

film

y e n i

49

15 TL
(KDV Dahil)



Kraliçe Lear / Küçük Şeyler / Kız Kardeşler / Ahlat Ağacı / Halef
Söyleşiler: Kıvanç Sezer, Murat Düzgünoğlu
Parazit / Eş Anlamlılar / Sefiller / Joker / Marriage Story
Hiçbir Zaman Burada Değildin / Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi
Tiger King / Yetiştirme Yurdunun Kayıp Masalı
İşçi Sınıfından Kareler: Ken Loach / Alan Berliner
Arkadaşımız Cüneyt'in Anısına
Mahcup Adam SüleymanTuran

film

y e n i

abone olmak için

www.yenifilm.net

documentarist



istanbul belgesel günleri / documentary days
6-16 haziran / june 2020

home edition

İmtiyaz Sahibi: Rıza Kıracı

Yazı İşleri Müdürü: Aysun Sayın Yayın Kurulu: Ahmet Soner, Aylin Sayın,
Elif Genco, Özge Özdüzen, Yusuf Güven, Zeynep Yaşar

Yönetim Adresi: Kocasınan Cad. Özyurt Sok. 19/2 Kağıthane / İstanbul

Baskı: Ceylan Matbaa Tuncay Mat / Davutpaşa Cad. Güven İş Merk. B Bl. No: 318
Topkapı / İstanbul Tel: 212 613 1079

E-Posta: yenifilm@gmail.com / www.yenifilm.net

YAYGIN - SÜRELİ YAYIN ISSN 1308-8912

Ön Kapak: Kraliçe Lear (Pelin Esmer), Arka Kapak: Sefiller (Ladj Ly)

Bu sayı internet üzerinden dağıtılmış, matbaada basılmamıştır.

İÇİNDEKİLER

YENİ FİLM Sayı 49 / Yaz 2020

Gündem: Hayat Yeniler Bizleri	2
Kraliçe Lear: “Bizim köyde özgüvene arsızlık derler” / Pınar Öğünç	4
Ahlat Ağacı: Kendine Dönüştü Taşra / Tülay Dikenoğlu	7
Kıvanç Sezer ile Söyleşi: “Küçük Şeyler’den Büyük Tartışmalara”	10
Kız Kardeşler: Çıkarışızlık Hali / Aylin Sayın	17
Hayatın Tuzu’ndan Halef’e / Aylin Sayın	23
Murat Düzgünoğlu ile Söyleşi: Daha Çok Sorularla İlgileniyorum	26
Parazit: Her şey müstahak... / Evren Barın - Mehmet Eğrik	30
Eş Anlamlılar: Gönüllü Sürgün / Coşkun Liktör	35
Sefillerin İsyamı ve Adalet Arayışı / Yusuf Güven	40
Joker: Direniş Soslu Antikahraman / Zeynep Yaşar	44
Bitmekte Olan Bir Evlilikten Sahneler / Tülay Dikenoğlu	48
Geçmiş Her Zaman Buradaydı: Tekinsiz ve Paramparça / Hazar Çavaş	52
Hiçbir Zaman Burada Değildin: Paramparça Bir Adam / Coşkun Liktör	55
Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi: Bakmak ve Hatırlamak / Fatoş Usta	60
Tiger King: Şiddet ve Gösteri Toplumu / Özge Özdüzen	63
Bir Belgeselin Sosyolojisi / Bekir Düzcan	65
Alan Berliner’in ‘İsyanbul’ serüveni / Necati Sönmez	68
İşçi Sınıfından Kareler – I / Seray Genç	71

ARKADAŞIMIZ CÜNEYT

Arkadaşımız Cüneyt / Necla Algan	79
Cüneytli Günler / Türkan Kentel	83
Bir Varmış Bir Yokmuş... / Ayla Kanbur	84
Cüneyt’in Senaryosu / Nihat Kentel	86
O Şarkıyı Dinliyorum Şimdi, Cüneyt’in Şarkısını / Seray Genç	89
Süleyman Turan: Mahcup Adamın İntikamı / Rıza Kıraç	90
Yollardan Yıllardan Sonra Dönülemeyecek Olana Dönmek... / Z. Tül Akbal Süalp	94

Gündem: Hayat Yeniler Bizleri

Film Ekibi

Uzun bir aradan sonra merhabalar, yollardan aylardan sonra merhabalar. Yeniden yan yana, bir araya geldik ve sizlere yeniden merhaba demenin heyecanını duyduk. Bir araya geldik dediyssek de, lafın gelişi. Pandemi koşullarının fiziksel mesafeli, sosyal mesafeli olma/durma zorunlulukları, sokağa çıkma kısıtlamaları vb. nedenlerle bu kez siyah-beyaz saman kağıda basılı değil, aynı formatı koruyarak online erişilebilir çıkardığımız bir sayıyla buluşuyoruz sizlerle. Dergilerin online çıktığı, film ve festivallerin online gösterimler yaptığı, online eğitimlerin, okulların olduğu ve görselliğin bombardımanına uğradığımız bir dönemden geçiyoruz. Tıpkı bir “zoom” görüntüsü gibi bölmelere ayrılmış bir hayatla, bedenlerimizin baş “bölme”leriyle karşı karşıyayız.

Covid 19 virüsü sonrası bir dünya için “normalleşme” takvimleri yayınlanırken ya da “yeni normal” tarif edilirken aslında kapitalizm için “normal”in hiç değişmediğini; işçi ve emekçilerin sokakta, fabrikada, markette, hastanede, kargo şirketlerinde çalışmak zorunda bırakıldığını, güvencesizliğin normalleştiğini ve işsizliğin arttığını gördük. Ülkede sokağa çıkma yasağının işgücü için, 65 yaş üstü ve 18 ya da 20 yaş altıyla sınırlandırıldığını gördük. Ya dışarı çıkıp çalışmak zorunda oldukları ya da çalışmayıp aç kalacakları düzenin kapısı aynı yere açıyordu.

Buna rağmen, tüm kaygılarıyla, sokağa çıkmak zorunda kalan Adana’da bir çocuk işçinin, mülteci bir çocuk işçinin Ali Hemdan’ın sokak ortasında vurulduğunu gördük.

Grup Yorum konserlerine getirilen yasak, tutuklamalar, kültür merkezlerine yönelik baskılar nedeniyle İbrahim Gökçek ve Helin Bölek’in protestolarını, açlık grevinde gün be gün eriyerek gittiklerini gördük.

Amerika’da George Floyd’un ırkçı bir polis tarafından nefessiz bırakılarak öldürüldüğünü gördük.

Hiç biri normal değil oysaki ve ne yazık ki hiç biri yeni değil...

Gezi direnişinin yıldönümünde, dünyanın bir başka ucunda, Minneapolis’te başlayan haklı direniş yaşananların normal olmadığını haykırıyor şu an.

Derginin kapağında Pelin Esmer’in “kalbe giden filmlerinden” Kraliçe Lear filmi yer alıyor. Pelin Esmer yıllar sonra yeniden yollarda ve sahnelerde buluşuyor Arslanköylü kadınlarla. Onlar ki “bizim oralarda özgüvene arsızlık derler” diyerek tarif ediyorlar hallerini.

Cüneyt Cebenoyan’ın ardından söyleyeceklerimiz vardı, bunu şimdi, ölümünün yıl dönümü yaklaşırken yazıya dökmeye çalıştık. Kadim bir dostu beklenmedik bir biçimde kaybetmenin

üzüntüsüyle, hasretiyle, güzel anlarıyla...

Documentarist İstanbul Belgesel Günleri, pandemi nedeniyle evlere kapandığımız 75 gün boyunca bir belgesel film paylaştı takipçileriyle. Pek çok adresten, filminden haberdar etti bizi. Şimdi de Gezi'nin ve baharın gelişine denk gelen bir Documentarist zamanı, daha önce İstanbul'da ağırladığı usta belgeselcilerden ve müzik belgesellerinden oluşan 10 filmlik bir seçkiyi paylaşıyor. Alan Berliner'den Kim Longinotto'ya, Toroslar'dan İran'a uzanan bir seçki. Alan Berliner ise 2013'te konuk olduğu festivale yine olağanüstü bir dönemde sinema dersi vermek üzere dönüyor: "Sinema dersinde sesler, imajlar, farklı temalar ve öykü anlatma teknikleri üzerine konuşacak yönetmen, çalışmalarından örnekler sunarak bir belgeselcinin kendi hayatını 'canlı bir laboratuvar' olarak kullanmasının risklerine ve avantajlarına değinecek. Kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak filmler üreten yönetmen hafıza, yaşlanma, aile ilişkileri ve insanın kırılabilirliğinin kişisel, ailevi ve kültürel boyutlarını irdeleyerek anlatacak."

Necati Sönmez Alan Berliner'le tanışma ve Documentarist'e davet edişlerinin hikayesini "Alan Berliner'in 'İşyanbul' serüveni" yazısında aktarıyor bu sayıda. Kişisel, şiirsel tarihi, arşivsel ve müzik ile ilgili kaynaklardan edindiği geniş ve çeşitli malzemeyi derleme, kolaj ve kontrpuan teknikleriyle harmanlamaya, kurgulamaya devam eden yönetmenin son filmi Letter to Editor, İstanbul'a, Gezi'ye ve festivale dair anılarına gazete haberlerinden yola çıkarak yer veriyor.

Alan Berliner'le siz de tanışın.

İstanbul'un İşyanbul olması gibi, bozkırlardan geçen yolumuzun denizlere çıkacağına inanarak, yazıya başladığımız bir şiir ve şarkının sözleriyle tekrar merhaba diyoruz!

Ne geçmiş tükendi ne yarınlar

Hayat yeniler bizleri

Geçse de yolumuz bozkırlardan

Denizlere çıkar sokaklar...

Son olarak, her ne kadar çevrimiçi bir sayı yayınlasak da, dergimizin önceki sayılarını ellerinde bulunduran ve kütüphanesinde bu sayıya da yer vermek isteyenler için bu sayıyı da eski sayılarla aynı ölçülerde ve kesme çizgilerini de içeren bir formatta dağıtıyoruz. Dileyen okuyucularımız baskısını alıp ciltletebilir.

Bir dahaki sayıda görüşmek üzere, dostçakalın.

Kraliçe Lear: “Bizim köyde özgüvene arsızlık derler.”



Pınar Ögünç

“Kraliçe Lear” manidar bir yerde, MÖ 4. yüzyılda yapıldığı düşünülen bir antik tiyatroda başlıyor. Mersin Arslanköy’den beş kadın oyuncu, hayatları tiyatroyla değişmiş beş köylü kadın, Shakespeare’in “Kral Lear”inden uyarlanmış bir metne hazırlanıyor. Batı tiyatro geleneğinin, kadınları ikinci plana layık gören, erkek egemen bakışın mahsulü kalıplarla kişileştirdiği tarihi serüveni düşünülürse, bir tür işgal var burada. Mekânın bin yıllarca yok sayılmış ortaklarından teki, hakkını almak üzere dönmüş. Antik zamanlardan başlayıp 17. yüzyıla kadar kadın karakterleri bile erkeklerin oynadığı “o” sahneler ve üç kızı Kral Lear’i canlandıran kadın oyuncuya gidip “Babacığım beni ne kadar seviyorsun?” diye soruyor teker teker. Bu ne haklı, ne vakur, ne güzel bir intikam.

Shakespeare’in hatırı sayılır külliyatından çıkarılan istatistiklere göre karakterlerinin yüzde 84’ü erkek. Kadınlara kalan yüzde 16, bugün milattan sonra 21. yüzyılda sınırlarımızı hoplatabilecek bir rakam olabilir. Fakat kadınların okuma yazma hakkı için, yazabileceği “kendine ait bir oda” için yüzyıllarca mücadele ettiği bir diğer sahne olan edebiyat tarihine bakıldığında, Shakespeare’in hakkı da iade ediliyor sıklıkla. Her şeye rağmen bu dağılımın çağdaşlarına göre ilerici olduğu söyleniyor, bilhassa komedilerindeki kadın karakterlerin derinliğinin altı çiziliyor. Hatta olgunluk dönemi eserleriyle birlikte bu derinliğin daha da belirdiği, hatta “feministleştiği” tespitleri yapılıyor. Dünya kültür tarihindeki izleri düşünüldüğünde, Shakespeare’in bu bakışının ardıklarını daha fazla etkilemesi umulurdu, lakin erkek egemen zihniyet bir heyula, bundan faydalananların gözü gibi koruduğu dev bir düzenek, öyle kolay olmuyor. Arslanköylü kadınların bir antik tiyatroda “Kral Lear” uyarlamasını prova etmeleri, hamur gibi yoğurup açmaları, tüm bunları çağrıştırdığı için de anlamlı.

Prova değil, ama 2005 tarihli “Oyun” filmi için ilk perde denebilir. Yönetmen Pelin Esmer, 2003’te okuduğu bir gazete haberinin peşinden gitmiş, Mersin’in dağ köylerinden Arslanköy’de dokuz kadının kurduğu tiyatro grubunun hikâyesini aktarmıştı. Dağların, ormanın, tabiatın dönüşümünde akan ve pek tabii kadınların -herhangi bir- sahnede olması fikrine çok da alışık olunmayan bir yerde ilk büyük işgal, kadınların o sahneye çıkmaları, “Kadının Feryadı”nı sahnelemeleri idi. “Oyun”, kendilerini oynamaya, aslında böylelikle kendileri olmaya başlayan kadınların dönüşümlerine tanıklık ediyordu. Hem o kadınların kendi sözlerini söyleyişleri, hem de onların hikâyelerini kayda geçiren kadın yönetmenin bu sözü yaygınlaştırması ile iki kez feminist müdahale vardı. Sadece iyi kotarılmış bir belgesel olmasıyla değil, bu iki müdahale dolayısıyla da sinema dünyasını aşan bir tesiri ve kalıcılığı oldu “Oyun”un.

Her tür dışlamaya, kınamaya, engele rağmen oyunlarını sergileyen bu kadınların dönüşümleri ilk perdedi. Bu maceranın başlamasından neredeyse 17 yıl sonra çıktıkları turne ise kişisel özne olma taleplerini başka kadınlara anlatmalarına fırsat vermesiyle yeni bir perde açıyor. Fikir Mersin

Şehir Tiyatrosu müdürü Hüseyin Arslanköylü'den çıkmış. “Kadının Feryadı” kadrosundaki dokuz oyuncudan beşinin yer alacağı yeni bir oyun ile Mersin civarında, en kalabalığında ancak sekiz yüz kişi yaşayan, otuz üç dağ köyüne gitmeye karar vermişler. 60-70 yıl önce açılmış, bir köylünün dediği gibi “modellî arabanın geçmediği” yilankavi yollarla ulaşılan, devletin her tür hizmetinden mahrum bırakılan köyler söz edilen yerler. Mersin Şehir Tiyatrosu’ndan oyuncuların destek verdiği ekip, önce doğaçlamalardan yola çıkarak “Kral Lear”ı bir köy seyirlik oyununa dönüştürmüş. Programda Karagöz ve Hacivat gösterisi, “Oyun” belgeselinin gösterimi ve sonra da “Kraliçe Lear” oyunu var.

Turne, oyun deyince akla ilk gelecek görüntüleri beklememek gerekiyor. “Kraliçe Lear”ın oyuncuları Ümmü Kurt, Zeynep Fatih, Behiye Yanık, Fatma Fatih ve Cennet Güneş vardıkları köylerde ev ev dolaşarak herkesi oyunlarına davet ediyor önce, bütün halka anonslar yapıyor hoparlörlerden. Konukseverliğin daha varmadan başladığı köyler de var, muhtarın terslediği, her şeye rağmen gittiklerinde kimi erkeklerin “Nereden çıktı bunlar da başımıza” bakışlarının ayan beyan ortada olduğu köyler de. Daha meydanlara, okul bahçelerine sandalyeler taşınacak, yemekler yapılacaktır, sahne hazırlanacaktır, bunların hepsini o kadınlar yapacaktır.

