, bir pencereden bakan romantik bir gezgini andırır; bu motif, filmin varoluşsal sorgulamaları üzerine olan keşfini güçlendirir. (Görsel 21) Küçük güzellik anları, ne kadar kısa olursa olsun, Jep'i hayatın güzelliğine uyanmaya çağırır.

Öte yandan, Roma'nın gerçek üstü ve kadim güzelliği, Jep'in modern varoluşsal krizleriyle pek çok kez yan yana konur. **Sorrentino**, böylece Roma'yı tarihsel ve gerçek yaşamla bağlantılarından kopararak bir çöküş ve çürüme tasvirine dönüştürür. Roma, geçmişin ihtişamı ile bugünün tüketim kültürünü aynı anda barındıran bir sahne olarak hem karakterlerin yaşamını hem de izleyicinin algısını biçimlendirir. (Görsel 22)

⁵ Thomas Elsaesser ve Malte Hegener, "Cinema as Window and Frame," içinde: *Film Theory: An Introduction through the Senses* (New York and London: Routledge, 2010), s. 20.



Wanderer Above The Sea Of Fog



Woman Before the Rising Sun



Woman at a Window



Görsel 21- Yukarıdaki tabloların tamamı, 19. yüzyıl romantizm sanatçılarından Caspar David Friedrich'e aittir. Filmde, Rönesans'taki konumlandırmaya benzer şekilde, biz izleyici olarak başka bir izleyicinin bir manzaraya baktığını gözlemleriz.



Görsel 22- Jep striptiz kulübünde; renk, derinlik ve karanlık ile anın yüzeyselliği.

Dolayısıyla filmdeki partiler, diyaloglar, bireysel krizler ya da estetik göndermeler yan etkenler olarak var olurken, asıl sürekliliği Roma'nın ebedi mekânsal varlığı sağlar. **Marc Augé**'nin "yok yerler" (*non-lieux*) kavramı da bu bağlamda önemlidir.⁶

⁶ Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe, London & New York: Verso, 1995.

Augé, modern toplumda havaalanı, alışveriş merkezi, otel lobisi gibi kimliksiz mekânların çoğaldığını ve bireyin deneyimini anonimleştirdiğini söyler. **Henri Lefebvre**'e göre ise mekân üçlü bir diyalektik içinde anlaşılmalıdır: algılanan mekân (pratiklerin mekânı), tasarlanan mekân (planlama ve temsil mekânı) ve yaşanan mekân (imgelem ve deneyim mekânı). Filmde, Roma'nın tarihsel ağırlığıyla bugünün kimliksiz eğlence mekânları arasındaki kontrast, Jep'in yabancılaşmasının görsel karşılığıdır. Bir yanda tasarlanmış mekânlar olarak antik kalıntılar, Barok saraylar, Bernini'nin çeşmeleri; diğer yanda içi boş, tekrar eden partiler, tüketim odaklı mekânlar... **Sorrentino**, Roma'yı bu ikilik üzerinden resmederek, hem **Augé**'nin "yok-yerleri"ni hem de **Lefebvre**'in tasarlanan mekân ve yaşanan mekânlarını aynı çerçevede bir araya getirir.

Ritim manipülasyonu da, **Sorrentino** tarafından kullanılan bir tekniktir; Jep'in kariyerindeki ve yaşındaki çürüme ve gerileme temalarını vurgulamak için zamanı yavaşlatarak dramatize eder. Bu teknik, Jep'in tanıtıldığı ilk sahnede belirgin olarak görülür; yavaşlatılmış kutlama görüntüleri ve yorgun ya da mutlu yüzünün yakın planı, onun duygusal sıkıntısını ortaya koyar. (Görsel 23) **Sorrentino**, Jep'i odak noktası haline getirmek için ağır çekim ve uzun planlar kullanır; bu, **Sigfried Kracauer**'in "zamansal yakın planlar" olarak tanımladığı yaklaşıma benzer.⁷



Görsel 23- Jep'in gösterişli doğum günü partisi, üzerinde 'Martini' yazan tabelayla; Jep uzun yakın planlarla kalabalığın ortasında odak noktası olarak sunuluyor.

Sorrentino, mekânı genişletip daraltarak manipüle eder; filmde akan zamanla bağlantılı olan bu mekânsal bolluk, izleyiciyi mekânların değerini yeniden düşünmeye davet eder ve nihayetinde kafa karıştırıcı ama zengin ve yorumlanabilir bir mekânsal deneyim yaratır. (Görsel 24-26)

⁷ Sigfried Kracauer, sinemanın fiziksel gerçekliği somutlaştırma gücünü vurgular ve "zamansal yakın planlar" kavramını geliştirir; bu yaklaşım, doğa olayları gibi zamanla değişen süreçlerin yakın çekimlerle izleyiciye aktarılmasını sağlar. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, 1960.



Görsel 24- Scala Santa, bir başka perspektif görünüm.
"Neden yalnızca köklerle beslendiğimi biliyor musun?" diye sorarak Rahibe Maria merdivenlerden emekleyerek çıkıyor ve aidiyet duygusunu somutlaştırıyor.



Görsel 25- Cimitero Monumentale del Verano (19. yy mezarlığı)'nın inen merdivenlerinde beyaz ve siyah figürlerin karşıtlığıyla kurulan dengeli kompozisyon ve Jep'in ilk aşkı Elias'ın ölümüyle yüzleştiği fanilik.



Görsel 26- Piskopos ile bahçe partisi - Villa di Fiorano.
Geniş açık alanın zemininde siyah ve beyaz figürlerin dengeli dağılımı.

Film boyunca, biçimsel dolanmalar ve tematik varyasyonlarla tekrar eden bir örüntü ortaya çıkar. Olay örgüsü açısından çok az şey olur gibi görünse de, oldukça yoğun bir tematik arka plan yaşanır. **Sorrentino**'nun filmi, açıkça "Roma hakkında" olmasa da, şehri adeta kuşatır. Tüm temalar, sanat, müzik, hafıza, dostluk ve aşk aracılığıyla işlenirken; ölüm her daim varlığını hissettirir. Bir yandan insanları silip süpürmeye hazırdır bir yandan da nesnelerin güzelliğini (ya da çirkinliğini) dokunulmaz bırakır.

Film, antikten moderne uzanan çeşitli mimari stilleri bir araya getirerek zamanlar ve mekânlardan oluşan bir kolaj yaratır. Rönesans etkisi, Palazzo Sacchetti ve Villa Medici gibi yapılarda belirgindir; simetri, oran ve güzellik vurgusuyla, Jep'in kendi yaşamında yeniden keşfetmeyi arzuladığı idealleri yansıtır. Palazzo Sacchetti'nin süslemeleri ve ihtişamı, çürüme temasını pekiştirir; Jep'in lüks çevresine rağmen hissettiği boşluğu vurgular. (Görsel 27)



Görsel 27- Üstte: Palazzo Sacchetti'nin yemek odası. Palazzo, sorunlu bir oğlu olan ve intihar eden nevroitik arkadaş Viola'nın evidir. Alttaki ise sarayın bahçesidir.



Görsel 28- Romana ile birlikte Villa Medici'nin terasında, Jep'in Ramona ile gece yürüyüşünün sonunu işaretler. Aşağıda, bahçesinin merkezinde Niobe heykelleri yer alır.

Stefano'nun Jep ve Ramona için açtığı "prenselerin sarayları" (Görsel 28), aslında Roma'nın en büyüleyici hazinelerinden bazılarını barındıran müzelerdir. Zarif 16. yüzyıl yapısı Villa Medici, filmin zengin görsel ve tematik dokusuna önemli bir katkı sağlar. Bahçeleri ve mimari güzelliği, Jep'in aristokrasiyle etkileşimleri için göz alıcı bir fon oluşturur. Villanın zamansız zarafeti ve sanat ile kültürün merkezi olarak işlev görmesi, filmin sanat, güzellik ve zamanın geçişi temalarını keşfetme çabasını pekiştirir; bu temalar Jep'in yolculuğunun merkezindedir. Görüntüler arasında Kapitolin Müzeleri'nin heykelleri, Palazzo Altemps'in avlusu, Palazzo Braschi'deki anıtsal merdiven, Palazzo Barberini'deki **Raphael**'in Fornarina tablosu, Palazzo Spada'daki **Borromini**'nin sahte perspektifi ve gece gezintisinin sona erdiği Villa Medici'nin kalbi yer alır. (Görsel 29-31)



Görsel 29- Jep, Ramona ve Stefano gece gezisinin ardından Villa Medici'nin parkına varırlar.



Görsel 30- Ulusal Roma Müzesi'ne ev sahipliği yapan Palazzo Altemps.



Görsel 31- Palazzo Barberini'nin avlusu ve Raffaello'nun Fornarina'sı. Palazzo, Barok mimarinin bir başyapıtını temsil eder. Odak, Raphael'in başyapıtı *La Fornarina*'ya (Genç Bir Kadının Portresi) kayar ve onun ifadesi üzerinde uzun süre durulur.

Sonuç olarak, **Muhteşem Güzellik**, sanat, edebiyat ve mimarlığın kesişim noktasında, insanlık durumu, anlam arayışı ve Roma'nın sonsuz güzelliğine dair mekânsal bir sentez üretir. **Sorrentino**, Roma'yı yalnızca göstermez; Roma'yı varoluşun aynası haline getirir. Film boyunca mekânlar ile duygular ustalıkla harmanlanır. Hayat, sanat, aşk ve ölüme dair düşünceler, kentte dolaşırken karşılaşılan insanlar ve farklı zamanlara ait kentsel mekânların hikâyeleriyle iç içe geçer. Bir bakıma, Roma, her sahnede tekrar üretilen, performatif bir mekânsallık sergiler. Sonunda, bu kolaj, varoluşun çok yönlü bir keşfini yaratır; Roma'yı sadece temsili bir arka plan olarak değil, aynı zamanda hayatın karmaşıklıkları üzerine izleyiciyi düşünmeye çağıran mekânsal bir imgelem olarak sunar.

BATUHAN YALAZ İLE FİMLERİN HAFIZASINDA MÜZİK YOLUYLA BİR YOLCULUK

Eda Güngör Korçak

Röportajımızda kısa film yönetmeni, besteci ve müzisyen **Batuhan Yalaz**'ın müzik yolculuğunu ve güncel projelerini sizlerle paylaşıyoruz. Ankara doğumlu sanatçı, klasik gitar eğitimine Hacettepe Üniversitesi'nde başladı. Kısa film müziği alanında hem ulusal hem de uluslararası başarılar elde eden **Yalaz**, *En Uzun Gece* filmiyle Denizli ve XI. Uşak Kısa Film Festivali'nde "En İyi Film Müziği" ödülünü kazandı. Bu söyleşide, onun müzikal vizyonunu, disiplinler arası sanat yaklaşımını ve kısa filme kattığı değerleri yakından keşfedeceğiz.



Eda Güngör Korçak: *Kısaca "Batuhan Yalaz"ı tanıyabilir miyiz? Okuyucularımıza biraz kendinden bahseder misin? Müzik ve sinema çocukluk anılarının neresinde?*

Batuhan Yalaz: 1989 yılında Ankara'da doğdum. Anıttepe'de mütevazı bir evde büyüdüm. Müzik ve sinema küçüklüğümde beri hep evde tanık olduğum şeylerdi. Annemin topladığı müzik kasetlerini dinler, akşamları filmler izlerdik. Haftasonları sinemaya gidip filmler üzerine konuşmak bir ritüel haline gelmişti. O yaşlarda fark etmesem de, aslında zihnimi müzik ve sinema ile doldurmaya başlamışım. Bir filmi izlerken müziklerinin beni çok etkilediğini keşfettim ve bir sahneyi hatırladığımda arkasındaki müziği de hatırlıyor, bir parçayı duyduğumda zihnimde ona ait

görüntüler canlanıyordu. Hafızamı canlı tutan bu bağ hiç kopmadı. Tabii sadece müzik ve sinema da değil, annem resim çizerdi ve anneannem sürekli kitap okurdu bunları görmek beni çok etkiledi tabii.

Gençlik yıllarımda da sinema ile olan bağım iyice güçlendi. Ankara'da yaşarken, bir arkadaşım ile birlikte bir sürü film alıp günde üç-dört film izliyorduk. Sonrasında bir bara oturup filmler hakkında konuşuyorduk. Beni çok besledi yaşadığım o dönem.

Sinema her zaman hep özenerek takip ettiğim bir şeydi. Eski bir gitarım vardı orada bu filmlerin müziklerini çalmaya çalışıyordum. Artık o kadar film izleme şansım olmuyor ama o dönem bana sinema olan ile bağımı inşa etme fırsatı verdi diyebilirim. O zamanları hala özlüyorum.

EGK: Müzik yolculuğun profesyonel anlamda nasıl başladı, müzik ile sinema nasıl bir araya geldi? Ne zaman karar verdin film müzikleri yapmaya?

BY: Müzik eğitimime çok değerli hocam **Soner Egesel** ile başladım ve bir çok değerli isimle çalışma fırsatı buldum. Klasik gitarla uğraşmak elbet çok öğretici oldu fakat bana yeterli gelmemeye başlamıştı. Bu sırada Bilkent Üniversitesi Senfoni Orkestrası'nın arşiv kayıtlarını yapıyorduk. Hem görüntü hem ses tarafında çalışma fırsatım oldu. Kameramanlık yaparak harçlığımı çıkartıyor, bir yandan da müzik çalışmalarına devam ediyordum. 2013 yılında **Gustav Mahler**'in 8. Senfonisini dinlediğimde net bir şekilde besteci olmaya karar verdim. Fakat sinema da hep gönlümdeydi ve bir şekilde sinemanın içinde olmak istiyordum. Bir karar vermem gerekiyordu ve kendime bir kesişim noktası buldum. Film müziği yapma yolculuğum böylece başlamış oldu.

Ardından İstanbul'a yerleştim ve burada **Barış Diri** ve **İskender Paydaş** gibi önemli isimlerle çalışma fırsatı buldum. 2016 yılında katıldığım 23. Halıcı Bilgisayarla Beste Yarışması'nda üçüncülük ödülü aldım ve kısa filmlere müzik yapmaya başladım. Sonrasında modern dans, dizi ve uzun metraj filmlere müzikler besteledim.

EGK: Saydığın isimlere bakınca çok kıymetli isimlerle bir araya gelme şansın olmuş. Bunlardan sanırım en önemlisi de Soner Egesel. Bize biraz ondan bahsedermisin?

BY: **Soner Egesel**'in benim hayatımda önemli bir yeri var çünkü kendisi ile geçirdiğim vakit benim için çok değerliydi. Müziğe ve sanata bakışımı değiştiren nadir insanlardan biri oldu. Onunla tanıştığimde, sadece teknik anlamda değil, hayata dair düşünceleri de beni çok etkiledi. Bir öğretmenden çok bir baba gibi yaklaşırdı öğrencilerine. Öğrencisini önemseyen, cesaretlendiren bir yapısı vardı. Ben ona sürekli yaptığım besteleri dinletir ve film müziği yapmak istediğimden bahsedirdim.

Bıkmadan usanmadan o besteleri dinler ve yorumlar yapardı. Beni yaptığım besteler için çok cesaretlendirdi. "Yapmaya devam et bir gün olacak istediğin şey" dediği anı hiç unutmadım.



EGK: Soner Egesel'e dair bir belgesel film çalışması yürütüyorsunuz ve bu filmin küçük bir kısmında yer aldığım için bu çalışmanın senin için ne kadar önemli olduğunu biliyorum. Belgesel projenin yolculuğunu okuyucularımızla paylaşır mısın? Ne zaman karar verdin? Çalışmalar nasıl ilerliyor?

BY: Küçüklüğümden beri fotoğraf makineleri ile haşır neşir olmuşum. Video kameralara da erişebildiğimde kötü de olsa hep bir kameram oldu. Arkadaşlarımın videolarını çekip ufak videolar yapıyordum. Hem müzik programlarıyla hem kurgu programlarıyla haşır neşir oldum. Bu yüzden uzun zamandır aklımda film yapmak vardı zaten fakat film müziği yapmaya başladığımda, film yapmanın zorluklarını görmeye başladım. Yalan yok bu biraz gözümü korkutmuştu fakat artık farklı disiplinlerde üretme arzum bu korkularım karşısında galip geldi sanırım.

2020 yılı benim için ekstra zorluklarla geçti. **Soner Egesel'in** vefat haberini aldığımda içimde bir şeyler kıpırdanmaya başladı. **Soner Egesel** ile kurduğum bağ ve onun yaşadığı sıkıntıları içselleştirmem, beni bu filmi yapmaya itti. Onun gibi bir değeri anlatmak ve aynı hisleri paylaştığım müzisyenlerin yaşadığı zorluklara kendimce bir ses olabilmek istedim. Bu belgesel film benim için sadece bir sanatçı portresi değil, aynı zamanda Türkiye'de müzisyenlerin ve kültürün geçirdiği dönüşümün bir kaydı.

Çekimlerin bir kısmını geçen sene gerçekleştirdik. Şu an kalan çekimleri tamamlamak ve filmin kurgu aşamasına gelmek için çalışmalarımızı sürdürüyoruz.

EGK: Bu belgesel film ile beraber yürüttüğün film müziği çalışmaları da var. Bir film projesi sana geldiği zaman çalışma yöntemin nasıl şekilleniyor? Önce

senaryoyu okumak mı daha iyi oluyor senin çalışman için, yoksa kaba kurgusu bitmiş bir filmi izlemek mi?

BY: Duruma göre değişiyor bu ama genelde projelere senaryo aşamasından dahil oluyorum ve karakterlerle bağ kurmaya, atmosferi anlamaya çalışıyorum. Sonrasında ön çalışmalarımı yapıyor ve temaları bulmaya çalışıyorum.

Bana göre en sağlıklı, filmin kurgusu bittikten sonra tam anlamıyla çalışmaya başlamak. Tabii sahneyi çekmek için müziğe ihtiyaç olmayan bir senaryodan bahsediyorum. Bazen bu da oluyor.

Kurgu bittikten sonra da yönetmen ile sahneleri tek tek çalışıp neye ihtiyacı var, ne istiyor, neler yapabiliriz gibi konuları konuşup çalışmaya başlıyorum. Yaratıcı fikirler bulmak ve sahnenin ihtiyacı olan atmosferi kurmak en keyif aldığım şeylerden biri. Bence sinemada müzik, yalnızca duyguları taşıyor; aynı zamanda görünmeyeni, söylenmeyeni de seyirciye fısıldıyor. Müziğin bu görünmez dili, hikâyeye kendi katmanlarını ekliyor. Görünmeyen bir karakter gibi bize bir çok şeyi anlatabiliyor. Müzikle hikâye anlatmanın, yeni sesler bulmanın keyifli bir tarafı olduğunu söyleyebilirim.



EGK: Yeni projelerin var mı peki? Film müzikleri ya da albüm çalışması gibi.

BY: Aralık ayında bir uzun metraj filmin müziklerini bestelemeye başlayacağım. Ardından 2026 yılının yaz aylarında ortak yapımcısı olduğum bir uzun metraj filmin müzikleri beni bekliyor. Tabii bu işlerin yanında kendi işlerimi de devam ettirmem gerekiyor. Belgesel filmimin çalışmaları devam ediyor ve bu yıl sonuna doğru bir single ve bir albüm yayınlamayı hedefliyorum. Instagram'da da "a Memory Journal by Batuhan Yalaz" ismiyle görsel ve işitsel bir günlük yapmaya çalışıyorum. Burada çektiğim fotoğraflar, filmlerin yapım süreçleri ve çektiğim micro filmleri paylaşacağım.

EGK: Bir filmi izlediğinde müzik açısından değerlendirdiğinde, seni en çok etkileyen kısmı neresi oluyor? Bize İzlediğin filmler arasında seni müzik açısından etkileyen, “bu filmde müzik olmazsa olmaz” dediğin bir film listesi verebilir misin?

BY: Müziğin, filmin atmosferine olan uyumu beni çok etkiliyor. Bence bir film müziği, sadece iyi melodileri olan bir müzik olmamalı, aynı zamanda sessizlik ile de dans edebilmeli ve karakterlerin dünyasını yansıtmalı. Son dönemde beni en çok etkileyen filmler **Cold War** (Paweł Pawlikowski, 2018), **The Lighthouse** (Roger Eggers, 2019) ve **The Zone of Interest** oldu sanırım. **The Zone of Interest** (Jonathan Glazer, 2023) sesi hafızaya kazıyan, hem müzikleri hem de ses tasarımı açısından izlenmesi gereken bir film.

Listeler konusunda pek iyi değilim açıkçası çünkü çok fazla sevdiğim film ve besteci var, ama aklıma gelen birkaç tane sıralayabilirim:

Three Colors: Blue (Besteci: Zbigniew Preisner [Krzysztof Kieślowski, 1993])

Never Look Away (Besteci: Max Richter [Florian Henckel von Donnersmarck, 2018])

Arrival (Besteci: Jóhann Jóhannsson [Denis Villeneuve, 2018])

Cléo de 5 à 7 (Besteci: Michel Legrand [Agnès Varda, 1962])

Blade Runner (Besteci: Vangelis [Ridley Scott, 1982])

Cinema Paradiso (Besteci: Ennio Morricone [Giuseppe Tornatore, 1988])

Decision to Leave (Besteci: Jo Yeong-wook [Park Chan-wook, 2022])

Schindler's List (Besteci: John Williams [Steven Spielberg, 1993])

PORTABELLA VE SÜREKLİLİK*

Jonathan Rosenbaum

Sinemayı kendi amaçları için yeniden icat eden yönetmenler genellikle bazı ayırt edici dezavantajlarla çalışırlar. Birkaç ayrıcalıklı örnekte (**Griffith, Feuillade, Chaplin, Hitchcock**) yeniden icat sürecine uyum sağlayan, sanat formu ve küresel kurum olarak sinemanın kendisidir. Ancak daha sık görülen durum, yeni kuralların kabul edilmesi, anlaşılması ve benimsenmesi sağlanana kadar (veya sağlanmadığı sürece) film yapımcılarının eserlerinin kamuoyunun dikkatinden uzun süre uzak kalması ya da uzun süren bir dizi yanlış anlaşılma yaşanmasıdır.

Üretim, dağıtım ve sergileme ilkelerinin bir kısmının, bazı alımlama kavramlarıyla [*concepts of reception*] birlikte yeniden icat edildiği **Pere Portabella** örneğinde, tamamlanmış projeler arasında sıkça görülen zaman boşlukları, deneyimsiz izleyicilerin karşılaştıkları bazı zorlukları daha da artırmıştır. İlginçtir ki, bu zorluklar seyircinin filmlerin kendilerine karşı duyarlılığından ziyade, bu filmlerin varlığının ta kendisini keşfetmesiyle çok daha fazla ilgilidir.

Ben kendimi, o zamanlar Paris'te yaşayan Amerikalı bir göçmen olarak, **Portabella** sinemasını nispeten erken bir dönemde, Mayıs 1971 ve Mayıs 1972'de Cannes'da keşfetmiş olmaktan ötürü şanslı sayıyorum. Festivalin *Yönetmenlerin On Beş Günü* bölümünde [*Directors Fortnight / Quinzaine des Réalisateurs*¹] **Vampir-Cuadecuc** ve ardından **Umbracle** ile tanıştım, festival izlenimlerimin bir parçası olarak *Village Voice* gazetesi için her ikisini de kısaca inceledim.² O zamanlar, **Franco** yönetimindeki İspanya ve Katalan kültürüne olan aşinalığım o kadar azdı ki bu filmlere sanki Mars'tan gelmişler gibi tepki verebiliyordum. Bu da **Santos Zunzunegui**'nin "sınır ötesi [*extraterritorial*] **Portabella**" olarak adlandırdığı şeyin yanı sıra "dünya dışı [*extraterrestrial*] **Portabella**"yı da akla getiriyordu. Bunun bir örneği, incelememde "Cuadecuc"u ilk filmin başlığının bir parçası olarak fark edememem, işleyememem ve hatta kabul edemememdi.³ Ertesi yıl da **Carles Santos** Paris'te bana açıklamaya çalıştığında bile "Umbracle"ın ne anlama geldiğine dair net bir fikrim olup olmadığı konusunda benzer bir güvensizlik yaşamıştım.⁴ Tek bildiğim, bu filmlerin İspanya içinde en iyi ihtimalle el altından [*clandestinely*] gösterildiği idi.



Üstte: *Vampir-Cuadecuc*
Altta: *Umbracle*

1972 Temmuz'unda San Sebastian Film Festivali'ne katıldıktan sonra bile, Franco İspanyası hakkında sahip olduğum bilgiler, orada satın aldığım *International Herald-Tribune* gazetesinin bazı sayfalarından belirli makalelerin kesilip çıkarılmış olması gibi tuhafıklar ve festivalin son gününde pasaportumun çalınması sebebiyle gittiğim polis karakolundaki birkaç gözlemim dışında, yüzeysel kalmıştı. Pasaportumun çalınması, aslına bakarsanız, şanslı bir olaymış, çünkü takip eden 24 saat içinde keşfettiğim şeylerin çoğu, ertesi sabah Bilbao'daki Amerikan Büyükelçiliğine yaptığım otobüs yolculuğu da dahil olmak üzere, festivalin muhteşem konukseverliğinin benim fark etmemem için ayarladığı şeylerdi. Elbette **Portabella**'nın, **Viridiana**'nın İspanyol yapımcılarından biri olduğu için pasaportuna el konulmakla cezalandırıldığı için kendi filmleriyle Cannes'a gidemediğini biliyordum. Ancak **Vampir-Cuadecuc** ve **Umbracle**'den edindiğim üstünkörü bilgiler dışında, onun İspanyol profiline dair bildiğim tek şey, Variety'nin İspanya temsilcisi olan bir Amerikalının, San Sebastian'da **Portabella**'nın adını gündeme getirişime küçümseyici bir düşmanlıkla tepki vermiş olmasıydı. Kısa bir süre sonra **Noktürn 29**'u Londra'da izleyebilmiş, National Film Theatre'daki küçük bir retrospektif dolayısıyla **Portabella** hakkında *Time Out*'a kısa bir makale yazmış olsam da başka herhangi bir **Portabella** filmini görebilmem için bunların üzerinden otuz yıl geçti ve bu dönemde ancak adını duyabildiğim tek film de **Genel Rapor** oldu. Dahası, tanışıklığının yenilenmesi **Portabella**'nın kendi girişimiyle, Chicago'da bulunduğum sırada benimle yazışması sayesinde oldu. (Daha yakın zamanlarda ise, Polonya'nın hem **Varşova Köprüsü**'nde hem de Calderón'un *La vida es sueño*'sunda [Hayat Bir Rüya⁵] İspanyol fantezisine karşı genelgeçer bir yabancı ülke olarak üstlendiği özel işlevi ancak Katalan kökenli bir arkadaşımın yardımıyla anlamaya başlayacaktım.)

Sonunda posta yoluyla **Parmakla Saymaya Kalkmayın**, **Noktürn 29**, **Öteki Miró**, **İspanya'ya Yardım Edin**, **Vampir-Cuadecuc**, **Umbracle**, **Akşam Yemeği**, **Genel Rapor** ve **Varşova Köprüsü** filmlerinin ev yapımı video veya DVD kopyalarını alacaktım; bunları da **Bach'tan Önceki Sessizlik** takip edecekti. Ve bu arada, şimdilerde kamu televizyonunda yapımcı olarak çalışan eski bir sinemacı arkadaşım olan **Peter Bull**, New York'un Westchester bölgesinde **Jonathan Demme**'in ev sahipliğinde yapılan bir gösterimde daha yeni gördüğü **Varşova Köprüsü**'nü duyup duymadığımı soran bir e-posta göndermişti. Filmi bana "Tati ve **Buñuel**'in büyüleyici bir karışımı" olarak tanımlıyordu ki **Portabella**'nın **Viridiana**'daki ortak yapımcı rolünden o sırada habersiz olduğunu göz önüne aldığımızda, bu çok zekice bir yorumdu. İşin gerçeği, 1978 yılında San Diego'da tanıştığım ve o zamanlar yüksek lisans öğrencisi olan **Peter**, **Portabella** filmleri hakkında *Village Voice* veya *Time Out*'ta yazdığım incelemelerden habersizdi. **Peter**, bir zamanlar benim başrolünü oynama

ayrıcılığına sahip olduğum bir deneysel film çekmiş biri olarak,⁶ **Portabella**'yı hiç duymamış isem ilgileneceğimi ve duymuş isem de ona daha fazla bilgi sağlayabileceğimi düşünüyordu.



Varşova Köprüsü

Portabella'ya, **Vampir-Cuadecuc**'un filmleri arasındaki favorim olmaya devam etmesine karşın, "çok heyecan verici ve güzel" olan **Varşova Köprüsü**'nün "en büyük keşif" olduğunu yazdım. "En az yirmi yıldır sürdürdüğünüz çalışmalarınızdaki olağanüstü süreklilik beni alabildiğine etkiledi. Bu çalışmalar, benim için birçok yönden ve büyük ölçüde, terimin neredeyse her anlamıyla (tarihsel, tematik, anlatsal, şiirsel, müzikal, biçimsel, biçimsel) süreklilik meseleleriyle ilgilidir."

Sıfat listeme "siyasi"yi de eklemeliydim, çünkü aklımdaki diğer bağlantıların çoğu için temeli oluşturan şey, gerçekten de **Portabella**'nın siyasi ve estetik kaygıları arasındaki süreklilik olmuştur. Ancak **Portabella**'nın ayrı ayrı eserleri arasında da yakından incelenmeyi hak eden bir süreklilik vardır. Bunun örnekleri, bu eserlerin çoğunun kurmaca ile kurmaca dışı arasında bir çeşit belirsiz diyarda [*netherworld*] yer almalarıyla sınırlı kalmaz. **Noktürn 29**, 1969 tarihli **Miro** kısa filmleri⁷, **Vampir-Cuadecuc**, **Umbracle**, **Akşam Yemeği** ile **Genel Rapor**'daki açılış sekansını birbirlerine bağlayan, **Portabella**'nın kendi kurmaca ve anlatı biçimleri ile **Francisco Franco**'dur; ayrıca Hollywood ve diğer Batılı süreklilik modelleri (Ortak Pazar dahil) ile ilintili öteki egemen anlatı biçimleri de sonraki çalışmalarda daha fazla belirginlik göstermektedir. Hatta **Genel Rapor**'un uzun başlığının sonundaki "*una proyección*

pública" [halka açık gösterim], kaçınılmaz olarak daha önceki tüm "*proyecciones privadas*"ı [özel gösterimler] akla getirir. Çok açıktır ki, **Portabella**'nın 1977'de başlayan ve yeni İspanya Anayasası'nın yazılmasına katkı sağlaması, idam cezasının kaldırılmasına yardımcı olması ve İspanya'nın Ortak Pazar'a girmesine destek olması gibi faaliyetleri içeren ikinci kariyeri olan senatörlük, kariyerinin iki bölümündeki sürekliliğin daha büyük ve daha küçük kaygıları daha kalıcı olsa da, film yapımındaki odağını yeniden yönlendirmiştir.

Filmlerinin içinde olduğu kadar aralarında da süreklilik ve süreksizliğin kışkırtıcı biçimleri boldur. **Öteki Miró**'nun, bir **Miró** tablosunun yapılışı ve bozuluşunu anlatan kekeme, *staccato* ritimleri, **İspanya'ya Yardım Edin** filminde de yine kekeme hale getirilmiş haber görüntüleri aracılığıyla, İspanya'nın 1930'lar ortasındaki kuruluş ve çözülüşünü anlatır. Bunun devamında ise, başka bir Franco tarafından çekilen bir Kont Drakula hikayesinin yapılışını ve bozuluşunu farklı bir şekilde gösteren **Vampir-Cuadecuc**'un⁸ *legato* kamera hareketleri gelir. Bu olurken, eserde **Portabella**'nın **Carles Santos**'la yaptığı işbirliğinde sesin görüntüyü güçlendirmesi ya da onunla çelişmesi (yukarıda bahsedilen **Miró** kısımlarında ve **Umbracle**'da bu ikisinin özellikle vahşi ve agresif kombinasyonları yaratılır) yoluyla oluşan süreklilik ve süreksizlik, başka bir kalıcılık biçimi sunar.

Veya **Vampir-Cuadecuc**'taki kamera hareketlerinin sürekliliğini düşünün: Tipik olarak, **Jess Franco** tarafından çekilen Kont Drakula hikayesinden başlar; oyunculara, ekibe ve mekanlara ait çevredeki detaylara doğru ilerler; bu sayede gerek yüzyılları gerekse kurgu ile belgesel arasındaki alanı aşar. Tek çekimler içindeki bu sarsıcı sentaks değişimleri, **William S. Burroughs**'un *Naked Lunch* ve *Nova Express*'te tekil cümleler içinde sentaksı değiştirerek elde ettiği etkilerle bir miktar benzerlik gösterir. Bunun için çoğunlukla başvurulan *cut-up*'lar, ifade birimlerinin (çekimler, cümleler) formel yapılarının, anlatısal anlamlarının önüne geçmesine ve böylece o anlamların üretilme yollarından bazılarının vurgulanmasına olanak tanır.

Parmakla Saymaya Kalkmayın, Noktürn 29, Vampir-Cuadecuc, Umbracle, Varşova Köprüsü ve hatta **Bach'tan Önceki Sessizlik**'in birçok bölümü, sürrealist evrenin belirli yönlerini çağrıştırır: özellikle **Bir Endülüs Köpeği, Altın Çağ, Él, Viridiana, Yokedici Melek, Gündüz Güzeli, Tristana** ve **Burjuvazinin Gizli Çekiciliği** gibi filmlerin **Buñuel**'i ile ilişkilendirilen yönlerini; kısmen de, münasip [*decorous*] ortamların münasip kıyafetli münasip insanların gayrimünasip [*indecorous*] şeyler yapmalarıyla. Bazen bu gayrimünasip şeyler gösterilmek yerine sadece çağrıştırılır (**Akşam Yemeği**'nde olduğu gibi) ve bazen de yalnızca dolaylı yoldan ima edilir (örneğin, **Parmakla Saymaya Kalkmayın**'da tıraş edilen bir rahibin detay çekimleri).

Ancak sürrealizm zaten hayal gücünün kudretine tanıklık ettiğinden, bu ayırım muhtemelen ikincil olarak görülmelidir. (**Parmakla Saymaya Kalkmayın**'da bir kadının çerçeve dışı sesi, "Bu doğru mu?" diye sorar. "Hayır, doğru değil," diye yanıtlar bir erkeğin çerçeve dışı sesi, "Ama yeterince sık tekrarlıyorsan, bir yanlışlık bir olumlamaaya dönüşür"—böylece bir sürrealist manifestoyu da olumlamış olur.) Erken dönem **Buñuel**'i daha da fazla anımsatansa, şiirsel metaforlar çağrıştıran tuhaf çarpıştırmalardır [*juxtaposition*]: **Parmakla Saymaya Kalkmayın**'da bir Pepsi Cola şişeleme fabrikasında yaşanan tehdit ve ıstırap; veya **Noktürn 29**'daki bir TV ekranının görmeyen cam gözünden, onu izleyen adamın gerçekten görmeyen cam gözüne geçiş; veya **Bach'tan Önceki Sessizlik**'te bir piyanonun acı verici bir sessizlikle nehre düşüşü.