Arslanköylü oyuncu kadınlar, köylerde davet etmek için kapılarını çaldıkları, bahçelerine, balkonlarına seslendikleri o kadınlardan çok farklı değiller. Yevmiyeyle çalışan orman işçileri çoğu, ormanı da biliyorlar, işçiliği de. Dağları da biliyorlar, keçi gütmeyi de, saman dökmeyi de. Bu yüzden kendisine bu kadar benzeyen bir kadının tiyatrodan, oyunculuktan bahsetmesi, karşısındaki kadınlar için sarsıcı, olumlu anlamda sarsıcı bir etki yaratıyor. Sanki yeni bir perde daha açılıyor, “Ben de köy kadınıyım. Bunları yapıyorsun da, oynamayı mı yapamayacaksın?” diyen benzerinin karşısında, oyun izlemeyi garip ve yakışsız bulacağı noktadan, hayatında ilk kez kendisinin de oyuncu olabileceği varsayımına ulaşıyor. O kadın yüksek ihtimalle sahneye çıkmayacaktır ama biliyoruz ki bunun imkânını bir kez içinden geçirdikten sonrasında öncesi aynı olmaz.

“Kraliçe Lear” filmi, “Kraliçe Lear” oyununun değdiği kadınlarda ve de erkeklerde yarattığı etkiyi kayda geçiriyor. Kimi zaman topluca göbek atılarak biten gösterimlerin bir anlamı var. Hayatında hiç tiyatro görmemiş genç bir kadının cep telefonuyla gördüklerini kaydedişinin, hayatında





hiç oyun izlememiş annesinin katılarak bu kadın oyuncularını izleyişinin de. Sonraki mevsimlerde filizlenmek üzere toprağa nasıl tohumlar atılmış olabileceğini düşünüyor “Kraliçe Lear”.

Köyler arası zorlu minibüs seferlerinden birinde kader üzerine bir sohbet dönüyor Arslanköylü kadınlar arasında. Zeynep “Annemi, babamı doğum yerini, ölüm yerini seçme hakkın yok, tamam, ama kalanı kader değil bana göre” diyor arkadaşlarına, ilk sahneye çıktıkları zamanlara dönüyor. “O zaman millet ne der diye kansaydım, o kaderim olacaktı; kanmadım kaderim bu oldu.” Zeynep ışıldamaya devam ediyor: “Özgüveni kaderle açıklayabilir misin?”

Kim açıklayabilir? Bir insan neden kendine güvenmemeye başlar? Ne olursa özgüveni yerine gelir? Ve özgüvenin bulaşıcı olduğu ortaya nasıl çıkar? Filmin 2019 Ayvalık Başka Sinema Film Festivali’ndeki gösteriminden sonra bir izleyici sahneye çıkan Arslanköylü kadınlara bu cesareti nereden aldıklarını sormuştu. “Arsızlıktan” dedi Zeynep, “Bizim köyde özgüvene arsızlık derler”.

İlk gösterimi 26. Adana Altın Koza Film Festivali’nde yapılan “Kraliçe Lear”, Yılmaz Güney adına verilen ödül ve En İyi Müzik Ödülü’nü aldı. Bu yıl ilk kez verilen SİYAD Cüneyt Cebenoyan En İyi Film Ödülü’nün de sahibi oldu. Bunlar için sinema kısmı. Arslanköylü kadınların bu güç veren hikâyesinde bir üçüncü perde belki onların dağıttığı tohumlarla olabilir. Filmin sonlarına doğru bir ağaç altında sohbet ettikleri köyün genç kadınları muhafazakârlıktan yakındığında Zeynep kendilerini köyden çıkaracak yolları düşünmelerini öğütlüyor, “Bitirmeyin kendinizi” diyor. Dediğinden o kadar emin ve karşısındaki genç kadın bunu anlatsın o kadar istiyor ki ekliyor: “Öyle köyün yaylasına dahi çıkmayın.”



Kraliçe Lear

Yön.: Pelin Esmer, Katılımcılar: Behiye Yanık, Cennet Güneş, Fatma Fatih, Ümmü Kurt, Zeynep Fatih, Hüseyin Arslanköylü, Ahmet Aksoy, Erkan Güzel
Kamera: Morteza Atabaki, Pelin Esmer Kurgu: Pelin Esmer, Eren Aksu, Müzik: Barış Diri

Türkiye / 84 dk / 2019

Ahlat Ağacı: Kendine Dönüflü Taşra

Tülay Dikenoğlu

Bazı yazarlar ve sanatçılar başka yerlerde geçen, başka karakterleri ve olay örgülerini barındıran öyküler kursa bile, aslında her zaman aynı öyküyü anlatırlar. Aynı dertler, umutsuzluklar, melankoliler, suçluluk duyguları ve öfke, derinlerden bir yerlerden gelip bu farklı hikayelerin kalbine çöreklenir. Kimi sanatçılar bu durumu daha az görünür kılarken, Nuri Bilge'nin filmlerinin ortak dertleri ve temaları çok belirgindir. Nuri Bilge'nin sineması, ilk uzun metraj filmi Kasaba'dan, hatta onun öncesindeki kısa filmi Kozadan itibaren, taşrayla, taşranın melankolisi, kurdurduğu hayaller ve bizzat taşranın ve taşralı olmanın bu hayallerin önüne ket vurmasıyla beslenir. Ve taşra, kabuğunu beğenmeyip ondan kaçmaya çalışan, ama Kavafis'in ünlü şiirinde olduğu gibi dönüp dolaşıp oraya geri dönen karakterleriyle otobiyografik bir hal alır. Kübist bir otoportrenin parçaları sayılabilecek bu filmler, taşra üzerine eser üretmeye çalışan baş karakterleri nedeniyle (Mayıs Sıkıntısı ve Uzak'ta film yönetmeni, Ahlat Ağacı'nda taşraya dair öykülerini kitaplaştırmaya çalışan Sinan) kendine dönüflüdür de.

Ahlat Ağacı, Sinan'ın üniversiteyi bitirip ailesinin yaşadığı ilçeye dönmesiyle açılır. İşsiz güçsüz ve parasız Sinan'ın başlıca derdi, yazdığı öyküleri yayınlamaktır. Ailesinden böyle bir desteği bulamayacağı açıktır. Kasabaya adımını atar atmaz, esnaf babasının borçlarını hatırlatarak karşılar onu. Sinan kitabı için belediye başkanı ve müteahhitten destek arar; anneannesinin evindeki, kimsenin farkında olmadığı değerli baskıları satar. Sinan'ın belediye başkanına hevesle anlattıklarından öğrendiğimiz kadarıyla, bu öyküler yereldir, ama turistik değildir. Sinan da Nuri Bilge gibi taşranın aslında hep gözümüzün önünde olan, utandıran, sıkın, ama anlatılmaya değer bulunmayan öykülerini yazmıştır. Sinan yavaş yavaş öykü yazmasının pek de kaale alınmadığı gerçeğiyle yüzleşir; o yüzden öykülerini bastırmak için destek arama hevesi söner; işin başa düştüğünü kabullenir. Belediye başkanının onu okumuş adam, kitabını o destekler diye gönderdiği müteahhit Sinan'a günde kaç saat çalıştığını sorar. İşinin değerini birim zamanda harcadığı emekle ölçmek ister; çünkü onun bildiği dünyada satın alınabilir emeğin karşılığını bilmek gerekir. Halbuki Sinan içinde bulunduğu bu dünya için bir ahlat armududur; Serkan Keskin'in canlandırdığı taşralı yazarın söylediği gibi, iflah olmaz bir romantiktir Sinan ve sanat üretiminin saatlik ücretle ölçülemeyeceğini bilir. Yine de Sinan'ın romantikliği onu gerçeklere karşı kör yapmaz. Sinan, muhtemelen atanamayan bir öğretmen olacağını, atansa bile babası gibi iki yakasını bir araya getiremeyeceğini bilir; bu yüzden KPSS'ye de girmez. Diğer atanamayan arkadaşları polisliğe başlamış, çoktan bu çarkın bir parçası olmuşlardır. Sinan'ın telefonda konuştuğu atanamayan öğretmen/mecburi çevik kuvvet polisi aracılığıyla Ceylan, Sinan üzerinden anlatılan melankolik hikayeye toplumsal bir sorun sıkıştırır; sanki izleyiciyi mecburen bu mesleği seçmiş ve eylemcileri döven polislerle empati kurmaya çağırır.

Halbuki Sinan'ı çepeçevre saran koşulların tüm toplumsallığına rağmen, Ahlat Ağacı'nın esas



meselesi ahlakidir. Sinan'ın sorularında ve konuşmalarında etik sorular öne çıkar hep. Onun derdi “KPSS’ye mi girsem polis mi olsam?” değildir. Kitabını bastırmak için anneannesinin eşyalarını çalıp satmasıyla başlayan “İyi bir amaç uğruna hırsızlık yapabilir miyim?” sorusu suya atılan taş misali giderek başka sorulara doğru çemberi genişletir. Sinan'ın soruları retorik sorulardır aslında; çünkü halihazırda kitabını bastırmak için çalışıyor ve çalmaya devam edecektir. Bu retorik sorular filmi neredeyse epizodlara bölen uzun diyalogların da belkemiğini oluşturur. Taşralı yazarla tartıştığı taşralı edebiyatçı olmanın paradoksu, yazarlığın romantizmi ve romantizmalı ayaklar konusu ya da ahlakçılığıyla caka satmaktan geri durmayan din adamının maddiyatçı yanı, hep bu cevabı olmayan sorulara ve diyalektik tartışmalara yön veren konulardır.

Halbuki filmin asıl ahlak ağacı, hayatını bu tür retorik sorularla uğraşmayacak kadar basit ve hırslardan uzak yaşayan babadır. Sinan'ın babası İdris, daha ilk görüldüğü sahneden itibaren kızına yaptığı şakalarla ailenin otoritesi değil de ciddiye alınmayan soytarısı olduğunu belli eder. Kumar yüzünden elinde avucunda bir şey kalmayan, herkese borç takan, oğlunun sınav için aldığı yol parasında gözü olan İdris, kimsenin güvenmediği, hor görülen bir karakterdir. Vaktiyle kasabanın ileri gelenleriyle ahbaplık ederken artık zamanını - kumar oynadığını görmesek de - ganyan bayiiinde geçirmektedir. Karısı bu duruma kızsız da aslında vaktiyle tam da bu sebeple evlenmiştir İdris’le; herkes paradan puldan söz ederken o başka şeylerden konuştuğu için. Ve o başka şeyler kumarla doldurulamayan bir boşluğa, içinden su çıkmayan bir kuyuya dönüştüğünde İdris’in büyüğü çoktan bozulmuştur. Sinan da tüm romantikliği ve KPSS’ye yüz vermeyen sanatçı kibrine rağmen İdris’i annesinin gözlerinden görür. Halbuki öykünün asıl romantikliği, asıl ayrık yerlerde biten ahlak ağacı İdris’tir. Sinan’ı İdris’e yazdığı öyküler yakınlaştırır; çünkü onların tek okuyucusu babası olmuştur. Sinan öykülerini babasına borçludur: hem onları yaratan melankoliyi, suçluluk duygusunu ve öfkeyi, hem de öykülerini basmasına olanak sağlayan parayı. Filmin sonunda babasıyla tekrar karşılaştığında Sinan babasını hiç görmediği bir gözle görür ve o andan itibaren onun hayaline ortak olur. Asla su bulamayacak olsalar da kuyuyu kazmaya girişir.

Ahlak Ağacı’nın Türkiye sinemasında da epay yer bulmuş öğretmen-imam karşıtlığına günümüzden yeni bir yorum getirdiğini söylemek, filmin böyle bir niyeti olmasa da, ilginç okumalar getirebilir. Yaşadığı küçük kasabada itibarını kaybetmiş İdris öğretmendir; İdris gibi insanlara borç takmasına rağmen itibarından tasarruf etmeyip yükselten ise Sinan’ın ahlak yönünden sorguladığı genç imamdır. Vurun Kahpeye’deki öğretmen-imam ya da Paydos’taki öğretmen-hacı dengeleri



bu filmde öğretmenın aleyhine bozulmuştur. Öğretmenin Yeşilçam filmlerinde temsil ettiği idealizm ve ilerici değerler geçerliliğini yitirmiştir. Şerif Mardin'in de bir konuşmasında söylediği gibi, öğretmen imama yenilmiştir. Onun yerine, tüketime uyum sağlama açısından modernleşmiş imamın değerleri revaçtadır. Aslında Yeşilçam filmlerinde de Ahlat Ağacı'nda da imam riyakar bir karakterdir; ama aradan geçen sürede toplumda artık okumuşluk değil, imamın riyakarlığı geçer akçe olmuştur; saygınlık sebebidir. Öte yandan, başta da belirttiğim gibi, imam-öğretmen çatışmasının önemli bir metafora dönüştüğü bir toplumda böyle bir okuma ilginç olsa da Ahlat Ağacı'nda böyle bir niyet aramak zorlama olur. Zaten İdris de Yeşilçam filmlerindeki ideal öğretmen değildir; kendisini toplumun dönüştürücüsü olarak görmez. Mesleğini kutsal olarak tanımlamaz. Ona göre bütün gün başkalarının çocuklarıyla uğraşıp duruyordur. İdris, mesleğinin itibarından önce kendisi vazgeçmiştir zaten ve toplumun ve ailesinin soytarısı olmaya itiraz etmeden, imamın yanına bile yaklaşılamayacağı bir maneviyat elde etmiş olarak sunulur.

Nuri Bilge bu filmde yine dönüp dolaşıp kendi taşrasını anlatsa da, onu farklı bir şekilde anlatıyor. Ahlat Ağacı'na, yönetmenin filmografisi içinde en konuşkan film demek yanlış olmaz. Yine de ustaca yazılmış bu diyalog adacıkları, hikayeyi değil de alt metni ilerletme ve filmi kendi üstüne düşünür hale getirme işlevi görüyor. İçerdikleri ince giydirmeler ve çatışmalarla filmin kalbindeki meseleleri ustalıklı dürtsele de, tüm bu konuların bir arada derlenmesi ve diyalogların büyük parantezler olarak araya girmesi öyküyü hantallaştırıyor. Öyle ki yer yer Nuri Bilge'nin "güzel fotoğrafları arka arkaya koymuş" diye eleştirilen, akıllıca edilmiş sözler yerine imgelerin öyküyü kurduğu ilk dönem filmlerini aratıyor. Ve elbette filmin birçok incelemesinde de ele alındığı gibi kadınların okumayan etmeyen, zengin ve yaşlı adamla evlenmeyi "seçen", özne olmayan süs objesi olarak sunulması Nuri Bilge'nin taşralılığına verilecek bir durum olmayı çoktan aştı ve tesadüfen çekildiği söylenen ama cuk oturan Cannes fotoğrafı gibi filmin üzerinde bir gölge olmayı sürdürüyor.

Ahlat Ağacı

Yön.:Nuri Bilge Ceylan, Sen.:Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan ve Akın Aksu,
Oyn: Doğu Demirkol, Murat Cemcir, Bennu Yıldırımlar, Hazar Ergüçlü, Serkan Keskin, Ahmet Rifat Sungar, Akın Aksu, Öner Erkan, Kubilay Tunçer, Gör.
Yön.: Gökhan Tiryaki, San. Yön.: Meral Aktan, Kurgu: Nuri Bilge Ceylan,
Müzik: Mirza Tahirovic

Türkiye, Fransa, Almanya, Bulgaristan / 188 dk. / 2018



Kıvanç Sezer ile Söyleşi: "Küçük Şeyler'den Büyük Tartışmalara"

Seray Genç

Kıvanç Sezer'le tanışmamız yaptığımız ilk kısa filmlerinden birine dayanıyor. Beyoğlu'ndaki İstanbul Halkevi'nde "Kısa Film Uzun Muhabbet" adını verdiğimiz etkinliklerde, kısa filmcilerle seyirciyi buluşturuyor ve filmde, yönetmenin sinemaya nasıl ilgi duyduğundan başlayarak uzun uzun konuşuyorduk. O dönem ağırladığımız pek çok yönetmen sonrasında çok iyi filmler yaptı, yapmaya devam etti. İçlerinden biri o gün, o dar sokaktaki Halkevi binasının uzun ince merdiveninden çıkarak varılan çatı katında kurduğumuz perde önünde buluşarak izlediğimiz "Kaç Para?"(2011) filminin yönetmeni Kıvanç Sezer'di.

Kıvanç Sezer 2016 yılında Babamın Kanatları filmini yaptı. Babamın Kanatları'nı konuşurken kafasında bundan sonra çekeceği filmlerle ilgili bir üçleme tarif ediyordu. Küçük Şeyler'le beraber bu üçlemeye dair biz de daha somut fikirler edindik. Bir toplumun, şehrin, sınıfın, kadının ve erkeğin yaşayan bir organizma olarak bir yapıyla ilişkisi ve ona eşlik eden ve büyüyelebilen başka küçük şeyler ve insan hikayeleriydi üçlemenin filmleri. Mekansal bir ortaklıktan yola çıkıyordu. İnşaattı yapan işçiler, içinde yaşayan "beyaz yakalılar" ve son olarak belki de inşaattı alıp-satan mülk-sermaye sahipleri. Türkiye ekonomisinin yıllardır en önemli dinamiği ve dayanağı olarak gösterilen inşaat, büyümek için kredilerle teşvik edilen tüketim konut-inşaatı. Filmlerinde, verdiği söyleşilerde insani olana, sinemaya ve gerçekliğe yaklaşımında, bir yönetmen olarak mesele ettiği şeyler ve bu meseleleri sinema gerçekliği ve görselliğiyle ele alışında tutarlı ve politik seçimlere sahip bir yönetmen Kıvanç Sezer. Her iki filminde de bir işçi ya da plaza emekçisinin kapitalist bir düzende karşı karşıya geldikleri, getirildikleri durumların insanlık onuruyla çelişmesini görmek mümkün.

Küçük Şeyler anasınıfı öğretmeni Bahar (Başak Özcan) ile bir ilaç şirketinde bölge müdürü olarak çalışan Onur'un (Alican Yücesoy) yaşadıkları evden, evliliklerinden gerçekçi bir kesit. Onur'un dünyasına eleştirel bakan ve işsiz kalmasıyla beraber Onur'un yaşamını "değişen bir şey yokmuşçasına" sürdüremeyeceğini anlatan Küçük Şeyler yönetmenin tanıdığı, bildiği bir dünya. Aynı zamanda duyduğu ya da okuduğu bir dünya. Bu süreçte Tanıl Bora, Aksu Bora, Necmi Erdoğan, İlknur Üstün'ün "Boşuna mı okuduk?" - Türkiye'de Beyaz Yakalı İşsizliği kitabının da katkısından da bahsediyor yönetmen. Kitap da, film de okumuşların işsizliğinin bir istisna olmadığını, tahsilli "beyaz yakalıların" yaşadığı güvencesizliği, imtiyazlarını ve hatta ellerindekilerini kaybetmelerini anlatıyor. Türkiye'de beyaz yakalı işsizliğinin sosyal-psikolojik yanını gösteriyor. Hissedilen ya da hissedilemeyen işsizlik ve güvencesiz yaşamlar...

Küçük Şeyler, Babamın Kanatları sonrası oluşan beklentilere kimileri için uyacak kimileri için uymayacaktı. Oysa Kıvanç Sezer'in bir yazar ve yönetmen olarak sinemada hem anlatacağı hikayeler hem de denemek istediği farklı tarz ve yöntemler vardı.

Ayvahk Film Festivali sırasında çarşıdaki bir kahvede oturup şehirde fırsat bulamadığımız bir buluşmayı dergimiz için gerçekleştirdik geçmiş aylarda...



Küçük Şeyler

Babamın Kanatları'nda işçi sınıfından bir karakter vardı. İstanbul'da inşaatlarda çalışmak zorunda kalan Kürt bir işçi. Tam da o dönemde işçi cinayetlerinin ayyuka çıktığı, inşaatlarda toplu ölümlerin yaşandığı, üniversiteli işsiz gençlerin güvencesiz ve güvensiz çalıştığı ve bir üniversite öğrencisinin ölümünün haber olduğu bir dönemde gelmişti Babamın Kanatları.

Evi yapanlardan sonra, şimdi o evin içinde yaşayanları ele alıyorsun Küçük Şeyler'de. Farklı bir sınıf, karakterler ve hatta farklı bir janr söz konusu. Küçük Şeyler'de her şeyi kaybetmenin sınırında yaşayan küçük burjuvazi bu janrla nasıl bir araya geldi filminde. Senin üçleme diye tarif ettiğin bu filmlerde farklı sınıf, karakter ve janrlarla mı karşılaşacağız?

Babamın Kanatları'nı yaparken, bir ilk film olmasından kaynaklı belki de, beni çok etkileyen ve içime dokunan bir hikayeyi anlatmak, bir tür içinde yaşadığımız topluma karşı duyduğumuz bir tür sorumluluğun ifadesi gibiydi. Hayata bakışımızı yansıtan bir ilk film. Ama her iki filmin ortaklığı da var. Ortak olan, bana dokunan durumlar ve insanlar aslında. Benle ilişkisi üzerinden geçip toplumsallığa doğru giden bir eğride ortaya çıktılar. Yapmak istediğim şey biraz da bu. Tabii ki ilk filmi çektikten sonra, bunu bir toplumsal gerçekçi, bir trajedi olarak anlattıktan sonra şunu düşünmeye başladım. İnşaatçı çalışan bir insanın yaşam zorluklarını, yaşadığı şehirden, ailesinden uzakta hayatının çoğunu geçiren bu insanları anlatırken bir dram vardı. Orta sınıfa baktığımızda ise şöyle bir durum ortaya çıkıyor. Uzaktan baktığımızda komedi, yakından baktığımızda trajedi. Dramla komedi arasında gidip gelen, kendimi de içine katarak, orta sınıf halleri olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle, bu filmin içine kendimi daha çok katarak yazdığımı düşünüyorum. Kendimi yazar gibi başkalarını yazdığımı ve başkalarını yazarken de kendimi yazdığımı düşünüyorum.

Sınıfsal perspektifle beraber yazmaya çalıştığım o karakterlere ve karakterlerin içinde buldukları duruma göre bir tür janr da belirdi. O janr da bir tür absürtlüğü içeren ama içinde hüznü bir durumu da, bu insanların yalnızlığını da barındırıyordu. Mutlu olmak için ancak tüketim



zincirinin içinde kendilerini var edebilen insanların hüznü ama aynı anda komik halleri olduğunu da anlatmaya çalıştım. Ionesco'nun Kel Şarkıcısı gibi, Bergman'ın Bir Evlilikten Manzaraları gibi... Dolayısıyla senaryo tüm bunların imbiğinden geçti ve belli bir noktada kendimde hissettiğim şey, zihnimi özgürleşmeye bırakmam oldu. Dramaturji ve yapıyı sağlam tutmak gerekiyor elbette, duyguyu anlatırken biraz daha özgür çağrışımlarla yazmaya başlayınca filmde içinde olan o absürtlüğü, içinde yaşadığımız maskeleri anlatmanın bir yolu olarak ortaya çıktı. Beyaz yakalılar ya da kurumsal yaşamın absürtlükleriyle koşut giden durumlar ortaya çıktı.

Filmi kimi zaman komik kimi zaman hüznü yapan bir sinema dilinin yanı sıra epizodik bir anlatım da kullanmışsın filminde.

Evet, epizodik bir anlatım var bu filmde. Prologla birlikte 7 bölüm var. Bir yönden epizodik anlatımın Brecht'iye bir anlatım biçimi olması, diğer yönden dramatik yapıda kritik anlara odaklanmaktan aslında zamanın akışını, geçişini kesitsel olarak vermeye olanak sağlaması nedeniyle sanırım. Bu bana bir evliliğin 6 aylık sürecinde değişen mevsimler, değişen psikolojiler, değişen görünüşler ve görüntüler üzerinden bir portresini çizme imkanı sağladı.

Kendini yazdıklarına kattığını söyledin. Film sonrası söyleşide seyredenlerin de filmde kendilerini bulduğuna tanıklık ettik.

Senin de tanıdığın, anlatırken rahatlık hissettiğin karakterler olması nedeniyle de Ionesco oyunlarındaki gibi bir trajikomikskaçmalığı belki daha iyi görülebiliyordur. Ama tüm bunların dışında aktüel olay, kişi ve zamanlara da çok gerçekçi göndermeler var. Yakın zamanda okuduğumuz bir haber, rastladığımız bir

videoya göndermeler var örneğin. İlaç sektörüne dair, kurumsal eğitimler ve bu eğitimlerde verilen teorik değerlerle, kurumun insanları değersizleştiren pratikleri, işten çıkarmanın işten çıkarılması gibi kurumsal yaşama dair içerden diyebileceğimiz bir bakış var filmde. Bir yandan doğada ağaca, birbirine sarılan insanlar bir yandan da çok sert kapitalist kuralların işlediği bir dünya ve bu kuralları uygulayan insanlar var ve bu da tezat olduğu kadar absürt belki. Yola çıktığın bu gerçekliği, içerden bakışı nasıl yakaladın?

Bu bir birikim aslında. Araştırma değil sadece, okuduğun bir haber, gördüğün, gözlemediğin şeyler değil. En yakınındaki insanların yaşadıkları bunlar. Beyaz yakalı diye tabir edilen işlerde çalışanlar, arkadaşlarımız yani. Yer yer başkası adına utanma duygusunu sık yaşadığım bir birikim bu. İlle de ilaç sektörü olması gerekmiyor aslında pek çok sektörde yaşıyor, yaşıyoruz bunları. Seyircinin kendisini bulması bu gerçeklikten ötürü belki ama aynı zamanda bir ilişki filmi olmasından da kaynaklanıyor. İlişkilerde de bazı şablonlar var. Herkesin kendi ilişkisinde yaşadığı anlar ama çok da dillendirmediği anlar belki. Aynı diyaloglarla, aynı savunma mekanizmaları ve argümanlarla gelişen bir ortaklık yaşıyor belki de.

Aslında insanlar bununla karşılaşmaktan rahatsızlık da duyabilir. Filmde bir eleştiri de var çünkü bu ilişkiye ya da dünyaya. Doğrudan karaktere değil ama o karakterin içinde olduğu, sorgulamadan parçası olduğu dünyaya yönelik bir eleştiri. Bütün o çirkin dünyanın içinde karakterin Onur'un çaresizliğini daha çok hissediyoruz, onu yargılamak yerine.

Onur karakterinin mizacından da kaynaklanıyor sanırım o his. Sempatik denilecek bir tarafı var ama öte yandan farkında olmadan çevresindekini yıkıp dökken itici bir tarafı da var. Bunları düşünürken, yazarken, oyunculuklar üzerine konuşurken karakteri bir kişi olarak suçlayıcı olmaktan kaçındım. Fakat içinde bulunduğu durum, hayatta kendine biçtiği amaç, kendine uygun bulduğu persona vb. bunların aslında o trajikomikliği yaratan şeyler olduğunu düşünüyorum. Aslında karakterlerimi seviyorum da... Yazarın karakterlerine bir tür sevgi duymasının da önemli olduğunu da düşünüyorum. Babamın Kanatları'ndaki Yusuf karakteri için de geçerlidir bu örneğin. Bir tür gammazcı, fırsatçı, çıkarıcı ama bir insan olarak gözündeki ışıktan dolayı onu merak edeceğimiz bir karakter olarak yazmak istedim. Aynı şey burada da geçerli.

Onur'un işini, evini, ilişkisini, evliliğini bir anda ya da belli bir sürede "kazandıklarını" ya da elde ettiklerini kaybetmeye başladığını görüyoruz. Üzerinde durduğu, bağlı olduğu zemin hiç de sağlam değil. Arkadaşlarıyla yemekte bir araya gelindiğinde konuşulan muhabbetler "organik yaşam", "sağlıklı beslenme" ya da "tatilde nereye gidilir" sohbetleri sadece ikili ilişkilerde olmadığını gösteriyor şablonların. Hatta yaşadıkları sitenin kendisi de bu şablonda yerini bulduğu gibi, kendisi de bir şablon. İstanbul'da nereye gidersek gidelim her yerde benzer yapıları görmek mümkün. Filmde sadece karakterler değil, karakterleri çevreleyen, içinde yaşadıkları yapı, yapılar da önemli bir yer tutuyor.

Üçlemenin ortak alanı site dediğimiz yer. İngilizce'de "gated community" denilen, bir toplu konut ama lüks bir toplu konut. Havuzundan, fitness center'ına kadar yani aslında içinden çıkmadan tüm yaşamınızı sürdürebileceğiniz, şehirden uzakta tasarlanmış yerler. İlk filmde bunun inşaatını görüyorduk. Orada başlayacak yaşamla ilgili bir bilgimiz yoktu. Artık ordaki yaşam, orda yaşayan insanların kim olduğu, onların o mekanı, o alanı nasıl gördüğü var. Aldığı krediyle ona sahip olma ve bir taraftan da müthiş bir yabancılaşma var. Çünkü ona sahip olmadığın sürece aslında o sana sahip oluyor durumu var. İşten çıkarılmasa bile bir çok insan bu tür bir kredi döngüsüne

girdikten sonra işten çıkarılma kaygısı ve korkusunu yaşıyor. Bu yüzden de belki hiç yapmayacağı şeyleri yapmaya başlıyor. Bazen kendi onurundan bile vazgeçmek zorunda kalıyor. Bunun çok acı olduğunu düşünüyorum. Bu çok temel bir şey, bu ülkede 30-40 yıldır eğitimin, sağlığın, barınmanın her şeyin kapitalizme devşirildiği, kar olgusu üzerine bina edildiği bir yaşamı yaşamaya çalışıyoruz biz ve sanki bunun üzerimizde de o kadar büyük bir etkisi yokmuş gibi geliyor oysa ki çok büyük etkisi var. Yani kapitalizmin en görünür olduğu meselelerden bir tanesi barınma meselesi. O yüzden İstanbul'un çeperinde inşa edilen "Billur Köşk Konutları" üçlemenin de ortak noktası.

Peki iş, ev bu ilişkilerin temel bileşenlerinden gibi. Bunlar elden kaydığında ilişki de elden kaymaya başlıyor. Kadın-erkek ilişkilerinde ya da evlilikte böylesi bir temel bileşenin belirleyici olduğunu çıkarmak mümkün mü?

Hayır belirleyici olduğunu, her zaman olduğunu söyleyemeyiz. Ben sevginin, bir çift arasındaki sevginin gücüne, güzelliğine inanan birisiyim. Fakat bir süre sonra belki bir meramı, meseleyi anlatırken bir uca çekerek anlatmayı tercih edebiliriz ya, Bahar ve Onur özelinde de bu böyle. Bahar'ın özellikle mantığı temsiliyetle, farkındalıkla beraber biraz da karşısındaki erkekten gerçek bir cevap alamamasıyla beraber bir uzaklaşma, bir kopuş yaşanıyor. İlişkinin öncesi ve sonrası yok filmde aslında. Onur ve Bahar'ın başka sorunları da vardır belki her ilişkide olabileceği gibi, bir de bu durum üstüne binince... Yaşadıkları durumu reddeden, kabullenmeyen, bir güzel aldırmaçlık içinde davranan birisinin yarattığı, tetiklediği ve büyüttüğü küçük şeylerden büyük tartışmaların çıktığı, büyük bir çalkalanma yaşanıyor. İşinizi kaybederseniz bu olur demek değil bu, ilişkilere yansıyan benim de vurgulamak istediğim önemli izleklerden bir tanesi bu.

Evet, bu anlaşılır. Onur'un gamsızlığı hem çaresizlikten hem de öyle bir aileden gelmesinden dolayı olabilir. Sıfırdan başlayan biri için bu gerçeklikle yüzleşmek daha zor, korkutucu ve yıkıcı olabilir. Onur'un yaşamında bir devamlılık var, annesi gibi hala bağlı, bağımlı olduğu bir çevresi var.

Evet. Bahar'ın arka planında ise biraz daha alt-orta sınıftan gelen biri var. Yokluk, yoksulluk hakkında hissiyatı olan bir karakter olduğunu düşünüyorum. O nedenle bir süre sonra dizginleri

Küçük Şeyler



ele almak ve karşısındaki kişiyi sarsmak istiyor. Ana sınıfı öğretmeni olmasından dolayı Onur'dan bir farkı var. Onur tam bir beyaz yakalı olduğu için Onur'un emeği ile kendisi arasında, emeğinin sonuçları arasında bir mesafe var. Bahar ise çocuklarla yaptıklarının doğrudan sonuçlarını gördüğü için daha çok ayakları yere basan biri olduğunu düşünüyorum.