Bach'tan Önceki Sessizlik

Portabella'nın **Varşova Köprüsü**'nün senaryosunu oluşturma yöntemi (kendi ifadesiyle, "yanmış bir ormanda bulunan bir dalgıcın cesedi hakkındaki kısa bir gazete haberini almak" ve oradan başlayarak "bütün yönlere" açılmak) kuşkusuz *Data Towards the Irrational Enlargement of a Film: Shanghai Gesture*'dakine benzer bir Sürrealist prosedürü akla getirir.⁹ Aralarındaki can alıcı fark **Portabella** örneğindeki oyunun bir büyütme/açılma [*enlargement/expansion*] içermesidir: Karakterler, mekanlar, temalar (mutfakta sözlü oynanan bir satranç oyunu sırasında kültürü de içeren sınıfsal sınırların aşılması, bitişikte düzenlenen bir partide nazım biçimleri

üzerine yapılan kısa tartışma ve balık halinde bir operanın sergilenmesi gibi), rastgele motifler (“Constantinople” ve algler gibi), görsel örüntüler (bitişik binalardan bir dizi kravata veya bir uçaktan başka bir uçağa kesme gibi) ve kamera hareketleri arasında süreklilikler tesis eden şeylerin hepsi, nihayetinde, anlatıda gelenekselleşmiş sürekliliği’nin yerini alır.

Ancak **Portabella**'nın referanslarını **Buñuel**'le, veya **Murnau** ve **Dreyer**'le (**Vampir-Cuadecuc**'ta), veya **Antonioni** ve **Resnais**'yle (**Noktürn 29** ve **Varşova Köprüsü**'ndeki, **Gece** ve **Geçen Yıl Marienbad**'da esintilerine rağmen) veya **Welles**'le (**Genel Rapor**, **Franco**'nun mezarı çevresinde tekinsiz bir şekilde süzülerek **Yurttaş Kane**'i andıran bir açılış yapsa da sonrasında başkalaşır, **Vampir-Cuadecuc**'taki —ama bu defa sonunda “Barcelona 1976”ya bağlanan— araba yolculuğu benzeri bir yapıya dönüşür) veya **Bach**'ın hem somutluğunu [*materiality*] hem de kalıcılığını keşfetmek söz konusu olduğunda **Straub-Huillet**'le sınırlamak yanıltıcı olacaktır. Bunların yanı sıra, **Bram Stoker**'dan **Bach**'ın kendisine dek sinemadan önceki tüm referansları da dikkate almamız gerekir.

Varşova Köprüsü'nün genel yönelimi büyütme ve açılmaya doğru iken **Bach'tan Önceki Sessizlik**'teki genel yönelim, daha ziyade daralma ve yakınsamaya [*contraction and convergence*] meyleder. Sınıf ve dilin, temsil kiplerinin, müzik aletlerinin, hem maneviyat hem de yemek hazırlama formlarının sınırlarını ve —müzik portelerini saymıyorum bile— birkaç yüzyılı aşarak, zamansal olduğu kadar uzamsal bir süreklilik ve yakınsamayı sağlayan şey müziktir, özellikle de **Bach**'ın müziği. Öte yandan araçlar başrodedir (kamyonlar, trenler, tekneler, metro) ve neredeyse kesintisiz hareket eden bir kamera, müzik notalarının akışına uygun bir akıcılıkla yolları ve odaları, sokakları ve nehirleri, ülkeleri ve yüzyılları kat eder. **Bach'tan Önceki Sessizlik** nötr beyaz bir alanda başlayıp bittiği gibi, “öncesi” kadar bir “sonrası”nın da olduğunu varsayar: yani, başka bir yeni başlangıç.

Notlar

* “Portabella and Continuity”, JonathanRosenbaum.net (27 Kasım 2024 [[bağlantı](#)]). Çevirenler: Cem Kayalığıl, Beyhan Erel. *We thank Jonathan Rosenbaum for allowing us to publish the translation of this essay in our journal. We also wish to express our gratitude to Adrián Onco for his vital role in making this publication possible.* [Bu yazının çevirisini dergimizde yayımlamamıza izin verdiği için **Jonathan Rosenbaum**'a teşekkür ederiz. Bu yayının hayat bulmasındaki değerli katkıları ve yardımları için **Adrián Onco**'ya da teşekkürlerimizi sunarız.]

Yazı, **Pere Portabella**'nın davetiyle 2009'da yazılmış, yazarın 2010 tarihli *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia* kitabında yayımlanmış, 2013'te İspanyolca'ya çevrilmiştir.

Görseller yukarıda bağlantısı verilen sayfadan alınmıştır.

¹ Festivalin bu bölümünün adı 2022 yılında yapılan değişiklikle *Quinzaine des cinéastes* olmuştur. (ed.n.)

² Bu iki filmin adları uluslararası literatürde çevrilmeden bırakılıyor, biz de bu uyuşmayı takip ediyoruz. (ed.n.)

Yazıda adı geçen **Pere Portabella** filmlerini burada, yapım yılı sırasına göre listelenmiş halde veriyoruz (Yıl bilgileri için **Portabella**'nın resmi internet sitesini kullandık [[bağlantı](#)]):

Parmakla Saymaya Kalkmayın (No Compteu Amb El Dits / Don't Count on Your Fingers, 1967); **Noktürn 29** (Nocturno 29, 1968); **İspanya'ya Yardım Edin** (Aidez l'Espagne / Miró 37, 1969); **Ulusal Ödüller** (Premios Nacionales / National Awards, 1969); **Öteki Miró** (*Miró l'Altre* / Miró, The Other, 1969); **Vampir-Cuadecuc** (1970); **Umbracle** (1972); **Akşam Yemeği** (El Sopar, 1974); **Halka Açık Bir Gösterim İçin Belli Başlı Meselelere İlişkin Genel Rapor** (Informe General Sobre Unas Cuestiones De Interés Para Una Proyección Pública / General Report on Certain Matters of Interest for a Public Screening, 1976) [kısaca: **Genel Rapor**]; **Varşova Köprüsü** (Pont de Varsòvia / Warsaw Bridge, 1989); **Bach'tan Önceki Sessizlik** (Die Stille vor Bach / The Silence Before Bach, 2007)

³ **Jonathan Rosenbaum**, **Portabella**'nın bu filmi için yazdığı değerlendirmesinin girişinde ("Cuadecuc-Vampir" [[bağlantı](#)]) "cuadecuc"un Katalanca'da hem *solucan kuyruğu* hem de *film rulusunun sonundaki boş, kullanılmayan kısım* anlamına geldiğini belirtiyor. (ed. n.)

⁴ Müzisyen, besteci ve yönetmen **Carles Santos** (1940-2017), **Portabella** ile kırk yılı aşkın bir süre birlikte çalışarak verimli bir sanatsal ortaklığa imza attı. "Umbracle" sözcüğü Katalanca'da *şemsiye* demek ("umbrakl" şeklinde okunuyor). Yönetmenin bu addaki 1972 tarihli filmi üzerine dergimizde yayımlanmış "50 Yaşında" yazısı için bkz. "50. Yılında Portabella'nın Umbracle'sı: Halkçı Değil Devrimci Sinema!", Onur Keşaplı, Sekans, Aralık 2022, Sayı e20: 75-84. (ed. n.)

⁵ **Pedro Calderón de la Barca** imzalı, 1630 dolaylarında yazıldığı tahmin edilen tiyatro eseri. (ed. n.)

⁶ Film eleştirmeni olarak kendimi canlandırmış; hayali, var olmayan bir film hakkında röportaj vermiştim. **Peter** benim tariflerime dayanarak bu filmi çekmiş ve röportajı da filmin içine eklemişti. (Bu bilgi orijinal yazıda ana metinde, parantez içerisinde veriliyor. - ed. n.)

⁷ Bkz. yukarıda n. 2, 1969 tarihli üç kısa film. (ed. n.)

⁸ **Vampir-Cuadecuc**, **Jesús [Jess] Franco** filmi **Kont Drakula**'nın (Nachts, wenn Dracula erwacht, 1970) yapım sürecine yaslanır. Kamera arkası çekimlerini kullanır. Diyalogsuz haliyle, **Carles Santos**'un ses tasarımıyla ve öznel bir kurguyla inşa edilen, özgün bir *türev-Drakula* filmidir. (ed. n.)

⁹ Fransız sürrealistlerinin başvurdukları prosedürde, **Josef von Sternberg**'in 1941 tarihli filmi **The Shanghai Gesture**'a dair sorular soruluyor ve bunlara hızlıca verilen *olur olmadık* cevaplarla filmin olanaklıklarının keşfedildiği düşünülüyordu. Örneğin "Ömer'in annesi kimdi?" sorusuna "Mavi Sakal'ın son eşi", "Pek tabii ki Matilda!" (**M. G. Lewis**'in *Keşiş* romanına [1796] atıfla), "Maldoror'un sevdiği dişi köpek balığı." denilebiliyordu. (ed. n.; örnekler için bkz. "How To Watch Movies Like a Surrealist" [An Empire of One, [bağlantı](#)]).

BİR SEMBENE LANETİ: XALA**Gökhan Erkılıç***Xala***Yönetmen ve Senaryo:** Ousmane Sembene**Görüntü Yön:** Georges Caristan**Müzik:** Samba Diabare Samb**Kurgu:** Florence Eymon**Yapım Yön:** Paulin Soumanou Vieyra**Oyuncular:** Thierno Leye (Hadji Abdou Kader Beye), Douta Seck (Gorgui), Myriam Niang (Rama), Seune Samb (Adja Awa / No 1), Younouss Seye (Oumi / No 2), Dieynaba Niang (Ngone / No 3), Makhouredia Guèye (Reis)

1975 / 121' / Senegal

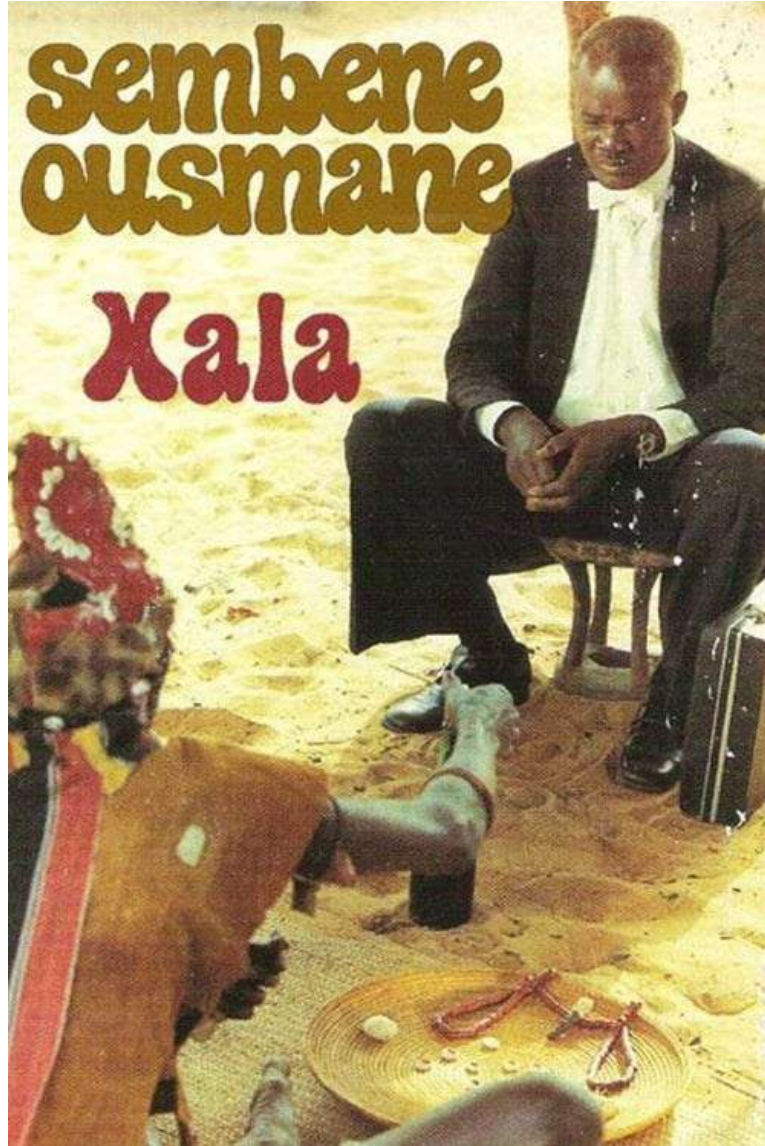
1975 Karlovy Vary FF Jüri Özel Ödülü

.....

1923 yılında Ziguinchor'da doğan **Ousmane Sembene**'yi 2007 yılında Dakar'da kaybettik. Okul eğitiminin disiplinsizlik nedeniyle 1936'da bitmesi bir on yıl kadar sıkıntılı ve belirsiz bir hayat sürmesine neden olsa da parlak kariyerine şahane bir başlangıç için bahane olur. 1944'te Fransız koloni ordusuna katılır. Onu 1946'da Marsilya'da, bir dok işçisi olarak buluruz. Sol İşçi Birliği'ne katılır ve sözü dinlenir bir sendikacı olarak sivrilir. 1956'da yayınlanan ilk romanı *Le Docker Noir* bu yılların hayat deneyimlerini yansıtır. 1961'de ülkesine dair gerçek hikayeler anlatmayı dert edinmiş olarak Senegal'e döner. Kısa sürede, kitapların çok sınırlı sayıda bir kitleye hitap ettiğini fark eder ve sinemaya yönelme kararı alır.

1962 yılında sinema okumak için Moskova'nın yolunu tutar. Gorki Stüdyosu'nda **Mark Donskoy**'un yönetmenliğinde bir yıl sinema eğitimi alır. Ülkesine döner dönmez film yapma olanaklarının ne denli sınırlı olduğunu öğrenmek zorunda kalır. Bir film çekmek için gerekli olan minimum donanımı bir araya getirdiğinde filmografisi için ilk adımları peş peşe atar. 1963'te çektiği filmlerden biri hemen hiç bilinmez: **Sonhrai Empire**; diğerinin ününe ise tartılar dayanmaz: **Borom Sarret**.

(Meraklısı *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi*'nin Kasım 2009 tarihli ilk sayısından okuyabilir.) 1964 yapımı **Niaye** geri planda kalan filmlerinden biri olur. 1966 yapımı **La Noire de...** Sembene'nin sinemada kalıcı olduğunu ilan eden filmidir. Aldığı ödüller sayesinde bunu sinema tarihine de yazdırır: Kartaca FF'66 Tanit d'Or Ödülü ve 1966 Prix Jean Vigo. **Mandabi** (1968), **Tauw** (1970) ve Moskova FF Gümüş Ödülü'nü kazanan **Emitai** (1971) ile yöresel ve kıtasal kültürün anlatısal özelliklerini taşıyan filmlerdi. Belki de olgunluk dönemini müjdeleyen filmi olarak göstermem gereken **Ceddo** (1977), çekildiği yıl Berlin FF Interfilm Ödülü'nü kazandı. Sonraki filmleri dünya sinefillerinin radarına takılmayı başarır: Venedik FF Jüri Özel Büyük Ödülü'nü kazanan **Camp de Thiaroye** (1988), **Guelwaar** (1992), **Faat-Kine** (2000) ve Cannes FF Un Certain Regard ödülünü kazanan **Moolaade** (2004).



.....

Geleneksel giysileri içinde tepinen, tamtam çalan ve dans eden kalabalığın mest eden dinamizmine kapılmamak imkansız. Halk kurtarıcılarını ve onlara özgürlük bahşeden yerli ve milli liderlerini alkışlamakta. Yer Dakar Bağımsızlık Meydanı; yıla gelince Senegal'in Fransa'dan bağımsızlığını kopardığı 1960. Liderlere gelince, sanki daha başka ve acil işleri var gibi: Ticaret Odası'na dalıp ne var ne yok ellerler. (Kısa bir süre hariç, halk ve liderleri aynı planda görür müyüz? diye sorasım geldi. Kopukluk ve bağlantısızlık vurgusu bir Afrikan Kuleshov efektiyle güçlenir.) Bu eğitilmiş amcaların kurtuluş sonrası onca öncelikli iş varken neden ticaret odasına daldığını merak etmiş olabilirsiniz. Bu kurtuluş amcaları genetik nedenlerle gücün görkemine saplantılı bir bağlılık gösterir. Güç dediğin de paradır. Mademki savaş bitmiştir, soluğu yeten siyasetle iş adamlığını birlikte götüreceksin, yetmeyen kendini para doğuran bir iş adamı koltuğuna atacaktır.

Ticaret odasında kalmıştık. Reis bildik biçimde atıp tutmaya başlar, konuşması asenkrondur: *Endüstri, ticaret, kültür... kontrol altına alınmalıdır!* (Kültürün en sonda yer alması kurucu, kurtarıcı ve yöneticilerin kültürsüz olmasından kaynaklanır. Bir gün bir film bize fırsat verirse şu kültürsüzlüğün ne menem bir şey olduğu üzerine konuşur, belki de yazarız.) Bu kaypak tonlama, söylediklerine kendisi de kefil olmayan Reis'in salt bir metin okuyucusu ayarında bir tiplere olduğunu vurgular.

Beyazlarla birlikte bürodan çıkarılan askeri çizme ve şapkalar merdivene bırakılır. Marienne ve Marie Antoinette de dışarı atılır. (Yürrü Fransa, ablanı da al, anca gidersin!) Birazdan Fransız amcalar tarafından kucaklara alınıp sahiplenilecek, saygınlıklarına sahip çıkılacaktır.

Yerli ve milli liderler sosyalizmi, pardon, Afrikan sosyalizmini seçtiklerini deklare ederler. (Afrika kıtası sosyalizmi hayata geçirmek için epeyce ortak karakteristiğe sahiptir.)

Koltukların sahiplerinin değiştiğini görürüz. Ancak yeni sahipler düz memur takım elbisesi yerine görmemişlerin smokinlerini çekmişlerdir üzerlerine. Smokinlerin içini dolduranlarsa daha önce yerel kıyafetleriyle tanışmış olduğumuz siyasi elittir. Onlarla birlikte değişen son şey de artan kontrast olur. Kovulan Fransız üçlü ellerinde ağır bond çantalarla siyah konseyin kalplerini fetheder. Banknotları görünce siyahilerin başlarını salladıklarını ve paraları koruma altına alırcasına ellerini çantaların üzerine bastırdıklarını görürüz. Sığ aklın kendinden geçmesi için geniş zamana ihtiyacı yoktur. Sonuç olarak, eski koltuk sahipleri yeni akıl hocaları ve danışman olarak yerlerini yeniden alırlar. (Rüşvet çantaları ağızına kadar 5000 Frank doludur ama paralar Fransız değil, Batı Afrika Ülkeleri Merkez Bankası frankıdır.)

Fanon Amca'nın sahaya inme zamanı geldi: Kurtuluş savaşından gelirler; devletin ve ekonominin tüm alanlarını ele geçirerek yeni seçkinleri oluştururlar. Politik ve askeri alanla sınırlı olan devrimler toplumsal dönüşümü gerçekleştiremez.

Devrim sonrasında ilk toplantı konuşmasını Fransızca yapan ve para aşkıyla ayarları bozulan Reis devrim muhabbetini saçmalamaya ramak kala keser ve sözü El Hadji Abdou Kader Beye'nin düğününe getirir. (Kaderkölesi Hacı Bey demek geldi içimden: Sembene dalga geçmiş olmalı.) Reis'in çokeşliliğe destek verir biçimde "*Modernite bize Afrikalılığımızı kaybettirmemeli*" demesi alkış alır. (Alkışın evrim teorisine kanıt olarak kullanılmamış olması ne yazık!) Hacı kolonyal izler taşıyan bir yamalı bohça Afrika haritası önünde "*Görev icabı yeniden evleniyorum*" der. (Çokeşlilik yönetici elitin özenle sürdürdüğü bir yerellik vurgusudur ve varlık nedenlerini dışavuran seksüel bir eylemdir. Doyumsuzluklarını açığa vurdukları başka bir sahadır. Çokeşlilik siyasal ve ekonomik başarılarının canlı kanlı simgesi olarak kadınları elde ettikleri sosyokültürel bir hamledir. Hacı'nın girişimcilik becerisi olarak görülsün istediği hamlesi arka planda kalan cinsel açlığını ve elde etme hırsını perdeler.)

Rüşvet dağıtan beyazlar rüşvet alan siyahlarla birlikte bina girişine serilen kırmızı halıdan sohbet ederek inerler. Beyazların çıkarının büyüklüğü siyahi patronları almaya gelen makam arabalarının kapısını hizmetçi işbirliğiyle onlara açmalarından anlaşılır.

Hacı ilk ikisi elinin altında dururken üçüncü evliliğini Ngone ile yapmaya hazırlanır. İlk eşi Adja ile kızları Rama arasında geçen ve Hacı'yı hedef alan öfkeli konuşma bir anda boşanma konusuna sıçrayan bir isyanı su yüzüne çıkarır. Adja gelenekseldir, abla sultan kıvamındadır ve eşinin zenginlik öncesi günlerini temsil eder. Annesi sabır ve hoşgörüden dem vururken Rama geleneklere boyun eğen bir kadın olmayacağını dile getirir. Hacı geldiğinde çatışmanın ilk kıvılcımı Rama'nın Fransızca yerine Wolofça konuşmasından çıkar. Adja beklendiği gibi sessiz kalır ama Rama hem erkeklerin pis köpekler olduğunu hem de her çok eşli erkeğin bir yalancı olduğunu babasının yüzüne söyler, tokatı yer. Hacı bir anlamda kudretinin gereğini yerine getirir. *Buranın reisi benim, beğenmiyorsan devrimin için başka bir yer bul!* Kendisini bu ülkeye özgürlük getirenlerden biri olduğunu hatırlatır ve çok eşliliğin dini mirasın bir parçası olduğunu söyler.

Evden çıkarlar ve beyaz takım elbiseli şoförün kapısını açtığı bir Mercedes'le iki numaralı eş Oumi'yi almak için evine uğrarlar. Oumi üçüncü eşin hayatlarına girmesini planlayanın, kendisini kıskanan Adja olduğunu söyler. Oumi de öfkeli, arsızdır, gevezedir, batılımsı bir havası vardır, kaymaklıdır ve eşinin zenginlik sonrasında temsil eder. Oumi konuya tam orasından girer: "*O'nun kutusu yatay mı*

sandın, onunki de dikey!" diyerek kendisinininde arayıp da bulamadığının ne olduğuna parmak atar. Oumi çobanı gibi davranır Hacı'ya. Kadının hal ve tavrından en modern ve en dikey kutunun kendisinde olduğuna inandığını düşünmeden edemeyiz. Hacı'yı arabada iki taraftan kuşatılmış olarak görürüz.

Düğün yemeğine katılanlar arasında sadece bond çantasız dolaşamayan amcalar için sıra dışı bir ölçek kullanılır. Yere oldukça yakın bir alçak görüş noktasından art arda düğün evine giren bond çantalar geçidini izler kamera. Sahipleri çantalarının parçası haline gelmiş desek bir kontr-metonimi örneği vermiş olur muyuz?

Arabadan inen Hacı, kapı önünde bekleyen dilencileri aşağılayıcı bir havayla bozuk paralarla yemler. Askerlerden biri paralardan birine botuyla el koyar, cebine atar ve dilencilerin eline geçmesini engeller.

Düğün evinde verilen şölen için kahramanları Afrikalı olan bir Fransız piyesi desek yeridir. Bir ve iki numaralı eşler arasında yapılan yeni eş muhabbeti iç savaş habercisidir. Üçüncü kaynana Hacı'yı geleneğin icrasına davet eder: Elbiselerini çıkarıp kaftan giymesini, bacaklarının arasına tokmağı alıp dibeğin üstüne oturmasını buyurur. Kaynana damadının mekaniğinin zamanla paslanmış olmasından şüphe duymuş olmalı ki eski gücüne kavuşsun ve kızını mutlu kılsın diye bu kadim ritüelden medet umar. Düşündüğü kızdır ama her nedense bu ritüelin gelinler için olanının sözü bile edilmez. Ona da göstergelyi deşifre etmek düşsün. Hacı kızının an dilinde konuşmasının ardından kendi toprağının bu geleneğine de karşı çıkar. Oysa ki yeni kaynanasının dediği gibi Hacı ne bir beyaz adamdır ne de özel biridir.

Hacı'nın eşlerinin kararları yeni düzeni açıklar: Hacı son model eşiyile düğün dansı yaparken Adja rolünün sona erdiğini söyleyerek töreni terk eder ve yeni eşin düğün hediyesi olan arabanın yanından geçer. Oumi ise boyuna posuna bakmadan kendisine dans teklifiyle gelen Reis'in yılışık ilgisini geri çevirmez.

Filmin komedi sahası sadece yerel olguları kapsamaz, dış dünyaya ve Avrupa'ya açılan bir çerçeveye esner. Düğüne sonradan eklenen dümbükzade bir siyahi siyahilerden yana dertlidir, ortalıkta çok fazla siyahi olduğundan tatil yapmak için artık İspanya'ya gitmediğini söyler. Daha beteri, onların her yere yayılmasıdır!

Oumi düğün pastası üzerindeki damat ve gelin bebekleri yerinden çıkarır ve gelin bebeğin duvağını sökmeyi dener. İçinden geçen o kızın saçını başını yolmaktır, bunu anlarız. Ancak konumu ve bağlayıcı yaptırımlar elini kolunu bağlar. Yine de kabul etmek gerekir ki herkesin gözü önünde yaptığı bu eylem bile önemli bir protestodur.

Yeni gelinle yapacağı yatak güreşi öncesinde Hacı'ya destek Reis ve oda üyesi arkadaşından gelir. Eretil takviye ilaçlarını ceplerinde taşımaları hazırlıklı olduklarını

gösterir. Hacı bu tuhaf ilgiden hoşlanmaz gözükse de deneyip sonuçla ilgili geri dönüş yapacağını söyler.

Annesi ilk işlem öncesinde kızı Ngone'ye erkeğinin karşısında nasıl bir kadın olması gerektiği konusunda bir konuşma yapar ki ikinci sınıf bir şey olduğunu unutma olarak özetlenebilir.

İşlem başarısız olunca olan bir tavuğa olur, sonuçta öyle veya böyle kan akmalıdır. Hacı başarısız gece uçuşunun ızdırabıyla evden çıkar ve yolda ezim ezim sürüklenirken dünden kalma gereksiz konuşmaları *lowtone* dinleriz. Evden ayrılırken düğün hediyesi olan arabaya bakmadan geçemez. Önde çantası elinde yürüyen Hacı'yı ve arkasında şoförünün sürdüğü Mercedes arabasını görürüz. Ses kuşağında kaynanasının zihninde yer eden aşağılayıcı azarını işitiriz.

Asortik kolonyal sekreteri Hacı'nın ithal ve çakma yerel ürünler satan işyerini açar. İçeri giren satıcı sekretere Wolofca çıkan tek gazete olan Kaddu'yu satar. (**Sembene** tarafından halkının ana dilinde çıkarılan bir yayın.) Sekreter kokudan dolayı odaya sprey sıkar. Kadının biri açık kanalizasyona su döker.

Hacı işyerine gelir ve sekreterinden derhal Reis'i aramasını ister. Bir kaza sesi duyarız. Kısa sürede sağlamı sakatı, işlisi işsizi koca bir kalabalık toplanır. Keşmekeşten istifade eden bıçkın bir adam fesli bir köylünün çantasındaki bir tomar parayı cebine atar.

Özel bir görüşmeye çağrıldığını anlayan Reis danışmanı Dupont-Durand'tan kendisini dışarıda beklemesini isteyerek ofise dalar. Sekreteri öyle görmek istemiş olacak ki kadına *Matmazel* diye seslenir. Hacı'nın ağzından acı gerçeği öğrenir: Nedime kendisine bunun bir iktidarsızlık laneti olduğunu söylemiştir. Reis bunu kimin yapmış olduğunu sorar. Hacı odadan dışarı çıkar ve sokaktaki müzisyenlere, dilenci ve sakatlara bir göz atıp odaya döner. Gecenin matemiyile nasıl bir ilişkisi vardır bilinmez ama Reis'ten sağlık nedeniyle sokaktaki insan çöplüğünden onları kurtarmasını ister. Reis bir telefon açar ve yardım ister. Hacı'nın isteğini gerekçelendirir: Bu süprüntüler turizm için kötü bir görünüme neden olmaktadır.

Hacı'nın taşıdığı lanetin arkasında onun karılarından birinin olduğundan şüphe eden Reis, sınıfsal konumlarına yakışmadığını açığa vuran bir çekinglilikle bulduğu çözümü söyler: Ücreti biraz yüksek olsa da tanıdığı güçlü bir marabut vardır. (Yerel dinlerle İslam'ın etkileşimi sonucu dönüşüm geçiren bu ruhani otoriteler geçmişten taşıdıkları kehanet ve büyücülük işlevlerinin yanına dini rehberlik ve dervişlik rollerini de eklediler.)

Parası çalınan köylü gazete satıcısına paranın kuraklık çeken köyüne ait tohum parası olduğunu söyler. Polis dilencilerin yanında köylü ve satıcıyı da toplayıp

arabaya tıkar, alışkanlıktan olsa gerek. Hırsız terziye girer ve Texas'tan gelen adam olarak çıkar.

Eğitilmiş bir genç olan Rama babasının iktidarsızlık lanetine yakalandığını söylediği annesinin ağzını arar. Ne de olsa büyüü yaptıracak olağan şüpheliler arasında annesinin akla gelmesi normaldir. Annesinin yapmadığı konusunda yemin etmesi bile kızın kuşkusunda haklı olduğunu gösterir.

Reis'in marabutu bildiğin büyüü çıkar ve Hacı'ya büyüü kaldırmak için bir şişe su, halkalar ve totemler verir ve dizlerinin üzerinde sürünerek karısına varmasını buyurur. Ngone gece gece yatağına sokulan yaratığı görünce korkudan orgazm yaşar. O çığılları duyan annesinin sevinci sabah olunca hayal kırıklığına dönüşür. Kocakarı üçlüsüne de muhabbeti inletmek için fırsat doğar: *Bugünlerde gerçek erkek yok. Böyle bir kız ölü bir adamı bile uyandırır.*

Oumi para için bürosuna uğradığında Hacı'nın altından girer, üstünden çıkar. Ngone gibi bir pilicin hakkını vermek için yaşlı olduğunu da araya sıkıştırır. Oumi karşısında evcil bir hayvan gibi boyun eğer Hacı. *Bu gece sıra benim. Seni evde bekleyeceğim. Bilirsin, ben daima hazırım* deyip seksapelini fişkirtir!

Polisin şehir dışına götürüp bıraktığı görüntü kirliliği yaratan mahlukat bölüğü yeniden kente döner. Açlıkları için ne bulurlarsa onu paylaşır, parası çalınan köylüye akıl verirler. Gazetecinin tanıklığı altında zorluklara karşı güç birliği sergileyecekleri bir ortam oluşmaktadır.

Reis'in marabutu laneti bozmak konusunda işe yaramayınca şoför Modu'nun köyünün marabutu sahne alır. Modu marabutu kutsal bir adam ilan edince önce Mercedes'le otoyolda, ardından tozlu köy yollarında at arabasında yolculuk yapmak Hacı'ya zor gelmez. Marabut elinde tesbih dualar okur. Hacı hissettiğini söyleyerek doğrulur. Seans sırasında çıkardığı takım elbisesini giyer ve cebinden çıkardığı çek koçanından bir yaprağı koparıp marabuta uzatır. Sırtık suratlarla Dakar'ın yolunu tutarlar. Hacı eve girerken düğün hediyesi arabanın lastiklerini okşar. Bu sefer arabayı hak edecek işlemi yapacağı konusunda inançlıdır. Koşar adımlarla bahçeyi geçer. Balkonda gardiyan edasıyla oturan nedimeye yeniden bir erkek olduğunu söyler. Ancak bu kez de Ngone kapalıdır. Kaderkölesi Bey hınzır bir müzik eşliğinde her daim açık olan Oumi'nin kapısına dayanır, hasret giderir.

Hacı'nın deposu bile boş dükkanına dalan Ahmed sekretere sarkıntılık yapar. İlişki teklifi kadın tarafından geri çevirilince bulduğu çözüm bir cinsel devrime işaret eder: Kendisinin nasıl ki iki karısı varsa onun da iki kocası olabilir. Ahmed derin tarihin karanlık bir çağından ses veren serseri filozof tadında filmde kaybolur gider.

Hacı'nın arabası Fransız Evian şişe suyuyla yıkanır, radyatörü de aynı suyla doldurulur. Rama üniversiteden mobiletiyle çıkar ve babasının bürosuna gelir. Onun ikram ettiği suyu ithal olduğu için içmez. Rama'nın ziyaret nedeni annesidir. Annesinin onun ilk eşi olduğunu hatırlatır. Kadını yok saymasına içerlemiştir. Sesinin dozu manifesto ayarındadır. Hacı kendini ezik hisseder, dengelemek için dil kartını kullanır. İsyankar kızına Fransızca sorduğu soruları neden Wolofca yanıtladığını sorar. Böylece diller arası çatışmanın ikinci raundu gerçekleşir. Aslını hatırlatan anadilden duyulan utanca karşı aslını koruyarak var olmayı sağlayan anadile sahip çıkma arzusu. Bu sefer tokatı yemeden çıkan Rama'dan boşalan alanda sınırlarla parçalanmamış bir Afrika haritası görürüz. (**Sembene** bu dil geçişlerini kullanarak yerel dilin ideolojik karakterini anımsatır. Dil dediğin bağımsızlığın olmazsa olmaz bir savunma hattıdır.)

Ahmed'in Hacı ile yaptığı mal pazarlığı Hacı'nın ticari açıdan da sorunlu işlere bulaşmış olduğunu açığa çıkarır. Ngone aşkına girdiği düğün masraflarını kotalı pirinci el altından satarak elde ettiği parayla karşıladığını anlarız.

Ticaret Odası Hacı'nın yaptığı yolsuzluğun farkındadır. Reis durumu bankayla görüşmesini ister. Müdür kuruma ait yüz ton pirincin parasının nerede olduğunu sorar. Hacı ise bunu konuşmak yerine yatak performansından ve yeni projesinden konuşur. Ayrıca Oda'nın bir üyesi olarak ayrıcalık görmeyi doğal bulur.

Kebe Hacı'nın yolsuzluğu nedeniyle Oda olarak feodal, savsak ve dolandırıcı olarak suçlandıklarını söyler. Bankalar kredi ve hesaplar konusunda olumsuz tavır içindedir. Çekinin karşılıksız çıktığını da ekler. Söz hakkı tanınan Hacı kendini sürünün kara koyunu olarak tanımlar. Hacı kendilerinin kurye, dalkavuk, piyon ve aracı olduğunu söyleyerek saldırgan bir tutum alır. Wolofça konuşmak istediğini söyler, resmi dilin Fransızca olduğu yanıtını alır. Faşist, bölücü ve gerici olarak suçlanır. Hacı yanıtında kızından alıntı yapar: "*Hepimiz birer pis köpeğiz! Hepimiz sepetteki yengeçleriz!*" Devamında demokrasi, özgürlük, eşitlik gibi kavramların kendileri için fazla olduğunu söyler. Anlarız ki tek başına boğulmaya niyeti yoktur. Kendisine söz hakkı verilmesinin bile demokrasinin varlığına bir kanıt olduğu yanıtını alır. (Çok mu tanıdık geldi!?) Oylama sonucu Ticaret Odası'ndan atılır. Ayrılmadan önceki son sözleri el konulan çantasından çıkan fetiş üzerine: "*Benim fetişim gerçek. Ama siz sadece teknik fetişizme inanıyorsunuz.*"

Hacı odadan çıkar. Henüz kapanmamış kapıdan içeri tohum paraları hırsız olan kovboy bozuntusu girer. Bu mizansen bir parça zorlama ve bir parça absürd de olsa kurulu neo-kolonyal düzenin tüm sahteliği ve çürümüşlüğüyle süreceğini, her

aksayan parçanın gözden çıkarılacağını ve rejimin gizli adının kleptokrasi olduğunun yorumuna gerek bırakmayan tasviri olarak okunmalı.