Giderek daha çok Onur'un filmi olduğuna emin oluyorum. Küçük Şeyler'in Onur'u merkeze aldığını, onun dünyasını daha iyi anlatabildiğini düşünüyorum. Filme adını veren La Belle Indifference nedir?

La belle indifference aslında bir psikiyatrik semptom, hastada içinde bulunduğu duygu durumunun tam tersi bir aldırma haline yol açıyor. Günümüzde orta sınıfın içinde bulunduğu hal için kullanılan bir tabir. Filmin İngilizce isminde bu terimi kullandık (Fransızca oldu).

Filmde Hikmet Çiçek (Müfit Kayacan) karakteri de etkileyici, filme çok şey kattığını düşündüm.

Ben oyuncularına her zaman bir alan bırakmayı severim. Rollere seçerken de bu tarz oyuncularını tercih ederim. Hikmet Çiçek'in çıkış noktası her apartmanda, sitede bulunan, emekli albay ya da vergi memuru diyebileceğimiz, ekonomiyi kafayı bozmuş, biraz da kendini yalnızlaştırmış bir karakter.

Sormak istediğim, neden bu karakteri seçtiğin, siteden başka bir karakteri değil. Örneğin temizlikçi var. O da Babamın Kanatları filmine bir göndermeyi taşıyor aynı zamanda.

Yalnızlık temasını destekleyen bir karakter olduğu için seçtim Hikmet Çiçek'i biraz da. Onur ve Bahar hem ilişkilerinde hem de hayatlarında yalnızlık yaşıyorlar. Eve çağırıldığı arkadaşları ile bile gerçekten konuşmuyorlar.

Pek çok farklı sektör olabilirdi demiştin. Neden ilaç şirketini seçtiğini de sormak isterim, neden başka sektörün beyaz yakalı değil de ilaç sektörünün?

Sadece ilaç sektörü değil de ilaç sektöründe özellikle anti depresan ilaç grubunda çalışan bir temsilcisi olsun istedim. İlaç sektörü sağlık, mutluluk satışı yapıyor. Türkiye'deki haliyle kapitaliz-

Küçük Şeyler



min insanın sağlığına eğilen boyutunu göstermek istedim. Fataraks diye bir ilaç uydurduk rneğin. Bir mağazadan ayakkabı almak istediğinizde satıcı ben de kullanıyorum diye ayakkabısını gösterir, güzel bir ayakkabı der. Onur'un ki de biraz öyle, ben de kullanıyorum, güzel bir ilaç diye pazarlıyor. Niye mutlu olamıyoruz'a da bir atıf aslında.

Film en çok hangi aşamada oluyor senin için? Yazma sırasında mı, çekim sırasında mı, kurguda mı?

Üç aşamada da zihnim hiç durmuyor. Yarattığımdan tam olarak emin olmama hali hiç bitmiyor. Film bitince de bitmiyor. Senaryo aşaması en uzun aşaması. O sırada fikrine gvendiklerime gösteriyorum. Bir kaç yıl sürüyor benim için yazma süreci. Babamın Kanatları'ndan önce vardı Kk Şeyler'in hikayesi. İlk filmde bambaşka bir film yapıyor olduğum için tedirgindim ama beni en çok özgürleştiren de bu oldu.

Genelde ilk soru olur bu ama seni tanıdığımız için sona bıraktım. Sinemayla ilişkinin nasıl başladığını senden dinleyebilir miyiz? Çok film izliyorsun değil mi?

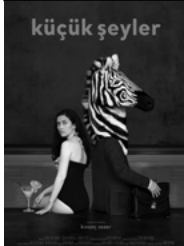
Sevdiğim yönetmenlerin filmini bazen defalarca izliyorum. Yeni filmleri takip etmeye çalışıyorum ama hiçbir şekilde yetişemiyorum. Üniversite birinci sınıfta mühendislik okuyorken iki arkadaşımla David Lynch'in Mulholland ıkmazı filmine gittik ve hiçbir şey anlamadım ben bundan dedim. Arkadaşlarım da filmin üzerine ne yorumlar yapıyorlar..

Ben bunu renmeliyim dedim. Sonra sinema üzerine kitaplar okumaya başladım. Sonra Gezici Festivali takip ettim, sinema kulübüne girdim, filmler sundum. Sonra kısa film çekmeye başladım. Oyunculuk yönetimine daha yakın olmak için tiyatro kulübüne girdim. Benden oyuncu olmayacağını biliyordum ama içerden bir bakış açısı geliştirmeye çalıştım. İtalya'da kurgu okumaya kadar gitti iş. Döndükten sonra üç dört yıl TV'de, sinemayla ilgili işlerde çalıştım. Sonra zcan Alper'le tanıştım.

Son kısa filmimi profesyonel bir ekiple çekince, ben hazırım film çekmeye dedim, ekibi ynetebiliyorum. Geriye hangi hikaye konusu kalmıştı. İş cinayetleri gündemdeydi, Babamın Kanatları ortaya ıktı.

Film yapmak, hele bu ülkede giderek zorlaşıyor değil mi? İçinden geçtiğimiz dönemde bakanlık destekleri dahil pek çok destek politik gerekçelerle dağıtılıyor ya da dağıtılmıyor.

Film yapmak dünyanın her yerinde zor. Buradaki temel mesele, zorluğun nasıl aşılacağı ile ilgili. Hikayesine mutlak bir bağlılık gösteren bir insanın ben o filmi nerede olsa çekeceğine inanıyorum. Çok fedakarlık etmek, mevcut konfor alanını terk etmek gerekiyor belki. Evimi sattım film yaptım diyen insanlar var. Belki uç rnekler. Türkiye'de bu sektörde konusunda çok uzman insan var, dayanışma içindeler. Kimsenin enseyi karartmaması gerekir. Belki beşinci denemede ortaya çıkar. Bu film de bu şekilde ortaya ıktı. Dayanışma içinde yapıldı. Ben de çok inandiğım bir projeye destek olmak isterim. Bana verilen desteği ben de göstermek isterim.



Kk Şeyler

Yn. Ve Sen.: Kıvanç Sezer Oyn: Başak zcan, Alican Yücesoy, Mft Kayacan, Bülent Emrah Parlak, Nihal Koldaş Gr. Yn.: Hatip Karabudak San. Yn.: Reyhan Acar, Alceste Tosca Kurgu: Selda Taşkın Müzik: Turgut Mavuk, Can Saka
Türkiye / 94 dk. / 2019

Kız Kardeşler: Çıkışsızlık Hali

Aylin Sayın

“İlk günü çok iyi hatırlıyorum. Uğur Eruzun’la beraber binanın döşeme tahtalarını zımparalıyorduk. Setçiler ve ışıkçıların büyük kısmı eski Yeşilçam terbiyesinden geldiği için çok şaşırıldılar, bunlar nasıl kameraman, nasıl yönetmen diye. Sanırım o an anladılar farklı birileri olduğumuzu, farklı bir şey yapma niyetinde olduğumuzu.”

Reha Erdem, 1988 yılında yaptığı, 1996 yılında gösterime sokabildiği ilk filmi A Ay’ı çekerken Yeşilçam sinemasından kalma film yapma alışkanlıkları ile sete gelen ekibin, sette bilfiil çalışan yönetmeni görünce nasıl şaşırıldıklarını bu sözlerle anlatır.(1) Aslında set ekibinin geçmişten kalma alışkanlıklarla yönetmene çevirdikleri şaşkın bakışlar Türkiye sinemasında o dönem için “yeni” olana çevrilmiş bakışlardır. Bu yazı dizisi, bahsedilen “yeni”nin ne olduğunu ve nasıl oluştuğunu örnek filmlerle ele almayı amaçlamaktadır.

Film yapımının her evresinde bulunan yönetmenler, ticari Türkiye sinemasının gişeyi Hollywood egemenliğinden alma mücadelesi verdiği 90’lı yılların sonlarında, farklı bir sinema anlayışıyla filmler yapmaya başladılar. Farklı ve yeni olan bu sanat anlayışı, sanat filmlerinin tekil örnekler olarak kalmadan bir kurum olarak varlığını sürdürebilir hale gelmesiyle, yani sanat sinemasının kurumsallaşmasıyla, Fransız sosyolog Pierre Bourdieu’nun deyişiyle de “özerk bir alan” olarak kurulmasıyla kendini gösterir. “Özerklik” ekonomik özgürleşme ve anaakım sinemadan uzaklaşma, kendi kendine yetebilmedir.

Sanat sineması ilk defa İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da kurumsallaşmaya başlamıştır. Kurumsallaşma önemlidir; zira ticari sinemadan bağımsızlık ancak kurumsallaşarak mümkündür. 1950’lerin ikinci yarısında Avrupa sanat sineması vergi yasalarıyla, meslek birlikleriyle, yapım/dağıtım ağları, festivalleri ve eleştiri kurumunu yönlendiren dergileriyle kurumsallaşmıştır ve özerkleşmiştir.

Bu süreçte bağımsız sinema girişimleri için adımlar atılmaya başlanır: Almanya, sanat filmle-
rinde vergi indirimine gider. Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde sadece sanat filmi gösteren salonlar kurulmaya başlanır, entelektüel sinema dergileri birbiri ardına yayımlanır. Sinemanın ulusal bilinci ve ülke prestijini artırma işlevinin de fark edilmesiyle önce Fransa ve Almanya’da sonra diğer ülkelerde sanat filmleri devlet tarafından desteklenmeye başlanır. 1934 yılında Venedik Film Festivali, 1946’da Cannes Film Festivali başlar ve sanat filmlerinin biricik mekânı festivallerin sayısı yıllar içinde artar.(2) “1950’lerin ikinci yarısında Avrupa’da sanat-filmi bir kuramdan, bir olasılıktan ya da eleştirel bir kategoriden daha fazlasıydı” diyen Bordwell, sanat sinemasının II. Dünya Savaşı’ndan sonra Hollywood sinemasının egemenliğinin sona ermeye başlamasıyla ortaya çıktığını ve Fransız Film D’art’ının, bazı sessiz dönem ulusal sinemalarının (Alman Dışavurumculuğu, Yeni

Nesnellik, Fransız İzlenimciliği gibi) ve modern edebiyatın mirasını devraldığını belirtir. (3)

Türkiye’de sanat sinemasına dair düşünceler 1950’lerden itibaren oluşmuş olsa da bu sinemanın kurumsallaşmaya başlaması Yeşilçam döneminin sönümlendiği 1980 sonrasında tekabül eder. 1980’lerde özel girişimlerin finansmanı ile sanat sineması örnekleri verilirken 1990’larda sanat sinemasına maddi destek veren kurumlar ortaya çıkmış ve festival olanakları artmış, yapısal bir değişimin ve çözülüşün (Yeşilçam’ın ekonomik altyapısının çözülmesi, seyirci sayısının erimesi) ardından gelen zihinsel bir kopuşla da sanat sineması özerk bir alan olarak kurulmuştur: Üretilen filmleri değerlendirecek festival ve eleştiri kurumları oluşmuş, yönetmenler çeşitli kaynaklardan finansal destek ve devlet desteği (AKP’nin sanat alanına hakim olma isteğiyle bu durum değişmeye başladı ama bu konu gelecek bölümlerde ele alınacak) almaya başlamışlar, kendilerinden önce sinema yapan yönetmenlerden ve dünya sinemasından devraldıkları sanatsal ve kültürel mirasla yollarını çizmişler, kendilerini popüler ve ticari sinemadan ayırmışlar ve elbette bu filmlere değerini veren bir seyirci kitlesinden de destek görmüşlerdir. Dolayısıyla bir alan olarak tarif edilen özerk sinema, seyircisi, ödül mekanizması, dağıtım yöntemleri, eleştirmen ve yönetmenleriyle kurumsal bir film pratiğine, alandaki film yapma ve dağıtım kanalındaki ayrışmaya ve ticari sinemanın karşısında olarak estetik ve etik niteliklere gönderme yapar. Bourdieu, özerkliği “sanatın özgül kuralları dışında hiçbir yargı gücünü kabul etmemek” ve “kendi özgül varlığını dayatan” olarak tanımlar. (4)

Kültürel üretim alanının temelde iki türlü ayrışması vardır: Bağımlılık (heteronomi) ve özerklik (otonomi). Kültürel üretimde bağımlılık piyasa güçlerine (satış rakamlarına, yapımcı baskısına, galerilere vb.) ve iktidar alanına (5) bağımlılıkken, özerklik bu bağımlılıktan kurtulmakla kazanılır. (6) Özerklik, sinema alanında ekonomik bakımdan egemen olanlara karşı sembolik bakımdan egemen olanların, ortaya çıkmasıdır.

Dünya sanat tarihinde özerklik, servet sahiplerinin bu alandaki egemenliklerine karşı önce romantik akım sonra da bohemler tarafından duyulan tiksinti ve gösterilen tepkiyle gerçekleşmiştir. Bourdieu sanatta özerkleşmeyi Sanatın Kuralları adlı kitabında Fransız edebiyat alanını analiz ederek anlatır. 19.yy sanat/edebiyat alanındaki yapısal bağımlılığın iki şekilde gerçekleştiğini söyler: Birinde satış rakamları üzerinden piyasa belirlenimine tabi olarak diğerinde de salonlar aracılığıyla kurulan ilişkiler ağında yer alarak iktidar alanının sembolik ve parasal ödülleri almaya çalışarak. (7) Kısacası bu alan ya paraya ya siyasete bağlıydı. Bourdieu, bu yüzyılda burjuva edebiyat alanının yapısal bağımlılığından kültürel sermayeleri ve kendilerine yeten ekonomik sermayeleri dolayısıyla özerkleşen ve yazın alanını bu yapısal bağımlılıktan kurtaran; “yazınsal alanın kendi yasalarına göre işleyen ayrı bir dünya biçiminde oluşturulmasına” katkı sağlayan Flaubert ve Baudelaire olmuştur, der.(8) Flaubert bunu ailesinin mirasını kullanarak yaparken Baudelaire ise bütün parasal kaygıları bir tarafa bırakıp bohem hayatı seçerek başarır. 19. yy Fransız edebiyat alanını yapısal bağımlılıktan özerkleşmeye doğru yönelen mücadelelerden oluşur. Aynı şey Manet’in öncülüğünde resim alanı için de geçerlidir. İsmarılama resim/yazı ve himayeden kurtulan sanat alanında özerklik katıksız bakışla ve konuyu gözden çıkarmakla gerçekleşir.(9)

Tekrar sinemaya dönersek, iktidar alanına hem ekonomik hem düşünsel anlamda uzak olan, yapımcı baskısından uzak, kâr etme kaygısının filmlere sirayet etmediği, yönetmen merkezli bir sinema, 90’ların sonlarından itibaren Türkiye sinemasında özerk bir alanı açmaya başlar: Sinema alanında egemen olan üretim ve dağıtım koşullarının dışında, özerkleşerek yeni bir alan oluşur. Böylece sinema alanı piyasaya bağımlı ticari sinema (buna popüler sinema da eklenebilir) ve kendi

sanat alanını ve seyircisini oluşturan (ve bu seyirci dolayısıyla da mümkün olan) özerk sinema olarak iki alana ayrılır.

Özerk sinema daha kurulurken dış etkenlerin (yapımcı, seyirci, teknik, vb...) film yapmanın ilk kıstası olduğunu söyleyen kalıplaşmış (Bourdieuca anlamda doksik) düşüncenin işlemesine izin vermez. Özerk alanın kurucu yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan ilk filmini iki kişi çeker örneğin. Az parayla, kısıtlı imkanlarla, küçük bir kamerayla da film çekilebileceğine dair minimalist bir anlayışla... Hatta bu dış müdahaleleri kendine dert edinen yönetmenin asıl sorununun kendisinde, samimiyetinde olduğunu söyleyen, sanat sineması denilince akla ilk gelen yönetmenlerden birini de filmin isminde ironik bir şekilde kullanan bir film de bu özerk alanda üretilir. 'Neden Tarkovski Olamıyorum' (Murat Düzgünoğlu, 2014) filmi, Tarkovski gibi filmler yapmak isteyen yönetmenin fon, Avrupa, seyirci ilgisi gibi dertleri önceliğine koyup kendisine ve hikayesine bakmadığını söyler ve asıl meselenin dış etkenler olmadığını vurgular. Bu alana dair üretilen özdeşünümsel bir filmidir.

Kız Kardeşler

Bu girişten sonra bu alanın içinden geçtiğimiz yıl üretilen diğer bir filme, Kız Kardeşler'e gelelim: Dış etkenleri dert etmeden film yapmaya başlayan; özerk sinemanın kurucu yönetmenlerinin (Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem) izinden giden; onların film yapma biçiminden (hem estetik hem yapım koşulları anlamında) etkilenen üçüncü kuşak (dizinin diğer bir konusu) içinde yer alan Emin Alper, kuşağının önemli temsilcilerindedir; bu kuşağın çoğu yönetmeni ilk filmlerinden sonra ya bir istikrar sağlayamamış ya da alandan tamamen çekilmiştir (Film yapma koşullarının uygun olmasıyla ilk filmlerini çeken ama film çekmenin tek şartının maddi koşullar olmamasından dolayı devamını getiremeyen).

Alper, ilk filmi Tepenin Ardında'da düşman yaratma ve buna inanarak paranoyaklaşma halini olmayan bir düşman; bir boşluk üzerinden anlatıyordu. İkinci filmi Ablukada ise terörize olma halinin psikolojik etkisine bakıyordu. Ablukada kurduğu memleket metaforu (terörize olma, düşmanların varlığı ile benlik kazanma...) bir boşlukla değil, patlayan bombalarla varlık gösterse de



Emin Alper filmlerinin alamet-i farikası olarak değerlendirilebilecek düşmanlık, korku son filmi Kız Kardeşler'in -ana motif olmasa da- ruhuna sirayet etmiş durumda. İlk iki filmde distopyaya varan çıkışsızlık hali bu filmde hem kardeşlerin çıkışsızlığıyla hem de 80'lerde geçtiğini varsaydığımız (yönetmen zamanı vurgulamaz) bu filmde anlatılan köyün kasabaya ulaşmaktaki (yönetmenin filmi için esinlendiği memleketi Ermenek, coğrafi koşullarından dolayı hala böyle) zorlukları üzerinden anlatılıyor.

Film, besleme olarak şehirdeki ailelere verilen üç kardeşin, baba evinde tekrar buluşmasını ve her ne kadar gittikleri evin ikincil ferdi olsalar da köyden kurtulmak adına yine de besleme olma-ya dair isteklerini, ailenin yakın geçmiş dramlarını anlatıyor. Manzarasıyla göz dolduran, kapitalizmin -muhtemelen ulaşımının zorluğundan- çok da el değmediği (köyde kapatılmış bir kömür madeni vardır ama maden, manzaraya değmez) bir köyde (Karadeniz-Yusufeli/Morkaya) geçiyor. Film, sanat sinemasının ya da bu yazıda kullandığım tabirle özerk sinemanın gereği olarak olaydan çok karakterlerinin tavrıyla, aralarındaki ilişkiyle ve elbette ki olayları nasıl yorumladıklarıyla ilgilenir. Üç kardeşin etrafında Veysel, babaları Şevket, Necati ve muhtar vardır.

Veysel

Kız kardeşlerden en büyüğü olan Reyhan'ın kocası ve köyün çobanıdır. Toprağı olmadığından, çok istemese de çobanlık yapmak zorundadır. Zaten köyde onun yaşıtı erkek de kalmamış olmalı ki Reyhan'la evlendirilmiştir. Reyhan'ın ortada babasız bir çocuğu yani "kol kırılır yen içinde kalır" meselesi olduğu için, pek de çaresi yoktur, Veysel'le evlenmekten başka.

Veysel'in toprağı olmadığına dair bilgiyi kardeşlerin, babanın ve köy muhtarının ona olan tavrından, aile içindeki güç ilişkilerinden anlarız. Veysel'e dair bu iktidar ilişkisi çokça sınıfsal bir tını taşır, yoksa Veysel filmdeki en gerçekçi, en doğrucu tavrı olan kişidir. Bu anlamda da filmdeki köyün asıl delisine en yakın olan, köyün diğer bir delisi olarak adlandırılabilir kişi Veysel'dir. Yok sayılmasına rağmen erkeklik hallerini üzerinde taşıyan tipik bir Türk erkeğidir de. Reyhan'ın Necati Bey'den olma bebeğinin kazayla ölmesine neden olur ama bu kazadaki hatasına Reyhan'ı da katarak ("onun yüzünden") hatasını ancak kabul eder.

Reyhan, Nurhan ve Havva

Reyhan, Nurhan ve en küçükleri Havva'dır. Film Havva'nın besleme gittiği evin annesi ölünce köye geri getirilmesi ile başlar. Filmin ilk sahnesi köye getirilen Havva'nın arabadaki bitmek bilmez yolculuğudur; köyün ıraklığını belirten bu açılış sahnesi, Havva'dan farklı bir nedenle geri getirilen Nurhan'ın yolculuğunda da tekrar edecektir. Nurhan'ın da geri gelmesiyle kız kardeşler baba evinde buluşurlar. Nurhan, isyan eden olsa, besleme kaldığı evdeki eşitsizlikleri, adaletsizliği söze dökse de o da diğerleri gibi her nasıl olursa olsun köyden gitmek ister.

Reyhan'ın yaşından ve konumundan dolayı umudu, Ankara'da yaşayan teyzesiyken, diğerleri yine besleme olarak gitmeyi çare olarak görürler. Yönetmen için de filmin çıkış noktası budur: Alper'in memleketi Konya'da 20-30 yıl kadar önceye kadar yaygın olan beslemelikte eşitsiz ilişkilere rağmen yönetmenin tanık olduğunu söylediği gönüllüktür ki Necati'nin kızlarına anlattığı beslemeliğe dair hikaye de (doğru ya da uydurma) evveliyatta da böyle bir gönüllük meselesinin olduğunu tekrarlar. Beslemelik ya da kentliye yaslanarak bulunan asgari bir iş (Uzak filminin de meselelerinden biri olan) kapitalizmin eşitsiz geliştirdiği coğrafyalar için kader gibidir.

Reyhan, Nurhan, Havva kardeşler Yeşilçam filmlerinde temsil edilen kentliye/ zengine/ modern olana kapılıp giden taşralı kadın karakterlerden farklı işlenirler. Kardeşler, köyün ekonomik



ve coğrafi çaresizliğinden dolayı köyden kente (kasabaya) gitmek isterler. Bu anlamda özerk alanın bir yönetmeni olan Alper, Yeşilçam gibi yapısal olarak bağımlı bir sinemadan farklı olarak bu gitme arzusunu (kente/modern olana/ışıklara kapılma olarak Yeşilçam'da temsil edilen) yargılamaz da arzuyu görünmez kılmaz, yok saymaz da. Dolayısıyla, filmin sonunda ne Necati'nin döneceğini ne de doktora götürüleceğini bilen Nurhan kadar nesnelidir.

Filmde, kapılan, yozlaşan kötü kadınlar yoktur, kadınlar vardır ama bu, -yönetmenin söyleşilerinde hissettirdiği iyi niyetine rağmen- filmin erkek yönetmenin gözüyle çekilen ve erkekleri anlatan bir film olduğu gerçeğini de değiştirmiyor. Özerk sinema alanında özellikle ilk dönemde çokça yer eden küskün, küskün olduğu için suskun, erkek karakterin vicdanı olarak var olan; bir silüetten öte gidemeyen kadınlara nazaran Kız Kardeşler'in kadınları daha çok konuşurlar ve Alper'in bahsedilen -lumpen de diyebileceğimiz- bu erkek bakışlı filmlerden farklı olarak sevecen, anlayışlı bir bakışı vardır bu üç kız kardeşe... Evet, konuşan, yer yer itiraz eden kadınlardır ama yine de film, iddia ettiği/edildiği kadar, adına kadınları taşımalarının hakkını verecek kadar konuşturmaz kadınları, aksine ateş etrafında toplanarak rakı içen erkekleri daha çok dinleriz ama en basitinden, kardeşlerin besleme olarak gitme arzularını köyün nesnel gerçekliğinden kurtuluş arzusu olarak tahmin ederiz örneğin.

Necati

Reyhan ve Nurhan'ın besleme olarak verildiği evdeki çocukların babası, kasabalı bir doktordur. Anladığımız kadarıyla sermayesi de olan Necati hem doktor olarak hem varlıklı biri olarak köylüye sözünü geçirir. Nurhan'ı geri vermeye geldiği günün gecesi rakı sofrası kurdurtan Necati, bu sofrada Veysel, Şevket ve muhtarla bir araya gelecektir.

Köylülerin prototipi baba ve muhtarın tersine kendini eleştiren ama sıkışınca pişman olduğu hallerinden daha da kötü olabilen biridir. Bu anlamda Nuri Bilge Ceylan'ın 'Kış Uykusu'nda kıyasıya eleştirdiği Aydın karakteri ile benzerlik taşısa da Alper, Ceylan'dan farklı olarak bu ilişkileri derinleştirmemiş, dolayısıyla da kentli ve köylü arasında bir köprü olan Necati karakterini zayıf bırakmıştır. Kendisinden değil de karısı Neriman yüzünden bu hale gelmiş olmasına dair diyalogların içerdiği imalar da filmin kadın karakterleri merkezine koymasının olumlu anlamda üzerimizdeki etkisini zayıflatır. Yukarıda da bahsedildiği gibi filmin adı ve merkeze koyduğu karakterler

her ne kadar kız kardeşler olsa da, film erkekleri daha iyi anlar ve anlatır.

Muhtar

Kızları, babayı, Veysel'i ve oryantalist bir figür (ya da doksik olanın askıya alındığı anlamında iyimser bir bakışla karnavalesk) gibi filme eklenmiş köyün delisini saymazsak köyü temsil eden yegane insandır. Bu anlamda sinemada ve edebiyatta bilinen muhtar karakterlerinin tekrarıdır. Kentliyle kurduğu ilişki, bir çıkar ilişkisidir ve bütün bildiği bu kentliyi rahatsız etmemek, kaçır-mamaktır. Bu anlamda, filmin kente (kenti temsil eden kasaba) bakışı anakroniktir zira 90'ların (hatta daha öncesinin) yargıları hakimdir filme: Filmin kentle kurduğu bağ olan Necati Bey, köyü dejenere etmek için oradadır.

Film, olayın/olayların nasıl gerçekleştiğinden çok insanların bu olayları nasıl gördüğü; ilişki-lere olan etkisini ele alır ki bu, 90'lardan itibaren sanat sineması olarak kurumlaşmış bu sinemayı, "sinema" yapan şeydir. Film, bu anlamda, bu ilişkileri ve olayların yansımalarını daha kolay göre-bilmek adına köyü mekan olarak seçmiş ama sınıfsal meseleleri derinleştiremediği (90'ların kent/köy bakışından kurtulamayarak) için de köyü bir mekanın ötesine taşıyamamış. Öte yandan film, sınıfsal eşitsizlikleri daha derin işleyebilseydi ve köyü mekanın ötesinde perdeye taşıyabilseydi, mesele ettiği ilişkileri de, kendi meselesini de derinleştirebilirdi. Dolayısıyla, Kız Kardeşler, kadın-lara dair bir erkek yönetmenin tahayyülünü ve erkeklere dair ise tahayyülün ötesine geçerek bir gerçekliği aktarabildiği, diyalogların gerçekçi olduğu, aksanların tuttuğu, oyuncu yönetimi ile göz dolduran bir film olsa da meselesini derinleştiremiyor; zamanının meselelerini ve ruhunu yakala-yamamış, geç kalmış bir film olarak Emin Alper filmografisinde yerini alıyor.

Notlar:

- 1) Fırat Yücel, "Reha Erdem ile A Ay'dan Kosmos'a", Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan, Çitlembik yy, 146.
- 2) Steve Neale, "Kurum Olarak Sanat Sineması", Sanat Sineması Üzerine (içinde), der. Ali Karadoğan, çev. Özgür Yaren, de ki yy, 83-113.
- 3) David Bordwell, The Art Cinema As a Mode of Film Practice, Allegheny College, 716-717.
- 4) Pierre Bourdieu-Loic Wacquant, Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar, İletişim yy, çev. Nazlı Ökten, 54.
- 5) İktidar alanından kasıt sınırlı anlamda devlet değil normları üreten hakim yapıdır. Bourdieu devletin iktidar alanlarından oluştuğunu söyler: Devlet (her şeye rağmen bu adlandırma ko-runmak isteniyorsa), meşru simgesel şiddetin tekeli ele geçirmeyi amaçlayan mücadelelerin cereyan ettiği iktidar alanları bütünüdür. Pierre Bourdieu- Loic Wacquant, agk, 98.
- 6) Pierre Bourdieu, The Field of Cultural Production, Polity Press, 40.
- 7) Örneğin, salonuna prestij kazandırmak için çabalayan Prenses Mathilde, salonuna katılan yazarlara çeşitli sembolik ödüller kazandırmak ya da yazarların senatoya/akademi'ye girmeleri için çaba sarf eder. Bourdieu, Sanatın Kuralları, YKY, 100.
- 8) Bourdieu, agk, 94.
- 9) Tüm konuların değer kazanması ve sanatçının izlenimlerinden yola çıkarak her şeyin sanatını yapması, Delacroix'nın deyişiyle sanatçının konuyu çevresinde değil, kendi içinde aramasıdır. Pierre Bourdieu, agk, 454.



Kız Kardeşler

Yön. ve Sen.: Emin Alper,

Oyn: Cemre Ebüzziya, Ece Yüksel, Helin Kandemir, Kayhan Açıkgöz, Müfit Kayacan, Kubilay Tunçer, Hilmi Özçelik, Başak Kıvılcım Ertanoğlu Gör. Yön.: Emre Erkmen Kurgu: Çiçek Kahraman Müzik: Giorgos Papaioannou, Nikos Papaioannou

Türkiye, Almanya, Hollanda, Yunanistan / 107 dk. / 2019

Hayatın Tuzu'ndan Halef'e

Aylin Sayın

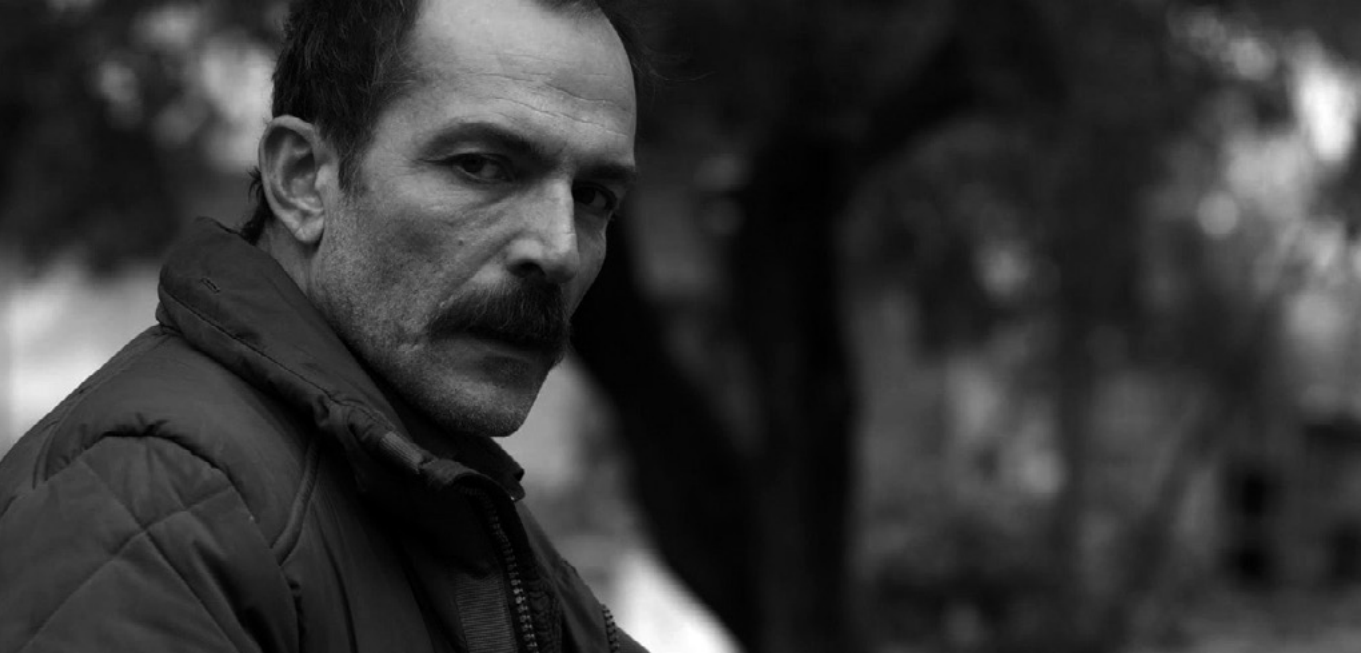
Murat Düzgünoğlu ilk filmi Hayatın Tuzu'nda (2009) Bitlisli bir aile üzerinden ora coğrafyasını ve insanını Ender Özkahraman'ın masumiyeti, insanlığı arayan senaryosuyla anlatmıştı. İkinci filmi Neden Tarkovski Olamıyorum'un (2014) çıkış noktası ise daha kişisel olmakla birlikte 1990'lar Türkiye sinemasının (sinemacısının) halet-i ruhiyesini içeriden bir bakışla ele alan bir filmi.