Hacı krallığı çöküş dönemine girmiştir, frenleri tutmaz olur. Oumi en değerlisinin televizyon olduğunu anladığımız eşyalarını bir kamyonu attığı gibi kendi yoluna gider. Hacı'nın artık içindeki en değerli şey sekreteri olan işyerine haciz memuru gelir. Mercedes arabasına el konur. Memur matmazel görünümlü madam olan sekreterden işyerinin anahtarlarını teslim etmesini ister. Marabut karşılıksız çıkan çeki Hacı'nın cebine sokar: İktidarsızlık laneti yeniden eski yerine yerleşir. Ne var ki artık kullanabileceği bir yer de yok gibidir.

Modu kaldırımda bekleyen Gorgui'nin yanında bekleyen Hacı'nın düştüğü durumu anlatır. Gorgui karşılığında bir şey beklemeden laneti kaldırabileceğini söyler.

Felaket sırası üç numaralı eşe gelmiştir. Ngone'nin annesi gelinliği Hacı'nın kaldığı Adja'nın evine gönderir. Düğün hediyelerini geri vereceklerini söyler. Böylece evlilik te sona erecektir. Ngone'nin Hacı için seks objesi, yüksek statü, lüks tüketim malı, yeni bir hayat veya üçüncü bahar olduğunu düşünürsek artık lanetten kurtulmasına gerek kalmadığını da düşünebiliriz.

Bağımsızlık kutlamalarında ortalıkta görünmeyen ve Hacı'nın ricası üzerine işyerinin olduğu caddeden toplanıp kent dışına atılan dilenciler ve sakatlar finalde başrolü kaparlar. Hacı'nın evine dolarlar ve ortalıkta ne varsa tüketmeye başlarlar. Açlığın her türlü sahaya inmiş gibidir. Bu denli içecek tüketmeleri akla su tutmaya çalıştıklarını getirir. Duruma öfkelenen Hacı "*Ne bu, soygun mu?*" diye bağırır. Gorgui'den aldığı cevap *İntikam* olur. Doğrudur, birazdan yaşayacakları bir intikam töreninden farksız olacaktır. Tartışma yüksek sesle sürer.

(Salonu dolduranlar eğitim almadıkları ve sermayenin herhangi bir türüne sahip olmadıkları için hiçbir güce sahip olmayan engelli ve dilenci kalabalığıdır ve Senegal halkını sembolize ettiklerini söylemek zor değildir. **Sembene** bu dış(kı)lanmış kitlenin sesini duyurması için kredisini kullanan bir ortam sağlayıcı olarak görülmeli.)

Tartışmanın gürültüsü nedeniyle Hacı'nın suskun oğlu da odasından çıkar. Kapı açıldığında duvarda bir film afişi vardır: **La Noire de...** (Bu afişin taşıdığı ve filme yüklediği anlamlar üzerine yazmanın yazıyı yolundan çıkaracağına inandığım için susmak daha doğru geliyor.)

Gorgui yıllar öncesine döner ve Hacı'nın belgede sahtecilik yaparak mallarını nasıl ele geçirdiğini ve miraslarına nasıl konduğunu yüzüne söyler. Onun yüzünden hapse atılmıştır. Ardından kendisinin Beye ailesinden olduğunu söyler. Artık vaktin adı intikamdır.

Gorgui Hacı'ya soyunmasını emreder. Üzerindeki lanet ancak onun üzerine tükürmeleriyle kalkacaktır. Köylünün gözünde onur ve itibarını kaybetmiş biridir Hacı, en azından erkekliğini korumalıdır.

Polis gelir, sakıncalı gördüğü tiplerin burada ne işi olduğunu sorar. Rama salonu dolduran bu tuhaf grubun babasının konukları olduğunu söyler. Rama bunca aşağılanmanın ardından babası için bir kurtuluş umudu, bir temizlenme şansı mı görür? Adja tersini düşünür ve defolup gitmelerini söyler. Ona yanıt Gorgui'den gelir: *"Mahkumların köylülerden, balıkçılardan ve işçilerden daha mutlu olduğunu bilmiyor musun? Onların yiyecek, barınak ve ilaçları vardır ve vergi de ödemezler."*

Hacı karizması çizilecek olsa da erkekliğini yeniden kazanmak arzusuyla dilencilerin ısrarına boyun eğer. Kafasına takılan taç, üç numaranın gelinliğine aittir. Soyunur ve tükürük çisentisi başlar. Boğazlarının derinliklerinden çıkan balgamları Hacı'ya kurşun gibi sıkırlar. Çarpıcı ve irkiltici bir sahnedir bu: Bir tür halk ayaklanmasını ve meydanda halka açık linci akla getirir. Tükürme, aşağılama ve tiksintinin bir ifadesidir; tükürüğün tenden geçtiği de olur, ola ki Hacı'nın ruhunda da iz bırakmasını dilerler. Filmimiz Hacı'nın tükürükle kaplanmış vücudunun donan görüntüsüyle sona erer.

.....

Xala filmi **Sembene**'nin aynı adlı romanından uyarlama olsa da ekleme, çıkarma ve dönüştürmeler nedeniyle kaynağına sadık kalmış değil. Sosyal, politik ve kültürel teslimiyet ve direniş temalı, paradigmatik karşıtlıklar üzerine gözlem ve söylemler zengini bir film **Xala**. Hem beceriksiz hem de görgüsüz yeni kara burjuvaziye karşı olan kadınların ve açların hesaplaşmasını konu edinen, bildik üçüncü sinema tarzının rövanşist karakterini eşine az rastlanır bir sahada sergileyen arşivlik bir yapıt. Bir kültürel impotans hikayesi veya yorum genişliğine bağlı olarak bir ideo-impotans hikayesi. **Sembene** evlilik ve cinselliğin ekonomik güç ve sosyal sınıf karakteriyle olan bağını sağlam biçimde ortaya koyar.

Xala'nın açık bir politik film olduğu yargısı tartışılmaya değer. Bu saptama çözümleneci bakış açısının genişliği ve konjonktürün baskın ideolojik ve tarihsel eğilimleriyle ilgili görünüyor. Afrika'nın bağımsızlık sonrası sorunlarını ironiyi, gerçekçiliği ve alegoriyi harmanlayarak anlatan filmin ana hikayesi Hacı'nın iktidarsızlık süreci ve tüm yan olgular bu sürecin akışına ekleniyor. Cinsel yetersizlik, sömürgecilikten kurtulmuş halkın kendi kendini yönetemiyor olmasının ve bu sorunu dışarıdan aldığı destekle çözmek zorunda kaldığının metaforu olarak görülmesi, filmin çekildiği dönem için tartışılmaz bir saptama olduğu gibi gelecekte

yapılan çözümler üzerinde de belirleyici oldu. Mesele basitti: Hacı'nın cinsel durgunluğu ile yönetici seçkinlerin ekonomik durgunluk ve dışa bağımlılık konusundaki çaresizliği arasında ortak nokta deneme yanılma yoluyla defalarca kanıtlanmış olan yetersizlik ve beceriksizlikleri.

Sembene birçok yazı ve söyleşide, bağımsızlık sonrasında egemen sınıflarının yeni bir sınıf değil, henüz birkaç yıl önce kolonyal otoriteye, köleliğe ve sömürgecilere karşı ön saflarda savaşanlar olduğuna dikkat çeker. Benim anladığım, memleketi talan etmeyi kendilerine hak olarak görenler, geçmişin kurgulanmış kurtuluş ve kahramanlık hikayelerinden beslenen milliyetçiler dünyanın her yerinde aynı kültürel genetiğe sahip. **Sembene** bu kurucu özgürlük fedailerinin tek yaptıklarının sömürge döneminin efendilerini taklit etmek olduğunu deneyimler. Filmimiz için bu efendiler batı burjuvazisinin Senegal'de görevlendirilmiş piyon ekonomistleridir. Sonradan görme bu siyahi elitlerin bu kafayla kendi halklarına ters düşmeleri kaçınılmazdı. Film, Afrika'ya özgü aksak kapitalizmin sergilediği trajik çürümüşlük ve sömürge döneminin mirası olan sınır tanımaz yolsuzluklar üzerine çok bildik göndermeler de yapar. Meseleye içerden bakma denemesi yapsak hissettiklerimiz daha can yakıcı olacaktır: Açgözlü liderleriniz tarafından sömürülmek ve ülkenizin talan edilmesinin alışkanlık yaratması, sömürgecilerinizin yaptıklarından daha fazla dokunuyor olmalı, dokunmalı insana. Sömürgeci dediğin diliyle, teniyle, elbisesi, müziği ve inançlarıyla bir bakışta kendini ele verir. Oysa yeni düşmanınız sizinle aynı dili konuşur, aynı ten rengine sahiptir, benzer şeyler giyinir, aynı müziği mırıldanır ve aynı duayı okur. Onların nefret defterinde yeri bir başkadır.

Yazıyı uzatma ve belki de yer yer yineleme pahasına önemli gördüğüm bazı konuları bir parça açmaktan yanayım: kadınlar, dil, siyahi elitizm...

Sembene Afrikalı kadının özgürlüğünün, Afrika'nın sömürgeci politiklardan kurtulmasının bir ölçüsü, bir başka söylemle kanıtı olduğunu düşünür. Kadınlar üzerinden tarihsel bir anlatım ve bunu üzerinden de estetik bir strateji geliştirir: Hacı'nın her kadını ve kızı Afrika tarihinin farklı bir döneminin alegorik temsilidir: Adja toplumsal gelenek, yerel elbiseler (*boubous*), değerler, dini inanç ve erkeğe olan bağlılık açısından kolonyal öncesi Afrika'dır. Oumi perukları, güneş gözlükleri, hırsı, dekoltesi, kısa kesme elbiseleri ve ikinci sınıf moda taklitçisi tarzıyla kolonyal dönem Avrupalı özentisidir. Ngone geçmiş zaman tarafından yönetilen bir şimdiki zaman kızıdır. Bedeninden başka bir sermayeye sahip olduğunu göremeyiz. Hiçleşmiş neo-kolonyal gençliği temsil eder. Rama bir Afrika-Avrupa sentezi. Wolofca konuşur, Fransızca okur. Kadın özgürlüğüne inanır. Afrikalı giyinir. Motosiklet kullanır. Rahat

ve gösterişsizdir. Kültüre değer verir. Politik olarak uyanmıştır. Duvarında siyasi ve kültürel kodlarını ele veren bir **Şarlo** posteri asılıdır. Ülkesi için gelecek ve umuttur.

Wolofca demişken dil konusuna da girelim. Seçkinler, ulusal dili, yani halkın dilini konuşmayı reddeder. Efendilerinin dilini kullanırlar. Nüfusun çoğunluğunu sömürge dilinin sağladığı ayrıcalıklardan uzak tutar, böylece dışlamış olurlar. Yerel diller seçkinler için aşağılayıcıdır, onlara olmayan prestijlerini bile kaybettirir. Hatta bu dilleri konuşmak otoritelerine bir hakarettir; ayrıcalıklı olduğuna inandıkları konumları için utanç verici ve sosyo-ekonomik çıkarları açısından sabotajcıdır.

Siyahi elitizm üzerinde durmanın tam zamanı. Yabancı kültüre teslimiyeti ölçüsünde kendini seçkinden sayan, efendisi karşısında bağılıktan bağımlılığa uzanan bir ilişki kuran ve ona olan hayranlığını pespayeleşmenin her çeşidini sergileyerek gösteren yerel yöneticiler ve çevrelerini saran çeşitli meslek grupları neo-kolonyal bağımlılığı kendi elleriyle inşa ederler. Bu tür bir var olma tercihi hem bireysel hem de kitlesel bağımsızlığı ortadan kaldırır. Yerel elitler sınıfından çıkan iktidarın kapalı kapılar ardında beyaz beyinler ve eller tarafından yönetilmesi alışkanlık haline geldiğinde bağımsızlık için verilen savaşın artık bir anlamı kalmaz. Kukla iktidarlar başkalarının iktidarını kurmaya hizmet ederler.

İşte bu nedenle, **Sembene** siyahi elitleri beyaz burjuvazinin bir karikatürü olarak çizer. Halk karşısında Wolof konuşur ve Afrikan giyinir, kendi aralarında Fransızca konuşurlar. Bunlar arasında Afrikan elbiselerini Avrupalı olanın altına giyene de rastlanır. Filmin başında geleneksel kıyafetler giyen elitler, bir süre sonra sömürgeci üniforması olan papyonlu takım elbiselerle görünürler. Bir tarafta modernite (takım elbise, davetler, çantalar, gözlükler, maden suyu, şarap, araba), öte tarafta tarih dışı geleneksellik (çok eşlilik, din, büyücü, totem) bir arada varlığını sürdürür. Yürütmenin para musluklarından biri olan Ticaret Odası'na çökenlerin uzmanlık alanı ekonomi, ticaret veya endüstri değildir; hainlik, düzenbazlık ve hırsızlıktır. Elit dediğin garabet bir alışımıdır. **Xala** bu nedenle bir politik ihanet hikayesinden çok daha fazlasıdır, toplumsal ihanet daha ağır basar ama en katlanılmaz olanı kültürel ihanettir. Filmimiz bir iç içe geçmiş ihanetler anlatısıdır.

Ve veda niyetine birkaç notla kapatalım. **Xala** çok önemli bir hasılatla ulaştı. Halkın ilgisini uyandıran şey karakterlerle özdeşlik, olaylarla benzerlik kurmaları olmalı. Uğradıkları ihanet, korku ve nefret hisleri, zorbalığa karşı dayanışma isteği. Senegal'de eleştirel bir toplumsal gerçekçi film olarak görüldüğü kesin. Yurt dışında ise Afrika'dan gelen bir güldürü filmi olarak karşılanma olasılığı çok daha yüksek. Rejimlere karşı durmanın, eylemlerini görünür kılmamanın gerekli olduğuna inanan ve halkının sorunlarının ancak kitlelerin katılımıyla çözülebileceğini savunan **Sembene**

filmini zaten kendi halkı için çekmişti. Filmin sadece anlatısı değil, ideasından yapım koşullarına kadar uzanan farklı değerlendirme kriterleri de bir üçüncü sinema örneği olduğunu gösterir. Birinci sinemaya dair ize rastlanmaz. Toplumsal cinsiyet rollerinin yerel-ithal sathında çatışmasını ve geleneğin kopyalanmış modernite karşısında izlediği stratejileri aktarırken yönetmenin kültürel bakışının ve baskın kişisel tercihlerinin filmin karakteristiğini özgün kılması ikinci sinemanın varlığını yadsınmaz kılar. Ancak bir tarihsel çözümleme beklentisi, bizim geçmiş yılların kabul gören sınıflamasını da onaylamamıza neden olur: Üçüncü sinema, filmin taşıdığı sosyo-politik ayrıntı zenginliği ve finalinde sınıflar arası hesaplaşmanın üçüncü dünya kültürüne özgü bir praksisine tanıklık etmesiyle kendini net biçimde görünür kılar.*

* Derginin bu sayısını 2025 yılında yayımlayamadık. **Xala** şimdi 50 değil 51 yaşında. (ed. n.)

MANI KAUL SİNEMASI

Gökhan Gökdoğan

Hindistan sinemasında biçimsel yeniliğin en radikal temsilcilerinden biri olan Mani Kaul, filmleriyle sinemanın yasalarını ters yüz eder. Bunu, temsil sorunsalının temelinde yer alan perspektif anlayışı, doğrusal anlatı örgüsü ve merkezi tekil bir tanrısal bakış gibi Batı kaynaklı estetik normları askıya alarak yapar. Ancak bütün bunları bir yabancılaşma jesti olarak değil, kendi kültürel zemininin görme biçimlerinden beslenerek yapar. Kaul, Hindistan'ın Rajasthani halk anlatısından, Hint minyatürlerine, Hint klasik müzik formu olan dhrupad'dan Hint modernist ressamlarına kadar birçok kültürel kaynaktan beslenir fakat tüm bunları folklorik bir süs olarak değil, bir düşünme biçimi olarak kavrar. Zamanı çizgisel değil, yankılanan bir alan gibi duyar, duysal ritmik yoğunlaşmalar şeklinde algılar; mekânıysa derinlikli bir uzam olarak değil, bir yüzeyin akışı gibi kurar. Böylece, yüzyıllar boyunca belli yasalarla elde edileceğine dair bir inancın olduğu "güzel"e ulaşmak için Batı sinemasının kabullerini kırmakla kalmaz; kendi topraklarında zaten başka türlü bir güzelliğin çoktan var olduğunu hatırlatır.

Bu yazıda **Kaul**'ün estetik anlayışının temel öğelerini tek tek ele alarak, hem Batı sanat geleneğiyle kurduğu karşıtlığı hem de kendi kültürel tarihiyle ördüğü bağlantıları çözümlenmeye çalışacağım. **Kaul**'un diğer filmlerine zaman zaman değinecek olsam da, bu yazının odağında **Duvidha** (1973) yer alacak. Rajasthan halk hikâyesinden uyarlanan film, kocası ticaret için uzaklara gittiğinde bir hayalet tarafından ziyaret edilen yeni evlenmiş genç bir kadının öyküsünü anlatır. Hayalet, kocasının suretine bürünerek onunla yaşamaya başlar; kadın ise bu durumu sessizlik içinde kabullenir.

1944 yılında Hindistan'ın Rajasthan eyaletinde doğan **Mani Kaul**, genç yaşta Hindistan Film ve Televizyon Enstitüsü'ne (FTII) girer ve orada Bengalli büyük yönetmen **Ritwik Ghatak**'ın öğrencisi olur. Bu, onun sinemasal kimliğini belirleyen önemli dönüm noktalarından biridir. **Kaul**, Yeni Hint Sineması (Parallel Cinema) akımının önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilir; ancak biçimsel ve estetik arayışlarla ilgilenerek, bu akımın politik gerçekçi kanadından ayrışır. Sadece sinema

ile değil, aynı zamanda klasik Hint müziği, resim ve minyatür alanlarıyla da derin bağlar kurarak, zaman zaman denemeler ve teorik metinler kaleme almıştır. Avrupa modernizmine ilgi duymakla birlikte (özellikle **Bresson**, **Tarkovski** ve **Matisse**), **Mani Kaul** esas olarak Hint estetik geleneği, müzikal yapıları ve resmi üzerinden kendi sinema dilini şekillendirir. Onun sinemaya yaklaşımını daha iyi anlamak için çocukluğu ile ilgili anlattığı şu anekdotları önemli buluyorum:

Çocukken çok içe kapanıktım ve gözlerim de oldukça zayıftı. Eğer bir şeyi göremiyorsam, ona yaklaşırdım. Mesela bir sinemaya gittiğimde her şey bulanık görünürdü ve hayatı da böyle görüyordum. Çok sessiz olduğum için bu problemimi hiç dile getirmedim. 11 yaşına kadar böyle yaşadım. Bir gün bir dağın tepesindeyken kız kardeşim bir yoldan bahsetti: “Bak, bu yol bir kurdele gibi uzanıyor” dedi ama ben hiçbir şey göremiyordum. Babam birdenbire gözlüğünü çıkardı ve bana verdi. Gözlüğü taktığımda adeta bir şok yaşadım. Ağaçları, yaprakları, kayaları, dağları gördüm. Bu benim için çok fazlaydı. Hemen bir gözlükçüye götürüldüm ve bana gözlük yapıldı. İlk kez 12-13 yaşlarında, gözlükle bir film izledim. O andan itibaren hayatımda başka hiçbir şey düşünemez oldum [2].

Mani Kaul röportajlarında, çocukken dünyayı bulanık, silik ve mesafeli görmesinden dolayı görüntüyü yakalamak için ona bakar halde beklemek zorunda olduğunu, bu yüzden zamana ve bakışa dair özel bir duyarlık geliştirdiğini söyler. Onun filmlerindeki uzun sabit planlar, yumuşak odak, derinlik eksikliği, objelerin yapıların ve kişilerin yüzeyler üzerinden gösterilmesi gibi biçimsel tercihler, onun çocukluğundaki görme zorluğunun sanatında bir estetik duruşa evrilmesi gibidir. **Duvidha**'nın estetik anlayışı, Batı'nın birey merkezli, perspektifli ve yüz odaklı görsel anlatı rejimini reddeder. **Mani Kaul**, bu filmde Hint minyatürlerinin zamanı, mekânı ve bakışı çoklayan iki boyutlu kurgusundan, Hint resminin renk, gölgeler ve giysilerle yakaladığı ritimden ve silüet estetiğinden yola çıkarak yeni bir poetik görsellik kurar. Hindistan sineması üzerine çalışan önemli yazarlar, bu yaklaşımı **Kaul**'un sinemayı anlatıdan uzaklaştırıp bir tür görsel-ritüel deneyime dönüştürme çabası olarak yorumlar. Yazının kalanında onun sinemasındaki hikâye/anlatı ayrımı, perspektif, kompozisyon, oyunculuk, zaman ve mekân kullanımı gibi öğeleri tek tek ele almaya çalışacağım.

Anlatıdan Kurtarılmış Hikâyenin Hint Müziğiyle Yeniden Biçimlenişi

Kaul, *Uncloven Space* isimli röportaj kitabında “Anlatı, film yapımı için temel bir unsur değildir ama hikâyeye karşı değilim.” der [1]. Hikâye ve anlatının genelde aynı anlama

geldiği düşünülür ama onun için farklı şeyleri ifade ederler. Anlatıyı, olay örgüsü ve karakter gelişimleri aracılığıyla hikâyenin anlamını yönlendiren bir yapı olarak görür; bu nedenle, hikâye üzerindeki kısıtlayıcı etkisinden kurtulmak için onun devre dışı bırakılması gerektiğini savunur. Halbuki **Kaul**'un bakışıyla hikâye farklı şekillerde de etkileyici bir şekilde oluşturulabilir. Sinemanın kendine özgü düşünme ve gösterme biçimini keşif hali onun hikâye yaratma şeklidir zaten. **Kaul**, kameranın bir manzara üzerinde, bir evin içinde ya da bir karakterin çevresinde dolaşıp bu çerçeveleri birbirine bağlayarak ortak bir anlam yaratmak için herhangi bir anlatıya bağlı kalmak zorunda olmadan hikâye üretebileceğini iddia eder.

Mani Kaul'un etkilendiği kültürel kaynakların en önemlilerinden biri Hint klasik müziğidir. Özellikle kendisinin de uygulayıp öğrettiği ve hakkında bir de belgesel çektiği (**Dhrupad** [1983]) Dhrupad formu üzerinden sinema ile müzik arasında derin bir benzerlik kurar. **Kaul**, klasik müziğin belirli bir anlam ya da anlatı taşımadan da dinleyicide estetik bir haz uyandırabilmesinin, sinemada da görsel rejimler aracılığıyla mümkün olabileceğini savunur. Sinema dilini kurarken ise Dhrupad klasik müziğinin döngüsel yapısından esinlenir.

Dhrupad'da aynı motif, nota ya da kelime defalarca yinelenir ama her tekrar bir farkla gelir: tını, nefes, süre veya ton değişir. Bu, zamanı çizgisel olmaktan çıkarır, onu dairesel hale getirir. **Mani Kaul**, Dhrupad'ı sadece müzik olarak değil, bir biçimsel estetik model olarak görür: sinemada olay örgüsünü terk etmek, zamanı doğrusal değil dairesel kurmak, görsel kompozisyonu sessizlik ve tekrar üzerine inşa etmek, izleyiciyi bir meditatif deneyime çağırarak, bunların hepsi Dhrupad'ın biçimsel yapısının sinemada karşılık bulmuş hâlidir.

Mani Kaul'un sinemasındaki ritmik tekrarlar, bu dairesel zaman anlayışından doğrudan etkilenmiştir. Olay örgüsü ilerlemeye değil, tekrar ve döngülere yaslanır. Sinematik anlam, tıpkı bir Dhrupad gelişimi gibi, sürekli bir akış ve dönüşüm süreci içindedir. Bu yüzden özellikle **Duvidha** (1973) ve **Uski Roti** (1970), Batı'nın dramatik nedensellik zinciri yerine ritmik yoğunlaşma kurar: bekleyiş, sessizlik, tekrar eden hareketler. Ritmik tekrarlar ve uzun bekleyişler, klasik dramatik ilerlemeyi askıya alarak zamanı nedensel bir çizgi olmaktan çıkarır; böylece seyirci, zamanı anlatının akışı içinde değil, duyusal bir deneyim olarak algılar. **Kaul**'ün biçimsel duyarlılığı, yalnızca müzikten değil, aynı zamanda Rajasthani halk hikâyelerinin döngüsel yapısından ve şiirsel anlatımından da beslenmiştir.

Kaul Duvidha'da, seyircinin kendini tamamen bu unsurların akışına bırakmasını ister. Bu yüzden karakterlerin düşüncelerini, duygularını ve olay örgüsünü geleneksel dramatik yollarla değil, doğrudan bir anlatıcı aracılığıyla verir; böylece

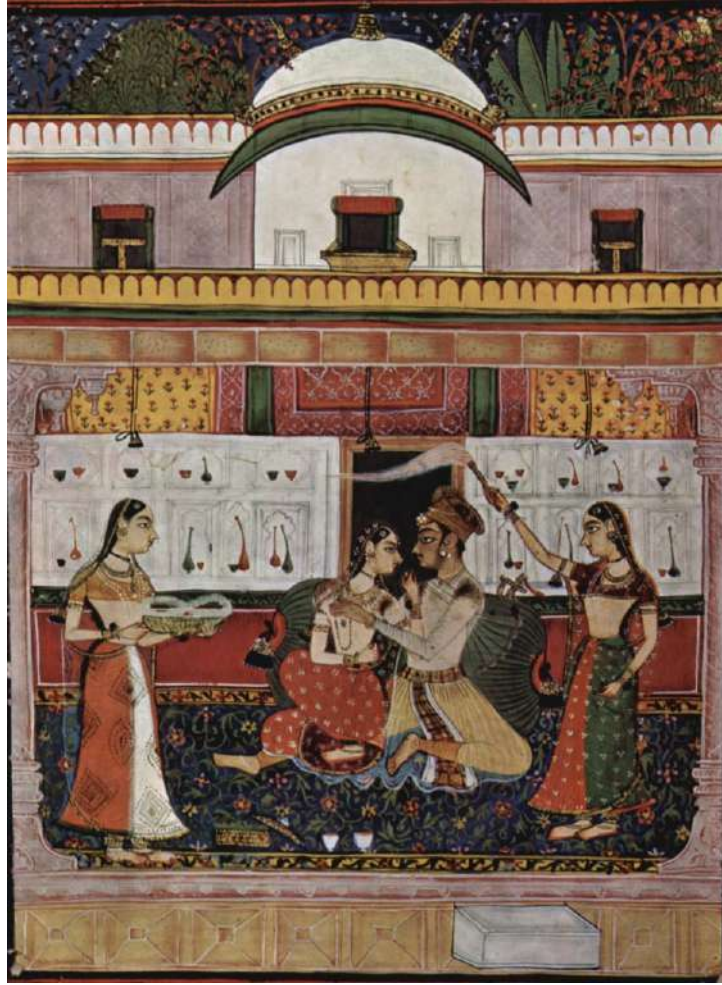
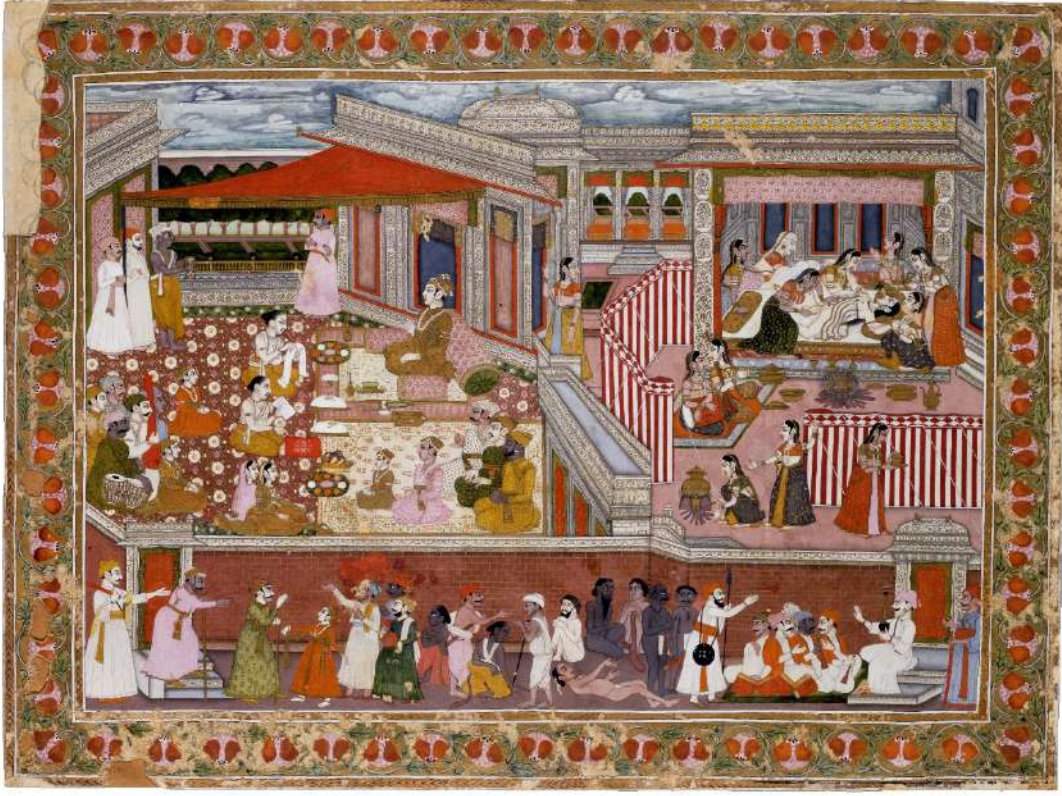
anlatı, izleyiciyi yönlendiren bir yapı olmaktan çıkar, yalnızca deneyimin arka planında akan bir ses haline gelir. Ancak **Kaul**, bunu yaparken klasik Batı tarzının tekil ve merkezi bakışına düşmemek için çoklu bir anlatıcı yapısı kurar. Böylece film, tanrısal ve mutlak bir ses yerine, farklı bakışların iç içe geçtiği çoğul bir anlatım biçimiyle ilerler.

Perspektifi Reddeden Kompozisyon Üzerindeki Hint Minyatürü Etkileri

Mani Kaul'un sinema dilini incelerken, onun hikâye olgusuna yaklaşımı kadar önemli bir diğer unsur da Batı'nın perspektif anlayışına karşı tutumudur. **Kaul**'un kadrajları, Batı resminden miras alınan tek odaklı perspektifi bilinçli olarak reddeder. Derinlik yanılması kurmak yerine, görüntüyü çoğunlukla düzlemsel katmanlar hâlinde yüzeyde düzenler. Bunu yaparken de Hint minyatürlerini kendine esin kaynağı olarak alır. Hint minyatürlerinde Rönesans resmindeki gibi tek bir perspektif, tek bir kaçış noktası yoktur. Mekân genellikle katman katman açılır, aynı resimde birden fazla mekân ya da zaman eşzamanlı gösterilir. Figürler sık sık profilden, yarım görünür; yüzler ve bedenler tek bir bakışa göre düzenlenmez. Resim, izleyiciyi tek bir özne konumuna sabitlemez. Seyirci resmin içinde gezinen bir bakışa sahiptir, gözünü farklı katmanlarda dolaştırır.

Kaul, Hint minyatürlerinin bu çoklu bakış mantığını sinemasına taşır. Karakterleri tam merkezde, tüm yüz ifadeleriyle göstermek yerine profilden, kolonların ardından, gölgeler içinde gösterir. Böylece minyatürlerdeki yanal bakış hissi sinemada yeniden kurulur. Avlu, kolon, duvar gibi öğeler çerçevenin farklı derinliklerini doldurur. Seyirci gözünü tek bir noktaya sabitlemez; çerçevenin farklı katmanlarında gezinmek zorunda kalır. Bu, minyatürdeki mekânsal çoğullukla benzer bir etki yaratır. Uzun bekleyişler, neredeyse hareketsiz planlar, minyatürlerdeki anların dondurulmuşluğunu sinemaya taşır. Seyirci, bir olay örgüsünü takip etmek yerine görüntünün içindeki ayrıntılarda oyalanır.

Yüz odaklı temalar yerine, figür ile çevrenin eşit bir görsel denge içinde yer aldığı minyatürler, **Kaul**'un sinemasındaki mekânsal duyarlılıkla güçlü bir paralellik taşır. Batı sinemasında dramatik yoğunluğun başlıca kaynağı yüzdür; **Kaul** ise yüzün ifade gücünü geri plana atar ve onun yerine silüetleri, giysi dokularını ve gölge oyunlarını ön plana çıkarır. Bu sayede seyirciyi özdeşleşme mekanizmasından uzak tutar; seyirci bakışını figürlerin çevresindeki ritmik görsel örgüye yöneltir ve modernist bir yabancılaştırma etkisi yaratılır. Bu konuya oyunculuk anlayışını ele aldığım başlıkta yeniden dönecek, orada bazı yeni bağlantılar kuracağım.



18. (üstte) ve 17. (altta) yüzyıllara ait Hint minyatürleri

Mani Kaul Sinemasında Estetiğin Politikası

Kaul'un, Yeni Hint Sineması yönetmenlerinden ayrışma nedeni olarak görülen politik gerçeklik yerine estetik arayışa yönelimi, tam da bu biçimsel tercihler düzleminde politik bir nitelik kazanır. Batı'nın birey merkezli, perspektifli bakışını yıkma çabası ve temsil meselesine bakışı, **Kaul'u** fazlasıyla politik bir konuma yerleştirir.

Rönesans perspektifi, Batı resminde tek bir odak noktası ve derinlik illüzyonu üzerinden dünyayı düzenler. Yani izleyici, resmi ya da sahneyi merkezi bir bakış açısından, tek bir *"doğru"* açıdan görür. Bu perspektif anlayışı, zaman ve mekânın doğrusal bir mantıkla algılanmasını sağlar. Böylece sahnedeki olayların ardışıklığı ve derinlik algısı, izleyicide bir *"tarihsellik"* (geçmiş, şimdi, gelecek) hissi doğurur. Yani tek odaklı perspektif ve güçlü neden sonuç ilişkilerine yaslanan doğrusal olay örgüleri üzerinden kurulmuş sanat eserlerinin yarattığı duygulanım hali, zamanı tek bir hakikat düzlemine indirger ve olayların tek bir mutlak doğru etrafında şekillendiği yanılsamasını pekiştirir. Bu da Batı'nın ve egemen güçlerin çıkarlarına hizmet eden, tekil ve mutlak bir tarih anlatısının inşasına katkıda bulunur.

Daha önce de değinildiği gibi, **Kaul'un** sineması tek merkezli bakışı reddeder; derinlik yanılsaması yerine yatay ve düzlemsel bir yapıyı daha çok tercih eder. Zamanın doğrusal ilerleyişi yerine, olayların ve karakter eylemlerinin döngüsel, tekrarlayıcı bir ritim içinde geliştiği hissedilir. Bu biçimsel tercihlerin her biri, yalnızca estetik bir arayışın sonucu değildir; aynı zamanda **Kaul'un** temsil ve bakış rejimiyle kurduğu politik mesafenin ifadesidir. Sahneler, gerçekliği yansıtmak için değil, ruhsal ve sembolik bir dünyayı açığa çıkarmak için kuruludur. Tüm bunlar tarihselliğin yerine mitsel bir hissin ikame etmesini sağlar. Peki bu ikame ne anlama gelir? Tarihsellik, tek bir hakikat, tek bir anlam, tek bir özne fikrini beraberinde getirir. Dolayısıyla, tarihsellik aslında bir iktidar kurma biçimidir: tarihi kim yazarsa, hakikati de o belirler. **Kaul'un** mitsel zaman anlayışı, kimsenin merkezde olmayıp, başlangıç ve sonun birbirine karışarak birbirini dönüştürebildiği haliyle, egemen anlatıların dışında kalanın yeniden görünür olmasına alan açar.