Dış müdahaleleri kendine dert edinen yönetmenin asıl sorununun kendisinde, samimiyetinde olduğunu söyleyen; sanat sineması denilince akla ilk gelen yönetmenlerden birini de filmin isminde ironik bir şekilde kullanan Neden Tarkovski Olamıyorum, televizyon dizisi yaparak hayatını kazanan ama sanat filmleri yapmak isteyen bir yönetmenin fon, Avrupa festivalleri, seyirci ilgisi gibi dertleri önceliğine koyup kendisine ve hikâyesine bakmadığını söylüyor, asıl meselenin dış etkenler olmadığını vurguluyordu. Düzgünoğlu, bu filmde anlatmaya başladığı insanın önce kendisine bakması, kendisini eleştirmesi, her şey kadar kendisinden de şüphe etmesi meselesini son filmi Halef'le daha somut bir hikâyeye dönüştürüyor.

90'lardan günümüze yerli sanat sinemasında iki ana eğilim olduğunu söyleyebiliriz: İlki, meselesini tarihten, güncel politikadan alan klasik politik sinema. İkinci ise insanın iç dünyasına bakan, onun marazlarını, zayıflıklarını mercek altına alan bir sinemadır. İki eğilim de seyircinin kendisiyle yüzleşmesi için fırsat sunar ve bu anlamda düşünürseldir. Seyircisinin bizzat kendisini ya da politik bakışını değiştirmeye çalışan, seyircisini rahatsız eden... Biri, seyircisine hesaplaşılmamış tarihi hatırlatmaya çalışır ve bugüne dair bir direniş imkanı ararken diğeri, çelişkileri çözmeyi, meseleye nokta koymayı, filmlerden devrimci bir umut, direniş çağrısı çıkarmayı değil kendine karşı dürüst olmayı hedefler. Farklı yollarla olsa da seyircisini değiştirmeye çalışan, eleştiren, bir düşünürsellik arayışıdır. Son iki filmi Neden Tarkovski Olamıyorum ve Halef'e bakınca Düzgünoğlu'nun ikinci eğilimle yoluna devam ettiği söylenebilir.

Mahir, uzun zamandır uğramadığı ana ocağına dönmüş kırklı yaşlarında bir matematik öğretmenidir. Annesiyle evde otururken genç bir adamın bahçedeki köpekle ilgilendiğini fark eder ve Halef'le tanışır. Halef, Mahir'in küçük yaşta ölen abisinin reenkarnasyonu olduğunu ima eden hatırlatmalar yapar: Mahir'in küçükken de agresif olduğunu, okula giderken Halef'i kışkırdığını söyler. Mahir'in annesindenense annem diye söz etmektedir. Uzun zaman Halef'e inanmayan ve onu tersleyen Mahir'in zamanla Halef'e yaklaşması ve iki ayrı hayatın karşılaşmasını anlatır film.

Halef ise otuzlu yaşlarındadır ve anne babasıyla yaşamaktadır. Doğuştan aksak bacağı dolaısıyla engelli kadrosundan girdiği ilçedeki hastanede temizlik görevlisi olarak çalışır. Mahir'in ölümcül tümörü olduğunu ve sayılı günleri kaldığını da hastanede onu tesadüfen görünce öğrenir. Mahir de Halef hakkında araştırmaya başlamıştır. Halef'in anne ve babasıyla konuşur önce. Anne, Mahir'in abisi Halef'in öldüğü gün doğan bebeğine Halef ismini vermiş ve zaten reenkarnasyona



inanmaya teşne köyün bu inancını fitillemiştir. Dört yaşından beri Mahir’in annesi Sakine’ye de “anne” diyen ve sık sık öbür ailesine de giden Halef’in durumunu babası rasyonel taraftan açıklar: “Beğenmedi bizi deyyus”.

Halef’in geçmişe dair anlattığı anılarla reenkarnasyonun olabileceğine dair en inançsız seyirciye bile acaba dedirten film, karşıtlıklarla ilerler. Hiçbir şeyden emin olamayacağımız karşıtlıklar, çelişkiler yaratır. Mahir haricinde herkesin bu olaya inanması ve filmin görüntülerle de kurduğu mistik evren -bu filmin en rasyonel kişinin halüsinasyonları ve rüyalarıyla kurulur- seyirciyi de böyle bir olaya inanmaya zorlarken maddi olanın zorunluluğu bu mistisizmi kırar ve bu mistisizme zaten inanan seyircinin de inancından şüphe etmesini sağlar. Sakine öldükten sonra Mahir’in portakal bahçesini satmak istemesiyle beraber bunu duyan Halef’in pay istemesi, Halef’in yaptığı küçük bir iyiliğin karşılığında yakınlaşma beklediği genç kadın tarafından istenmemesi ve hastanedeki ilişkiler bu maddiliği kuran ve filmi yaşama doğru çeken sahnelerdir. Kısacası, köydeki dini ritüeller düşünme biçimlerini içerirken, hayatın maddiliği kendini dayatır.

Beyin tümörü dolayısıyla köye dönmüş olan (belki annesinden af dilemek ve vedalaşmak üzere) Mahir, her ne kadar uzak dursa ve kibirli bir tavırla yaklaşırsa da bir süre sonra belki de ölümün daha da yaklaştığını bilmesiyle Halef’e iyi davranmaya ve onu dinlemeye başlar. Kibir, yerini empatiye bırakır. Oysa Mahir ölümü beklerken ölen kişi Halef olur. Hiçbir şey arzu ettiği gibi gitmez Halef’in. Bilinmezliğin, mucizenin içine doğmuştur ama hayat mucizelerle değil bedel ödeyerek devam eder. Hastanede köyün mucize çocuğu değil amiri tarafından azarlanan, insanların yanından geçip gittiği, sevdiği kızın bile ona yüz vermediği değersiz biridir. Sakine annesi de ölmüş ve üstelik vasiyetinde küçük Halef’in mezarına gömülmek istemiştir. Halef, her şeye boş vererek, ölmeyi isteyerek geldiği portakal bahçesindeki kuyuda Mahir’e yeniden doğuşu kendisinin uydurduğunu, bu yalana kendisinin de zamanla inandığını, iki ailesi olmasının hoşuna gittiğini itiraf eder. Belki itiraf ettiği şey de ölmenin yakınındayken söylenmiş bir yalandır, bir kurgudur, Mahir’in onu



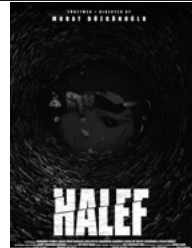
kuyuya ittiğinin bir kurgu olma ihtimali gibi.

Film, yukarıda da söylendiği gibi insanı kendinden şüphe etmeye davet eder, mistik olanın karşısına rasyonel olanı, maddi olanı çıkararak yapar bunu. Dinin katı belirleniminden çıkmanın olanaklarını bu yapıya dahil olmayan birini/Mahir'i (filmin seyircisi gibi, yönetmeni gibi birini) dahil ederek ve ondan da şüphe ettirerek, onu da sorgulayarak açar. Bu anlamda da hem Mahir kibriden kurtuluyor hem de seyirci. Ancak yine de söylemeden geçemeyeceğim Mahir'in kibriyle mücadele önemlidir ama seküler değerlerin bir bir yıkıldığı günümüzde mistisizmle mücadele daha da önemlidir.

Halef

Yön.: Murat Düzgünoğlu Sen.: Murat Düzgünoğlu, Melik Saraçoğlu Oyn: Muhammed Uzuner, Baran Şükrü Babacan, Güler Ökten Gör. Yön.: Şafak Ildız San. Yön.: Osman Özcan Kurgu: Melik Saraçoğlu, Murat Düzgünoğlu

Türkiye / 104 dk. / 2018



Murat Düzgünoğlu ile Söyleşi: Daha Çok Sorularla İlgileniyorum

Aylin Sayın

Sizi Hayatın Tuzu ile tanıdık. Ardından Neden Tarkovski Olamıyorum'u yaptınız. Film, Tarkovski gibi filmler yapmak isteyen yönetmenin fon, Avrupa, seyirci ilgisi gibi dertleri önceliğine koyup kendisine ve hikâyesine bakmadığını söylüyordu ve asıl meselenin dış etkenler olmadığını vurguluyordu. Bu anlamda ilk iki filminizdeki otobiyografik öğeler Halef'te de var mı? Halef gibi bir film yapmak nereden ortaya çıktı?

Aslında bu film de otobiyografikti. Yaşamımın bir döneminden hareketle yazmaya başladığım bir hikayeydi. Birkaç tane hikaye yazmıştım. Melik Saraçoğlu ile bir senaryo çalışalım fikrimiz vardı. Hangi hikayeyi çalışalım diye konuşurken, ki farklı hikayeler önermişim ona, bu hikayede karar kıldık. 6 aylık bir çalışmayla bir senaryo yazdık. Fakat senaryo istediğimiz gibi olmadı. Halef yan karakterdi. Yeniden yazarken ana karakter olmaya başladı. Mahir ve Halef dışındaki bütün öğeler çöktü ilk senaryoda. İkinci yazışımızda ise Halef ve Mahir'in karşılaşmalarına döndü. Çıkış noktası otobiyografikti ama vardığı yerde bu otobiyografik tarafların üstü biraz örtüldü. Genel anlamda Mahir ve Halef'in bir karışımıym diye düşünüyorum. Bir yanım çok rasyonel ve akılcı, bir yanımsa açıklanamayan öğelerle dolu. Ayrıca bizzat Halef'i de tanıyorum. Antakya'ya gidiş gelişlerimde tanıştığım birisiydi.

Genel bir soruyla devam edeyim. Mahir de, Halef de oyunculuk olarak çok iyiydi, ikna ediciydi. Örneğin, Muhammet Uzuner'i biraz da boşlamış bir matematik öğretmeni olarak görmek... Oyuncuları nasıl seçtiniz?

Muhammet çok eski arkadaşım. Şükrü'yü de 10 yıldır tanıyorum. Profesyonel oyuncu ve aynı zamanda bu filmin auditionlarını çekiyordu. Muhammet'in tipi Mahir'e yakın mıdır, diye düşünmekten öte, iletişimimiz çok güçlüydü. Yeni bir şey istediğimde bunu deneme cesaretine sahip ve yönetmene kendini teslim edebilen bir oyuncu. Pek önden prova yapan biri değilim, provasız sadece ezber yapıp gelmelerini istiyordum. Bu anlamda çok iyi çalıştık.

Şükrü çalıştığım cast ajansı için çalışıyor ve audition çekimlerinde kameramanlık yaptı. Bir de Şükrü'den audidon aldım ve uygun olduğunu düşündüm. Zihinsel olarak farklı olabilirler ama ikisinin de ruhsal iklimi karakterlere çok yakın. Ayrıca ikisi de yakın tanışıyorlar ki bu ilişkiden filmde yararlandım.

Filmdeki köylüler reenkarnasyona inanıyorlar, dermanlarını hocada arıyorlar, adaklık koç kesiliyor vb pek çok mistik şey var sürekli köyde. Öte yandan maddi olan da hep gündelik yaşamda. Portakal tarlası satılacağında Halef'in pay istemesi gibi. Ya da Halef'in biyolojik annesi reenkarnasyon yorumu yaparken, babasının bütün bu olan biteni "beğenmedi bizi deyyus" olarak açıklaması, sakatlığına rağmen, ona duyulan vicdani sevgiye rağmen Halef'in işten atılması... Filmin mistik atmosferine rağmen bu maddiyat; hayatın gerçekliği seyirci-

nin bu mistisizme kapılıp gitmesini engelliyor ve bu mistisizmi kırıyor diyebilir miyiz?

Doğru bir gözlem. Bütün senaryo yazım sürecinde bunun üzerinde dikkatle durduk. Tam kapılacakken onun başka bir yüzünün, başka bir yanının olabileceğini göstermekti temel derdim ve belli bir atmosfere, belli bir ruh haline, belli bir cümleye doğru kayacakken onu kırıp başka bir tarafa evriltmek ve seyircideki kanıları sorgulamaktı amacım. Bu anlamda şüpheyeye ve muğlaklığa yaslanan bir yaklaşımla yaptım bu filmi. Tek boyut olduğunu düşünmüyorum. İnanç ve inançsızlığın iç içe olduğunu, bu dünya ile mistik dünyanın iç içe geçtiğini, tek bir ruh halinin hakim olmadığını, insanın inanırken de şüphe ettiğini ve şüphe ederken de inanma arzusu içinde olduğunu düşünüyorum. Seyirciye basit ve net bir cevap vermek Fellini'nin deyişiyle ahlaksızlıktır ve bu ahlaksızlığa düşmemeye çalıştım.



Bu şüpheler cevaplardansa sorular yaratıyor...

Daha çok sorularla ilgilendiğim doğrudur.

Filmin sonunda Mahir, Halef'i kuyudan itiyor ama Mahir'in rüyaları, halüsinasyonları düşünülürse bu Mahir'in kurduğu bir şey de olabilir. Bunu seyirciye bırakmışsınız anladığım kadarıyla. Bir de Halef zaten atlamayı düşünüyor. Mahir intihardan vazgeçiyor ama Halef ediyor. Mahir ölümü beklerken Halef ölüyor. Halef için hiç bir şey iyiye gitmiyor çünkü.

Ve annem diye kabul ettiği kişi oğlunun mezarına gömdürüyor kendini. Halef'te bu ciddi bir etki yaratıyor.

Bu sorulara, muğlaklığa rağmen filmde rasyonel tarafın ağır bastığını söyleyebilir miyiz?

Aslında rasyonel yanım daha güçlü ama yine de söyleyemem. Üstelik nesnel olanla meseleleri ilişkilendirmek benim için daha kolayken. Böyle düşünmeniz de normal ama yine de arada bir

yerde durulmasını istiyorum. Gerçekten yalan mı söylemiş yoksa yalan söyledim derken mi yalan söylüyordu. İntihar mı etti, itildi mi?...

Anne karakterine gelirsek... Sakine dünden razı inanmaya, zaten ortada küçük oğlu da yok. Hiç yoktan bir oğlu oluyor.

Bir de oradaki inancın temelinde reenkarnasyon var. Arap Aleviliğın içinde bu var. Temelde bu olmasaydı da eğilim gösteren, inanmak isteyen birisi inanabilir de.

Mahir, abisi Halef'i kuyudan ittiği için suçluluk duymuyor gibiydi ve anne dahil kimse Mahir'i suçlamıyor. Yani Halef hayatına girene kadar Mahir'in böyle bir meselesi yok gibi. Bu anlamda Halef'in ortaya çıkması geçmişe dair hesapları açan bir şimdi değil de mistisizm (ya da din diyelim) ile rasyonel olanın sorgulanmasını sağlayan bir reaktör gibiydi.

Yüzeyde görünür bir şey yok ama reddettiği, göstermediği şeydi bu suçluluk duygusu. Nitekim annenin ölümünden sonra geçirdiği sara krizi ve Halef'le konuşmasında da suçluluk duygusunu görüyoruz. Barışma arzusu, ardından gelen bir ferahlama...

Mahir'in bu eylemi gerçekleştirdiğinde çocuk olduğunu da unutmamak lazım. Onu kendini affedebileceği bir yaş aralığına yerleştirdik. Hem suçlayabileceği hem de bu suçla hayatına devam edebileceği bir yaş. Bir de geçmiş acılardan karşılıklı söz ettiren filmleri çok yapıntı buluyorum. Bu yüzden bunu daha değişik yollarla yapmaya çalıştım.

İlk iki filminizin mizahi bir yönü de vardı. Örneğin ilk filminizde belediye zabıtalarının günlerce kaçan bir danayı araması gibi, ama Halef öyle değil.

Aslında Halef, hikayeye kara mizah ögesi olarak girecekti. Eğilim olarak da yakınım kara mizaha ama ne yaptysak Halef kendini bu şekilde dayattı.

Taşrayı filmde ne idealleştiriyorsunuz ne de çok uzak, yabancı bir şey gibi anlatıyorsunuz.

Taşrayı biliyorum ve sınıfsal olarak da ideolojik olarak da uzak değilim. Nedeni bu olmalı.

Peki, portakal ağacını seçmenizin özel bir nedeni var mıydı? Mevsimsel bir seçim miydi?

Halef



Aslında mevsimseldi ama bir taraftan da renk olarak bu filme çok uygun olduğunu düşündüm. Sarı, hüzünlü bir meyve. Bir yandan da neşeli... Bir de filmlerde portakal bahçeleri varsa severim o filmleri.

Filmi nasıl yaptığınıza gelirsek... Kültür Bakanlığı desteklemedi diye biliyorum.

Evet. Oradan destek alamayınca Euroimage da desteklemiyor. Zaten bu fon işleri, yazışmalar, bürokrasi çok yapabildiğim bir şey değil. Kendi olanaklarıma baktım. Kredi çektim ve onu ödüyorum. Çevremden de borç aldım. Arabamı sattım. Çalışan arkadaşlarım, oyuncularım da destek oldu. Yerelden de kalacak yer gibi destekler aldım. Maddi bedeli çok yüksek oldu ama bir yandan da bakanlıktan destek almamak hayatımı çok kolaylaştırdı ve senaryoyu bitirdikten birkaç ay sonra çekime gidebildim. Belki bakanlıktan destek alsam uzun bir süre daha bekleyecektim. Başka türlü film çekmenin kaçınılmaz olduğunu düşünüyorum artık. Bakanlık olmadığına film yapmayacak sam yapmayayım zaten. Sanatçı eninde sonunda yapar.

Neden Tarkovski Olamıyorum filminizde de biraz bunu söylemişsiniz. Asıl mesele anlatacak bir şeyiniz, bir derdiniz olması.

Son olarak şunu sormak istiyorum: Son dönem izlediğimiz filmlerden yola çıkarak, yurtdışında yönetmenler din mevzuna, ırkçılığa dair eleştirel bir film yaparlarsa daha acımasızca eleştirebiliyorlar; bıkmış bu bağnazlıktan diye düşündürtecek kadar. Son dönem Türkiye sinemasında ise yönetmenlerin dine, toplumsal çürümeye, akılcı olmayana karşı daha anlayışlı, dengeleri gözeten, çuvaldızı orta sınıf kentliye/kendine (ya da filmdeki her karaktere) daha çok batıran bir ruhiyeyle film çektiğini görüyoruz. Belki bu soruya çoktan cevap verdiniz ama yine de sormak ve altını çizmek istiyorum.

Bu tür filmler yapılıyor ve geçmişte daha provokatif filmler de yapıldı. Pasoliniler, vs... Sert cümleler, bağırın filmler de yaptılar. Başka sanat dallarında da var bu yaklaşım ama ben bundan pek emin değilim. Geçmişte yaptıklarında bu yönde bir tavım varsa bunun yanlış olduğunu da düşünüyorum. Engels'in çok sevdiğim bir lafı var: "Bir sanat eserinde niyet bir koltuğun yayları gibi olmalıdır. Görmezsiniz ama ayakta tutar. Eğer görünür hale gelirse kıcınıza batar." Birileri batsın istiyor olabilir, bunu anlıyorum ama bunun yarattığı geçici rahatlamalardan da hiç emin değilim. Zaman zaman bende de böyle eğilimler oluşuyor ama kendimi başka bir akıldan, bir süzgeçten geçirmeye çalışıyorum. Kendimi bir terbiyeye tutuyorum. Bizim yerimize film konuşsun, ilk elden duygularımızı söyleyiversin, bizim gibi düşünen insanlarla ortaklaşacağımız cümleyi filmde de duyalım istiyoruz, belki yalnız olmadığımızı hissetmek istiyoruz, bizim gibilerin sesinin çok çıkmasını istiyoruz, ama bunun insanı nereye taşıdığından da, eseri geleceğe ne kadar taşıdığından da emin değilim. Bence sanat başka bir yerde.

Parazit: Her şey müstahak...

Evren Barın - Mehmet Eğrik

Beyoğlu Sineması'nın pandemi nedeniyle kapanmadan önce gösterdiği son filmlerden biri Parazit, eve kapanmadan önce sinemada izlediğimiz son film bizim için. Biz diyoruz, bu yazıyı iki kişi yazıyoruz. İki farklı alımlayan, iki farklı sınıf tecrübesine sahip insan.

Sınıf, onun için yapılan ağır teorik ekinin pek de altında ezilmeyen bir biçimde, toplumsal bir “yerde” bulunuyor-olmanın duygularını taşıyor. Bu duygular, kendini gösterip kaybolan şeyler değil, kalıcı izlerin, birtakım sıyrıkların, bazen derin bazen yüzeysel yaraların anlatısından, oluştukları andan sonra kişinin düşüncesini de biçimlendirmesiyle kaynıyor zihinde. Bakışın, duruşun, görünüşün ve tercihlerin derinden fısıldayanı... Her düşüşte, bir başkasının bakışında kendimizi her gördüğümüzde, geçmişin tecrübesini şimdiye çıkararak, o kutsal bilgiyi bize tane tane söyleyen uysal ve yaban bir kemirgen...

Sınıfsal gösterenlerin yoğun bir biçimde kullanıldığı Parazit, seyircinin bakışını doğrudan yoksul bir mahalleye çeviriyor. Bir aile, bir bodrum katı, muhtemelen rutubet kokan bir ev, karma-karışık bir mutfak, hiçbirinin ne işe yaradığı belli olmayan üst üste yığılmış, muhtemelen oradan buradan toplanmış eşyalar, bir de beton bir yükseltideki tuvalet... Burası, insanların yaşaması için değil de adeta bakteri öbeklerinin şenlenmesi için yaratılmış bir mekân... Çok mu acayip, aksine tanıdık... Zira, İstanbul'da, özellikle gökdelenlerin hemen dibindeki mahallelerde buna benzer birçok ev vardır; “acıma” ile birlikte başka bir duyguyu daha çağırır bu mekânlar, tesadüfen orada bulunursanız her halinize şükür edersiniz.

Parazit, bir evin ilk çağrışımlarından sıcaklık imajının aksine, bodrum katının penceresinden, bulunduğu sokaktaki yaşamın da “aşağısını” gören bir mekânda başlıyor; gözümüzü karışıklığın içinde açıyoruz. Günümüz dünyasının “temel ihtiyaçlarından” biri olan internetin, komşudan aşırılmaya çalışıldığı bir çabaya odaklanıyoruz. Bu temel noktadan itibaren, muhatabından habersiz olarak, ailenin başkalarının sahip olduklarına “çengel atma” davranışına şahit oluyoruz; bu bir refleks değil, bu davranış -erişemeyeceğine bir çengel atıp kendine çekme arzusu- ona ulaşma değil, gözüne kestirdiğini yanına çekme... Bir yandan da yoksullar için söylenen bir stereotiptir “bedavaya konma.”

Yönetmenin o uzaktan, mesafeli bakışı da film boyunca süren bu tür stereotiplerin üretilmesine imkân sağlıyor. Bir mikroskoptan bakıyor sanki, bizim de oradan o açıyla bakmamızı istiyor. Bir öbeğe bakıyoruz, önce bulanık, karmakarışık, sonra küçük ayarlarla netleştirmeye çalışıyoruz gördüğümüzü. Bilmem sen ne dersin buna?

—Yönetmen bize Güney Kore işçi sınıfından herhangi bir aileden bahsetmiyor, çok özel bir ekipten bahsediyor sanki... Aile diyemiyorum, aksiyon-komedi filmlerindeki ekipler gibiler; üstelik o filmlerdeki aksine bunların bir hedefi de yok. Bölüm gereği çeşitli rollere bürünen

“kahramanlarımız”, aşırı yetenekli olduklarından, hiç zahmetsiz; bu rollerin gerektirdiği bütün donanımına hemen sahip olurlar. Sanki bu bölümü bitirip diğerine geçecekler, ancak bölüm sonu yok! Amaç ne? “Hoyratlıkları”, sınıfsal davranış biçimlerinin beklenti dışında kalan bir yanını oluştururken, aynı zamanda anlatıdaki ölçüsüzlüğe işaret ediyor. Onca eğitim, yetenek, donanım, mesleki tecrübe vb beceriye rağmen, çoğumuz; her an kapıya konabileceğimiz gerçeğiyle çalışmaya devam ederiz. Emekle vardığımız yer konforlu olsa da uçurum kenarındayızdır, dolayısıyla düşmemek, orada kalabilmek için de yine büyük çabalar sarf ederiz. Emekçi ailelerden gelme her birey, her an tekme yiyebileceğini yaşayarak öğrenir. Risk almazsın, sisteme sadakatin sağlanır. Hoyratlıkları tuhaf geldi bana. En dipten, kısmen konforlu bir hayata kısa sürede ulaştılar, ancak bunu riske atmak için tereddüt dahi etmediler. Büyük kumar bu, aileden yoksul olanlar, birtakım şeyleri bu kadar kolay riske etmezler. Bu “öbeğin”, bu “ailenin”, özel bir grup olduğunu düşünmek kaçınılmaz: bir kamikaze grubu. Kaybetme korkuları yok, sadakatleri yok, ancak grubun bir amacı da yok...

—Dediğin gibi, ister “kendinde” ister ise “kendi için” olsun, bildiğimiz sınıfsal saikle hareket etmiyor bu aile, bunlar bir “öbek”... Birinin zihninde uyanan bir şey, örneğin filmin başında oğulun arkadaşının işini devralmasındaki zihni “pırlıltı”, hiç konuşulmadan diğerlerinin zihninde de belirmiş gibiydi. Edinme arzusuna mesafe olarak yakın olanın alfa olduğu bu öbekte, ilk hamleyi evin oğlu gerçekleştirdi. Alfa apoletini, “zengin” evine ikinci giriş yapan evin kızı devraldı; bu sırada zengin evinin “sorunlu” ve “şımarık” küçük oğlunu bir anda terbiye etmesi ve kendi ailesinin diğer üyelerine de yolu açmasıyla önderliğini tescil etti. Tüm aile üyeleri, amiyane tabirle bir zengin evine “kapaklandı.” Bunu gerçekleştirdikleri her aşamada, her birisi mevcut ahlaki kuralları çiğnemekten beis duymadı. Oğlan, ona zengin evindeki İngilizce öğretmeni rolünü devreden arkadaşını, kız babasının aynı işe girmesi için mevcut şoförün işini “kolayca” alt etti. Söylediğim gibi bir başkasının olduğunu bildikleri şeye “çengeller” atarak sahip olmaya çalıştılar; ne arkadaşlık hukukuna uygun davrandılar ne de muhtemelen kendileriyle aynı sınıfa mensup bir insanın işini gayri-ahlaki bir yoldan elinden almaktan çekindiler. Burada sınıfa ya da yoksul olana bakışta bir taraflılık olduğunu görüyorum ben; “bedavaya konarlar”, “ahlaksızlardır” vb gayet yaygınlaşmış etiketlerle üstten, tepeden, nedenlere dayanmayan ve klişeleri tekrarlayan aşağılık bir bakış... Anlatının dengesini yitirdiği nokta şu ki, kazanma/kaybetme, yerini koruma, sağlama gibi hayatta kalma taktikleri düşünüldüğünde bu bir kamikaze grubu... Bu kadar sertçe daldıkları sahip olma havuzunda beklenen şey, tiplerin bunu elinde tutma çabasıyken, o da nedensiz bir biçimde ortadan kalkıyor. Böylelikle mevcut klişeye yönelik bir anlatı dinamiği çıkıyor ortaya...

—Oğlan çok çabuk öğretmene, kız sanatçıya dönüşüyor; baba şoför ama başka türlü bir şoför, profesyonel... Annenin kılık kıyafeti, davranışları “zengin evinde” işe başlar başlamaz değişiyor. Çalışırken, ahlaki ilkeleri yok sayıp kanunları çiğnerken; asla acemilik yaşamıyorlar, şüpheye düşmüyorlar. Daha önce yaptılar, yeniden yapacaklar; sonra yeniden ve yeniden! “Sınıfa ya da yoksul olana bakışta bir taraflılık olduğunu görüyorum” dedin ya, haklısın; mevcut klişeleri de aşan bir hakaret var burada. O ailenin tüm üyelerinin birden bu kadar kolay kriminalleşmesi tuhaf, gerçekçi değil. Bu bakımdan kriminalleşmenin anlatıda neye hizmet ettiği, hangi anlamı güçlendirmeye çalıştığı sorusunun cevabı da rahatsız edici...

—Filmin dramatik yapısı kuvvetli, bunun nedeni tekrarın gücünden kaynaklanıyor. Sınıfa dair ne kadar stereotip varsa -yoksullar özelinde olumsuz- ortaya konmuş. Mizansen, mekân kullanımı da buna eşlik ediyor. Zenginlerin “yukarıda”, yoksulların “aşağıda” barınması gibi, zenginlerin “iyi



ve naif” yoksulların “kötü ve ahlaksız” olması gibi... Son derece açık, anlaşılmaması için herhangi bir neden barındırmayacak kadar basit ve ne yazık ki işlenmemiş... Bunun özellikle tercih edildiğini düşünüyorum; kolayca anlaşılması, soruya yer bırakmayacak şekilde bize bilindik çatışmaları anırtması için... Birincil ve ikincil grup meselesini açıklarken sen de demiştin, yönetmen kendini kuşkusuz ki birincil grupta konumlandırıyor. Sınıfa dair mevzuda, özellikle bağımsız sinemada pek de alışılmamış bir biçimde bu tepeden bakış, kendini zenginin bir altında ama duygusuna ve naifliğine yakın ya da denk, yoksulun üzerinde hissedilen bir sınıfın ya da grubun duygularını taşıyor. Seyirciyi, yukarı ve aşağı gibi basit, gündelik hayatta iç içe geçmiş sınıfa dair duyumsamayı ve kendini konumlamayı bir hınç estetiği üzerinden anlatıyor. Bir anlatının derdinin olmasını beklerim izleyici olarak, söylediği bir şey, yorumundaki çokkatmanlılık... Ancak Parazit, sınıfsal gösterenleri yoğun bir biçimde kullanıp, sınıfa dair bir şey söylemiyor. Sınıf, duygulara odaklandığımız zaman bir aidiyet meselesidir birçok şeyle birlikte, farkındalıkla ilgilidir, fazlalık ve eksikliği duyumsamaya odaklanır. Bu film bize ne söylüyor ve söylerken ne yapıyor, söylemekle ne yapıyor sorusunun yanıtı pek de doyurucu değil. Anlatıda zengin ne kadar steril bir anlayışla çizilmişse, yoksul da o kadar anti-steril bir anlayışla çizilmiş; sınırlar, renkler, ikilikler çok keskin çizgilerle ayrılmış, zengin ve yoksulun dünyasını tanımlıyor yönetmen kendince, sonra da bu iki ayrı dünyayı birbirine çarpıyor. Klişeler hayatı güçlendiren şeylerdir, hayata dair şeylerdir, ancak bu klişelerin kullanım biçimi de bana filmin bir derdinin olmadığını gösteriyor. Mimari metaforların doğrudanlığı, açıklığı analitik bir düzlemde yukarı ve aşağı olarak kodlanmış bir skenografiyi söylemek mümkünüdür örneğin; bakışı katmanlara ayırmak, her bir katmanı birbirine ilişkilendirme biçimi ya da stratejisi de söyleme dahilidir. Parazit’te ise bu katmanların o analitik düzlemde çıkıp da bir anlatı karakterine dönüşmediğini görüyorum. Biçim ve içerikteki bu streatipler birbirini destekliyor adeta: örneğin “yoksullar kokar.”