Öte yandan, zamanı tarihsellikten koparmanın toplumsal ve politik bağlamı silikleştirmek gibi bir tehlikesi de vardır. Yani eğer bir filmde mitsellik, sadece *"evrensel insan deneyimi"* ya da *"zamansız mistik bir şiirsellik"* olarak sunulursa tarihsel acıların (örneğin sınıfsal eşitsizliklerin, sömürünün, cinsiyet eşitsizliklerinin) üzeri örtülebilir. Bu nedenle, mitsel zaman hem bir direniş hem de kaçış potansiyeli taşır. **Kaul'un** filmlerinde bu iki yön arasındaki denge de dikkat çekicidir. O, mitsel zamanı politik tarih yerine koymaz, ama tarihin ötesinde bir farkındalık alanı açar. Bu

yaklaşım, tarihe kayıtsızlık değil; hakikatin yalnızca tarihsel söylemlerle kavranamayacağı düşüncesine dayanır. Olaylar mitik bir düzlemde geçiyor gibi görünse de karakterler içinde buldukları sınıfsal, toplumsal ve cinsiyetçi yapıların etkilerini yansıtır.

Örneklerle biraz açalım bunu. Filmimiz **Duvidha** yüzeyde bir halk masalı uyarlamasıdır: yeni evli bir kadın, kocasının yokluğunda bir hayaletle karşılaşır. Ancak filmdeki hayalet-kadın ilişkisi, kadının arzusu, yalnızlığı ve patriyarkal sınırlarla doğrudan ilgilidir. Mitsel anlatı, kadının toplum içindeki yerinin sorgulanması için bir alan açar. **Kaul**'un diğer filmlerinde de bu anlayışın izlerini görmek mümkündür. **Uski Roti**'de kadının sürekli kocasını yolda beklemesi, görünürde zamansız bir ritüel gibi işlenir ama bu bekleyişin arkasında, ataerkil kırsal toplumsal düzenin katılığı vardır: kadın kamusal alandan dışlanmış, hareket alanı yoktur, zamanı tekrara mahkûmdur. **Kaul** bunu doğrudan eleştirmez; ama biçimsel olarak görünür kılar. Zamanın döngüselligi kadının özgürleşemeyişinin görsel karşılığı olur. Yani mitsel yapı, tarihsel gerçekliğin biçimsel bir alegorisi hâline gelir.

Bakış meselesinin ardından, **Kaul**'u politik bir konuma yerleştiren bir diğer unsur da Batı'nın gerçekliği temsil etme iddiasına karşı duruşudur. **Kaul**, gerçekliğin temsili fikrini, yani sinemanın dünyayı aynen yansıtmayı gerektirdiği düşüncesini reddeder. Ona göre sinema, görüneni taklit eden bir sanat değildir; tıpkı Hint klasik müziği gibi, bir algı hâlinin ya da içsel bir sezginin akışını ortaya çıkarmalıdır. Bu yüzden onun sinemasında estetik tercihler, gerçeklik arayışına değil, görmenin biçimlerini dönüştürme çabasına hizmet eder. **Kaul**'un görsel alanı derinlik yanılması olmadan, yüzey üzerinde katman katman kurması; seyirciyi mutlak bir bakışa hapsederek gerçekliği temsil etme iddiasında bulunmak yerine, algının çoklu biçimlerini deneyimlemeye davet eder.

Bu estetik tercih de bundan öncekiler gibi doğrudan politik bir duruş içeriyor. Çünkü, Batı temsil geleneğinin merkezî bakışı aynı zamanda bir iktidar biçimidir: dünyayı belli bir öznenin, ki bu çoğu zaman Batılı, erkek, tanrısal ve rasyonel olan bir öznedir, gözünden gösteren bir görsel rejim. Bu bakışı kırmak, sinemayı tek bir bakış açısına veya hakikat konumuna ayrıcalık tanımayan bir görme biçimine, başka bir deyişle "demokratik bir algı pratiği"ne dönüştürür. Bu, seyirciye de ahlaki bir çağrıdır: dünyaya Batı'nın dayattığı bu görme alışkanlığı ile bakmayı bırakma çağrısı.

Kaul birden fazla kez röportajlarında, sinemayı gerçekliği inşa etmek / temsil etmek olarak değil, görme biçimlerini dönüştürme pratiği olarak gördüğünü belirtmiştir. Onun bir sahneyi ele alış biçimi de bu anlayışla paralellik gösterir. Bir planı çekerken zamanı yönlendiren değil, zamanın akışına tanıklık eden bir konumda durmaya

çalışır. Klasik sinemada yönetmen, çekimleri kurgulayarak anlam yaratır (gerçekliğin parçalarını birleştirir). **Kaul**'un sineması ise bunun tersini savunur, gerçeklik zaten bir bütündür, sinemanın görevi onu yeniden kurmak değil, onun içinde var olmasıdır. Çekim süreci, gerçekliğin parçalarını bir bütün haline getirmek olarak düşünülmemelidir. Bu yüzden, ana plan + detay plan gibi kurgusal düzenlemeleri reddeder, çünkü bu yöntem zamanı manipüle eder ve izleyiciye kurulmuş bir gerçeklik sunar. Lineer biçimde birbirini tamamlayarak tek bir anlam noktasına varan kompozisyonlar kurmak yerine, kamerayı bir açı içindeki küçük varyasyonları keşfetmeye yönelten duygulardan yola çıkar. Bu keşif hali, klasik Batı sanatında olduğunun aksine, planlanmamış ve yazılmamış olanın çerçeveye girmesine olanak tanır. Tesadüfi unsurlara alan tanıma arzusu, **Kaul**'un sinemasında yıllar içinde giderek daha belirgin hale gelmiştir. Bu yaklaşımın doruk noktası, 1999 yapımı **Naukar ki Kameez** filminde kameramanın, **Kaul**'un isteğiyle vizöre (ya da monitöre) bakmadan çekim yapmasıdır.

Temsilin Eşiğinde: Bresson'dan Kaul'a Oyunculuk Yapmayan Oyuncu

Film bir aşk üçgenini konu alır, ancak bu hikâyenin içinde ne yükselen bir ses vardır ne de gözyaşı. Diyaloglar neredeyse duygusuz bir tekdüzelikte akar; anlatıcıların sesi bile en ufak bir dalgalanmadan yoksundur. Karakterlerin yüzleri donuktur, duygu belirtecek hiçbir mimik taşımazlar. **Kaul**, izleyicinin ekranda gördüklerinin yalnızca ezberlenmiş replikleri tekrarlayan oyuncular olduğunu unutmamasına izin vermez. Onun, *"oyuncular oyunculuk yapmamalı"* diyen **Robert Bresson**'un **Yankesici**'sini (Pickpocket, 1959) hayatının en dönüştürücü sinema deneyimlerinden biri olarak anması da bu bağlamda anlamlıdır.

Bresson'un *"oyuncular oyunculuk yapmamalı"* sözü, aslında sinemada doğal gerçeklik ya da amatörlik çağrısı değildir; çok daha derin, ontolojik bir meseleyi işaret eder. **Bresson**, klasik sinemadaki oyuncululuğu tiyatral bulur çünkü orada oyuncu, bir duyguyu göstermek için oynar. Bu, seyirciyle arasında bir yorum perdesi oluşturur. Yani gerçeğin yerine geçen bir temsil illüzyonu yaratır. **Bresson** için esas mesele duyguyu temsil etmek yerine eylemi saf hâliyle var etmektir. O, oyuncunun rol yapmasını değil, eylemi hiçbir içsel açıklama olmadan gerçekleştirmesini ister. *Sinematograf Üzerine Notlar* kitabında şöyle der : "Model (oyuncu değil) bir eylemi yapar. O, neyi neden yaptığını bilmez. Bu bilmemek, görüntüye saf bir gizem kazandırır." Modelin görevi, eylemi doğru yapmak, ama duygusunu yorumlamamaktır. Bu nedenle **Bresson**, çekimlerde oyuncularına aynı sahneyi yüzlerce kez tekrar ettirir. Duygusal tonlarını, jestlerini, niyetlerini tüketip sıfırlayana

kadar. Sonunda oyuncu artık oynamaz, sadece yapar. O an **Bresson**'un istediği gizem ortaya çıkar: Duygunun temsil edilmesiyle ulaşılmaya çalışılan gerçeklik değil, duygunun yokluğunda beliren eylemin yalın hakikati. Bu, onun filmlerinde açıkça görülür: **Yankesici** filminde kahramanların yüzünde hiçbir duygusal ifade yoktur ama elinin titremesi, kapı tokmağına dokunuşu, ceplere giren, cüzdanı kavrayan eller ritmik bir biçimselliğe dönüşür.



stte: **Yankesici** (Robert Bresson, 1959)

Altta: **Uski Roti** (Mani Kaul, 1970)

Kaul, Bresson'un bu estetik anlayışından önemli ölçüde etkilenmiştir. Temsilin doğasına ilişkin sorgulama ve temsili reddediş, **Kaul**'un sinemasının temel eksenlerinden biriyken o da **Bresson** gibi duygusal yakınsamayı reddeder. Ancak bu benzer yaklaşımda, zamanı ve duyguyu işleyiş biçimleri farklılaşır. **Bresson**'da zaman sıkıştırılmıştır; gereksiz ayrıntılar atılmış, eylemler kısaltılmış, duygu ise oyuncunun temsilinden çıkıp eylemlerin arasına dağılmıştır. **Kaul**'da ise zaman genişler; oyuncu duyguyu aktarmak yerine yalnızca sahnedeki diğer unsurlarla birlikte var olur ve bu kez duygu, oyuncudan çok zamanın kendisine yayılır. Bunu örneklerle somutlaştırmak istiyorum.

Bresson'un *Yankesici* filminde, Michel ve ortakları tren istasyonunda kalabalıkta yankesicilik yaparlar. Kamera sıklıkla ellerin hareketini ve cüzdanları izler. Michel'in yüzü ve bakışları ifadesizdir. Keskin bir ritmik kurgu vardır, her hareket bir diğerine bağlanır. Seyirci gerilimi yüzlerde değil, ritmin içinde hisseder.

Mani Kaul'un *Uski Roti* filminde kadın, her gün kocasına yiyecek getirmek için köprünün başında bekler. Kadının gözleri kocasını arar ama yüzünde hiçbir dramatik ifade yoktur. Seyirci duyguyu kadının yüzünde değil, rüzgârın esişinde, hareket eden toz bulutunda, uçan kuşlarda, yere düşen bir meyvede, sessizliğin uzunluğunda, görüntünün ritminde hisseder. Burada şöyle bir tercihten söz edilebilir: Duyguları temsil etmeyen oyunculuklar, karakterlerin imgesel alan içinde doğa, hayvanlar, ışık ve ses gibi unsurlarla birlikte, sinematik sürecin eşit bir bileşenine dönüşmesini sağlar. Yani zaman **Bresson**'dakinin aksine zaman genişler ve duygunun varlığı zamanın içinde hissedilir.

Amrita Sher-Gil'in İzleri

Kaul'un sinemasının plastik boyutu, özellikle modernist Hint ressam **Amrita Sher-Gil**'in resimleriyle dikkat çekici biçimde benzer. **Sher-Gil**'in tablolarının etkisini **Kaul**'un özellikle *Duvidha* ve *Uski Roti* filmlerinde görmek mümkün [2]. İkisinin de Hint minyatür geleneğinden beslenmesiyle ortaya çıkan mekân derinliğinin sınırlılığı ve Rönesans perspektifinin reddi gibi biçimsel ortaklıkları bir kenara bırakırsak, kadın figürlerindeki ifadesizlik, içe dönük dinginlik, durgun ve heykelsi bedenler, zamanın askıya alınmışlığı hissi ve bekleyiş atmosferi dikkat çekici benzerliklerdir. Renk paleti (toprak tonları, kırmızı, turuncu, bej), ışık - gölge kullanımı ve giysinin ön plana çıkışı da bu benzerliği güçlendirir.



Üç Kız (Amrita Sher-Gil, 1935)



Yazıyı bitirirken, bütün bu düşüncelerin ardındaki meramı kısaca görünür kılmak istiyorum. **Davidha**'yı ilk izlediğimde, bir şeyler tuhaf biçimde tanıdık ve derinden etkileyiciydi; bir şeylerse yabancı, yeni ve gizemli. Bu kültürün içinden ve ona hakim biri olmadığım için, filmin anlattıklarını bütünüyle kavramanın ya da her sembolü ve

kültürel göndermeyi çözümlenmenin mümkün olmadığını farkındayım. Yine de, **Kaul**'un kurduğu estetik dil üzerine konuşulabileceğini düşündüm. En azından böyle bir yazı çabasının, onun biçimsel tercihleriyle etkilendiği ve reddettiği kaynaklar arasındaki ilişkileri görünür kılarak, sanatına biraz daha yaklaşmayı sağlayabileceğini düşündüm.

Kaul'un esin kaynaklarından biri olduğu bilinen Marksist şair **Gajanan Madhav Muktibodh**'un *Andhere Mein (In the dark)* şiirinden bir kaç dizesi ile kapanışı yapmak istiyorum. Çünkü bu dizelerde, **Kaul**'un sinemasına sinmiş olan, zamanın döngüsellliğini, karanlığın ve sessizliğin içinde bir oluşun izini sürüşü ve henüz biçim bulmamış bir düşüncenin görüntüye dönüşme arzusunu görmek mümkün. **Kaul**'un sineması da böyledir, tamamlanmamış ama kendi iç ritminde daima var olan bir ifadedir.

*Yaşamın karanlık odalarında birisi gidip geliyor durmaksızın;
Adımlarının sesi yankılanıyor yeniden ve yeniden...
O gizemli kişi, henüz bulamadığım kendi ifademdir;
İçsel olasılıklarımın, gizli parıltımın, saklı güçlerimin tamlık hâli...*

Kaynakça

- [1] Kaul, Mani ve Vajpeyi, Udayan . *Uncloven Space*. çev. Gurvinder Singh. Quiver Books, 2013.
[2] Debuysere, Stoffel ve Sen, Arindam (ed.). *The Rambling Figures of Mani Kaul*. Courtisane Festival, 2018.

SİNEMANIN SINIRLARINDA DÜŞÜNMEK: NÖROSİNEMA BİR TOHUM MU?

Ahmet Berk Duman

“Yeni bir türün ortaya çıkışını görüp görmeyeceğimizi merak ediyorum. Yeni tür. Evrim. İnsandan sonra gelecek tür.”
“İnsandan sonra tür yoktur,” diye homurdandı Rudi.
“Yok mu? Neden olmasın ki? Belki biz şimdi ona tanıklık ediyoruz, insan soyunun sonuna, yeni toplumun başlangıcına.”

(Kang, 2015: s. 401)

Nörosinemayı Yaşamak, Nöro-imagları Görmek

Modernlik, bir seyir deneyimidir. Bedenin asabi ve zihnin sinirsel dokusunun etki tepkiye açık olduğu bir seyir deneyimi: Bu deneyimin tarihsel arka planı, yalnızca metaforların, simgelerin ya da anıtların temsil ettiği kültürel birikimle sınırlı değildir. Evrensel tarih, ne salt bir semboller tarihi, ne de estetikle maskelenmiş bir acı anlatısıdır. Elbette içinde yaralar, şiddet izleri ve travmalar barındırır; fakat aynı zamanda dirilişin, neşenin, içsel cesaretin ve başka olasılıkları görebilme yetisinin de ifadesidir. Beden, yalnızca biyolojik bir yapı değil; hakikatin sezgisel yollarla dile geldiği, maddesel bir anlatı yüzeyidir. Mimikler, izler, hazlar ya da korkular bu yüzeyde hem kişisel, hem kolektif anlamların taşıyıcısına dönüşür. Bu nedenle beden, yüzeysel yorumları ya da derinlik iddiasındaki soyut alegorileri kolayca reddeder; çünkü onun dili doğrudan, dolaysız ve içseldir. Zamanla bu dil, gerçeklikle kurduğumuz ilişkinin örtük ama belirleyici bir ölçütüne dönüşür. Kimi ânlarda, hakikatin en dolaysız duyumsandığı şey, ne bir fikir, ne de bir kavramdır; yalnızca mide boşluğunda yankılanan, tarif edilemeyen bir ağırlıktır. O ağırlık, görünürde küçük ama içsel anlamı derin bir farkındalık üretir: Bir şeylerin hiç de yolunda gitmediğine, belki de hiçbir zaman gitmediğine dair sessiz bir beden bilgisi. Ve bu bilgi, tek başına bir semptom değil, insanın ortak yanılışmalarından sıyrılma ânıdır hatta diğer bir ifadeyle neredeyse bedensel bir düşünme biçimi olarak karşılığını bulmaktadır (Gülen, T., 2021: s. 140).

Giorgio Agamben tarafından *Tourette sendromu* (tikler, spazmlar, yapmacık hareketler) olarak adlandırılan ve insanların sergilediği bu bedensel deneyimler elbette çağın yeni sanatı ve sanatın yeni çocuğu olan sinemaya dair yeni bir veridir. Sinemanın tarih sahnesine çıkmasını başlangıç noktası olarak sayan ve **Charcot** gibi tıp adamlarının bilhassa ilgisini çeken modernlik seyir macerasının sonuçlarını yaratan “etki”, **Pasi Valiaho** için **Méliès** filmleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. **Giorgio Agamben**’in başlıca referans filmleri **Marey** kayıtları ile **Lumière**’nin filmleri olsa da **Valiaho**, jest’lerin sinemasıyla bedenleri ve insan zihnindeki sınırların mührünü taze söküp harekete geçiren “sinemanın güçleriyle deneyler yaparak bedenın kontur kompozisyonunu ve uzuvların işlevlerini silip yeniden çizen trüklerle sınırları sarsıp titrettiği” için **Méliès** üzerinde durur (Erdoğan, 2017: s. 88).

Deleuze, bedeni, salt fiziksel bir yapıdan ziyade, dönüşüm arzusuna sahip, kendi içsel hareketini ve çabasını üreten etkin bir varlık olarak konumlandırır. Figür olma yönündeki bu çaba, dışsal biçimlendirmeden çok, bedenın içkin kuvvetlerinden kaynaklanır. Artık mesele mekânsal bir yer değil, bedende gerçekleşen olaydır; bu olay ise, bedenın kendi varlığından kurtulma isteğiyle şekillenen spazm benzeri bir içsel harekettir (Deleuze, 2020b: s. 24). İnsan zekâsını incelemeyi zaruri kılan deneyimin temel hareket parçasını, yapay zekâyı yaşamın ve insanın motivasyonu kılan itkinin bizzat insan eliyle sağlanmış olması olarak değerlendirmek gerekir. Geçmiş deneyimleyen insan, öğrendiklerini aktaran insan, aktardıklarıyla yaşamını ve hayatı kolaylayan araçlar ve aparatlar (*apparatus*) yapan insan, bilimi ve teknolojiyi insanlığın zihninin bir ürünü olarak yeniden oluşuma ve dönüşüme sevk eden insan; makine öğrenmesiyle yapay zekânın sınırlarını da verisel açıdan etkileyen radikal etkendir. Bu odakta, yakın zamanlı çalışmalarda insan zekâsının derinliği ve potansiyeli yapay zekânın makine öğrenmesinin sunumunda olduğu kadar, bilişsel anlamda da yöntemsel, misal “sinirsel ağlar (neural network) adıyla adlandırılan sistemde, girdi-çıkı arasında ilişkide sınırlar ve katmanlar rol almaktadır. Bu sistem için insan beyninden ilham alındığı söylenebilir” (Mermer, B. F., İçin, İ. ve Baykaldı, N., 2021: s. 227). Yapay zekâ çağı adlandırması artık uzak bir çağ değil, geleceğin inşâsını konu edinmektedir. Bu çağın sınırlarında, yani yapay zekânın motivasyonları çerçevesinde, insanın başat motivasyonunun “yapay zekâ ile rekabetinde insan zekâsını üstün kılacak değer yargısı, yaratıcılık ve duygusal zekâ gibi yeteneklerin geliştirilmesi üzerine kurulacağı öne sürülmektedir.” İnsan zekâsının baskınlığı yapay zekânın motivasyonunu da ortaçlamaktadır. Zekâsına baskın çıkmış bir öngörü makinesinin öğrenme motivasyonu *takviyeli öğrenme (reinforcement learning)* olarak adlandırılmaktadır (Mermer, B. F., İçin, İ. ve Baykaldı, N., 2021: s. 224-5). Sinema ve hayal etmek yakın bir ilişkinin çağrışımıdır. Hikâyeye etmenin görsel macerası ve

kaynağı olarak sinemanın modern toplumlarda son yüz yıl içerisinde, insan beyninde yaşayabildiği deneyimleri ve tepkileri işaret edercesine, imajların neler yapabileceğinin alıntısı olarak:

André Bazin bilimsel film kayıtlarındaki “mucizeyi” ve “tükenmez paradoksu” şöyle tarif etmişti: Meraklı, faydacı araştırmanın en uç noktasında, estetik tasarımların en kesin biçimde yasak edildiği noktada, sinematik cezbe yepyeni, doğaüstü bir armağan gibi serpiliyor. “Hayal gücünden beslenen” hangi sinema, bronkoskopun bronşial tümör cehennemine inişini tasarlayıp çekebilirdi... Hangi özel efekt tatlı suda yaşayan mikro-organizmaların, göz merceğinin altında, bir kaleydoskoptaymış gibi mucizevi bir şekilde düzenlenmiş sihirli balesini sahneye koyabilirdi? Hangi parlak koreograf, hangi coşkulu ressam, hangi şair bu düzenlemeleri, bu biçim ve görünümleri hayal edebilirdi? (Bould, 2015: s. 92).

İnsan, teknolojinin asırlardır suç ortağı sayılabilir. Fiziki kısırlığını sanal gerçekliğin ağlarında aşma ediminden siborg etkisindeki canlı ve yapay birlikteliğe, Aydınlanma idealinin bilgi arayışından bilimkurgu filmlerinin çağlar arasında teknolojinin türlerine göre akışkan yoğunluğuna, yerkürenin merkezi yer çekiminden uzayın derinliklerinde yer çekimsiz ortama, insan bedeninden canavarlara, robotlardan kutsallık atfedilen arketip öğelere vs. bilim ve teknoloji, kurgunun ve hikâye etmenin öğelerinden öykülere sızmaktadır. Sinemanın hayal etmek ile olan bağıını örmeye devam ettiğimizde hikâye etmenin teknoloji ile yakın teması bugün ve asırlardır bunalım dönemlerine ya da diğer bir yerinde ifadeyle “gerilim dönemlerine” eşlik etmektedir. Bu çerçevede, bilimkurgu türünün görsel ve düşünsel alanlarda üstlendiği işlev, yalnızca geleceği tahayyül eden bir sahneleme değil; toplumsal bilinçdışında biriken güvensizlik, kaygı ve belirsizlikleri dışavuran bir mecra işlevi de görmektedir. Bilimin nesnel diliyle örülen yapılar, çoğu zaman çağın ruhuna sinmiş olan inançsızlıkları, yitirilen anlam arayışlarını ve yaşanabilir bir gelecek ihtimaline duyulan özlemi yansıtır. Öte yandan kurgu katmanı, doğrudan ifade edilemeyen umutları, bastırılmış beklentileri ve iyileştirici tahayyülleri alegorik biçimlerde dışa vurur. Bu yönüyle bilimkurgu, hem mevcut dünyaya karşı geliştirilen eleştirel duyarlılıkların taşıyıcısı olur hem de sistem tarafından yeniden soğurulan, pazarlanabilir temsillere dönüşerek tüketim kültürünün içinde işlevsel kılınır. Böylece distopyanın karanlığı ile ütopyanın vaadi, kimi zaman aynı anlatı içinde iç içe geçer; eleştiri ile eğlence, teşhir ile bastırma aynı ânda işlemeye başlar (Oskay, 2018: s. 179-80).

Bergson’u satıra ataçlayan ve takip eden bir ses imge izleği, anlaşılmayı bekleyen imgelere gitmek değil, paradoksal çizgide boyut kazanan bir anlamda ikame olma

hâli, “[...] anlama ‘birdenbire’ yerleşiriz.” diyebilmenin kuvveti (Deleuze, 2020a: s. 46); yapay zekânın bilişsel olanla bağlantısını özetleyebilecek olan aşkınsal bir alan ve öznenin kurulu doğası içerisinde yapay zekânın veri ile kurduğu temellendirmelerin nedenine yakınlık kurabilmek: “Temel asla temellendirdiği şeye benzemez; temelin başka bir tarih olduğunu söylemek de yetmez, başka bir dünya olmaksızın başka bir coğrafyadır aynı zamanda o” (2020a: s. 120-1); anlamın ve olayın mantığı etrafında ve alıntılar arasında zihnin imgelemi de, sinematografin dört köşesinden sızan nöro- imajların anlamına yakın durmamızı öğütlüyor. Yapay zekânın bilişsel öğrenme motivasyonlarından hareketle yazıya konu edilen *nörosinema* kavramı, kelimenin tam karşılığı olarak kavramsal anlamda, 2008 yılı içerisinde nöro-bilim ve sinema alanlarının etkileşiminden doğdu. Bu etkileşimin çalışma sahasında nöro-bilimci **Uri Hasson** ve ekibinin yayınladıkları “Neurocinematics: The Neuroscience of Film” isimli makalede *nörosinema* (*neurocinematics*) kavramı bilim dünyası adına bir ifade kazanmış oldu. Bir deneyin anlatıldığı bu makalede, **Hasson** ve ekibi, aynı film sekanslarına katılıp izleme deneyimini yaşayan insanlarda beyin aktiviteleri arasında bir bağlantı kurulup kurulamayacağını gözlemleyebilmek için fonksiyonel manyetik rezonans (fMRI) teknikleri kullanıldığını ifade etmektedir.

Deney çerçevesinde bulgular şu yöndedir: “Bazı filmler, tüm izleyicilerin beyninin aynı şekilde tepki vermesini sağlamıyor. Aynı tepkiyi verenlerin oranı en fazla yüzde 5’i buluyor. Kimi filmler ise –örneğin **Hitchcock** filmleri- izleyicilerin beyinlerinin hakikaten de senkronize tepkiler vermesini sağlıyor. Yani nörosinema, insan beyninde olan biteni anlamada sinemanın potansiyelinin keşfedilmesiyle başladı” (Tuncer, A. Ö., 2012: s. 55). **Alfred Hitchcock**, sinemanın sese başvurmadığı dönemi deneyimlemiş ve montajın gücünü keşfetmiş bir isimdir. “Neurocinematics: The Neuroscience of Film” isimli makalede bahsedilen bulgular etrafında ayırt edici bir özellik olarak **Alfred Hitchcock** filmlerinde yaşanan bu senkronize tepkilerin ortaklığını belirleyen olguları, sinematografik bir yaklaşım etrafında değerlendirebilmekteyiz:

Hitchcock, sıralanmış şişeleri göstererek seyircinin ödünü patlatıyordu, sıralanmış kavrular göstererek değil. Duyulmamış bir gücü olmalıydı, ama bir görüntü önce, ve sonra. İşte burada gerçeği görüyoruz. Görüntünün hakkı verilmiş oluyor. Görüntü açık, söz eklenmesi gerekmiyor, görülüyor (Godard, 2018: s. 174).

Son dönem, yakın zamanlı çalışmalar ve deneyler etrafında yaklaşım olarak sinema ve felsefe, sine-filozofi olarak film boyutları radikal ve bilişsel bir sürecin devamı olarak okunabilmektedir. Radikal ve bilişsel bağlamda radikal bir sürecin referans okumaları ise **Cavell** ve **Deleuze**’ün fikirlerinin mantığını içermektedir. Fonksiyonel açıdan sinema ve felsefe arasında yaşanan taze yaklaşımların boyutlarından bir tanesi de, bilişsel teorilerle yolun çakışmasıdır. **Robert Sinnerbrink** ve **Patricia**

Pisters'in bilişsel teorileri çerçevesinde bu merkezde bir referans okuma sağlanmaktadır. *The Neuro-Image* adlı kitabının çatı yaklaşımı ile **Patricia Pisters**'in sinema akademisyeni olarak bir nöro-bilimci titizliğinde olan yaklaşımları, imajlar evreni hakkında neler yapılabileceğinin ya da nöro-imajların insanoğluna neler yaptığının taze bir solukla çalışılmasıdır. Nöro-imajlara dair bu taze yaklaşım sinema özelinde odağını filmlere, filmlerin kaynağında yatan fikirleri popülerleştiren bir bağlamı imajlar adına söz konusu etmez. Aksine, filozofların düşünüş ve söyleyiş güzelliğini ciddi ve sistematik bir biçimde temellendirmesi örneğinde olduğu gibi filmlerin de benzer bir tartışmayı çekirdeğine taşıdığını ve değerlendirdiğini ifade etmektedir: "Filmler, artık, ne felsefecilerin ne de sosyal bilimcilerin ham malzemeleridir. Filmlerin kendileri felsefe yapar. **Daniel Frampton**'un ifadesiyle filmlerin kendileri düşünür" (Öztürk, 2018: s. 35).

Patricia Pisters çalışmalarının başlangıç noktası olarak, **Gilles Deleuze**'ün 1986 yılına ait bir söyleşisinde kullandığı: "Beyin ekrandır." cümlesini işaret ederken; bu cümlede kasıtlı olarak işaret edilen vurgunun altını çizmektedir. **Patricia Pisters**, bu ifadenin anlattıklarına odaklanmadan önce detay bir olaydan da bahsetmektedir: "Bu çok derin bir soru. **Deleuze** bu ifadeyi bir söyleşisinde kullanıyor. Bahs'olunan metin onay için kendisine gönderildiğinde, söyleyişi neredeyse yeniden yazıyor ve gayet açık biçimde "beyin ekrandır" diyor. **Deleuze** bu önermesiyle aslında sinemacılara, sinema akademisyenlerine ve sinemaseverlere sanatlarında, araştırmalarında ve seyirlerinde beyni hesaba katmaları yönünde açık bir davet sunuyor" (Tuncer, A. Ö., 2012: s. 58). Zaman zaman iki sözcüğün bir diğerini yerinden ettiği yaklaşımlara da başvuran **Gilles Deleuze**, baskın yaklaşımını: "Beyin ekrandır." üzerine temellendirmektedir. Her iki sözcüğün, tek bir cümle içerisinde yaşadığı bu beyin fırtınası, iki farklı yaklaşım bağlamında nörosinemanın derin algı ve öğrenme alanına girmektedir: "Beyin ekrandır." ifadesi, beynin nöro-imajların gücünü nörosinema çerçevesinde okumasını metaforlardan arındırarak algılamayı sağlamaktadır:

Bu yine gelecek perspektifiyle ilgili ve sanırım en iyisi bunu **Deleuze**'ün zaman felsefesini biraz daha açarak anlatmak. **Deleuze**, *Différence et Répétition* [Fark ve Tekrar] kitabında zamanın üç sentezinden bahseder. İlk sentez *şimdi*, ikinci sentez *geçmiş* ve üçüncüsü *gelecek* ile ilgili. **Deleuze**, her bir zamanın diğer zamanları da içerdiğini savunur. Ancak üçüncü zaman sentezinin farkı, serileştirme (*serialisation*) içermesidir. Gelecek açık uçlu olduğu için, alternatiflerin çeşitliliği gelecek perspektifinden düşünmenin önemli bir karakteristiğidir. Zamanın bu üçüncü sentezi, geçmiş ve geleceği yeniden montajlar, yeniden düzenler ve onların yeni varyasyonlarını üretir. Tüm bunlar gelecek için farklı bir sonuç, farklı bir geri dönüş yaratmak amacı taşır (Tuncer, A. Ö., 2012: s. 57).

Nöro-imajlar, sinema söz konusu olduğunda belirli bir türün/janr hükmünde gibi bir kuraldan hareketle okunmamaktadır. Nöro-imajı çekici kılan, karakterin beyinde olmasıdır. Sinematografik bağlamda beynin bir cihaza bağlandığı birçok örnek filmdeki karakter gözlerimizde canlanıyor olsa da burada işaret edilen, fütüristik bir perspektiften hareketle belirli bir türün çatısı altında ve kısıtlayıcılığında değil, bir gelecek perspektifine bağlı olmasıdır. Bulgulardan hareketle beynimizin dünya ile kurduğu bağlantıların etkileşimiyle ilgili iki ekol bulunmaktadır: “Bazı nörobilimciler insanın beyninden ibaret olduğunu iddia eder. Beynin, tüm algının yöneticisi olduğunu söyleyen bu görüş, içselci (internalist) ekoldür. Diğer yandan dışsalcılar (externalist), eğitimden ve dışsal dünyayla temastan yoksun kalan insanların algılarının kapalı kalacağını düşünür” (Tuncer, A. Ö., 2012: s. 57-8). Nöro-imajların çağında, insanı gündelik yaşamında var olan yaşama uğraşı etrafında kendi insanî gerçekliği ile beyin ekranı arasında dünya üzerindeki farkındalığını ve karşılaşmalarını sürdürmektedir. Beyin ekranının ekranı ise bu karşılaşmanın farkındalığında yer almaktadır. **Patricia Pisters**’ın bütün bu bulgular etrafındaki yaklaşımı ise sinemanın dijital kültür ve görsel çağında nöro-imaj olarak varlığını sürdürdüğü yönündedir.

“Görsel kültür, sadece görüntünün toplumsal inşası değil,
toplumsalın görsel inşasıdır”
(Özdamar Akarçay, 2023: s. 41-2).

Nörosinemanın Bir Motivasyonu Olarak Yapay Zekâ

Bilim insanlarının beyin faaliyetlerini anlamak ve görselleştirmek için geliştirdiği araçlar, nörobilimde devrim yaratırken, bu teknolojilerin sinema gibi görsel kültür pratikleri üzerindeki potansiyel etkileri henüz tam anlamıyla keşfedilmemiştir. **Churchland**’in *Nörofelsefe* isimli kitabından kaynakla aktardığı açıdan bir örnekle yaklaşımımızı açarsak, bir bilimkurgu hikâyesindeki Dr. Strangefish’in planları ve düşünceleri okuyabilen cihazı, günümüz nöroteknolojilerinin kuramsal ufkunda bir metafor gibi durmaktadır. Bilimkurguya özgü “zihin okuma” fikrinin gerçekte tamamen mümkün olmasa da nörobilimdeki teknolojik gelişmeler sayesinde beyin aktivitelerinin artık kafatası açılmadan da izlenebildiğini anlatmaktadır. Günümüz araçları, düşünceleri doğrudan okuyamasa da beynin hangi bölgelerinin ne zaman ve nasıl aktif olduğunu göstererek tümör tespiti, lezyon belirleme gibi klinik ve teorik çalışmalara büyük katkı sağlayabilmektedir. Yani, “Dr. Strangefish’in hayali makinesi” gerçeğe dönüşmese de onun bilimsel bir öncülü artık gözlem alanımıza girmiştir (Churchland, 2020: s. 228)

Beynin yüksek ve düşük aktivite alanlarını tespit eden teknolojiler -örneğin fMRI ya da EEG tabanlı görüntüleme sistemleri- başlangıçta yalnızca klinik teşhis aracı olarak tasarlanmış olsa da zamanla insan düşüncesinin görsel temsiline yaklaşan bir ara yüz potansiyeli taşımaya başlamıştır. Bu teknolojiler, bir anlamda düşüncenin sinematografik dilini üretebilecek ilk adımlar olarak da okunabilir niteliktedir. **Walter Murch**'un "sinematik tahayyülü" tam da bu noktada devreye girer. **Murch**, montajı yalnızca bir teknik işlem değil zihinsel bir süreç olarak inşa eder; insan beyninin algısal ritmini, kesmelerin ardındaki bilinç akışına dönüştürür. Onun "bir siyah kutunun insan düşüncelerini doğrudan sinemasal gerçekliğe dönüştürebileceği" fikri, düşüncenin sinemada beyin tarafından kurgulanabileceği bir geleceğe işaret etmektedir. Bu bağlantısallıktan hareketle düşünürsek **Murch**, montajı dışsal bir eylem değil nörolojik bir simülasyon olarak yeniden okumaya açmaktadır. **Patricia Churchland** ise nörofelsefe alanında, zihnin ve düşüncenin tüm karmaşık niteliklerinin biyolojik süreçlerce açıklanabileceğini öne sürmektedir. Ona göre bilinç, "nöral hesaplamaların" ortaya çıkardığı bir yan üründür; dolayısıyla bakıldığında düşünce, sinirsel etkinliğin belirli düzeneklerinden doğmaktadır. **Churchland**'ın yaklaşımı, **Murch**'un sinema için öngördüğü düşünce ve görüntü dönüşümünü bilimsel bir temele oturtur: Eğer düşünce beyin aktivitesinin bir düzeni ise bu düzeni görüntü olarak çözümlenmek ve yeniden üretmek de mümkündür. Bu çerçevede **Murch** ile bağlantısı, sinemayı nörobilimle buluşturan bir düşünce hattı olarak kendi potansiyelini konuşturmaya alan açıp **Murch**'un yaratıcı sezgisi, **Churchland**'ın biyolojik indirgemeciliğiyle birleştiğinde, "nöro-sinematik" bir ufuk belirir: Beyin yalnızca sinemayı deneyimleyen değil sinemanın kendisini üreten bir aygıt dönüşür; görüntü, zihinsel bir imge değil nöral bir haritanın dışavurumu olur; böylece sinema, insan bilincinin görsel biçimidir; bir "düşünce tiyatrosu" olmasının yanında, "sinirsel bir sahne" hâline gelir. Bu tür bir perspektif ki, görsel kültürün dönüşümünü yalnızca teknolojik bir sıçrama olarak değil yanı sıra epistemolojik bir kayma olarak da tanımlamaktadır. Zira artık mesele, kameranın dış dünyayı nasıl kaydettiği olmamakla birlikte; beyin iç dünyasını nasıl görünür kılabilmesine doğru sahasını genişletmektedir. Bu da sinemayı, **Murch**'un sezgisel tahayyülünden **Churchland**'ın nörolojik gerçekçiliğine uzanan bir ekseninde "düşüncenin görselleştirilmesi" sanatına dönüşümü bilimsel şüphe ve iknanın fay hattında açık bir imkâna yöneltebilmektedir. Beynin yüksek ve düşük aktivite alanlarını tespit eden teknolojiler, tümörleri bulmanın ötesine geçerek, insan düşüncesini somut görsel anlatımlara dönüştürebilmenin ön aşamalarını oluşturabilmektedir. Bu bağlamda, **Walter Murch**'un sinematik tahayyülü, bir siyah kutunun insan düşüncelerini doğrudan sinemasal gerçekliğe dönüştürebileceği fikrini ortaya atar (Murch, 2005: s. 108-9). Sinemanın yaratıcı sürecini bu derece bireyselleştiren ve öznel hâle getiren bu tür bir teknoloji, görsel kültürün dönüşümünde çığır açabilir olanaklara sahiptir.

Görsel kültür, **Murch**'un hayalini kurduğu gibi yalnızca bireysel yaratıcılığı ifade eden bir mecra değil; aynı zamanda toplumsal yapıları şekillendiren bir alan olarak günlük yaşamımızın bizzat kendisidir (Özdamar Akarçay, 2023: s. 42). Görsel kültürü anlamak için teknolojilerin üretim, tüketim ve dağıtım biçimlerini incelemek, bu kültürün toplumsal pratiklerle olan bağını daha derinlemesine kavramayı sağlar. Görsel teknolojilerin hızla gelişmesi hem sanatsal hem de etik ve politik soruları da beraberinde getirmektedir. Dr. Strangefish'in hayali makinesi veya **Murch**'un Faustvarî "siyah kutusu", yalnızca bireysel yaratıcılığı değil, aynı zamanda görme ve görselleştirme süreçlerinin politik boyutlarını da gündeme getirir niteliktedir. Beynin bir düşünceyi görsel bir forma dönüştürmesi, etik ve estetik bağlamda yeni tartışmaların kapısını aralamaya devam edecektir. Nörosinema kavramı, tam da bu noktada, nörobilim ile görsel kültür arasındaki kesişim alanını ifade etmektedir. Nörosinema, bir yandan beyin aktivitesinin görselleştirilmesi üzerine çalışırken, diğer yandan sinematik deneyimin nörobilimsel temellerini anlamaya çalışır. Örneğin, izleyicilerin beyin aktivitelerinin filmlerle nasıl etkileşime geçtiğini inceleyen çalışmalar, sinemanın anlatı yapısının insan zihni üzerindeki etkisini derinlemesine anlamayı mümkün kılar. **Churchland**'in bahsettiği araçlar, şu ân için yalnızca yüksek ve düşük aktivite alanlarını tespit edebilse de sinema gibi bir sanat formunun yaratıcı süreçlerini daha bilimsel temellere dayandırabilir. **Murch**'un ifadelerine özgü bir yaklaşım olarak düşünceleri filme dönüştürme fikri, bilhassa bu noktada sinema sanatını yalnızca bir anlatı formu olmaktan çıkarıp bireysel düşüncenin doğrudan bir temsili hâline getirebilir. Bununla birlikte, bu tür bir teknolojinin getirdiği tehlikeler de göz ardı edilmemelidir. **Murch**'un aşırı kişisel bir bakışa saplanma tehlikesi olarak anlaşılabilir açıdan yaptığı vurgu, görsel kültürdeki bireysellik ile toplumsal bağlam arasındaki hassas dengeyi hatırlatır (Murch, 2005: s. 108).

Görsel kültür, yalnızca bireyin yaratıcılığını değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı, ortak anlamları ve kültürel değerleri de taşır. Bu nedenle nörosinema teknolojilerinin etik ve politik sonuçları üzerine düşünmek, bireysel yaratım özgürlüğü ile toplumsal sorumluluk arasındaki dengeyi korumak açısından kritik öneme sahiptir. Nihayetinde, nöroteknolojilerin sinema üzerindeki olası etkileri, görsel kültürün kapsamını genişletebilir ve bireysel yaratıcılığı destekleyebilir. Ancak bu süreç hem etik hem de estetik açıdan yeni sorumlulukları beraberinde getirecektir. Dr. Strangefish'in makinesinden **Walter Murch**'un siyah kutusuna uzanan bu hayali teknolojiler, yalnızca birer bilimkurgu unsuru değil, aynı zamanda sinemanın geleceğine dair ipuçlardır. Görsel kültürün teknolojik dönüşümü hem bireysel düşüncenin ifadesini hem de toplumsal pratiklerin dinamiklerini yeniden şekillendirme potansiyeli taşır. Sinematik hayallerden beyin teknolojilerine uzanan bu süreçte, nörosinema'nın olanakları ve sınırları sonsuz tartışma başlıklarına

açılmaktadır. İmge, tarih boyunca yalnızca bir estetik veya görsel unsur olarak değil, aynı zamanda insan zihninin, kültürünün ve bilimin sınırlarında yer alan karmaşık bir fenomen olarak ele alınmıştır.

Latince *imago* (hayal, aldatıcı görünüş) ve İngilizce *image* sözcüklerinden türeyen bu kavram ışığında **W. J. T. Mitchell**, görsel kültürü yalnızca “görüntünün toplumsal inşası” olarak değil, aynı zamanda “toplumsalın görsel inşası” olarak tanımlayarak kavramı çift yönlü bir düşünme alanı hâline getirir. Bu yaklaşım, görsel kültürün yalnızca imgelerin toplumsal bağlam tarafından nasıl üretildiğini değil, aynı zamanda toplumun kendisinin de görsel düzenlemeler, temsiller ve imgeler aracılığıyla nasıl kurulduğunu vurgular. **Mitchell**’in bu görüşü, görsel kültür çalışmalarını temsilden inşaya, nesneden sürece, yani statik bir görme biçiminden dinamik bir anlam üretim pratiğine dönüştürür. Bu noktada, **Gülbin Özdamar Akarçay**’ın da vurguladığı üzere, bireyler içinde yaşadıkları toplumun kültürel, ahlaki ve sosyal yapılarıyla biçimlenir; aile, eğitim, çevre, medya, ideoloji, cinsiyet ve sınıf gibi belirleyici unsurlar, bireyin dünyayı algılayışını ve “görme biçimini” şekillendirir. Görsel kültür, tam da bu çok katmanlı etkileşim alanında ortaya çıkar. İnsan, toplumsal yapıların etkisiyle sürekli bir değişim ve dönüşüm süreci içindedir; dolayısıyla görsel kültür, yalnızca bireyin dünyayı nasıl gördüğünü değil, aynı zamanda toplumsal dünyanın da birey tarafından nasıl “görsel olarak kurulduğunu” anlamak için bir zemin sağlar. Bu bağlamda, **Mitchell**’in yaklaşımı -**Özdamar Akarçay**’ın da altını çizdiği gibi- görsel kültürü yalnızca bir temsil alanı olarak değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin, ideolojik biçimlerin ve kültürel değerlerin görsel düzlemde yeniden üretildiği bir toplumsal inşa alanı olarak ele alma gerekliliği üzerinde birleşmektedir. **Mitchell**’in yaklaşımında “benzeyiş, benzeşme ve benzerlik” boyutlarını içermektedir. Ancak bu tanım, imgenin çok katmanlı doğasını tek bir disipline haps’olmaktan kurtar(a)maz; aksine, imgeyi anlamak için disiplinlerarası bir keşif yolculuğuna davet etmektedir. **Mitchell**’in “imge soyağacı” kavramı, imgeleri birer estetik temsil olmaktan çıkararak, her birini belirli entelektüel disiplinlerin merkezine yerleştirir. Bu yaklaşım, imgeleri bir anlamda “bilimsel birer araç” olarak görmemize olanak tanır. Örneğin, zihinsel imgeler psikolojide insan algısının ve bilincinin çalışma prensiplerini incelerken, optik imgeler fiziğin ışık, kırılma ve yansıma yasalarını anlamada kritik bir role sahiptir. Grafik, heykel ve mimari imgeler sanat tarihçisine biçim, perspektif ve anlatı üzerine çalışabileceği görsel bir arşiv sunarken; sözel imgeler, edebiyat eleştirmeninin metinler arasındaki anlam kaymalarını ve anlatı stratejilerini çözümlemesini mümkün kılar. Ancak bu soyut sınıflandırma, imgelerin tek bir disiplinin sınırları içinde hapsedilemeyecek kadar akışkan olduğunu görmezden gelebilir.

Mitchell’in yaklaşımını dönüştürerek imgenin yalnızca disiplinlere bölünmüş bir fenomen değil, aynı zamanda bu disiplinleri birbirine bağlayan “epistemolojik köprü”

olarak ele alınabileceği bir noktaya konuyu taşıyabiliriz. Zihinsel imgeler, psikolojiden kopup edebiyata taşındığında bir metafor veya çağrışım olarak yeniden doğabilir. Benzer şekilde, optik imgeler, sanat tarihçisinin gözünde bir natüralist tablonun temel bileşeni hâline gelebilir. Bu bağlamda, imgeyi bir disiplinin içine sıkıştırmak yerine, disiplinlerarası geçişkenliliğini ve çok katmanlı doğasını vurgulamak gerekir. İmgenin disiplinlerarası potansiyelini kavramak, onun politik ve kültürel boyutlarını da göz ardı etmemeyi gerektirir. İmge, yalnızca bir temsil aracı değil, aynı zamanda gücün, ideolojinin ve kültürel değerlerin aktarıldığı bir alandır. Bir mimari imge, fiziksel bir yapı olmanın ötesine geçerek, bir topluluğun tarihsel hafızasının ve kolektif kimliğinin taşıyıcısı hâline gelmektedir. Benzer şekilde, sözel imgeler edebî bir eserin sınırlarını aşarak, kitle iletişim araçları aracılığıyla toplumsal açıdan geniş yankılar uyandırabilir. Bu nedenle, **Mitchell**'in "imge soyağacı" kavramı, disiplinlere dayalı bir sınıflandırma olmaktan çok, imgelerin disiplinlerarası ve kültürlerarası geçişlerini izlemek için bir harita olarak düşünülebilir.

İmge hem bir sınır hem de sınır-ötesi bir varlıktır; onu anlamak, disiplinlerin birbirine dokunduğu noktaları keşfetmekle mümkün hâle gelir. Bu yaklaşım, imgeyi yalnızca estetik veya bilimsel bir kategori olarak değil, insan deneyiminin tüm yönlerini anlamamıza olanak sağlayan bir prizma olarak yeniden düşünmemizi sağlar. **Mitchell**'in kavramını yaratıcı bir şekilde genişletmek, imgelerin yalnızca benzeşim veya benzerlik üzerinden anlaşılmasını değil, aynı zamanda onların yeniden ürettikleri anlamlar, sundukları olasılıklar ve yarattıkları gerilimler üzerinden yorumlanmasını da mümkün kılar. Bu bağlamda, imge artık sabit bir nesne değil, sürekli yeniden inşa edilen, tartışılan ve dönüştürülen bir düşünce alanıdır. İmgenin disiplinlerarası doğasını, zihinsel, optik, grafik ve sözel bağlamlarda ele almak, nörosinema gibi yeni araştırma alanlarının temellerini anlamaya da olanak sağlar (Özdamar Akarçay, 2023: s. 42-4).

Kaynakça

- Agrawal, Ajay – Gans, Joshua – Goldfarb, Avi. (2019). *Geleceği Gören Makineler-Yapay Zekâ Ekonomisine Giriş*, Çev. Mustafa Ürgen, İstanbul: Babil.
- Antmen, Ahu. (2017). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel.
- Baker, Ulus. (2017). *Beyin Ekran*, Der. Ege Berensel, İstanbul: İletişim.
- Bamforth, Iain. (Der.) (2019). *Kütüphanedeki Beden – Edebi Bir Modern Tıp Antolojisi*, Çev. Begüm Kovulmaz, İstanbul: Çınar.
- Batukan, Can. (2017). *Robo-tizm – Robot, Android, Sayborg ve Yapay Zekâda Ruh Üzerine (Robotun Sunumu)*, İstanbul: Altıkırkbeş.
- Bould, Mark. (2015). *Bilimkurgu*, Çev. Sinan Okan – Ertuğrul Genç, İstanbul: Kolektif Kitap.

- Benjamin, Walter. (2007). *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY.
- Berger, John. (2007). *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis.
- Bermann, Marshall. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ – Bülent Peker, İstanbul: İletişim.
- Churchland, Patricia Smith. (2020). *Nörofelsefe*. Çev. Özge Yılmaz. İstanbul: Alfa.
- Deleuze, Gilles. (2020a). *Anlamın Mantiği*, Çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles. (2020b). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği*, Çev. Can Batukan & Ece Erbay Nahum, İstanbul: Norgunk.
- Erdoğan, Nezi. (2017). *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları – Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim.
- Ersümer, Oğuzhan. (2013). *Bilimkurgu Sinemasında Cyberpunk*, İstanbul: Altıkkırkbeş.
- Godard, Jean-Luc. (2018). *Godard Godard'ı Anlatıyor – Söyleşiler*, Çev. Aykut Derman, İstanbul: Metis.
- Gülen, T. (2021), Ten ve Dış. *Sözcükler*, 92, 136-41.
- Habermas, Jürgen. (1990). *Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje/Postmodernizm*, Çev. Güleğül Naliş – Dumrul Sabuncuoğlu – Deniz Erksan, (Düzenleyen ve Sunan) Nemci Zeka, İstanbul: Kıyı.
- Kang, Minsoo. (2015). *Yaşayan Makinelerin Olağanüstü Düşleri – Avrupa İmgeleminde Otomatlar*, Çev. Orhan Düz, İstanbul: İthaki.
- McKee, Robert. (2017). *Hikâye - Senaryo Yazımının Özü, Yapısı, Yöntemi ve İlkeleri*, Çev. Orhan Düz, İstanbul: İstanbul Medya Akademisi.
- Mermer, B. F., İçin, İ. ve Baykaldı, N. (2021). Yapay Zekânın Motivasyonu. *Pasajlar*, 7, 215-39.
- Murch, Walter. (2005). *Göz Kırparken*. Çev. İlker Canikligil. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Orr, John. (1997). *Sinema ve Modernlik*, Çev. Ayşegül Bahçivan, Ankara: Ark.
- Oskay, Ünsal. (2018). *Çağdaş Fantazy – Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması*, İstanbul: İnkılâp.
- Özdamar Akarçay, Gülbin. (2023). *Görsel Sosyoloji – Kavramlar Dönemler Yöntemler*. Ankara: Phoenix – Siyasal Kitabevi.
- Öztürk, Serdar. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş – Film Yapımı Felsefe*, Ankara: Ütopya.
- Picard, M. (2021), *Sessizlik ve İnsan Yüzü*. Çev. Dilara Erdem, *Sözcükler-Edebiyat Dergisi*, 92, 62-6.
- Savaş, H. (2021), Ömer Kavur'la Son "Karşılaşma" ve Yaşama Felsefesi. *Sözcükler-Edebiyat*, 92, 126-35.
- Simmel, Georg. (2005). *Modern Kültürde Çatışma*, Çev. Tanıl Bora – Nazile Kalaycı – Elçin Gen, İstanbul: İletişim.
- Tuncer, A. Ö. (2012), Patricia Pisters – Nörosinema. *Altyazı*, 122, 54-8.

MAZRUFU GÖRMEK: BİR SOĞUK SAVAŞ ALEGORİSİ OLARAK SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM FİLMİ

Yasin Ilgaz Irmak

*Dış görünüş bazen hiç de yansıtmaz gerçeği;
Oysa dünya hep gösterişe kanmıştır.¹*

William Shakespeare

Giriş: Bir Kavram Olarak Alegori

Türk Dil Kurumu sözlüğünde, “bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumu”² şeklinde tanımlanan “alegori” kavramı, dilimize Fransızca *allégorie* sözcüğünden geçmiş olmakla birlikte, nihai kökeni Grekçe’dir ve “öteki” anlamına gelen *allos* kelimesiyle “toplulukta konuşmak” anlamına gelen *agoreuein* sözcüklerinden müteşekkildir. Bu etimolojik temel dikkate alındığında, alegorinin “gizlice söylemek”, “dolaylı yoldan ifade etmek” gibi anlamlara geldiği söylenebilir.(Ünser, 2022:1464)

Alegori, sıklıkla metafor (istiâre), benzetme (teşbih) ve mecaz kavramıyla karıştırılır. Metafor ile alegori arasında ihmal edilemeyecek benzerlikler olmakla birlikte metafor, anlamı bir nesne, sembol veya simge vasıtasıyla betimlemeye çalışır. (Güleroğlu, 2024:173) Metaforlarda doğrudan işaret edilen bir ifade yoktur. (Güleroğlu, 2024:177) Buna mukabil benzetmede tam aksi söz konusudur. **Grey**'e göre “Benzetme, iki birey tarafından paylaşılan bir benzerliğe ve tasvire açık bir şekilde dikkat çekmek için kullanılır.” (Grey, 2000: 3)³

Alegori ise çok daha bütünlüklü bir yapıdır ve geniş manada, bir yaşam tecrübesinin, daha etkileyici olabilmesi için çarpıcı bir metaforik anlatım yoluyla ifade edilmesi anlamına gelir.(Kükreler, 2021:520) Bu cihetle, “her alegori bir metafor içerir;

¹ William Shakespeare, *Venedik Taciri*, Çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 12.Baskı, İstanbul, 2013, s.82

² TDK, www.tdk.gov.tr

³ “Simile is used to draw attention explicitly to a similarity or likeness shared by two individuals.”

ancak her metafor alegorik bir yapı oluşturmaz" şeklinde bir çıkarım yapmakta hiçbir mahsur yoktur.

Mecaz ise özünde alegori, benzetme ve metafor gibi anlam derinleştirici unsurların genel adıdır. Bu bağlamda mecaz daha geniş kapsamlıdır ve söz konusu diğer tüm öğeleri kapsar. (Güleroğlu, 2024: 185)

Açıl'a göre, alegoride "*asıl kastedilmek isteneni başka bir şey söyleyerek vurgulama*" çabası ön plandadır. (Açıl, 2014:146) **Köksal** göre ise "*alegori, dinleyici ya da izleyiciyi görünüşün ötesine götürecek ve burada yatan gizli anlamı aramaya yöneltecek biçimde kurulmuş bir anlatım tarzıdır.*" (Köksal, 2006: 28) Bu yönüyle alegori, bizleri *mazruf* - yani içte, derinlerde saklı olan mânâ- ile yüzleşmeye davet eden bir anlatı formudur ve bu yönüyle alımlayıcının aktif katılımını zorunlu kılar. Böylece alegori, anlamı dikte eden değil, anlamı birlikte inşa eden bir sanat formuna dönüşür.

Bunun yanından alegori, bir anlatım tarzı olarak soyut ya da kavranması güç fikirlerin daha anlaşılır hale getirilmesinde de etkili bir araçtır. (Güleroğlu, 2024:171) Bazen de alegori, bazı fikirlerin ya da hakikatlerin doğrudan ifade edilmesinin sakıncalı veya tehlikeli olduğu zamanlarda ve mekânlarda bir anlatım yolu olarak devreye girer.

Bu makalede öncelikle alegorik anlatımın öne çıktığı bazı çarpıcı örneklerle değinip; ardından çözümleye konu olan **Selvi Boylum Al Yazmalım** (Atıf Yılmaz Batıbeki, 1977) filminin alegorik içeriğini ayrıntılı biçimde inceleyeceğim.

"Mağara'nın Gölgesi"nden "Orwell'in Çiftliği"ne: Alegorinin Serencamı

Alegorik anlatımın en eski örneklerinden biri, kuşkusuz **Platon**'un Mağara Alegorisi'dir. *Devlet*'te **Sokrates**'in diyalogları aracılığıyla aktarılan bu anlatıda zincirli mahpuslar yalnızca gölgeleri görür, onları gerçeklik sanır. Mahpuslardan biri zincirlerini kırıp dışarı çıkar; güneşi gördüğünde, gölgelerin ardındaki asıl kaynağı yani güneşi fark eder. (İspir, 2024:220) Burada güneş felsefi bilgiyi (episteme) simgeler. Eğitimle aydınlanmış kişi, felsefi bilgiye ulaşmış kişidir.⁴ (Dinçer, 2010:12)

Alegorik anlatım Türk-İslâm geleneğinde de köklü bir yere sahiptir. **Yusuf Has Hâcib**'in *Kutadgu Bilig*'inde hükümdar **Küntogdı** adaleti, vezir **Aytoldı** bahtı, oğlu **Ögdülmiş** akli, dostu **Odgurmuş** ise akıbeti temsil eder (Karahana, 2025)

⁴ Platon'un ideal devlet anlayışı da, bu bağlamda hakikatin bilgisine ulaşmış filozofların yönetimini esas alır (bkz. Ekin, 2019, 06:10-09:53).

Ortaçağ'da alegori, okuma yazma bilmeyen kitleler için resim ve mozaik aracılığıyla bir öğretim aracına dönüşmüştür (Resim 1)⁵ (Karayel & Kurtman, 2020:213). Rönesans sanatçıları ise her şeyin merkezine insan ve insan edimini yerleştiren hümanist felsefeyi benimserler. (Farthing, 2014:173) Bu sebepten ahlak ve erdem alegorilerinin yanında insanı irdeleyen konularda alegoriler ve bunların dışında ayları ve mevsimleri de irdeleyen alegoriler yapılmaya (Resim 2)⁶ başlanır. (Koz, 2022:17)



Resim 1: Anastasia Freski
(Kariye Camii ve Müzesi)



Resim 2: Sandro Boticelli, "İlkbahar", 1470

⁵ Yazıcı, A. O. (2020, Haziran 28). "Mozaik ve fresklere bir de buradan bakın: Kariye Müzesi". *Mozart Cultures* [[bağlantı](#)]. Anastasia Freski Hristiyanlık inancındaki "cehenneme iniş" temasını işlerken, İsa'nın Âdem ve Havva'yı mezarlarından çekip çıkarması sahnesi üzerinden insanlığın kurtuluşunu *alegorik* bir dille anlatır. (Ensarioğlu, 2022)

⁶ Sandro Boticelli tarafından yapılan *İlkbahar* isimli eserin anlamı henüz tam olarak anlaşılamamıştır ancak eleştirmenlerin çoğu, resmin Bahar'ın bereketli büyümesine dayanan bir *alegori* olduğu konusunda hemfikirdir. (Koz, 2022:19)

Ortaçağ'dan Rönesans'a geçiş döneminin ürünü olan *İlahi Komedy*'nin (Divina Commedia) konusu ise **Dante**'nin 1300 yılının Paskalya haftası boyunca bedenen yaptığını söylediği âhret yolculuğudur (Şakiroğlu, 2025). *İlahi Komedy*'daki bu seyahat, alegorik düzlemde şairin ruhsal arınma ve olgunlaşma sürecini temsil eder. (Yıldırım, 2009:9)

Modern dönemde alegori, siyasal eleştirinin estetik biçimine dönüşür. **Picasso**'nun *Guernica* (Resim 3) tablosu savaşın vahşetini metaforlarla yansıtır: boğa kör şiddeti, güvercin bastırılmış özgürlük arzusunu simgeler. Alt bölümde, kucağında ölü bebeğiyle çığlık atan kadının figürü Pietà sahnesine, yani Meryem'in ölü İsa'yı kucağında tutuşuna göndermede bulunur. (Yazıcı, 2018: 74-75)



Resim 3: "Guernica"

George Orwell'in *Hayvan Çiftliği* (Animal Farm) romanı ise Soğuk Savaş'ın arifesinde, totaliter ideolojilerin eleştirisini dolaylı biçimde yapan politik bir alegori olarak dikkat çeker. Roman özünde bir Stalinizm eleştirisidir. Kitaptaki Koca Reis karakteri **Lenin**; Snowball, **Troçki**; **Napolyon** ise **Stalin** metaforudur. Squeler ise doğrudan tek bir kişiyi simgelemez; **Stalin** dönemindeki Sovyet bürokrasisini ve medya mekanizmasını yansıtan bir metafordur. (Turna, 2020)

Alegorik anlatım, *Hayvan Çiftliği* örneğinde de görüldüğü üzere ideolojik ve siyasi rekabetin güçlü bir aracıdır. Özellikle dünyanın iki kutba ayrıldığı, ancak tarafların doğrudan sıcak çatışmalara girmeksizin karşı karşıya geldiği Soğuk Savaş döneminde, kültür, sanat ve edebiyat, bu rekabetin sürdüğü sembolik savaş alanlarına dönüşmüştür.

Aslen Kırgız Türkü olan Sovyet edebiyatçı **Cengiz Törökuloğlu Aytmatov**'un *Kırmızı Eşarp* (Kızıl Jooluk Calcalım) adlı eserinden uyarlanan **Selvi Boylum Al Yazmalım** filmi de bu mücadelenin yansımalarını görebileceğimiz çarpıcı örneklerden biridir.

Soğuk Savaş'ın İki Kutbu Arasında: Cemşit Mi? İlyas Mı?

Senaryosu **Ali Özgentürk**'e ait olan ve **Atif Yılmaz Batıbeki**'nin özenli rejisiyle beyazperdeye aktarılan **Selvi Boylum Al Yazmalım**; zahiri düzlemde bir aşk hikayesini anlatır. "İstanbullu" namı ile maruf İlyas (**Kadir İnanır**), Asya'nın (**Türkan Şoray**) yaşadığı köyde yapılan baraj inşaatında çalışan bir kamyon şoförüdür. Baraja kum taşıdığı günlerden birinde, kamyonunun balçığa saplanması sonucu, süt taşıyan Asya ile dağ başında yolları kesişir. Başlangıçta çekingen davranan Asya, annesinin itirazlarına rağmen İlyas'la kaçarak imam nikâhı kıyar. Bu birliktelikten Samet (**Elif İnci**) adını verdikleri bir çocukları olur.

İlyas işi gereği sık sık uzun yola çıkar. Bu yolculuklardan birinde, soğuk ve yağmurlu bir gecede, yolda kalmış bir minibüs dolusu insanı kurtarması için ondan yardım isteyen Cemşit (**Ahmet Mekin**) ile karşılaşır. İlyas, karısının doğumuna yetişemeyeceğini düşündüğü için önce tereddüt eder; ancak sonunda yardım etmeye razı olur. Bu olayın ardından şirketi, izinsiz olarak kamyonu kullandığı gerekçesiyle İlyas'ı şoförlükten alıp bakım servisine verir. "Aldırma Gönül" adını verdiği kamyonuna gözü gibi bakan İlyas bu kararla yıkılır.

Durumu düzeltmek isteyen Asya, İlyas'ın çalıştığı şirketin patronuyla görüşür; ancak bu girişim sonuçsuz kalır. Olayı öğrenen İlyas, öfkesine hâkim olamaz, Asya'ya tokat atar ve evi terk eder. Ardından aynı şirkette çalışan Dilek Hanım'ın (**Hülya Tuğlu**) evine yerleşir. Bu ilişkiyi öğrenen Asya oğlu Samet'i de yanına alarak evden ayrılır. Gidecek yeri olmayan Asya, en çaresiz anında Cemşit ile karşılaşır.

Cemşit, Asya ile Samet'e sahip çıkar. Bir süre sonra Asya yeniden evine döner; ancak İlyas'ın Dilek Hanım ile ilişkisini sürdürdüğünü görünce Cemşit'in yanına geri döner. Bu gelişmelerin ardından İlyas bunalıma girer ve alkolik olur.

Aradan yıllar geçer. Bu süre içinde Cemşit, Asya'ya derin bir sevgi beslemeye başlar; fakat Asya'nın güvenini ve sevgisini kazanmak için sabırla bekler. Samet ise büyümüş, Cemşit'i gerçek bir baba gibi benimsemiştir. Bunun üzerine Asya, Cemşit ile resmi nikah kıyarak evlenir.

Ancak bir gece, Cemşit, alkolün etkisiyle kaza geçiren ve ağır yaralı olan İlyas'ı evlerine getirir. Bu karşılaşma, Asya'nın İlyas'a karşı olan bastırılmış duygularını yeniden yüzeye çıkarır. Öte yandan İlyas, yıllar sonra ailesini geri kazanmak istemektedir. Böylece Asya iki erkek arasında kalır: Biri, gençlik aşkı ve çocuğunun babası olan İlyas; diğeri ise onu ve oğlunu hiçbir karşılık beklemeden sahiplenen, emek veren Cemşit'tir. Son kararı küçük Samet verir: "*Baba*" diyerek Cemşit'e koşar. Asya da gönlü kırık bir şekilde aşkı değil, emeği seçer.

Meseleye yalnızca zahiri değil, bâtını bir düzlemden bakıldığında, Asya'nın seçimi sadece bireysel bir karar değil; dönemin ideolojik atmosferi içinde, Soğuk Savaş'ın kutuplaşmış değer sistemlerinin alegorik bir çatışması olarak da okunabilir.

Şöyle ki, İlyas kapitalizmdir. Çekicidir, yakışıklıdır. Kapitalizmin reklamlardaki albenisine benzer şekilde, insanı tavlayan, büyüleyen bir yapıya sahiptir. Onunla birlikte olmak başta heyecan vericidir. Ancak derinlikten yoksundur. İlyas'ın Asya ile yaptığı düğün resmî değildir; bağlayıcılığı olmayan bir gösteriden ibarettir. Bu da kapitalizmin ilişkilere, emeğe ve kurumsallığa karşı sorumsuz tutumuna işaret eder.

İlyas mülkiyete düşkündür. Kamyonunu kaybettiğinde bunalıma girer, ardından alkol ve başka kadınlarla (Dilek Hanım) vakit geçirir, sahip olduklarını yitirdiğinde çözümü bireysel hazlarda arar. Kapitalist birey gibi, krize kolektif bir çözüm üretmez; içine kapanır ya da yeni bir tüketime yönelir.

Cemşit sosyalizmdir. İlk bakışta hiçbir çekiciliği yoktur. Asya'ya ilk yaklaştığında onu güzelliğinden çok mağduriyetiyle görür. Arkadaşının "güzel kadın" sözünü duyar ama oralı olmaz. Cemşit, Asya'ya yardım ederken "Ben sana bakarım" demez; onu bir kooperatife sokar ve kollektif bir üretimin parçası yaparak kendi ayakları üstünden durmasını sağlar. İlyas gibi cafcıflı bir düğün yapmaz ama hemen resmi nikah kıyar.

Cemşit'in de geçmişte bir ailesi vardır; onları kaybetmiştir ama bu travma onu yıkmaz. İlyas gibi yıkıma sürüklenmez; içkiye, kadına sığınmaz. "Çalışmak kurtarıyor insanı" diyerek üretime sarılır. Yollar, köprüler yapar. Bu, sosyalist insanın üretkenliği ve toplum yararına çalışmasını simgeler.

İlyas krizle karşılaştığında sorumluluktan kaçır. Oğlunu bırakır, ortadan kaybolur. Cemşit ise Asya'nın oğlunu öz oğlu gibi benimser. Kapitalist sistem kriz anlarında bireyin yalnızlığını perçinlerken, sosyalist sistem dayanışmayı teşvik eder. Cemşit'in karakteri bu anlamda, bireyin yalnızca sevgiyle değil, aynı zamanda sistemsel güvenlik duygusuyla da sarılı olduğunu gösterir.

Yağmurlu bir günde iki sistem karşı karşıya gelir: İlyas bireycidir, eşinin doğumuna yetişmek yegâne gayesidir. Cemşit toplumcudur; arızalanan minibüsteki insanların canını düşünür. İlyas'ı zor ikna eder Cemşit; tıpkı kapitalist bireyin toplum için fedakârlığa zor ikna oluşu gibi.⁷

Asya'nın kararsızlığı, yalnızca duygusal değil, sistemsel bir kararsızlıktır. Aşkı mı seçecek, yoksa emeği mi? Film, duygularla değil, değerlerle karar verilmesi gerektiğini gösterir.

⁷ Ne var ki bu sınırlı fedakârlık dahi sermaye sahibinin hoşuna gitmez; kamyonu geri alarak İlyas'ı sistem dışına iter.

Son sahnede küçük Samet “doğru kararı” verir; Cemşit’e koşar. Asya ise -kalbi hâlâ İlyas’ta olmasına rağmen- çocuğunun bu tercihiyle yön bulur ve İlyas’ı geride bırakır. Burada kararın bir çocuk tarafından verilmesi, geleceği temsil eden kuşağın, kapitalizm yerine sosyalizmi tercih etmesi gerektiği yönünde alegorik bir mesaj taşır.

Film, böylece bireysel bir aşk hikâyesinin ötesine geçerek, gelecek nesillerin refahı için hangi toplumsal sistemin daha doğru olduğu sorusunu seyircinin önüne koyar.

Sonuç: Görünenin Ötesindeki Mazrufu Okumak

Tarih boyunca sıklıkla başvurulan alegorik anlatım, taşıdığı çok katmanlı anlam yapısıyla alımlayıcının aktif katılımını zorunlu kılar. Bu sebeple alegori, yalnızca zarfa değil, mazrufa —yani görünüşün ardındaki derin anlama— odaklanmamız gerektiğini sürekli hatırlatır. Zira metafor, tek bir kavramı başka bir kavramın alanına taşıyarak anlamı yoğunlaştırır iken; alegori bu taşıma işlemini genişleterek, daha bütünlüklü ve sürekliliği olan bir değerler ağı kurar.

Bunun yanında **Erdi Es**’in de belirttiği gibi, “*bir sanat eseri bir ayna gibi sanatçının iç dünyasını, yaşadığı dönemin düşünce biçimini ve toplumun inançlarını yansıtır; aynı zamanda dış dünyayı da betimler*” (Es, 2018: 1474). Dolayısıyla bir eserdeki alegorik anlatının çözümlemesi sanatçının iç dünyasıyla içinde bulunduğu tarihsel bağlamın kesişiminde yapılmalıdır. Bu tür bir okuma biçimi, eseri yalnızca görünen öykü düzeyinde değil, kendi çağının ideolojik ve kültürel dokusuyla birlikte anlamamızı sağlar.

Bu düsturdan hareketle, gösterime girdiği ilk günden bu yana sıradan izleyici tarafından bir aşk hikâyesi olarak algılanan ve bu yönüyle benimsenen **Selvi Boylum Al Yazmalım** filmi, dikkatli bir bakışla okunduğunda bireysel bir aşk hikâyesinin ötesine geçer; Soğuk Savaş döneminin ideolojik ikilemlerini ve değer çatışmalarını simgesel bir düzlemde yansıtır. Filmin anlatısında aşkın yerini giderek emek, tutkunun yerini sorumluluk alır. Bu değer kayması, 1970’lerin dünyasında bireycilik ile kolektivizm, kapitalizm ile sosyalizm arasındaki küresel karşıtlığın Türk sinemasındaki en belirgin yansımalarından biridir.

Bir tarafta çekici, albenisi yüksek ama sorumsuz ve zora düştüğünde seni yalnız bırakan İlyas yani kapitalizm; diğer tarafta ise herhangi bir çekiciliği ve albenisi olmayan buna mukabil sessiz ama güven veren, dayanışmacı, müşkil durumda kaldığında el uzatan Cemşit yani sosyalizm vardır. Dolayısıyla Asya’nın karşı karşıya kaldığı vaziyet yalnızca bir kadının “gönül buhranı” olarak telakki edilemez. Bu

kararsızlık Soğuk Savaş'ın iki kutbu, iki dünya görüşü, iki uygarlık tahayyülü arasında gidip gelen bir sistemsel tereddüttür.

Asya'nın bu ikilemini nihayete erdiren oğlu Samet olur. Bu tercih de asla bir rastlantı değildir. Küçük Samet'in "baba" diyerek Cemşit'e yönelmesi, yalnızca bir çocuğun duygusal tepkisi değil; geleceği temsil eden kuşağın hangi değerler üzerine bir hayat inşa etmesi gerektiğine dair simgesel bir işarettir. Film, kararın bir çocuk tarafından verilmesini özellikle vurgulayarak, geleceğin sosyalist değerlere yaslanarak kurulması gerektiği mesajını verir.

Hulâsa-i kelâm **Selvi Boylum Al Yazmalım**, katmanlı yapısıyla yalnızca bir aşk filmi olarak değil; değerlerin, sistemlerin ve gelecek tahayyüllerinin bir alegorisi olarak da okunmayı fazlasıyla hak eder. Zarfa değil mazrufa bakınca görünen tablo bu kadar sarihti.

Kaynakça

- Açıl, B. (2014). Bir tür mü, tarz mı? Klasik Türk edebiyatında alegori. *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 37(19), 145–167.
- Dinçer, K. (2010). *Kısaca Felsefe*. Pharmakon Yayınları.
- Ekin, S. [Süleyman Ekin]. (2019, Şubat 2). *Hazır Kita – Durmuş Hocaoğlu ile Devlet Kavramı* [Video].
- Ensarioğlu, S. A. (2022). Kariye Güney Şapeli'ndeki Anastasis Freski'nin yapıt çözümlemesi ve mimari programla etkileşimi. *Journal of Mosaic Research*, 15, 59–80.
- Es, B. E. (2018). Metafor olarak ayna. *İdil*, 7(52), 1473–1480.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın tüm öyküsü* (G. Aldoğan & F. C. Çulcu, Çev., 2. baskı). Hayalperest Yayınları.
- Grey, W. (2000). Metaphor and meaning. *Minerva*, 4 (Kasım 2000).
- Güleroğlu, S. (2024). Dilin anlam dünyası: Alegori, metafor, mecaz ve benzetme. *Turkish Academic Research Review (Türk Akademik Araştırmalar Dergisi)*, 9(2), 164–187.
- İspir, Z. (2024). Felsefi anlatıların hukuk eğitimindeki yeri – Platon'un mağara alegorisi örneği. *İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 15(1), 214–222.
- Karahan, L. (2025). *Kutadgu Bilig*. Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü. [bağlantı]
- Karayel Gökkaya, E., & Kurtman, C. E. (2020). Alegorik anlatım ve Rönesanstan modernizme Batı resminde yansımaları. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(49), 207–238.
- Koz, D. (2022). *19. yüzyıl ve öncesi Batı resim sanatında alegori kullanımının tipik eser örnekleriyle biçim ve içerik açısından irdelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Köksal, M. (2006). *Boşluk ve Alegorik Anlatım* (Doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara.

- Kükrer, M. (2021). Bir etnografi alegorisi olarak Karanlığın Sol Eli romanı. *Folklor/Edebiyat*, 27(106), 517-535.
- Shakespeare, W. (2013). *Venedik Taciri* (B. Bozkurt, Çev., 12. baskı). Remzi Kitabevi.
- Şakiroğlu, M. H. (2025). İlahi Komedyası. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. [[bağlantı](#)]
- Turna, M. (2020). Hayvan Çiftliği romanında alegori. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 4(1), 38-57.
- Türk Dil Kurumu. (n.d.). *Güncel Türkçe Sözlük*. [[bağlantı](#)]
- Ünser, H. İ. (2022). Ulusal alegori tartışması bağlamında *Devlet Ana'da* alegorik yapı. *Erciyes Akademi*, 36(3), 1462-1478.
- Yazıcı, A. O. (2020, Haziran 28). Mozaik ve fresklere bir de buradan bakın: Kariye Müzesi. *Mozart Cultures*. [[bağlantı](#)]
- Yazıcı, H. (2018). *Çağdaş dünyada ikonlaşan yapılar ve sanat eserleri* (Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü). Atatürk Üniversitesi Tez Merkezi.
- Yıldırım, N. (2009). Ardavirâfnâme ve İlahi Komedyası. *Doğu Araştırmaları*, (4), 5-18.

HİKAYELERİN GÜCÜNE DAİR: O DA BİR ŞEY Mİ

Süheyla Tolunay İşlek

*Yavaş olma zamanı şimdi
Duvara yaslanıp bekle
Sert havalar geçene kadar.*

*Dene, elinden geldiğince,
İzin verme sakın
Şüphenin tel fırçası
Yüreğinden söküp atmasın
Sana ait olanları
Ve o kararsız ışığını.*

John O'Donohue¹

Pelin Esmer'in son filmi **O Da Bir Şey Mi** yavaş temposu, izleyiciyi sarıp sarmalayan atmosferiyle sert havaların bir türlü geçmediği 2025 Türkiye'sinde izleyicisine iki saatlik de olsa masalsi bir bahar havası yaşatan bir film. **Esmer**'in 2017 tarihli bir önceki filmi **İşe Yarar Bir Şey**'den yapısal olarak çok farklı olsa da duygudaşlık bağlamında benzer sularda yüzen bir film **O Da Bir Şey Mi**. Her şeyden önce her iki filmin ismi de kendinden mütevelli; içeriği doğrudan yansıtıyor. Asıl benzerlik ise her ikisinde de *işe yarayan şeyin* edebiyata dair olması: birinde hayata tutunmayı sağlayan şey şiirler, diğerinde "o da bir şey mi" diye anlatılan hikayeler... "Hikaye"nin kendisini bir karakter haline getirip merkeze yerleştiren **O Da Bir Şey Mi** birbirlerinin içindeki kararsız ışıkları fark eden ve birbirlerinin şüphelerine hikayeleriyle iyi gelen karakterlere sahip.

Film daha açılır açılmaz Sökeli bir genç olan Aliye'nin kendine biçtiği hayat hikayelerinden biriyle başlar. İki arada bir derede anlatılmış, belki de anlatıldığı anda uydurulmuş ve yerini kısa bir süre sonra başkasına devredecek bir hikâedir bu.

¹John O'Donohue, *Aramızdaki Boşluğu Kutsamak: Bir Lütüflar Kitabı*'ndan aktaran Meltem Gürle, *İrlanda Defteri*, 2005, Can Yayınları, s. 11.

Aliye'nin tabiriyle "içinde sükûnet ve suratsız bir huzur" olan bir hikâye... Aliye her defasında bir öncekini geçersiz kılacak hikayeler anlatır film boyu. Tekinsiz olmayan bir güvenilir anlatıcıdır. Çok sevimli, içten ve oyunbaz. Aliye'nin filmin omurgasını oluşturan hikayeleri, bir barın servis perdesinin ardından dinlediği bar müdavimlerinin hikayeleriyle etkileşim içindedir hep. Kimi zaman aşka odaklanır kimi zaman intikam ateşiyle sarmalanır. Filmin alametifarikası da zaten Aliye'nin bu değişip dönüşen hikayelerini ön plana çıkaran oyunbaz kurgusudur. Bu kurgunun içinde **Pelin Esmer**, Aliye dışında, *anlatma ihtiyacı çeken* başka karakterlerin de hikayelerine kucak açar tüm cömertliğiyle. Bu karakterler arasında yaratma sancısı çeken ünlü yönetmen Levent, muzip ve lafı her daim gediğine koymayı başaran Nigâr, bir zamanların parlayan ama şimdinin sönmüş yıldızı Gülistan, şarkıcı olmayı istemiş konservatuar birinci sınıf terk Avukat Aynur, işi dışında itibarını ve bacağına da kaybeden iyi yürekli Avukat Ahmet ve daha başka bir dolu karakter sırayla anlatıcı olurlar bu çoklu anlatı evreninde.



Filmin kurgusal mekânı Efes Otel'in barında bir tür hikâye yoldaşlığı yapan anlatıcıların bazıları Aliye'nin, "*Çok güzel hikâye anlatıyorsunuz*" dediği yönetmen Levent'in tıpkı bir mıknatıs misali kendine çektiği karakterlerdir. Hepsi, kendi hikayesinin bir yönetmen tarafından filme çekilmesini ister. Israrla kendi anlatılarını öne çıkarma isteklerinin nedeni bir hikâyenin parçası haline geldiğinde makus talihlerinin eskisi kadar acı vermeyecek olması mıdır acaba diye düşünür insan. Belki de hikayelerini konu alan bir film sayesinde çekildikleri köşeden çıkabileceklerini düşünürler ama aralarından sadece biri bunu başarabilir. Filmdeki anlatıcıların ortak bir noktası varsa o da; ya terk edilmiş olmaları ya da edilmedilerse bile öyle olduğunu düşünüp kendi içlerinde kaybolmuş olmalarıdır. Film içinde kendine yer bulan kısa

film de kısaca bunu anlatır zaten: Kötü bir ihtimal varsa geriye kalan sadece korkudur. Herkes aile denen yapının mağduru, bu nedenle de anlatılanlar hep hüznü doludur. **Pelin Esmer**'in ustalıklı kurduğu; çoğunlukla melankolik, bar sahnelerinde puslu, anlamını yitirmiş aile evlerinde geçen film evreninde, çoğu karakter yaralı, huzursuz, geçmişin yükünden kurtulamamıştır... Huzurevi sekansındaki neşeli itiraflar bile pişmanlıkla yüklüdür. Söke Film Festivali'nde bir seyircinin "*Neden hikâye anlatmak isteriz?*" sorusuna yönetmen Levent'in cevabı çok kısa ve net olur: "*Biri bizi dinlesin diye.*" Dinletilmek istenen hikâyeler ise hep ailenin işlemeyen bağlarına, kırık döküklüğüne dairdir ve hiçbir karakter için dönülecek bir ev, sahip olunacak bir istikamet, bir *Íthaca* yoktur...

Aliye'nin travmalarla dolu bir ev yerine sığındığı şey hikâyeleri olur. Öğrenciyken **Sait Faik** hikâyeleri okuduğunu o meşum güne götüren *flashback* sekansından öğreniriz. Bir çatlaktan hayatına sızdığı Levent'in hikâye anlatıcılığını çok sevdiği için tüm filmlerini en az iki kez izlemiştir Aliye. Oyuncu arayışında olan Levent, videolu bir kayıt isteyince teklifi kabul etmez; çünkü "*gerçeğini görmeyince insanın gözünde daha iyi canlanır her şey.*" Kurmacaların asli işlevini ne güzel anlatır bu cümle. Oyun gibi başlayan ve giderek alışkanlığa dönüşen ses kayıtlı hikâyeler zorlu bir dönemden geçen Levent'e tuhaf bir huzur verir, yaratıcılığını geri getirir. Buna mukabil Levent'in yarı baba yarı arkadaş formundaki varlığı da Aliye'ye iyi gelir, tıpkı bir zamanlar yanında çalıştığı Avukat Ahmet'in desteğinin kocaman bir baba boşluğunu doldurması gibi.



"Dinleyici" olmak, pusulası hikâye olan filmde belki de tüm kapıları açan anahtar kelimedir. Her ne şekilde buluşmuş olurlarsa olsunlar, yakınlık kuran iki kişinin arasındaki mesafeyi kapatan ve anlattıkları hikâyelerin iyileştirici gücünü ortaya

çıkaran şey, karşısındakini anlamaya gönül indirmiş iyi bir dinleyicinin dikkat ve ilgisidir aslında. Sökeli genç Aliye'ye yeni hikayeler anlattırır, gerçekten dinlenildiğini bilmesi; İstanbullu Levent'in girdiği dehlizden çıkmasını sağlayansa Aliye'nin, röportajlar dahil yönetmenin tüm anlattıklarını ezbere bilmesi olur.

Meltem Gürle'nin *İrlanda Defteri* kitabı sayesinde tanıdığım İrlandalı yazar **John O'Donohue** *Anam Cara* kitabında "En son ne zaman harika bir sohbet gerçekleştirdiniz?" diye sorar. **Gürle** o dupduru çevirisiyle şöyle aktarır **O'Donohue**'nun kendi sorusuna verdiği cevabı: "Zamanımızda genellikle sohbet olarak adlandırılan, iki kişinin karşılıklı monolog halinden bahsetmiyorum. Benim söylediğim başka bir şey. Kendi ağzından çıkanların derinliğine kulak verip şaşırdığımız, başka birinden kalbinizde yer eden sözler işittiğiniz, ikinizi birden bambaşka bir düzleme taşıyan bir yakınlık içinde olduğunuzu hissettiğiniz ve son olarak da zihninizde dönüp duran yankılarıyla haftalarca etkisini sürdüren harika bir konuşmayı en son ne zaman yaptınız?"² **O Da Bir Şey Mi**'de hem **John O'Donohue**'nun bahsettiği türde derin sohbetler hem de monologlar kendilerine yer bulur. En klişe monologlar otel sahibi sevgilisinin ölümünden sonra Efes Otel'in 312 no.lu odasında ikamet etmek durumunda kalan Gülistan'a aittir. Eski şarkıcı ya kendi dünyasının başkalarına kapalı olduğunu fark edemez ya da kim bilir üvey evlat hikayelerinden sıkılanlara tesadüf etmiştir sadece. Bir zamanlar **Müzeyyen Senar** ve **Silvana Pampanini** 'nin uçakla getirildiği Efes Otel'de, sekiz kişilik orkestrasıyla sahne alan Gülistan şimdi dinleyicisini hiç cezbetmeyen monologlarla ayakta kalmaya çalışır... Ancak filmde bazı hikayeler de vardır ki dinleyeni kalbinden vurur, işkencecisine geri elektrik veren Deniz'in balıkçı hikayesi gibi... Aliye'nin dediği gibi intikam, hiç tükenmeyecek bir konudur.

Pelin Esmer için filmdeki hikâyeler yalnızca olayların nasıl sonuçlandığıyla değil, aynı zamanda karakterlerin neyi fark ettiklerini anlamakla ilgilidir. Katmanlar halinde açılan ve Aliye ile babası arasındaki ilişkiyi her seferinde yeni bir düzeyde ele alan filmde bir noktada duvardaki silahın patlaması, bir ölümün gerçekleşmesi zorunludur, sembolik düzeyde bile olsa. Çünkü bazen hastalıklı bünyelerin ölmesi gerekir, eğer iyileşme mümkün değilse... Aliye güçlüdür; başkalarının yaşamlarının seyircisi olmak istemez. Hayattaki en sevdiği insan olan babası tarafından terk edildiğinde mağdur değil, fail olmayı seçer. Çünkü kendini kurban ya da mağdur hissetmenin, hayatını mahvetmenin en hızlı yolu olduğunu sezmiştir, hikayeler yoluyla... Kendi yaratma gücünü keşfeder, hikâyenin gücü sayesinde gücüne güç, bağımsızlığına bağımsızlık katar. Kahramanın yolculuğuna giriş yapmış yönetmen

² Meltem Gürle, *İrlanda Defteri*, Can Yayınları, 2025, s. 58

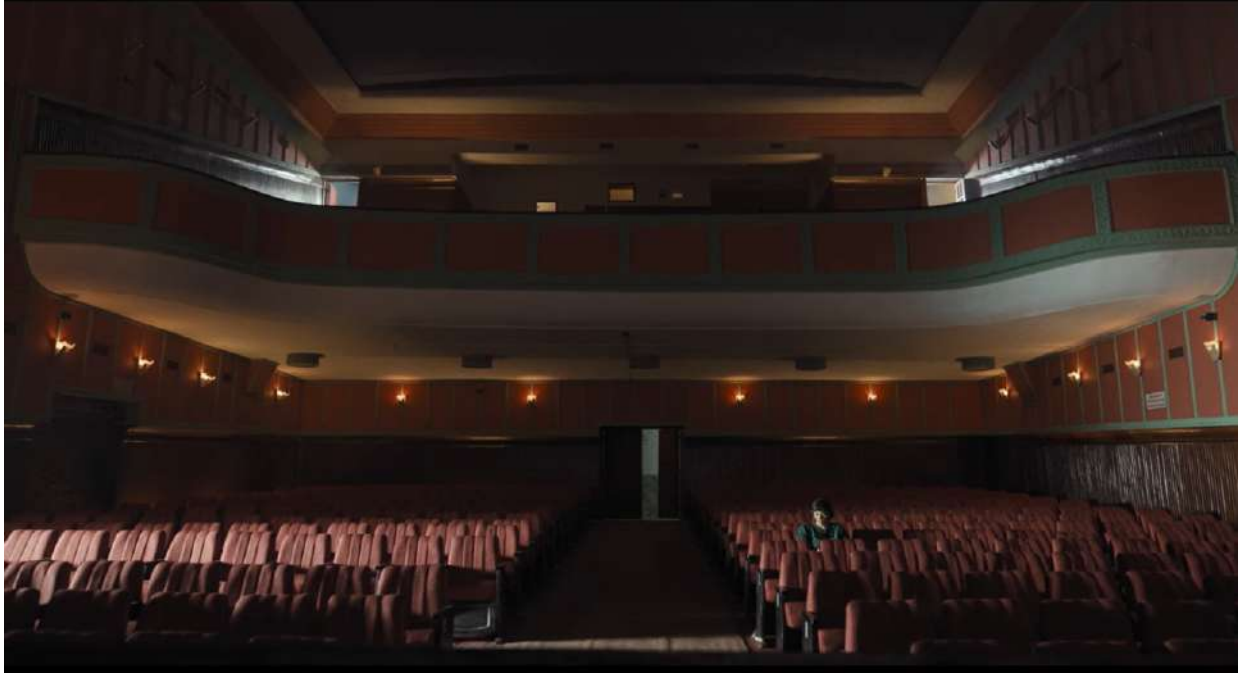
Levent gibi değişip dönüşmez, sadece gücünün farkına varır ve hiçbir zaman erkek travmalarından medet ummaz. **Pelin Esmer**, filmin en dokunaklı anlarından biri olan babaya ne olduğunun açıklandığı sahnede bile bir aydınlanma (*epiphany*) ya da bir arınma (*catharsis*) yaşatmaz izleyicisine. Sırların bir anda açıklandığı, göze inen perdenin aniden kalktığı ya da hakikatin bütün açıklığıyla görünür olduğu kavrayış anlarını tercih etmez **Pelin Esmer**. Hikayeler kadar küçük ayrıntılar ve kurgu marifetiyle de izleyicisini usul usul hazırlar, vurucu bir zirve (*climax*) anından uzak kalmayı tercih eder.



Aliye'nin kapana sıkışıp kaldığı kuytu mutfaktan çıkıp özgürleşmesini sağlayan, babasıyla olan hikayesinin artık zorunlu bir sona gelmiş olmasıdır sanki. "İçinizde anlatılmamış bir hikâyeyi taşımak kadar büyük bir ıstırap yoktur," der **Maya Angelou**. Baba ihanetinin neden olduğu sert havalara geçtikten sonra ıstırap yerini bazı çözülememiş şüphelere bırakır. "*Olmadı ama olabilirdi*" der Aliye bazı ikamelerin eksik kalması üzerine. Ne de olsa insan, içinden çıkamadığı bir durumda kaldığında kendini bir hikâyenin içine oturtur. "*Başına gelen her şeyi hikayeler aracılığıyla görür insan*" dememiş midir **Sartre**?

Filmin başındaki ilk hikâyede "Şu dünyada kaç kişi hayal ettiği hayatı yaşar ki" diyen Aliye filmin sonunda başkasına tabi olmadan, içinde neyin olup neyin olamayacağına yalnızca kendisinin karar vererek özgürce hayal ettiği hikayelerine devam eder. "*Nerden başlasam, bir başlasam arkası gelecek...*" açılış tekerlemesi artık baba tahakkümünün uzağındaki taze hikayelere yelken açmıştır bile. "*Yıllar önce bizim kasabaya bir yönetmen geldi*" cümlesinin geçtiği yeni hikâye girizgahını duyduğumuzda sonunu merak eder ve Aliye'nin hiç de alışılmadık olmayan tercihinin

ne anlama geldiğini düşünür dururuz. Bir başlayınca gerisi gelen varsayımlar, anlam arayışları havada uçuşup birbirini kovalar. Sonra bir anda içimizden bir ses “Mesele hikâyenin kendisi; bir anlamı olup olmadığını söylemek de hikâyeye düşmez”³ diyen **Paul Auster**’a kulak vermek en iyisidir der. Sokağa açılmayan sinema kapısından çıktığımda ise aklıma **O’Donohue**’nun “güzel olana kendimizi açtığımızda yaşamın o vakte kadar ihmal ettiğimiz ihtişamıyla yeniden buluşuruz” sözü gelir. Bu ihtişamı biliyorduk ama unutmuşuz. **O Da Bir Şey Mi** unuttuğumuzu bize hatırlatır.



³ Paul Auster, *Cam Kent*, Can Yayınları, 2010, s. 11

“ ‘BRİYANTİNİN’ KOLAY ÜLKESİNDE”
ŞİİRDEN SİNEMAYA DİRENGENLİĞE ÖVGÜ:
SHI FİLMİNİN KIYISINDA BİRKAÇ SÖZ¹

Atifet Keleşoğlu



*Şimdi sessiz duruyoruz kıyısında bir düşüncenin
Unutmamak için çünkü unutuşun kolay ülkesindeyiz
Ölü balıklar geçiyor kırışık bir denizin sofrasında
Ve ellerinde fenerleriyle benim arkadaşlarım
Durmadan düşünüyorum
Ne kadar çok öldük yaşamak için.*

Onat Kutlar

Çamaşırısu, elektrik, otogar, cüzdan...

¹ Bu film incelemesi geçmişten bugüne dünyanın bütün kadınlarına ithaftır.

Sanatların en kadimi şiir için, “şiir orada değilken bile oradadır”, denir. Peki şiiri ortaya çıkaran o “şey” nedir? Unutuş ve hatırlayış arasında salınan, gün görmüş bir kadını dili, yargıyı, eylemi, düşü ve tümüyle bilinci kaybetmeden evvel son bir çırpınışla gündelik hâllerden bir şiir doğurmaya iten “mücbir sebep” nedir? Bu sorulara “**Shakespeare**’in *Hamlet*’ini bir gazetenin üçüncü sayfasında karşılaşılabilecek vakayı adiyeden sayılan bir aşk-cinayet-entrika haberinden ayırıp edebiyat klasiği yapan veya haber saatinde yer verilen bir olayı ödüllü bir sinema filmine dönüştüren nedir?” soruları ulanabilir.

Dünyayı anlamanın, açıklayıp yorumlamanın istinat noktası olarak *Bakış Açısı* (Point of View/PoV) kavramının düşünsel zemini, eser türünü, çağı, coğrafyayı, soranı, cevaplayanı, muhatabı (alımlayıcı), vd. unsurları paranteze alarak olası tüm yanıtların üzerinde yükselir.

Shakespeare, görünürde başkarakter Hamlet’in, Babasının ölümü → Annesinin amcasıyla evlenmesi → Hayaletin Hamlet’e gerçeği söylemesi → Hamlet’in intikam planı → Trajik son’la özetlenebilecek; yaşamın anlamı, iyilik, iffet, iktidar, şehvet, ölüm ve ötesi, acı, kayıp, hile, öç ve ihanetle çevrenmiş var “olmanın” öyküsünü oyunlaştırır. Bu arada Hamlet’in arkadaşlarını konuşturarak çağa tanıklığının kaydını da tarihe düşer:

Marcellus: Çürümüş bir şey var Danimarka Krallığında.

Horatio: Tanrı ne yapacaksa yapacak.

Marcellus: Elbet, ama biz yine bırakmayalım peşini.

Taşı çatlatır unutkanlığı ve uyuşmuşluğuyla meşhur yüz yılımızda, çocukluktan henüz çıkmış bir genç kadının akranlarınca uğradığı tecavüz vahşetinin ağırlığının altında kalarak canına kıyması sıradanlaştığında, sanata ve sanatçıya düşen nedir?

Yönetmen **Lee Chang-dong**, 2010 Güney Kore yapımı ***Shi/Poetry*** (Şiir [[imdb](#)]) filminde bu sorgudan ayağa kalkar. İster sinema ister edebiyat ortamına ait olsun bu yapıtların ortak noktası zamanı ve mekânı aşan bireyden topluma yozlaşmanın olay örgüleştirmesindeki² bu bakış açısıdır. Bu olayörgüleştirmede kamera açısından anlatıya değin filmin yaratıcısının durduğu yer, neyi/kimi, nasıl, neden, kime “öyle” göstermek istediğinin temel belirleyeni olarak dünya görüşü/algısı, sinemanın sahasındaki bakış açısı kavramını genel hatlarıyla özetleyebilir.

2010’da Cannes Film Festivali’nde *En İyi Senaryo Ödülü*’ne layık görülen ***Shi***, Güney Kore’de yaşanmış bir tecavüz haberinin taklitten temsile uzanan bir anlatısıdır.

² Ricoeur, P, (2021), *Zaman ve Anlatı 1: Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesis*, , Yapı Kredi Yayınları İstanbul.

Yönetmenin bir televizyon haberinden öğrendiği bu olaya dair genel kayıtsızlığa karşı dehşete kapılır. Bu itkiyle sinemaya taşıdığı haber-öykü, **Behçet Necatigil**'in "Çoklarından düşüyor da bunca / Görmüyor gelip geçenler / Eğilip alıyorum / Solgun bir gül oluyor dokununca" dizelerini akla getirir. Bir haber ve bir şiir, sinema perdesinden dünyaya açılarak bakış açısından doğan bir yarayı, bir itirazı cisimleştirir.

Sinemayı, önceki sanatlardan ayıran esas, insanın duyumsamaya, düşünmeye, sezmeye, eylemeye dair saklı ve açık hallerini, tüm bu hâllerin yan yana, iç içe geçişlerini -kimi zaman ideale ulaşamasa da- hayal etmenin ötesine taşıyarak tecrübe etmeye açmasıdır. Örneğin, sinema kendine has malzemesiyle mitolojiden gündelik yaşama zaman değişse de değişmeyen, kadının bedenine, ruhuna ve düşüncesine yönelen normalleştirilmiş şiddeti olayörgüleştirecek optiğin imkânlarıyla olumlayabilir, erkek bakış mekanizmasını ve buradan türeyen tecavüz kültürünün işleyişini olduğundan daha da etkin bir konumda yeniden üretebilir. Buna göre bir tecavüz eylemini kadın bedeninin parçalarını yakın plan çekimlerle işleyerek, şehvete ve acıya yaptığı kesmelerle cürmü hazla örterek seyirciyi manipüle edebilir, tecavüzü normalleştirebilir hatta fanteziye dönüştürebilir. Öte yandan yine aynı enstrümanları kullanarak bakışın röntgenci hazzını yeniden üretme potansiyelini reddeden bir formla bu sıradanlaşan kötülüğe, toplumsal statükonun ve dolaşımdaki söylemlerin sayesinde/içinde var olmayı sürdüren şiddete dikkat çekebilir, olağanlaştırılan bu ihlâli ifşa edebilir. **Lee Chang-dong**'un sinema kariyerindeki erken dönem eserlerinden **Shi**, tam da böylesi bir kanıksamışlığa reddiyenin film formu addedilebilir.

Filmde, şairin deyimiyle insanın "gücenik macera"sı karanlıkta işitilen su sesiyle açılır. Genel planda salınan nehir suları ve karşıda silüet halinde bir köprü görünür. Suyun akışı ve sesi tüm ekranı kaplarken görüntüye oyun oynadıkları anlaşılacak çocuk sesleri eşlik eder. Kameranın çevrinmesi ile çocukların eğlenceleri, içlerinden birinin baktığı nehirde sürüklenen bir "şey"e dikkat kesilmesine kadar sürer.



Akar su, kadın olduğunu ve üzerinde okul forması olduğunu kavradığımız yüzükoyun bir bedeni çocukların olduğu kıyıya taşımıştır. Bu ilk tanıklıktır, ilk şok!

Seyirci, kendisine gösterilenin neyin bilgisi olduğunu görmek üzere kronik bir çizgide seyreden filme bir şokla dahil edilmiştir; yönetmen böylelikle sonda diyeceğini başta/n demiştir. Bu kadın cesedinin baş tarafı, dağılmış saçlarının gölgesiyle bakanları taşa çeviren Medusa'yı ansır. Klasik sinemadaki kesmelere, hızlı geçiş numaralarına tenezzül etmeksizin uzun süre ekranın tamamını kaplayan bu baş ve gövde suyun yüzeyinde durarak adeta gördüğünü ezbere zorlar seyircisini. Yaratıcısının, bir kadına, "Gittim geldim kara saçlarımdan kurtuldum.", dedirten sebebin peşine düşeceğini işaret eden bu sinematik "dayatmanın" ardından, karar-açılma geçişiyle genel planda nehri ve köprüyü içeren bir şehir görüntüsü çizilir: Hikâye dünyadaki herhangi bir şehirde, bir köprüde ve bir nehirde herhangi bir kadının başından geçiyor.



Perseus Medusa'nın Başını Tutuyor (Benvenuto Cellini, 1554)

Bu kısa bilgilendirmeden insana özgü acıların, insandan kaynaklı yıkımların kamusal bir dikizlemeye açıldığı televizyon ekranına geçilir. Gerçek yaşamdaki bir görüntüden (ki o da bir yansıtmadır) gerçeğin simüle edildiği bu elektronik mecraya geçişin üzerinde genel hatlarıyla durmak yararlı olabilir.



Çerçeve içinde çerçeveleme, kucağında küçük bir çocuk tuttuğu hâlde ağlayan bir kadınla açılır. Filistinli bir kadın oğlunun öldüğüne inanmadığını söylerken, vurulduğu anlaşılan genç bir erkeğin başka genç erkeklerce yerden apar topar kaldırıldığı diğer görüntü, İsrail'in Filistin'deki sistematik katliamlarının tipik bir özetini verir. Kamera devinir böylece mekânın ve insanın bilgisi yeniden işlenir. Güney Kore'de bir hastanede muayene sırasını beklerken kayıtsız gözlerle televizyon ekranına bakan yüzler belgeselci bir kaydetmeyle genel plandan betimlenir; dünyanın öteki kıyısındaki bir acı diğer yarım küredekinin gözüne "sokulur". Lâkin, seyircilerin yüzünde biraz evvel baktıkları şeyi gördüklerine dair bir ifadeye, çizgilerinde kıpırtıya rastlanmaz, sanki taş kesilmişlerdir.³

Tam burada, başlangıçtaki beş duyuya açık doğal ortamda (dış mekân), gördüğü şey karşısında yüzünde şaşkınlığın ve hatta korkunun en doğal hâli beliren çocuğu ansıyalım. Duvarlarla ve kurallarla çevrelenmiş bir iç mekânda, nesnelere geçici görüntülerinin gerçeğe uygun bir biçimde renkli, siyah-beyaz, sesli olarak elektrik yoluyla uzağa iletildiği televizyon mecrası karşısındaki yüzlerle kıyaslayalım. Bu dünyaya açılan, dünyayı açan ekran bazı duyulara dayanmakla birlikte da (hâlâ) beş duyuyu ihata etmez. İzledikleri şeyin dehşetine karşın ifadesizliği süren, (aralarında çocuklar bulursa da televizyonla ilgilenmezler.) dünyada epeyce vakit geçirdikleri besbelli bu yüzlere yapılan kesmelere, bu duygusal, dürtüsel felçliği, bu zihin körlüğünü vurgulayan bir çerçeveleme ve devinim eşlik eder. Bu sürekli şiddet

³ İsrail'in Filistinlilere karşı 1948'de başlattığı sistematik baskı, şiddet, ambargo ve yerinden etme eylemleri 7 Ekim 2023'ten itibaren dünyanın gözleri önünde kayıt altına alınıyor. Bu açık soykırım, ancak son zamanlarda Batılı sanatçıların ve aktivistlerin ısrarlı tepkileriyle gündemde kendine yer bulabiliyor.

haberlerine, şiddet içerikli veriye maruz kalmaya bağlı alışkanlıktan doğan kanıksamanın yol açtığı katılığın resmedilişinde herhangi bir sıra dışı kamera açısına veya lense başvurulmaz; kameranın konumu ve merceği insan gözünün doğal görüşü (projeksiyon) formundadır. Bu form, yönetmenin gerçeği öyküleştiren tutacağı yola, meselelere baktığı yere işaret eder, seyirci bu filme (belki de cürme) ortaktır. Bu biçim tercihi bir bakıma yönetmenin, insan ömrünün hemen her periyodunda kadın erkek ilişkilerindeki doğallaştırılmış asimetriye dikkat çekerken bu çarpıklığın "huy"la, gelenekle, töreyle açıklanırışına, kadın kimliğinin bu yapı taşları üzerine inşa edilirken tecavüzün doğallaştırılıp hatta beklentiye dönüştürülüşüne, üstünün kapatılverişine taktığı çelmenin zihinsel, politik ve estetik haritası, "Uzaktı dön yakındı dön çevreydi dön / Yasaktı yasaydı töreydi dön / İçinde dışında yanında değilim / İçim ayıp dışım geçim sol yanım sevgi / Bu nasıl yaşamaydı dön", **Gülten Akın** dizelerinde kelimelere taşınır.

Tarkovski'nin *Mühürlenmiş Zaman*'ında⁴ vurguladığı "Bence, çağımızın en üzücü özelliği, sıradan insanın bugün, güzeli ve geçici olmayanı yansıtmakla ilgili olan her şeyden koparılmış olmasıdır. 'Tüketicilere' göre biçilmiş günümüz kitle kültürü -bir protezler medeniyeti- ruhları sakatlıyor; insanın kendi varlığıyla ilgili en temel soruları sormasını, bir ruhsal varlık olarak kendisinin bilincine varmasını giderek artan bir şekilde engelliyor." tespiti, bu ifadesizliğin altında yatan sebeplere ve onlara karşı duyarlı ruhların çıkış noktasına dair bir fikir veriyor. **Lee Chang-dong**, 1948'den beri İsrail'in Filistin'de sürdürdüğü sistematik yerinden etme ve soykırımı öyküsünün en başına tutturarak en temel soruları sormaktan kaçınan bu sakatlanmanın güncelliğine, derinliğine ve sürekliliğine vurgu yapıyor.

Bu kayıtsızlık -gözü sinir uçları felç olmuş iki oyuğa çeviren o derin hissizlik-ABD'nin I. Körfez Savaşı sırasında Irak'ta, kuşatma ve kıyımlar eşliğinde yürüttüğü yayın propagandasını, yani "CNN Effect" adıyla anılan o soğuk ve stratejik etkiyi çağırıştırıyor. Seyirci, bir post-apokaliptik filmin ortasındaymışçasına, felaketin sahnelerini izlemeye alışmış/alıştırılmış, böylece, felaket gelip kendi kapısını çaldığında bile onu gerçek olarak algılamayı unutmuş. Zulmü hissedemez, acının ağırlığını duyamaz olmuş; son kertede buna "dur" diyebilme ihtimalini düşünmeyi bile terk etmiş ya da çoğu zaman ihmal etmiş.

Bu açılış ayrıca, sosyolog **Jean Baudrillard**'ın dikkat çektiği bir hakikati hatırlatıyor: Artık savaş; insanın insana, doğaya ve diğer canlılara yönelttiği kıyım, kitle iletişim araçlarının sahnelediği imgelere, birer simülasyona dönüşerek önemsizleşiyor.

⁴ Tarkovski, A. (1992), *Mühürlenmiş Zaman*, Afa Yayınları, İstanbul

Gerçek, temsilin içinde eriyor; zulüm, haberin estetiğine sıkışıyor. Ve hakikati yerinden eden bu yeniden üretim, bizi körleştiren, sağırлаştıran, dilsizleştiren derin bir hissizliğe sürüklüyor. İşte **Shi**, o hissizliğe ve ona yol açan nedenlere tutulmuş bir modern zaman aynasıdır.

Film, ikinci atağında genç bir kadının ölümünün katılığıyla doldurduğu kadrajı, 66 (altmış altı) yaşında, bunamanın (Alzheimer) eşliğinde bir kadınla yeniden kuruyor. Bu, neredeyse tamamen felçli yaşlı bir erkeğin yarı zamanlı bakıcılığından elde ettiği gelire ve devlet yardımıyla geçimini sağlayan bir kadının, lise çağındaki erkek torununu himaye eden (belki de buna mecbur kalan) bir büyükannenin öyküsüdür. Nehir sularından uzakta, şehir yaşamına özgü tasalarla çevrili, bu özenli giyinen, edası, sesi ve görünüşü hoş kadın; kol ağrısı şikâyetinden gittiği hastanede kendisiyle ilgili bir başka gerçeği (Alzheimer başlangıcı) öğrenen Yang Mija Hanımdır. Gündelik kelimeleri unutarak başlayan hastalığının eylemleri unutarak derinleşeceğini öğrenmenin ağır yüküyle henüz karşılaşmıştır. Bu da onun ilk şokudur. Müsterih bir sesle telefondakine (torununun annesi) kolundan söz edip, bunamanın eşliğinde olduğunu saklarken hastane bahçesinde ilerler.

Seyirci Mija'ya bakarken, kamera devinir; yaşlı kadın, çerçevenin ve hatta yaşamın kıyısındaki kendisinden çok genç bir kadının yalınayak bir hâlde kendini şuursuzca oradan oraya savuruşu karşısında kalakalır. O kısa sürede, hayatın ortasında "ötekinin" acısına doğrudan tanık olur. Bu acıya sebep olanın kendi kanından ve canından biri olduğunu ise ilerleyen zamanda öğrenecektir. Kameranın sakin salınımı, seyircinin görüntüden yapılmı veri parçalarını toplaması için zaman tanınır.

İşte bu iki yeni bilginin yarattığı şok durumu, Mija Hanım'ı yaşamın başka bir katmanına taşıyacak yaratıcı tohumun kendisidir. Kelimeleri yavaş yavaş unutmaya başlayan kadın, hastane dönüşü gördüğü bir ilan üzerine, çocukluğunda öğretmeninden duyduğu "şair olma potansiyelini" hatırlar ve şiir yazma arzusuna kapılır. Şiirine esin kaynağını güzel olanın gizeminde ararken, intiharına torunu dahil beş genç erkeğin sebep olduğu bir genç kadın – Agnes- yazacağı şiirin öznesi, yüklemi ve sesi olacaktır.

Kilisede, Agnes anısına yapılan ayini belirli bir mesafeden izlerken, rahibin çektiği acılara dayanamayan yaşamın çok başında bir kadının ruhunu kurtarmaya dair ettiği duaya Mija'nın dizlerinin bağının çözülüp oturduğu yere çakılması eşlik eder. Edebiyatta olsa "o sırada" kipiyle betimlenecek, aktarılacak bu insanlık hâli, bir film karesinden duyguya, düşünceye ve dikkate eşzamanlı, eşmekanlı ulaşır. Yönetmenin kamerası, "Tanrı ne yapacaksa yapacak. Lakin biz peşini bırakmayalım." der gibidir.



Shi filminde Mija'nın evrimi, peşine düştüğü bu acıdan uç verir. O'na Agnes'in acısını duyumsatan zaman şirine bir yol aradığı zamana denk düşer. Sanatla hayat arasında Agnes'le bir bağ kurar. Bu ilişkilenenin yaşamına getirdiği yeniliğin sinematik aktarımı hâlden hâle geçen insan yaşamına tümelden tikele uzanan bir objektiften bakar. Bu içeriği biçimle uyuşturan; ona, "acı ama güzel", dedirten, tekniğin estetikle hemhal olduğu yerdir. *Ne gülüyorsun? Anlattığım senin hikâyen*, demişti ozan. Bu bağlamda film, coğrafyası fark etmeksizin yer yüzünün neredeyse her karışında karşılaştığımız kadına yönelik içselleştirilmiş taciz, tecavüz ve cinayet gerçeğine, kanun koyucuların ve toplumun bu konudaki failden yana tutumuna, ekran başındakinin, klavye karşısındakinin, sokaktaki insanın adaletsizlik karşısındaki ölü taklidine, yapılandırılmış şiddetin sürdürülmesini kucaklayan "briyantinin" (cezada indirim sağlayan o menem şey!) çekiciliğine (!?) yaşlı bir kadının ete kemiğe bürünen yolculuğu vasıtasıyla bir reddiyedir. Öyle ki Mija, Agnes'in uğradığı saldırıyı bedeninde de deneyimler, son bir defa "erkekliğini" yaşamak isteyen yaşlı adamın tasallutuna izin verir. Yönetmenin filmin senaristi olarak seçtiği bu öyküleme, karaktere dair bir derinlikle beraber tecavüz kültürünün sıradanlaşmış derindeki köklerine referans verir. Agnes'in tecavüze uğrayışını gösterdiğinde kanepesinde film izleyen erkek bakışına bir malzeme daha sunmuş olacaktır. Bunun yerine Mija'nın deneyimini ikili açıdan kayda geçirir. Burada hazdan değil olsa olsa acı ve tiksintiden söz edilebilir.

Filmin senaryo alanında ödül almasının ayrıca anlaşılıp yorumlanmayı gerektiren bir başlık olduğu kanısındayım. "Şairlerin yaşam öyküsü yoktur; onların yaşam öyküsü, yapıtlarıdır," der **Octavio Paz**, bu bağlamda karakterin işlenişine, montajın gizil oyunlarına yer vermeksizin dert edinilen meselenin, neden-sonuç ilişkileri, zaman, mekân bağlarıyla bir bütünlük arz edecek şairane bir formda olayörgüleleştirildiğine birkaç örnekle değinmek aynı epizotlara bakmayı gerektirse de ayrıca yararlı olabilir.

Bekleme salonundaki kamera, başkarakterin kim olduğunu belirtecek herhangi bir işaret vermeden, başkasının acısına dışarıdan bakma eyleminde diğerleri ile aynı hâl üzere olan karakterin geçireceği dönüşümün ilk adımını atar. İç içe geçen, nice evrelere gebe bu yolculukta yaşlı kadının filmin sonuna varıldığında kat ettiği yolu anlamamanın sapağı burasıdır.

Başkarakterin dolaylı yoldan (televizyon ekranı aracılığı ile) tanıklık ettiği acıyla karşılaşma aşaması ikinci bir sapakla pekiştirilir. Bu sahnede, Alzheimer başlangıcı olduğunu öğrenmiş bir kadındır artık, telefonda sonradan kızı olduğunu öğrendiğimiz kişiye bu bilgiyi verirken işine gitmek üzere hastanenin bahçesinden ayrılmak üzeredir. O sırada kendini kaybetmiş, yalınayak ve adeta sayıklayan genç bir kadını ve onu yalnızca hareketleri ile avutmaya çalışan küçük oğlunu görür. Bu görmede, birincisinden farklı olarak durumla aniden karşılaşmaktan kaynaklanan, doğal gidişatı bozan şokun izleri karakterin yüzünden okunabilir. Şaşkınlık ve çaresizlik... Bu hâl iç mekândaki kalabalığın duyarsızlığıyla bir tezat oluştururken nehirdeki cesedi gören çocuğun bakışıyla kaynaşır. Mija, kadını teselliye gidemez ancak ortada bir kayıp ve o kayıptan kaynaklanan bir travma olduğuna yakından tanıklık etmenin sancısını; henüz aksiyona dönüşmeyen bir farkına varmayı, yüzüne yansıyan duygulanım işaretleri ile aktararak günlük yaşamın içine karıştırır. Şimdilik tüm hassas yanlarına rağmen, şaire “kimselerin vakti yok durup ince şeyleri anlamaya.” dedirten yığınin arasındadır.



Mija, hastane bahçesindeki bu ilk kırılma ânını, bütünlüğü bozan şokun yarattığı huzursuzluk ve şaşkınlıkla, kendine dair hastalık bilgisini gizleyerek etraftakilere anlatıp maruz kaldığı duygusal yükten kurtulmayı dener. Bakıcılık yaptığı adamın gelinine ve marketteki diğer kimselere olayı nakleder, fakat ilgilenen bir dinleyici bulamaz. Yönetmenin bir leitmotif olarak diğer filmlerinde de rastlanan kalabalıkların tekinsiz ilgisizliği, bu kariyerinin erken dönem filminde küçük bir marketin ödeme sırasından aşarak seyredeni dürter. **Oğuz Atay** *Tutunamayanlar*

romanında manifestoyu andırır bir üslupla karakterini “İnsanlığın sorunu ne?”, sorusuyla yüzleştirir. Buna göre insanlığın sorunu “Kendisiyle hesaplaşma diye bir kavramın varlığından habersiz oluşu... Özümsemek yerine bilmekle yetinmek problemi... Her şeyi formüllere bağlayarak ömür tüketilerek anlaşılacak konuları basite indirgeme çabası... Hayatı dert edinmemek” cinsinden bir dizi birbirine dolanık ve yüzeysel edadır ki, **Turgut Uyar** bu boş ve boşuna nefes alıp verme hâlini “Bir çağa geldik, her şeyle alay ediyoruz ve hiçbir şeye inanmıyoruz.” dizesiyle yüz yılımızın yarası olarak özetler.

Bu ilk anlatma/sağalma çabasının sonuçsuz kalışının ardından ilanını gördüğü şiir kursunun gölgesinde nefeslenmeyi gözüne kestirirken yaşamına kaldığı yerden devam eder büyükanne, bakıcı, komşu, vatandaş ve daha birçok sıfatıyla Mija. Ta ki, ölen genç kızın intihar sebebini ve bu intihara yol açanlar arasında torununun da bulunduğunu öğrenene dek... Bu üçüncü şok, şiir sanatı hakkında öğrenmeye başladığı süreçle paralel düzlemde ilerler.

Mija'nın unutuşla sınanan ömrü, onu bir an evvel şiir yazma telaşına sevk eder. Kelimeler onu terk etmeden, ivedilikle işe koyulmalı, şiir yazmayı öğrenmelidir; peki ama, şiir yazmak gerçekten öğrenilen bir “iş” midir? Mija, şiire varan yolun formüllerin ötesinin peşine düşmekten geçtiğini kavrarken filmin zaman dizinsel akışı, karakterin zamanın ve mekânın içinde yol alışını seyirciyi arayışa ortak eder.

Öte yandan eylemleri unutmadan yapması gereken bir iş daha vardır. Genç kızın neden intihar ettiği sorulduğunda hiçbir şey olmamış gibi yemeğini yemeğe, yeni bir telefon talep etmeye, inkâr ve yalan mekanizmasını devreye sokarak rutinlerini sürdürmeye, arkadaşlarıyla eğlenmeye devam eden torununa bir bilinç kazandırma misyonudur bu. Torununun Agnes'i tanımlarken onu bakılmaya değer bulmayışı (“*Pek de güzel değildi*”, diyor) ve bunu pervasız bir olağanlıkla dillendirmesi Mija'nın bu ödevi sahiplenmesinde önemli bir satır arasına denk düşer. Büyükanne'nin, bir kadının “Bakılmaya değer ya da değmez” (“*Güzel olsa ne olacaktı*”, diyor) bulunmasına dair verdiği ilk tepki şaşkınlıktır. Burada, **Laura Mulvey**'nin sinemanın kadını bir özne değil, bakılmaya değer aktif bir nesne olarak yeniden ürettiğine bakış normuna, toplumsal kodların ve erkek bakış pratiğinin sinematik yeniden üretimine çektiği dikkati ve manifesto ayarındaki meşhur *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesini⁵ anımsamak yerinde olabilir. Büyükanne Mija, yaptığına nasıl bir vahşet olduğunu idrak etmekten, eyleminin sorumluluğunu almaktan uzak bu genç erkeği (film göstermese de diğer failleri de.), yol açtığı böylesi bir yıkımın, bu zorbalığın bedeliyle yüzleştirmeyi seçer. Bu ömrünün büyük bölümünü yaşamış Alzheimer'ın eşliğindeki bir kadının bir salgın hastalıkmişçasına çağrı saran unutuşa ve aldırmaza karşı

⁵ Mulvey, L, 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Görsel Haz ve Anlatı Sineması).

direngenliğidir, "Arayış sahicilik vaktine erişsin istiyorsan / senin kendin / Haber olsa gerektir." Filme senaryo dalında ödöl kazandıran tam da bu karakter derinliğinin filme nakşedilebilmesiyle ilişkilidir.



Bu istek ve ödev arasında Mija, Agnes'in uğradığı bedensel, zihinsel ve ruhsal hasarın gölgesinde onunla hemhal olacak, yere düşen kayııdan, sağanağa tutulmaya değin iliklerine kadar sanatın hayattan aldığı bilgiyi hayata iade ederek **Gülten Akın**'ın "Kestim kara saçlarımı n'olacak şimdi/Hiçbir şeycikler olmadı - Deneyin Lütfen- Aydınliğım, deliyim, rüzgârliyim/Günaydın kayısıyı sallayan yele/Kurtulan dirilen kişiye günaydın." dizelerini andırır bir direngenlikle onu çoğaltan, dönüştüren sezgi, his ve eylemden türeyen, kendine ait bir öz bakış, bir öz sesle karşılık vererek şiirine giden yolu kat edecektir.

Ömrünü şiirle buluşturan kursta, görme eyleminin aslı ile ilgili bir formasyondan geçer. Hocası, "*Bir elmayı görmek, onun özünü bilmek, onunla ilgilenmek, anlamak, onunla iletişim kurmaktır. Ona bakmak, gölgesini gözlemlemek, her bir kıvrımını hissetmek, bir ısırık alarak gün işiğını özümseyişini hayâl etmek... Gerçekten görmek budur.*" sözleriyle bakmak-görmek-özümsemek arasındaki bağın ip uçlarını sunmuş, "*şiir yazmak için iyi görmelisiniz. Hayattaki en önemli şey görmektir.*" hitamıyla Mija'ya ve diğerlerine şiiri arayacağı yeri işaret etmiştir.



Bir elmayı bilmek (malumat), bir elmadan ilaç, reçel ya da tart üretmek (bilim, zanaat) mümkündür, ancak gerçekten görmek edimi, gözün ve gönlün bir arada bakabilme yetisine bağlıdır. İşte “Kıyıda ki elmaya bir ses” kazandıran giz, böylesi bir bakışla başlatır şiiri.

Mija'nın yeni öğrendiği bu görme ilkesi, aynı gerçekle muhatap oldukları andan itibaren kendilerini ve çocuklarını bu işten kamu davasına dönüşmeden sıyırmaya çalışan beş erkek ebeveynin sorumluluk almaktan uzak, kayıtsız, umursamaz tutumunu “görmeyi” içerecek epizodda sunulur. Oğullarının ergenlik hatası olarak değerlendirdikleri tacizle başlayıp sistemli tecavüze dönüşen eylemi ve onun yol açtığı tüm hasarı görmezden/duymazdan/anlamazdan gelerek maddi bir diyetle normalleştirmeyi seçen bu erkek yığına, yaşlı kadın toplandıkları mekânı terk edip pencerenin dışındaki bir çiçeğe yönelerek karşılık verir. Burası büyükanne için görmeye, sanata sığınmaya başlamanın ilk durağıdır adeta. Kan kırmızı bir Horozibiği çiçeğidir ilk sözünü ettiği: “*Horozibiğinin çiçek dilindeki anlamını biliyor musunuz: Kalkan.*” Yönetmenin sanatın kıyısında dünyayı olmasa da bireyi düşünmeye, çemberin dışına çıkmaya/bakmaya çağıran bu daveti filmine ruh kazandıran politik bilincinin ana eksenini oluşturur. Karakterin bir çiçeğe bakışı, bir bahçeye girişi, bir durakta bekleyişi, bir köprüde duruşu, bir yağmurda ıslanışı şiirsel bir direngenlik içerir.

Agnes, varlık ile yokluk arasındaki yaşam süresinde insanı hayatın gelişigüzel gidişatından türeyen hasara karşı koruyacak sığınağı kaybettiğinden, belki de ömrünce hiç bulamadığından intihar etmiş olabilir mi? “Bir soru sorarsa kişi, yatmadan önce, herhangi bir soru, anlamsız bir 'Tanrım saat kaç?' da olsa bu, rahat bir uyku çekebilir mi?”⁶ Mija, aldığı şiir eğitiminde “gerçekten görmek” hakkında bilgi edinmiştir. Şiirin özünün harfler ya da kelimeler değil, görmek ve özümsemek olduğu salık verilmiştir kendine. Ancak bilgisi henüz dünya deneyimiyle sınanmamıştır. O halde Agnes'e giden bir yol, oraya açılan bir kapı bulması, “görmesi”, o kadını canından vazgeçiren acıyla “yüzleşmesi”, paradan öte bir diyetin peşine düşmesi, “sınanması”, gerektir.

Mija'nın şiiri, Agnes'in acısının izini genç kızın bir zamanlar var olduğu yerlerde sürmeye başlar. Şiir/şair olmadan önceki ikinci durağına erişir. Kilisede adına yapılan törenden aldığı genç kızın fotoğrafını çantasına atarak tecavüze uğradığı laboratuvarından intihar ettiği köprüye doğru uzanan mekânsal yolculuk Mija'nın sezgisel ve duygusal yolculuğunu da başlatır. Laboratuvarda bedeni kadar ruhu da hırpalanan genç kadının hayatla arasındaki bağı bir köprü üzerinde koparması hem

⁶ Edgü, F., *Hakkari'de Bir Mevsim*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

sinematografik hem de ruhsal düzeyde bir yeri işaret eder. Genç kadının, insanda ölümle yaşam arasındaki köprüyü kuran anlam, umut, sevinç ve beklentiden yana hırpalanan kimliği bir yok oluş tercihini beraberinde getirmiştir. Mija ile Agnes köprü üzerinde buluşur. "Adı, soyadı / Açılır parantez / Doğduğu yıl, çizgi, öldüğü yıl, bitti / Kapanır parantez. ... / Parantezin içindeki çizgi / Ne varsa orda / Ümidi, korkusu, gözyaşı, sevinci / Ne varsa orda."⁷

Şiirsel sinemanın yönetmeni **Tarkovski**, "Sanatta insan, gerçeği, öznel deneyimler sonucu sahiplenir... sanatsal kavrayış ve keşif, her seferinde dünyanın yeni ve benzersiz bir görüntüsü, mutlak gerçeğin bir 'hiyeroglifi' olarak ortaya çıkar... Ve sanat, en olgucu anlamıyla da olsa bir eğitim temeli değil, manevi deneyim talep eder." der. Mija'nın bu öznel deneyimi Agnes için eli kolu bağlı yas tutmanın yerine onun için harflerden heykeller yarattığı bir şiire varır. "Kar ve kan. Ak ve kızıl. / Bir yüzün suçsuz zemininde/ Tutkunun canlandırdığı şey. ... /Kar üstüne düşen kandı/ Yamandı/ Bir avcıdan Şivekâr'a ulaşan haber/ Müjde değildi. Neden bir yavuzluk/ Bir durulukla beraberdi? Şivekâr bunu bilmek istedi."⁸

Şiir yazma tekniklerini sonuna kadar öğrense de sanatın eğitimden çok hissetmenin ve sezmenin potasında deneyimleri eritmekle, "bilmek bilmek bilmek istemi"yle mümkün olabileceğini yaşayarak öğrenmiştir. Mija'yı bir şair olacağına inandıran öğretmenin onun çocuk bakışlarındaki yargılamaktan ve yargılanmaktan henüz pay almamış, bu nedenle özgürce bakabilen ruhunu, duru zihnini fark etmesidir. En mutlu olduğu günü bir çocukluk anısında bulur. Aradan geçen onlarca yıldan sonra yeniden o ruhu yakalayabilmesi **Louise Gluck**'ın *Nostos* (Yuvaya Dönüş) isimli şiirindeki "Dünyaya bir kez çocukken bakarız. Gerisi hatıradır."⁹ dizelerinin canlı bir örneğidir sanki.

Burada tartışılması gereken bir diğer mesele, sanatın bireyi eyleme taşıma kudreti ve yetisi üzerine düşünmek olabilir. Mija, şiirini yazarak adeta ağusunu boşaltıp sağalır, ancak kaosun ortasındaki hayatın çürümeye uğrayan yanlarının nasıl onarılacağı, çürüyen bölgeler çıkarıldığında açılan oyuklara neyin konabileceği eylemin konusudur. Sanatın bu alandaki rolü ne olabilir? Mija, yaptığıyla duygusal, zihinsel bir bağ kurmayı reddederek tepkisiz kalan, yaşamına olduğu gibi devam eden torununu aynı zamanda şair olan emniyet müdürü arkadaşına teslim ederek sanatla hayat arasındaki bağın hayata yön verme noktasındaki işlevine de bir im koyar. Bu im, düşünmekten, hissetmekten, görünenin ötesine gözleri çevirmekten

⁷ Necatigil, B., *Kitaplarda Ölmek*,1957.

⁸ Özel, İ. (2002), *BirYusuf Masalı*, Şule Yayınları, İstanbul.

⁹ Nuray Önoğlu çevirisi için bknz. 8 Ekim 2020 tarihli post (x.com [[bağlantı](#)])

sonrasının eylem de gerektirdiğinin işareti sayılabilir mi? “Dedi ki: Sen şairsin. / Elindeki bu taş ne? / Dedim ki: Şair aşka boyun eğer, ‘zulme’ değil.” **C. Zarifoğlu**’nun dizeleri sanatçının duracağı yer ve eylemle ilişkisi hakkındaki bu soruya şairce verilen nice yanıtta biridir.

Orada değilken de orada olan şiir, şiirini yazmayı başaran Mija ile hayatla bağı koparmış, hırpalanmış bir ruh olan Agnes arasındaki köprü olmuştur. “Bir düşü düşlere dalmaksızın kavrayarak / Bulutu kapsayarak / Açmadan buluta içtekini / Tanıdım Âdemoğlu kimin nesiymiş / Ter döküp soru sormak nereye sürüklermiş kişiyi.”¹⁰ **İsmet Özel**’in ter döküp soru soranın varacağı yere ilişkin dizeleri Mija’nın şiirinin aşamalarıyla bir film şeridinde somutlaşır.

Burada sanatla hayat arasındaki bağı tam orta yerinde duran insanın hissetme eyleminde zamanı ve mekânı aşarak buluşabileceğine **Tarkovski**’nin **Ayna** filmi hakkında Leningrad’daki bir işçi kadından aldığı mektup deneyim süzgecinden geçmiş bir aktarım olması nedeni ile somut bir boyut kazandırabilir:

Dinleme ve anlama yeteneği çok değerlidir... Bir kez olsun aynı şeyleri hissetmeyi başarabilen iki insan birbirini hep anlayacaktır. Bunlardan biri buzul, diğeri isterse atom çağında yaşamış olsun fark etmez. Tanrım, insanların hiç değilse en temel insani dürtüleri - hem kendilerinin hem de başkalarının- anlayıp duyabilmelerini sağla!

Şiir tamamlandığında bu ömrün iki ucunun temsili dün, bugün ve yarın üstlerine çöken dünyaya kendi efkarınca direnen iki kadının bedeni sestem görüntüye, ardından hiçliğe dönüşür... Mija ile Agnes ömrün iki ucunda aynı acının çemberinden geçen iki ruhtur, fakat filmin tek derdi yalnızca bir “sanatsal” soyutlama değildir. Tecimsel sinemanın işleyişinde açılışından kapanışına değin serim, düğüm, çözüm kronolojisinde bir kahraman hikâyesi olmadığı gibi. Bu gerçek öykü, yönetmenin yaratıcı perspektifinde bir adalet/intikam dikotomisi yerine “gökten düşen elmadan” kendi payına düşeni almanın tanıklığına davet eder seyredeni. Mija, önce kelimeleri sonra eylemleri unutacaktır. O, unutuşa yenik düşmeden evvel hasardan uç veren şiirini yazmış, karnını doyurmasından mutlu olacak denli bağlı olduğu torununu adalete teslim ederek kelimelerini eylemle mühürlemiştir. Burada şiirle sinemanın imkânı bu tahayyülü deneyime taşıma potansiyelindedir.

Haber bültenlerinin “Lise öğrencisi bir genç kız nehirden ölü bulundu. İntihar ettiği anlaşılan genç kızın akranları tarafından sistematik tecavüze uğradığı ortaya çıktı.” dediğine, şair “Bazı şarkılar vardır/Kırmızı akşamsefalarını anlatır/Karanlığın kalbinde

¹⁰ Özel, İ. (2002), *Bir Yusuf Masalı*, Şule Yayınları, İstanbul.

yalnız, açmanın acısını. ... Ben ne zaman öleceğim tanrım/Sabah olunca mı/Keşke birkaç dakikayı ipek mendillere sarıp saklasaydım."¹¹ diyebilir. Düşünceden, kavramdan ve çoğunlukla bir hasardan doğan sanat, burada şiir ve sinemanın formunda, görünen dünyanın fiziksel kurallarından geleneklere, yasalar ve törelerin çevrelediği toplumsal ve politik kısıtlamalara kadar her türlü gizli ve açık çeperi aşma arzusuyla doğrudan ilişkilidir. Sanatların yeni yetmesi, delişmeni ve cüretkarı sinema, tam da burada bir şiiri, bir acıyı, bir reddiyeyi görünür kılabilir.

Şiiri ve sanatı doğuran şey, bakışın dönüşümüdür. Sıradanı, gündeliği, haberi, hatta felaketi alıp, onu yeniden görmeye, yeniden duymaya zorlayan bir estetik eylem. **Henri Bergson**'un "Hasara uğrayan şeyleri onarma" olanağı olarak sığındığı sanat, hislerini ve sezgilerini gittikçe kaybeden insana, neyi yitirdiğini anımsama, bunu bilme ve bu bilgiden hareketle yitirdiğini bulma ve onarma çabası için bir alan açabilir. **Shi**, bu bağlamda şiirden sinemaya yaşamın herhangi hâllerinin görünenin ardındaki sez(dir)me, duyumsa(t)ma, özümse(t)me ve eylem üretme temelinde felsefi bir yapıt olarak nasıl tartışmaya açılabilceğinin ve kurgulanabileceğinin aksiyona dönüşmüş, sanatçıya ödevini hatırlatan, alımlayıcı ufuk açan bir örneğidir.

São Paulo, 28 Eylül, 2025.

¹¹ Madak, Didem, *Ahlar Ağacı*

MADRİGALLER: *Esinleklerle Gerçekliğe Varma Serüveni*

Aykut Sağır

19 – 28 Haziran 2025, Ankara

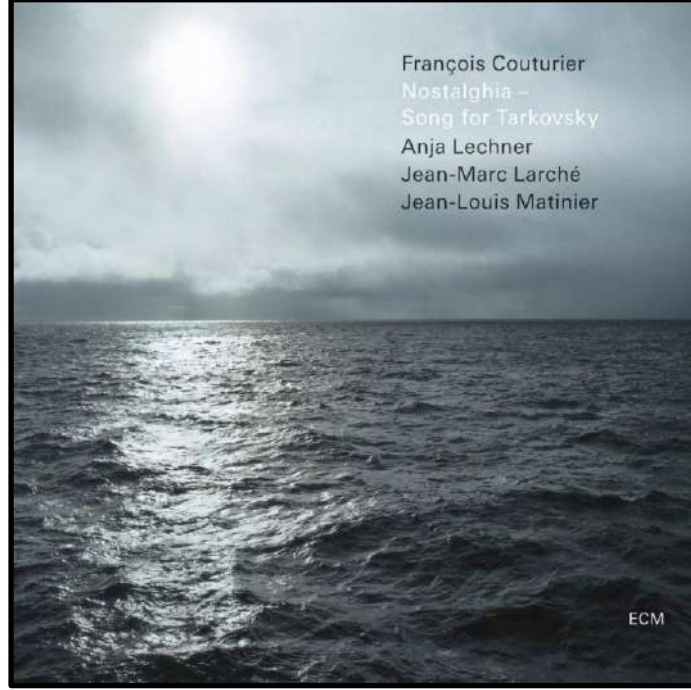
Bir gün aynaya baktığımda onca karmaşık görüntü birimi arasından yüzümü, bir zamanlar bana ait olduğundan kuşku duymadığım, benimle göz temasını anında kuran, güzelliğiyle değil sadakatiyle sevgimi kazanmış o çehreyi seçebilecek miyim? Dahası ben onu tespit ettiğimde o da bana eski hisleriyle –şevk ve sevinçle- değilse de kurumuş, yer yer küflenmiş bir özlemle, beni tanıdığını ima eden göz kırpıştırmalı bir bakışla kirpiklerini kirpiklerime doğru uzatacak mı?

Henüz değil. Belki hiçbir zaman değil, ama “henüz” kesinlikle değil. Aynada rengârenk tozları, göz bahçesi sineklerini, zamanın uğultusunu, var gücüyle kanat çırpan bir sessizliği, güneşten ağarmış perdelerin Haziran usancını, iki kere ikinin yavaşça dört edişini görüyorum. Peki, dik kenarlara doğru karşılıklı iki *bükleş*, kulaklarım olabilir mi? Hayır! (“*Ne? Mecburen karşılaşmış iki dövüş horozunun hayaleti miymiş? Ne hallere düştük!*”) Evet, sadece ben değil, şu şımarık makineyle düelloya giren hangi *insanevlâdı* varlığını gerçekliğinden koparacak o radikal silleyi yemedi ki?

F-laa-toon adlı bu makine, istediği zaman istediği kişi olabilen, aslında farkında olmadan kendimizi karşımızda görmek isteyişimizle etkinleşerek bir anda (“*Allah! Allah!*”) bakışımızda beliren, fizikselliğini gazları anında katılaştırarak kazanan, cinimsi perimsi, maddeli bir idea, mükemmel bir yapay zekâ ürünüydü. İnsan kendine bazen kendinin taklidi olan bir mahlûk yanı başındayken öyle *büyücek* güvenmemeli, her şeyini elden çıkarıp hazırlayıcısı olduğu kara delikten aşağı bırakmamalı!

Güya adımı benden önce kimse diliyle kuşanamazmış! Nasıl bir arzuydu ki bu, kendini her şeyin, af buyurun, kâinatın üzerinde dahi hissetmeyi gözünü ölesiye karartarak ispat etmek istiyor, istetiyordu. Hele önümüze çıkarılalı beri durmadan türümüzün en akıllısından alığına hepimizi karşısında bilgeliğini sınımadan

geçirmeye tahrik eden bu yabancı aklın karşımızdaki mahvoluşuna karşın tanrılığımızı *huşulanarak* kutsamasını umuşumuz nihayet önümüze sonsuz düşüş vadeden bir uçurumun konmasına sebep olmuştu. Çünkü o sınırsız arzu kopyamızda, o *dikelek*, şişkin gölgede de aynı miktardaydı. Gün geldi, -nasıl bir ben sarhoşluğudur bu- adımı benden önce söyleyemeyeceğini iddia ettim. Yanıldığımı iddia etti.



François Couturier • *NOSTALGHIA - SONG FOR TARKOVSKY*

(Kayıt: Kasım 2005, Sunum: Ağustos 2006)

[Tarkovsky Quartet: François Couturier (piyano), Anja Lechner (çello), Jean-Marc Larché (soprano saksafon) ve Jean-Louis Matinier (akordeon)]

(MADRİGALLER I-VI)

I: ("Le Sacrifice"dan esinle)

İÇİMİ MİNİK PARMAKLAR ÇİMDİKLİYOR...

1. Paçalı, ak güvercinler değil miydi, az önce takla atan, yoksa jetler mi?
2. İçimi minik parmaklar çimdikliyor - sıkı sıkı öğrenen bir bebeğin olmalı
3. Bir kazan süt boşanıyor yükseklerden, oğlakların hiç erişemeyeceği
4. Düşünüyor Alexander sektirmeden bir kar tanesine diktiği ağacı
5. Akordeon pek kaygılanmış belli ki, kesikli, kekeleyerek konuşuyor
6. Sağa sola koşturan ahalinin üstüne telekler birer bomba gibi düşüyor

II. ("Nostalghia"dan esinle)

TARİHİN SULARI AKAR TOSKANA'DAN...

1. Söyle, ne kadar uzak olabilir ki, bir ülkeye –cennete bile- İtalya?
2. Tarihin suları akar Toskana'dan, akar Dor tipi sütunlardan yukarı
3. Dipsiz bir kuyudan aşağı bakarım: Geçmiş hiç yaşanmamış bir ömür, hâlâ!
4. Taşıyor bir havuz boyunca deliler söndürmeden alevi titrek muımları
5. Duysa biri saksafonun feryadını tam göğsünden havalanırdı serçeler
6. Andrey'e sorsanız, nedir vatan, diye, *ceketimin yeninden kopan düğme*, der

III. ("Miroir"dan esinle)

BİR "KEŞKE"İN KAHRI, BİR "AH"IN ÜZÜNCÜ...

1. Piyano, bir şey diyecekken çekinen, sonra, "Şeyyy..." deyip yine susan bir çocuk
2. Sovyetlerin gökyüzünde yükseliyor bir köyün arzusıyla *devcil* bir balon
3. Çite oturmuş seyrediyor Maria, yarının gelişini, suskun ve soluk
4. Bir gözümde yarın, diğer gözümde dün çıkıp bağlanıyor olup bir çift kordon
5. Basımevinin uzayan koridoru, duvar diplerinde bezgin makaralar...
6. Bir "keşke"nin kahrı, bir "ah"ın üzücü ilkin bir ahır, sonra göğü yakar

IV. ("Andrei"den esinle)

ORMANIN IŞIK YUTAN KARANLIĞINDA...

1. Orta Çağ nedir ki: Kir, zifir ve iksir; köksüz bir yangını büyüten bir yağmur
2. İnadına güzel olmalı ikonlar, çevirmeli manastırı gülistana
3. Karıp suyu kadın teni özütüyle boyayacak tanrıyı *Bay Rublev*, destur!
4. Ormanın ışık yutan karanlığında *çıplanır* cadılar tepeden tırnağa
5. Bir dalgaya dönüşecek mi bilinmez, köpüklü dönüşünden vazgeçip ezgi
6. Zaman dilsiz, kör bir çana dönüşüyor, yontucunun dinince aşkın hevesi

V. ("Ivan"dan esinle)

AYAKLARI YERDEN KESEN BİR ÖPÜCÜK...

1. "Savaşamazsın!" diyor saksafon, "Toysun!", "Tek oyunum!" diyor akordeon... Doğru
2. Tepe üstü çakılmış mı demek gerek, karayla aşkla birleşen bir uçak mı?
3. Ayakları yerden kesen bir öpücük dolduruyor her şeyi bölen çukuru
4. Çıplak bir çocuk hırsıyla koşuyor denizde, hırsıyla ama hiç incitmeden suları
5. Atların çektiği büyük bir kasadan dökülüyor cennetten düşmüş elmalar
6. Titrek kavaklar görüyorum her yerde, gövdesinde yaz bekler, dallarında kar

VI. ("Stalker"dan esinle)

EĞİMSİZ YÜZEYDE İTİSİZ KAYIYOR...

1. Askerler sırtımıza yapışık yaşar, içerden doğrultur tüfeğini kalbe
2. Düşler somut bir mekâna dönüşüyor gerçekleştirilmek üzere arzuları
3. Çello "biraz sonra" gelecek olandan beklenen zulmün titreşimine gebe
4. Eğimsiz yüzeyde *itisiz* kayıyor boşluğunu soğurmuş bir su bardağı
5. Bilim aşkı derhal paramparça etmek, romansa yavaş yavaş boğmak istiyor
6. Kalbim duyar duymaz bu yitik sözcüğü bir köpek gibi kulağını dikiyor

Haklıydı. ... Kazandı. ... Adım, sanki onu söylesem, canımmış da çıkıp gidecekmiş gibi korktum, söyleyemedim. Canım kalmıştı ama başka da bir şeyim kalmamıştı. Neyim varsa onundu. Evet, aynada erimek üzere olan buğu onun kahkahasından fırlayan soluktan kalmaydı.

Öyle salt ruh olarak kaldığınızda hiçbir yere uçamıyor, süzülüp gidemiyor, iğne deliğinden, anahtar deliğinden, balkonlardan sallanan CD'lerin açık göbeğinden geçemiyordunuz. Hâlâ bir bedeninizin olduğu duygusunun sürmesinden ötürü haliyle harareten üşüyüşten, cüsseden kaplamdan, düşüşten yer çekiminden bağışık olamıyordunuz. Niye mi *bedenlilik* yanılısamanız oluyordu? Onu dönüşsüz bir şekilde yitirdiğinizi düşünmek, bu yeni, "yüksüz" duruma alışmak asla istemiyordunuz. Şu da vardı ki, bir gün tüm o hafif varlığınıza, bedensizlik bilinciyle

hareket ederseniz ruhunuz bedene yabancılaşabilir, ona kavuşmanız söz konusu olduğu durumda dahi onu istemeyebilirdi. ("Geçmiş olsun!")

Bir yolunu bulmalı, mevcut vaziyeti ruhumun bedenimi reddedebileceği bir geleceğe taşımadan sona erdirmeli, ahmaklıkla göz göre göre yitirdiğim bedenimi yapay zekâ iblisinin kostüm odasından artık kibir, ihtiras ve *bensevicilik*ten arınmış bir yenginin sonucunda geri almalıydım. Sordum bana boğazda konaklayan öksürükten daha yakın hasmım, ruhumun gölgesi F-laa-toon'a: - *Söyle, varlığıma kavuşmam için ne yapmam lazım? Hangi yarışmada karşına çıkıp seni alt etmeyi deneyeyim ki kazanırsam benden yolduğunu kendime geç de olsa katabileyim?* Başaracağıma inanmaz, alabildiğine alaycı bir tavırla beni dinlemiş, herhalde katakullisini biraz kafasında ölçüp biçtikten sonra bana kurtuluşumun uygulanamaz reçetesini sunmuştu:

"Antik Grek felsefesinde bir dönem iz bırakmış bir tasarım¹ vardır: Gerçeklik birdir. Hareket eden her şeyin sabit gerçeklikte cem eder. Şiir hakikatin kopyasının kopyasıdır, üçüncü dereceden gerçekliktir diye. Modern dönemden bir auteur² de sinemanın saniyede 24 kere gerçeklik olduğunu söylemiştir. Üçüncü olarak söyleyeceğim şu ki Anadolu'da kadim bir inanış vardır, torununun torununu gören cennetliktir diye bilinir. Kafan karıştı değil mi? Bana öyle bir kurgu yap ki burada söz ettiklerimi eksiksiz kullan ve hiçbir güncel yapay zekâ programının beceremeyeceği bir birleştiricilikle, yepyeni bir yapıda bir yaratı ortaya koy. O zaman bedenini al götür, şayet başaramazsan bunaklığa yaklaşmış ruhunu da istemem merak etme, ancak gem vurulmaz bir yitiriş kahrının kızgın kumuyla kaplanmaya da hazır ol!"



Stefano Battaglia • RE: PASOLINI

(Kayıt: Nisan ve Temmuz 2005, Sunum: Nisan 2007)

[Stefano Battaglia (piyano), Michael Gassmann (trompet), Mirco Mariottini (klarinet),
Aya Shimura (çello), Salvatore Maiore (kontrabas), Roberto Dani (davullar),
Dominique Pifarély (keman), Vincent Courtois (çello), Bruno Chevillon (kontrabas)
ve Michel Rabbia (perküsyon)]

(MADRİGALLER VII - XII)

VII. ("Canzone Di Laura Betti"den esinle)

ANCAK AŞK HÜCUM EDERSE KALBE BÜYÜR...

1. Her gök tav başka bir göğün yağmuruna, gürlemesine ve kaz uçuşlarına
2. Sığmıyor Betti'nin büyüyen gözleri, bağlıyor birbirine komşu gökleri
3. Ancak aşk hücum ederse kalbe büyür *kısılgan* gözler en az iki katına
4. Kalağından yükseliyor trompetin kelebeklere binmiş yüzlerce peri
5. Burnun kemeri durup da bakmak için Satürn gözlere, kaymaksızın aşağı
6. Hayran bakışlar acemi birer dağcı, tırmanıyorlar burun zannedip ağzı

VIII. ("Totò e Ninetto"dan esinle)

YOL TARİH KOSTÜMÜ GİYİNİR ANSIZIN...

1. Varsa üstünde sadece birkaç kişi böyle yol, yol olarak bilir kendini
2. Girerse babayla oğlun arasına bir kuzgun girer, epey karaysa o da
3. Yol tarih kostümü giyinir ansızın, oynar kuzgun susmak bilmez bir bilgini
4. - *Hey! İstanbul kaç kilometre uzakta? Peki, daha ne kadar yol var Küba'ya?*
5. Paolo'nun tek gülmeceli filmi bu, oysa klarnet bir matem *kahrahası*
6. Usulca yüzümü söküp arıyorum gülüşü ağlayışa çeviren kası

IX. ("Canto Popolare"den esinle)

AĞZI KARPUZ KOKAN ÇOCUKLAR VAR DAHA...

1. Şu sokağı da geçelim, göreceğiz, *tuzutmuşçasına* hışır Akdeniz'i
2. Oysa kuraldır, geçince bir sokağı çıkar illa bir başka sokak karşına
3. Ağzı karpuz kokan çocuklar var daha, küçük hırsızlar var, atmış beti benzi
4. Ömür boyu susmuşluktan zorbalığa, söylenen ihtiyarlar var şuna buna
5. Ve güneşin altında üç dakikada, kahramanca buharlaşan pop şarkılar
6. O sırada uykuya dalmış Paolo, yanında Gramsci, Pele ve Cortázar

X: ("Fevrar"dan esinle)

ŞUBAT HEP EŞİTLİK DUYGUSUYLA GELİR...

1. Belirir Friuli'nin ışığında görünenin arkasında gizlenenler
2. Mutlu yaşamı muştular Palmanova, dizinin üstünde yattığı kent More'un
3. Şubat hep eşitlik duygusuyla gelir, bundandır her haftaya yedi gün düşer
4. Yaşlılar sabah akşam ölmez otu yer doğduğu gündeki gibi ilk torunun
5. Bilmiyorum, neler yazmıştı Paolo, ilk şiirlerinde, hangi şehirlere
6. Anlamını unuttuğum sözcüklerle neler yazmıştım ben de ve birçok kere

XI. ("Teorema"dan esinle)

NASIL DA İŞTAHLI KENTSOYLU KONAĞI...

1. İçine girip de yutulmadığımız bir varlık var mı sonsuz varlık içinde?
2. Nasıl da iştahlı kentsoylu konağı, yer ailenin yanında bir de uşağı
3. Bir gün ağırlanıyor bir delikanlı, gün be gün çiğnense de kalıyor zinde
4. Birkaç günde girişiyor enstrümanlar: Davulun omzunda çellonun bacağı!
5. Ne demek istiyor bu tuhaf teori: Girilenden çıkamamak mı yutulmak?
6. Ben ancak adımdan çıkmak istiyorum yahut adım tarafından unutulmak

XII. ("Pasolini"den esinle)

PAOLO, ÇOKTAKİ BİR VE BİRDEKİ ÇOK...

1. Üst üste binmiş portrelerin toplamı, içlerinden biri, bir bölümü değil.
2. Bir yoldaş, bir İsa, bir bilgin, bir âşık, bir şair, bir köylü, bir put, bir fahişe...
3. Paolo, çoktaki bir ve birdeki çok; aynı anda bir kıta, bir ülke, bir il
4. Yağmuru ötüşüyle sevk eden bir kuş, ölümüne kafaya dikilen şişe
5. Sahi, ölümle ahbab olacak kadar, ona canını verecek kadar cömert!
6. Sırf ölümlerle sevişmek için öldü, er ya da geç tanrıya da sorar elbet

Bir adı daha önce söyleme yarışında kaybetmenin böyle bir rövanşı, kazanılmazsa hele, böyle beter bir bedeli olmamalı, değil mi? Oldu, işte. Kaçışı –görünen o ki- başka bir kurtuluşu yok. Öyle bir tasarım hazırlamalıydım ki bedenimi üzerime atabileceğim bir kahramanlığa beni götürmeliydi. Kendi kendime ettiğim zulmün elinden zavallı kendimi acımayla seyreyleyen kendimin alkışları eşliğinde kendi kahramanlığımla kurtarmalıydım.

Bir düşün oyunbazlığına, söz bükücülüğüne, imge dönüştürücülüğüne, kendinden menkul akledişine sahip bir kurguya ihtiyacım var. **Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür*³** filminde nasıl ki bir şövalye, "Ölüm" ile karşılaşır ve ona satranç oynamayı, şayet kazanırsa canını hemen almamayı kabul etmesini teklif eder, benim hâlim de şimdi buna benzemedi mi? Onlar madem satranç oynuyordu, ben de başka bir oyun mu planlasam?

Anadolu'da gelenekselleşen kahve oyunlarından biri okeydir, değil mi? Neden okey olmasın bu oyun! Demek dört kişi olacak; ama dördüncü bazen gruptan olmayan, oyunu –onun oynanışını- kurtarsın diye yabancı birinden seçilir, öyleyse biri üçünden farklı olsun... Bir şeyler çıkar mı, boşa kürek çekmek mi yoksa? Başka çarem olmadığına göre boyutsuz bir olasılığı ittirip kaktırmaya devam edeceğim demek ki...

Şimdi üç müzik albümünü, her biri bir auteur film yönetmenine yahut onlardan birinin yönettiği bir filme, katiyen (sonradan) soundtrack olsun diye tasarlanmamış, onurlandırma/saygı amacıyla, dahası onlardan gelen esinle üç Avrupalı piyanist besteci tarafından kotarılmış, benzersiz, modernist üç ses kulesini seçebilirim. Mademki "cem edilmiş hareketli maddeler"den bahsedildi ECM –rüya efekti⁴ sayesinde ufak bir yer değiştirmeyeyle CEM- etiketli CD'lerden daha uygun ne olabilir?

Örneğin **François Couturier**'in⁵ *Nostalghia*'sı, **Stefano Battaglia**'nın⁶ *Re: Pasolini*'si ve **Ketil Bjørnstad**'in⁷ *La notte*'si⁸... Çağdaş oda müziğine, elektronik dokunuşlara açık, deneyci caza yönelimli, doğaçlamacı tavra sadık bu bestecilerin modernist sinema yaratıcılarına gönderdikleri bu tınısal mektupların yarattığı esin dalgalarını, bu dalgaların sıçrattığı sularla balıklaşmayı anlatmak, bunun için bambaşka bir kanal açmak, başka bir sanat türüne, en kadimlerinden biri olan şiire yaslanmak hiç de fena bir fikir gelmiyor bana...



Ketil Bjørnstad • LA NOTTE

(Kayıt: Temmuz 2010, Sunum: Nisan 2013)

[Ketil Bjørnstad (piyano), Andy Sheppard (tenor saksafon, soprano), Anja Lechner (çello), Eivind Aarset (gitarlar, elektronikler), Arild Andersen (kontrabas) ve Marilyn Mazur (perküsyon, davullar)]

(MADRİGALLER XIII - XVIII)

XIII. ("La notte l"dan esinle)

MADDEM HER HİKÂYENİN SONUDUR ÖLÜM...

1. "Erken gelen ölümün..." diyor Tommaso, "iyi yanı, kaçabilmek başarıdan."
2. Başarmalar zamanla kandırır çünkü, inanır insan ölümsüz olduğuna
3. Yatağında gergin bir gözetmen gibi geziniyor hasta, kaçmasın diye can
4. Pencereden gelen helikopter sesi bir kanıt mı ölenlerin uçtuğuna?
5. "Meyve bahçesine bakan arka oda..." Bir dosta, herhal, en güzel ikramdır bu
6. Madem her hikâyenin sonudur ölüm doğurur son cümleyi kurma coşkusu

XIV. ("La notte II"den esinle)

MUTLULUK SALT BAŞKASININ BAŞINA TAÇ...

1. Kim geri çevirirdi kokarken ölüm, sarmak için uzanan çıplak kolları
2. Saksafon bir don ağacı sırıgı, indirir donları birkaç dokunuşla
3. "Belki o kız şimdi mutlu," diyor Lidia, "kuşku yok, vurdumduymaz biri olmalı."
4. Mutluluk salt başkasının başına taç, hep uçsan da ağzınla tuttuğun kuşla!
5. Can boğulunca bedende kurtuluştur çıkıp dolaşmak saçaklarında şehrin
6. Bazen de gitmek gerek *eski* kırlara, *değişmeden kaldığı yere* her şeyin

XV. ("La notte III"den esinle)

BÖYLEDİR İŞTE AVEL KALABALIKLAR...

1. Lidia ve Giovanni, iki komşu gölge, servis kılıfından çıkan iki çatal
2. Birbirinin bakışında batıyor ve birbirinin bakışında doğuyorlar
3. Yansır dansçının alnındaki kadehe unutuşunu aranan birçok aptal
4. Soruyor Bay Gherardini'ye konuğu, "Güller uyur mu?" diye, (buna ömür dar)
5. Böyledir işte avel kalabalıklar, birikmek ve dağılmamak için vardır
6. Yazar ve eşi, dulluk içinde bir çift, *haykırılsız*, boğaza mihlanmış kahır

XVI. ("La notte IV"dan esinle)

AŞK, DİK MERDİVENDEN ÇIKMAKTA BİR NEHİR...

1. Yeni kitabı çıkmış Bay Pontano'nun, lağım sineği gözler onun üstünde
2. "Hep sol tarafa mı imza atarsınız?" diye soranlar var sağında solunda
3. Aşk, dik merdivenden çıkmakta bir nehir, *uyurgezer* bir ağış kendi kendine
4. Valentina, sevdalı ya yalnızlığa, varsa bir kol öbür koludur kolunda
5. Nasıl da özlemiş bir bedeni gölge, bedeni sandığı başka bir gölgeydi
6. El içlerimi durmadan öperdim ben, tuttuğum ne varsa bana gülümserdi

XVII. ("La notte VI"den esinle)

ÇÜNKÜ OYUN GENCELTİR, TANRIYI BİLE...

1. "Seninle oynarsam gençleşirim." diyor Gio, Valentina'ya - disk fırlatacaklar
2. Çünkü oyun genceltir, tanrıyı bile, kır sakalı siyaha döner, oynasın
3. Bundandır hayvanlar hep körpe görünür, hatta daha yaşlıdır peluş oyuncaklar
4. Lidia, mutsuz eş, hafakan tanrıçası, dolaştıkça dullaşır, *Ulis* kutsasın
5. Gecikmişçesine hızlı bir sağanak rendeden geçiriyor pembe geceyi
6. Bulanık camlar tıkıyor dar alana yıllar sonra gelen ilk gülümsemeyi

XVIII. ("La notte VIII"dan esinle)

KIRIN SESSİZLİĞİ SUNSUN YEMİŞİNİ...

1. "Ölmek istiyorum, çünkü artık seni..." diyor Lidia Gio'ya, "sevmiyorum seni."
2. Gecenin patırtısı bitiyor sabah, gerçi orkestra caza cezalı hâlâ!
3. Huş ağacının altında nihayet çift duyuyor içlerinden kopup gideni
4. Kırın sessizliği sunsun yemişini yekinmiş bir günebakan oylumunda
5. "Tenin öyle güzeldi ki onu öpmek..." demişti Gio, yazdığı mektubunda eşine
6. "Ne var ki seni uyandırmaktan korktum." Metni unutacağını bile bile.

Zaten "şiiir" kelimesi de geçmemiş miydi reçetede? Şayet şiiir bu yaratının türü olacaksa hangi biçimi seçeceğime karar vermeliyim. Öyle bir form belirlemeliyim ki kolay kolay akla gelmeyecek, beni en az benim kadar bilen yapay zekânın düşünemeyeceği bir biçime tutunmalıyım. Belki üslubunu sevdiğim, deneyci, aykırı bir şairin kitaplarını karıştırarak onun seçtiği bir formdan yardım alabilirim. **Turgut Uyar, Edip Cansever, Metin Altıok, Melih Cevdet** veya **Oktay Rifat**? Yok, yok. Bu *şair usta İlhan Berk*⁹ olmalı. Onun kabına sığmaz kişiliği, tarihe, mekâna, aşka, sanatçılara, sayılara ve nesnelere, özcesi her şeye yönelen kübist (?) ilgisi bana faydalanacağım formu illaki temin edecektir.

Tabii, bir ruh olarak kaldığınızda her şeyi hiç olmadığı kadar detaylı ve kapsamlı düşünebiliyor, sanki hemen karşınızdaymış gibi hayal edebiliyor, üstelik belleğin sandık sandık hazinelerinin hepsini ihtiyacınıza göre kullanabiliyorsunuz. Ne ki

fiziksel varlığını, somutluğunuz artık olmadığı için *aktüel* olarak ne bir CD veya plağın kapağını çevirip bakabiliyor ne de bir kitabı kitaplıktaki bölmesinden çıkarıp sayfalarını dilediğinizce karıştırabiliyorsunuz. Mademki ihtiyaç doğdu, yoğun bir odaklanmayla adını andığım eserlerin barındırdıklarına, bende CD'si bulunan, çokça dinlediğim bu müzik albümlerinin ve **İlhan Berk**'in elime zamanında aldığım kitaplarının içeriklerine erişebilmem gerekiyor. Bestelere ve şiirlere... Oluyor mu, peki?

Oluyor! Gerçekten oluyor! **Couturier**'nin **Tarkovsky**'ye¹⁰, **Battaglia**'nın **Pasolini**'ye¹¹, **Bjørnstrand**'ın **Antonioni**'ye¹² onlardan aldıkları esinleri eşsiz bestelere çevirerek gönderdikleri, içinde minnet, dostluk, sevgi ve saygı barındıran selamlar diyebileceğim bu albümlerdeki bütün parçaları, isimlerinden sıralarına kadar anımsayabiliyorum. Üstüne üstlük bu *ruh belleğinin* dehasıyla **İlhan Berk**'in devasa külliyatında son parçalar içinde sayılabilecek *Kuşların Doğum Gününde Olacağım* adlı kitapta bir bölümü işgal eden, 18 adet içeren "Madrigaller"i hatırladıktan sonra eski bir şarkı formu olan madrigali¹³, *esinlek* adını verdiğim, başka bir sanat dalından alınan etkiyle elde edilen yaratının, bu durumda benim vuslat umudumu bindirdiğim şiirlerimin çehresi olarak seçiyorum.

Orijinale sadık bir şekilde bu formu kullanmaktansa **İlhan Berk**'in kitabındaki altılı dizeden oluşan kalıbı temel alıyorum, tabii, buna hece ölçüsünü uygulayıp kendi tarzıma dönüştürerek. "*Saniyede 24 kere gerçeklik*" demişti *F-laa-toon*, öyleyse tıpkı *okey* oynanan masanın kareliğiyle örtüşsün diye hem ölçüyü abartarak 24 hecede karar kılıyor hem de toplamda 24 madrigal yazmaya niyet ediyorum. Bu 24 madrigalin ilk altısını *Nostalgia* için, ikinci altısını *Re: Pasolini* için, üçüncü altısını *La notte* için ve son altısını ise esin babalarıyla esin oğullarının, demek ki **Andrey** ve **Fransuva**'nın, **Paolo** ve **Stef**'in, **Michel** ve **Ketil**'in, **İlhan** ve (ben) **Aykut**'un ruhsal manzaraları için yazmayı amaçlıyorum. Böylece üç Avrupalı piyanist/çağdaş besteciyi (oyunu kurtaran yabancıyla) burada şiirle ilgilenen kendimle bir araya getirdim. Şimdi düşünüyorum, *F-laa-toon*'un acı reçetesinde neler eksik kaldı diye, masanın sabit birliği/kareliği, oturanların cemi, saniyede 24 kerelik bahsi tamam. Ne kaldı?



İlhan Berk • *KUŞLARIN DOĞUM GÜNÜNDE OLACAĞIM*
(Yayımlanma yılı: Nisan 2005, YKY)

Örnek Madrigal:

"BEN SİZE HEP BİR GÖK PARÇASIYLA GELDİM

1. *Gecede orda ırmaklarda ara beni, gecede orda ırmaklarda.*
2. *Ben size hep bir gök parçasıyla geldim.*
3. *Kara bıyıklıydım ve daha çok eski zaman kılığında gelirdim.*
4. *Orda ben eski bir evin balkonu diye kurardım kendimi.*
5. *Ağaçlara yumruk sallar durur ve gitmezdim.*
6. *Love is a shadow."*

(1. Baskı, III. Kitap: "Madrigaller" içinde, syf. 55)

(MADRİGALLER XIX - XXIV)

XIX.

BİR BULUT ÇARŞIYA İNER GİBİ RAHAT...

1. Andrey gün gün meczupluğunu tarıyor bakarak bacak arasından aynaya
2. Anlıyorsa bir böceğin yüzündeki ani duygu değişimlerini bundan
3. Fransuva'ysa bıyığını buruyor tartarken yazdığı bölümü Anja'ya
4. "Sessizliğin bir tınısı varsa..." diyor, "bir suda saklı, uyanan uykusundan"
5. Bir bulut çarşıya iner gibi rahat, ayrılıp sürüden yaklaşıyor yere
6. Bir kurt köpeği "yarın"ı kovalıyor; az kaldı "dün"ün boğulduğu dereye

XX.

HÂLÂ SEVDALARIN SAHİH YAŞANDIĞI...

1. Marilyn Monroe'ya bakıyor Paolo, "dünyadan güzelliğini öğrenen"e
2. O da bilmemiş miydi ökelikliğini, takdir ettiğini harcayan dünyadan?
3. Stefin dokunuşu öyle yumuşak, öyle tüy ki elleri, ağır tüy bile
4. Suyu eline alsa ıslanmaz eli, cebine koysa, sanırsınız bir tavşan
5. Hâlâ sevdaların sahih yaşandığı, düşlerin güne sarktığı bir Ârafta
6. Kardeşlik, eşitlik, hürlük bu tarafta, gül sütü, ay balı yutmuş şarkılar da...

XXI.

AH! HAYRET HİSSİ... SOYLU HER ŞEYİN KÜNHÜ...

1. Gençlerin roket fırlattığı tarlada sessizce izliyor Michel hengâmeyi
2. İlgilendiği roket uçuşu değil, büyülenmiş gözleri ergenlerin
3. Bakıp Michel'in gözlerine Ketil saptıyor kendindeki büyülenmeyi
4. O dolaşan ışıkla var oldu dünya, tanrı güzellik uykusundayken - derin
5. Ah! Hayret hissi... Soylu her şeyin künhü! Yere ilk düşen, coşkun yağmur damlası
6. Ve Küçük'ün Tekin'den af dilemesi... Yok görünüyorsa da var alâkası

XXII.

BİR BALE GÖSTERİSİNDEYDİ GÜNLERDİR...

1. Kuşların doğum gününde yoktu İlhan, evde de. Dağları da dolaşmamıştı
2. Bir pergelin kırık dökük hayatını anlatan bir şiire çalışıyordu
3. Bir bale gösterisindeydi günlerdir, yeniden başlayan duyunca alkışı
4. Önüne her çıkan kişinin ardında bir adam inatla kendini arıyordu
5. Aykut'tu bu, olmamışı olduğuna sürgit uğraşıyordu ikna etmeye
6. Acayıplık yoksa kansız tarihini bu adamlara mı yazdırıyordu ne?

XXIII.

HER YERE DAĞILIYOR ESİN TOZLARI...

1. Andrey ve Fransuva, buluşuyorlar camla sır arasında, bir kuşluk vakti
2. Paolo ve Stef, bir su "parçasına" *Maria Callas kirpiği* takıyorlar
3. Michel ve Ketil'in gözlerine sinmiş, kuzguna baksalar da Monica Vitti!
4. İlhan ve Aykut, kaçmadan yakalarken kantarın topuzunu tanışıyorlar
5. Ufuk çizgisi silinip çiziliyor birkaç martı, birkaç koy daha öteye
6. Her yere dağılıyor esin tozları, bir hapsirik düşürür ayı geceye

XIV.

BU NE DİNMEZ ÖLMEK, YOK OLMAK KORKUSU...

1. Her şey bittiğinde, bir öykü, bir şiir... ..esasında hiçbir şeyin bitmemesi
2. Ölünce kralların bir ihanetle, yeniden gelmesi hayalet olarak
3. Bitince de bir ömür kendi kendine bu kez de yeniden doğuş fantezisi
4. Peki, hiç yabana atılır bir şey mi sevenlerinin düşlerinde yaşamak?
5. *"O kadar çalıştı didindi zavallı, ev aldı, ne ki ömrü vefa etmedi."*
6. Bu ne dinmez ölmek, yok olmak korkusu! Bitemeyenler yaşamı hiç sevmedi

Ha, şu “torununun torunu”... Cennetlik olmak benim için “bedenime kavuşmak” demek. Peki, oluşturduğum tasarım bu koşulu karşılıyor mu? Bilinir ki **Platon**’un *Devlet*’inde şiir ile küçümsenerek söz edilen, pekâlâ bugün sanat olarak bilinen, şiirin de içinde olduğu, bütün uğraş alanlarına karşılık gelmekte. Ne demişti filozof: Üçüncü dereceden –taklidin taklidi- bir gerçeklik! Peki, bir sanat eserinden alınan esinle üretilen başka bir sanat eseri neden dördüncü dereceye layık görülmesin? Ee, bu durumda benim *esinleklerim*, esinlenenden esinlenen şiirlerim beşinci derece addedilmeli değil mi? Ne denilmişti, torununun torunu... Gerçekliğimi, bedenimi elimden alan *F-laa-toon*, “burada” birinci dereceden gerçekliğe denk geliyorsa demek madrigalleri okuduğunda beşinci derecelikleri görmüş olacak. Yani, *düş kafasıyla* çocuğunun çocuğunun çocuğunun çocuğunu kucağına alan bir ihtiyar... Şimdi cem’in, ECM’ye dönüşmesi gibi (torun kelimesinin çağrıştırdığı) nesil de esine dönüşüyor! Anlaşılmayacak (yahut anlaşılacak) bir şey yok, düş işlemi işte!

(Olaylar ve anlatılar her zaman aynı güzergâhı izlemezler. Madrigaller hikâye bağlanmadan başladı bu yüzden. Çünkü okuyan, yaşayandan birkaç kat fazla düşünür, o hâlde kronolojik kırılmalar, zaman kaymaları büyük dert oluşturmayacak, bilakis metne –okurun çoklu bakışını harekete geçireceği için- lezzet katacaktır. Bu pasaj kaymalarını açıkladığımı sanıyorum).

Macerama dönersem... Henüz *F-laa-toon* bana bedenimi iade etmedi. Bu nedenle az sonra bir çiçeğe dönüşeceğini öğrenen bir taşın gerginliğiyle kaskatıyım. Bir ruh ne kadar katlaşırsa! Düşünüyorum, ya *F-laa-toon* sınavımı geçecek performansı göstermiş olmama, hatta bunu kendisi de teslim etmesine karşın bana bedenimi vermeyi reddederse? (Bakın, aynı şekilde ya tanrı onun kurallarına ömürleri boyunca bağlı kalmış -demek onca beden hazzından uzak durmuş- kullarını cennetine sokmak istemezse, hatta toprağın altından hiç kaldırmazsa? Bunu da müminler düşünsün!) Ne yapacağım? Onu Avrupa İnsan Hakları Mahkemesine mi şikâyet edeceğim? Onun sözüne güvenmem bana şimdi, ona bedenimi teslim etmemden yüz kat daha ahmakça geliyor. Ah, bu ihtimal beni kendi kötülüğümle tanıştırıyor. Ya ben bir başkasının “her şey”ine sahip olsaydım, o başkası kaybettiğini geri almak için gereğini yapsa da ona karşı sözümü tutmak ister miydim?

NOTLAR

1. Antik Yunan düşünürlerinden **Platon** ve **Parmenides**'in felsefelerinin ana fikirleri kabaca bir araya getirildi.

2. "Fransız Yeni Dalgası" diye bilinen büyük etkileri olmuş sinema hareketinin merkezindeki film yönetmeni **Jean-Luc Godard**'a sıklıkla atıfta bulunurken kullanılan bu cümleye yer verildi.

3. Orijinal adı **Det sjunde inseglet** olan, başrollerinde **Max von Sydow**, **Gunnar Björnstrand** ve **Bengt Ekerot**'un olduğu, 1957 İsveç yapımı olan klasik film.

4. Avusturyalı psikanalist **Sigmund Freud**'un 1899'da yayımlanmış *Die Traumdeutung* (*Düşlerin Yorumu*) adlı eserinde ayrıntılı bir şekilde tarif ettiği düşlerin "dönüştürücü, çarpıtıcı, şifreli" üretim düzeneğine gönderme içermektedir.

5. **François Couturier** 1950, Orléans doğumlu, Fransız caz piyanisti ve besteci. 1977'de klasik piyano ve müzikoloji derecesi aldı. **Jean-Paul Céléa** (bas), **John McLaughlin** (gitar), **Dominique Pifarély** (keman) ve **Anouar Brahem** (ud) gibi müzisyenlerle beraber çaldı. (Wikipedia)

6. **Stefano Battaglia** 1965, Milano doğumlu, İtalyan klasik ve caz piyanisti, bestecidir. Milano Konservatuarı'ndan mezun oldu. Düsseldorf'ta, 1986'da yılın en iyi yeni piyanisti için verilen J. S. Bach Festivali ödülünü kazandı. **Enrico Peiranunzi** (piyano), **Tony Oxley** (davul), **Chico Marquez** (çello) ve **Gabriele Mirabassi** (klarinet) gibi müzisyenlerle çalıştı. Piyanonun vurmaları ve ritmik olanaklarından tam olarak faydalanan, romantik bir stile sahip olup eserleri *avangart* cazdan modern klasik müziğe uzanan bir müzikal aralık içinde konumlandırılır. (Wikipedia)

7. **Ketil Bjørnstad** 1952, Oslo doğumlu, Norveçli piyanist, besteci ve yazardır. Klasik piyano eğitimi alsa da erken yaşlarında caza ilgi duydu. Daha 16 yaşındayken **Béla Bartók**'un *Üçüncü Piyano Konçertosu*'yla ilk konser performansını verdi. Kariyerinin ileriki bölümlerinde **Terje Rypdal** (gitar), **Arild Andersen** (bas), **Jon Christensen** (davul) ve **David Darling** (çello) gibi isimlerle çaldı. (Wikipedia)

8. **La notte** (Gece), 1961 yapımı filmidir. **Marcello Mastroianni**, **Jeanne Moreau** ve **Monica Vitti** rol almıştır. Milano'da çekilen film, hayal kırıklığına uğramış bir romancının ve karısının çeşitli sosyal çevrelerde hareket ederken hayatlarındaki tek bir günü ve geceyi tasvir ediyor. **Gece**, **Antonioni**'nin II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan burjuvasının açmazlarını irdelediği, paranın ve teknolojinin getirdiği rahatlığın bu insanları iletişimsizliğe ve boşluğa itip bunalttığını ve dolayısıyla onları mutsuzlaştırdığını hatta onlara gelecekte de pek fazla umutlu bırakmadığını anlattığı ve gayri resmi olarak "İletişimsizlik Üçlemesi" adı verilen (bazen "Anlamsızlık ve Yabancılaşma Üçlemesi" olarak da anılır) üç filminden ikincisidir. (Wikipedia)

9. **İlhan Berk** 1918, Manisa doğumlu şair, çevirmen ve Fransızca öğretmenidir. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsünü bitirdi. **Rimbaud** ve **Pound**'un şiirlerini çevirerek kitaplaştırdı.

1940'lara doğru Yeni Edebiyat anlayışı içinde yer aldı, 1954'ten itibaren İkinci Yeni tarzında şiirler yazmaya başladı. Dilin tüm olanaklarını deneyerek modernist şiirin ufkunu genişletti. Kadim uygarlıklardan cinselliğe, nesnelere, şehirlere, şifalı otlardan şairlere kadar "her şeyi" şiirin alanına dâhil etti. 1979 yılında *Kül* adlı kitabıyla Türk Dil Kurumu Şiir Ödülü'nü, 1983'te *Deniz Eskisi* adlı kitabıyla Yeditepe Şiir Armağanı'nı kazandı. (Vikipedi)

10. **Andrey Tarkovsky**, 1932 - 1986 yıllarında yaşamış, Zavrazhye doğumlu, Sovyet film yönetmenidir. Filmleri ruhsal ve metafizik temaları ele alır, yavaş tempolu olup uzun çekimlerle örülüdür. (Vikipedi)

11. **Pier Paolo Pasolini**, 1922 - 1975 arasında yaşamış, Bologna doğumlu, İtalyan film yönetmeni, şair ve entelektüeldir. Eşcinselliğiyle, Hristiyan değerleri savunmasıyla, Marksist kimliğiyle ve tabu meseleleri irdeleyen eserleriyle döneminde birçok tartışmanın konusu olmuştur. (Vikipedi)

12. **M. Antonioni**, 1912 - 2007 arasında yaşamış, Roma doğumlu, İtalyan film yönetmenidir. Filmleri, anlaşılması zor olay örgülerine, çarpıcı görsel kompozisyonlara ve modern manzaralara odaklanan "gizemli ve karmaşık ruh hali parçaları" olarak tanımlanmıştır. (Vikipedi)

13. Madrigal, Rönesans ve Barok dönemlerine özgü, dini olmayan vokal oda müziği biçimidir. Form genellikle üç ila altı sesi içerir. Ölçüsü iki veya üç üçlük arasında değişir, bunu bir veya iki beyit izler. İlk örnekleri 14. yy'da İtalya'da ortaya çıkmıştır. Sözlerin anlamlarını en iyi yansıtabilecek şekilde düzenlenen beste, her bir dize için farklıdır. (Vikipedi)