—Koku aniden hikâyeye dahil oldu. Emekçileri iki gruba ayırıyor film. İlk gruptakileri insan-



dan bile saymıyor üstelik. Ev ile birlikte alınıp satılıyorlar, zindan benzeri bir mahzende fareler gibi yaşamayı çok da dert etmiyorlar. Bu söylem bile yetmiyor sanki yönetmene, daha da aşağılamak için eline biberon tutuşturuyor mahzendeki adamın. İkincil gruptakilerin insan olduğunu, işe yarar ve yetenekli olduklarını kabul ediyor, ancak ahlaksızlıkla donatıyor onları da. Yoksullarla onurun yan yana geldiği tek konu koku oluyor sanırım. Çok fazla ter dökmediği, nispeten konforlu bir iş; özel-makam şoförlüğü yapıyor adam. Dolayısıyla kokunun kaynağı iş değil herhalde. Yaşadığı yer ve giysilerinden dolayı kokuyor diyebiliriz, tabii eğer yoksulların genetik olarak koktuğu gibi ırkçı bir iddia taşııyorsa. Kokunun cinayetle sonuçlanmasını, sınıfsal değil, erkeklik egosuyla bağdaştırıyorum ben. Hastalanan erkekliğini kızının canı ve efendisinin (büyük erkeğin) kanıyla iyileştirmeye girişiyor. Kızının ölümünün onun için pek de bir şey ifade etmediğini, kendini kurtarma çabasından takip ediyoruz. Can veren kızının en azından elini tutmayı değil, kendini kurtarmak için sokağa doğru koşmayı değil, gidip mahzene saklanmayı ve yaşamayı tasarlıyor. Yapıyor da.

—Filmde sınıfa dair gösterenlerin boyutlandırılmadığını düşünüyorum ben de... Üsttekiler, en alttakiler ve diptekiler. Başkasının bakışındaki konuma, kendi konumlandırılma biçimlerine ve bunların ürettiği anlamlara, olası ilişkilere dair sanki iki boyutlu bir kroki var. Toplumsal konumların birbirine değdikleri, bir biçimde iletişime geçtikleri, kendi gözlerinden veya başkasının gözünden kendilerini gördükleri anlar, o anlarda oluşan anlamı yorumlamak yerine bunların gösterilmekle kaldığı bir tercih filmin tüm kişilerini prototip kılmış. Karakter değiller, tipler. Dolayısıyla sınıflar arası geçişkenlik ya da ilişkiler de temsil düzeyinde sınırlandırılmış. Filmin anlatısının önemli bileşenlerinden olan bilginin edinimi ve kullanılması da öyle. Bilginin kolay edinimi... Filmin şöyle bir iddiası var mesela: bilgi giyilebilen bir şeydir... Edinimi kolaylıkla taklit edilebilir. İkincil sınıf öbeğindeki bir kişi, sahip olması için emek sarf etmek zorunda olduğu bir bilgiyi, yalnızca sahip-miş gibi görünerek karşısındakine sunabilir. Yoksul ailenin kızının, bir pedagoğun

ya da bir sanat tarihçisinin bilgi ve deneyimini kolayca üstüne giyebilmesi gibi... Yoksulun bilgiye bakışının da tepeden bir yargıyla şekillendiğine sıklıkla şahit oluyoruz filmde.

—Geçmişte de bugün de işçi sınıfı ve emekçilerin en önemli iddia ve taleplerinden biri, bilgiye ulaşma/eğitim haklarıydı, dediğin gibi bu bakış bunu önemsizleştiriyor. Diplomayı, uzun bir eğitim hayatı veya büyük emeklerle edinilmiş uzmanlıkları da küçümsüyor.

—Filmin neden bu kadar beğenildiği de önemli bir duygunun göstergesi bence... Beğenin temelinde yatan, sınıfın bir “oluş” biçiminde sunulması, bu “oluş” halinin kolayca anlaşılabilir senaryoyla, gündelik hayatta orta sınıfın “onların altındakiler” hakkındaki çıkarımlarını anımsatması olduğunu düşünüyorum. Bir tanıdığımı film hakkında ne hissettiğini sorduğumda, “o insanların güvenilmezliğinin en uç noktasını gördüm” demişti. “O insanların”, benden daha aşağıda olan, benim altımdaki... Bir biçimde varlıklarından haberdar olduğu, oluşlarından şüphe duyduğu ve haklarındaki düşüncesini açık edemediği alttakiler... Onlar hakkında bir kanısı var, hissettiği bir tekinsizlik, varlıklarından duyduğu rahatsızlık, bir türlü dile getirecek, teyit edecek imkânı bulamadığı... Parazit, odağına aldığı yoksul ailenin ahlaksızlıklarının nedensizliğiyle bu hisse meşru bir zemin sağlıyor. Bir sınıfın oluşunda ya da doğasındaymış gibi gösterilen ahlaksızlık, onu yaratan, ortaya çıkaran nedenlerden arındırılmış, nedensizleştirilmiş. Film bize, bu sınıfın kendinde-ahlaksızlığının olduğunu söylüyor; konu alınan bu “özel” aile pizza kutusu katlarken de kendilerine karşı da ahlaksızlar.

—Belki de izleyiciye daha önce elde edemediği bir şey sunuyor, bulunduğu konumdan nefret etme şansını tanıyor. Ahlaksızlık bir yetenektir!



Parazit

Yön.: Bong Joon Ho Sen.: Bong Joon Ho, Jin Won Han Oyn: Song Kang-Ho, Woo-sik Choi, Park So-Dam, Sun-kyun Lee, Cho Yeo-jeong Gör. Yön.: Hong Kyung-Pyo San. Yön.: Lee Ha-jun Kurgu: Jimmo Yang Müzik: Jaeil Jung

Güney Kore /132 dk. / 2019

Eş Anamlılar: Gönüllü Sürgün

Coşkun Liktör

G eçtiğimiz yıl başarılı bir Amerikan uyarlamasını izlediğimiz Yuva Öğretmeni'nde (Hagane-net, 2014) minik öğrencilerinden birinin olağanüstü şiir yeteneği karşısında büyülenen bir anaokulu öğretmenin hikayesini anlatan İsraili yönetmen Nadav Lapid'in son filmi Eş Anamlılar (Synonymes, 2019), ülkesi İsrail'den Paris'e göç eden yirmili yaşlarındaki Yoav'a odaklanıyor. Nadav Lapid'in senaryosunu babası Haim Lapid ile birlikte yazdığı Altın Ayı ödüllü Eş Anamlılar, yönetmenin hayatından otobiyografik izler taşıyor. 2000'lerde zorunlu askerliğini tamamladıktan sonra ilahi bir ses sanki ona ruhunu kurtarmak için derhal İsrail'den kaçıp gitmesini fısıldamış gibi Paris'in yolunu tutan, (1) ama orada tutunamayıp İsrail'e dönmek zorunda kalan Lapid'in kendi tecrübelerinden esinlenmiş bir film. Lapid gibi Yoav da bir daha geri dönmek üzere İsrail'i terk edip cebinde ne para ne de oturma izni olduğu halde soluğu Paris'te alıyor. Yoav'ın en büyük arzusu, ulusal kimliğini tamamen geride bırakıp tam anlamıyla "Fransızlaşmak", ömrünün sonuna dek Fransa'da yaşayıp ölünce Père Lachaise mezarlığına gömülmek. Ne Fransa'ya ne de İsrail'e ait hisseden Yoav, her iki kültüre de aynı ölçüde yabancı, her ikisinin de kıyısında. Eş Anamlılar, Yoav'ın yersiz yurtsuzluğunu, arada kalmışlığını betimlerken ulusal kimlik ve aidiyet karmaşası gibi meseleleri sorguluyor. Yoav'ın hikayesini anlatmanın kendisi için katartik bir deneyim olduğunu şu sözlerle ifade ediyor yönetmen: "İnsanın bireysel nevrozlarını sanata dönüştürüp başkalarıyla paylaşmasının bir tür terapi yöntemi olduğunu düşünüyorum." (2)

Öfkeli Genç Adam

Filmin açılış sekansında Paris sokaklarında sanki birilerinden kaçıyormuşçasına hızlı hızlı yürüyen Yoav'ı çok yakından takip eden sallantılı omuz kamerası, onun içinde bulunduğu huzursuz ve gergin ruh halini doğrudan izleyiciye yansıtmayı amaçlıyor. "İçinde fırtınalar kopan bir adamı sabit kamerayla çekmenin alemi yok," diyor yönetmen, "bilakis onunla birlikte siz de titremelisiniz." (3) Yoav'ın Paris'in seçkin bir muhitindeki lüks bir apartmana girmesiyle kamera da sakinleşip duruluyor. Hareketli kadrajlar, iç mekanlarda yerini sabit çekimlere bırakıyor. Daha neler olup bittiğini anlamadan Yoav'ın soğuk, bomboş bir apartman dairesinde çırılçıplak ortada kalverdiğini görüyoruz. Neden-sonuç ilişkisine dayalı sağlam bir olay örgüsüne sahip olmayan Eş Anamlılar'da tanık olduğumuz absürt olayların mantıklı bir açıklaması yok belki, ama çoğunun sembolik bir anlamı var. Sözelimi Yoav'ın kıyafetleri de dahil sahip olduğu her şeyi yitirip çırılçıplak kalması, İsraili kimliğinden soyunmasını temsil ediyor. Apartmanın koridorlarında bir aşağı bir yukarı koşuşturarak yardım istediğinde açılmayan kapılar, Fransa'nın bu çaresiz mülteciye kucak açmakta ne derece gönülsüz olduğunun göstergesi. Anadan üryan bir şekilde küvetin içinde donmak üzereyken Fransız çift Emile ve Caroline tarafından kurtarılıp hayata döndürülmesi de Yoav'ın yeniden doğuşunu simgeliyor. Fabrikatör bir babanın yazarlığa soyunan oğlu Emile ve bir orkestrada obua çalan müzisyen Caroline, Fransız küçük burjuva entelektüellerini temsil eden



klîşe karakterler. Emile ve Caroline, Yoav'ı giydirip onu bir nevi kendi suretlerinde yeniden yaratıyorlar. Himayelerine aldıkları Yoav'a pahalı kıyafetlerle deste deste para veriyorlar. Ne var ki Emile ile Caroline'in Yoav'a ihsan ettikleri yeni kimliği temsil eden, film boyunca Yoav'ın hiç çıkarmadığı hardal rengi palto, üzerinde pek eğreti duruyor.

Yoav'a göre hayallerinin ülkesi Fransa, her açıdan İsrail'in tam zıddı; eşitlik, özgürlük ve hoş-görü gibi değerlerin anavatanı. Ernest Hemingway, Pablo Picasso ve Milan Kundera da dahil tarih boyunca yazarları, şairleri, ressamı, sanatçıları mknatis gibi çeken Paris, Yoav için vaat edilmiş toprakları temsil ediyor adeta. Gelgelelim Yoav, Paris'in sokaklarını arşınlarken gözlerini kaldırmıdan hiç ayırmıyor. Zira dünyanın dört bir yanından gelen turistlerin akın ettiği, cazibe merkezi Paris değil onun görmek istediği. İşte bu yüzden kafasını kaldırıp bir kez olsun Seine Nehrine bakmıyor. Yoav'ın kendi kafasında yarattığı hayali Paris, turistik Paris'ten daha gerçek. Yoav'a göre Paris, olup olabilecek en mükemmel şehir, Fransa olup olabilecek en mükemmel ülke. Velhasıl en başından itibaren ikili karşıtlıklara dayanan bir dünya kuruyor film: İki farklı ülke, iki farklı kültür, iki farklı sınıf... Bir tarafta hem bedenen hem de ruhen ülkesinin eril, militarist kültürünün damgasını taşıyan ve günde iki Avroyla geçinmeye çalışan meteliksiz Yoav var. Öbür taraftaysa varlıklı, kültürlü, incelmış beğenilere sahip, sanatla ilgilenen Fransız küçük burjuva çift. Bir tarafta kültürün ve sanatın merkezi Fransa, öbür tarafta Yoav'ın memleketi İsrail. Yoav'ın İsrail'i tarif etmek için sayıp döktüğü olumsuz sıfatların sonu gelmiyor: "İğrenç, tiksiniç, kokuşmuş, edepsiz, ayıp, acınacak durumda, menfur, kaba, barbar, cahil, kötü kalpli..." Emile, "hiçbir ülke bunların hepsi birden olamaz," diye itiraz etse de Yoav'a göre İsrail olup olabilecek en kötü ülke. Bu açıdan Yoav, Nadav Lapid'in ilk uzun metrajı Policeman'ın (Ha-shoter, 2011) başkarakteri özel hareket polisi Yaron'a tam bir tezat teşkil ediyor. "Burası dünyanın en güzel ülkesi," diyen Yaron, İsrail'in militarizm ve milliyetçilikle yoğrulmuş kolektif ruhunun vücut bulmuş halidir adeta. Buna karşılık Yoav, ülkesine tepkisini her fırsatta dile getiren bir "öfkeli genç adam." 1950'ler İngiltere'sindeki sınıfsal adaletsizliğe, toplumsal eşitsizliğe ve ikiyüzlü burjuva değerlerine tepki duyan, birçoğu işçi sınıfı kökenli bir grup yazarı tanımlamak için kullanılan bu terim, Yoav'ın halet-i ruhiyesini de tarif ediyor. Edebiyatta "Öfkeli Genç Adam" (Angry Young Man) akımını başlatan "Öfke" (Look Back in Anger) adlı tiyatro oyununun yazarı John Osborne, 1961'de Tribune gazetesinde yayınlanan



açık mektubunda memleketine duyduğu nefreti şöyle dile getirir: “Bu bir nefret mektubudur... Kahrolasın İngiltere. Şu an çürüyorsun ve yakında yok olup gideceksin. Sana olan nefretim senden uzun ömürlü olacak...”(4) Keza Yoav da ülkesindeki siyasi iktidara ve hakim kültüre duyduğu nefreti ifade ederken benzer bir cümle kuruyor: “İsrail benden önce ölecek.” Buna rağmen yönetmen, Eş Anlamlılar’ın bütünüyle İsrail karşıtı bir film olarak görülemeyeceğini söylüyor ve ekliyor: “Bir sanatçının yapabileceği en vatanseverce şey, ülkesine acımasız eleştirilerde bulunmaktır.”(5) Tevekkeli değil, ülkesine en az Yoav kadar öfkeli bir grup gencin oluşturduğu kurmaca bir silahlı anarşist örgütün yer aldığı Policeman’de de Lapid ülkesine sert eleştirilerde bulunur.

Bir Hayalin Sonu

Yoav’ın İsrail’den ölesiye nefret ettiği halde tutup İsrail konsolosluğunda güvenlik görevlisi olarak işe girmesi son derece ironik. Keza İsraili Yahudi kimliğiyle gurur duyan ultra-milliyetçi, agresif, maço Yaron’la arkadaşlık kurması da öyle. Eş Anlamlılar’daki Yaron’un, Policeman’daki özel hareket polisi Yaron’la aynı adı taşıması, bu iki karakter ve iki film arasında paralellik kurmaya yarayan bir ayrıntı. Yaron’un Paris metrosunda tanımadığı insanların yanına sokularak onları kışkırtmak için suratlarına Yahudi kimliğini haykırıp İsrail milli marşını mırıldanmak gibi sinir bozucu bir huyu var. Kavga çıkarmak için fırsat kollayan Yaron’un en büyük zevki, Paris’teki Neo-Nazilerle dövüşmek. Yaron, İsrail’in genlerine işlemiş savaş kültürünü, militarizmi, milliyetçiliği, kahramanlık mitini, maço zihniyeti, toksik erkekliği, yani Yoav’ın geride bırakmak için çürpindiği her şeyi bünyesinde barındırıyor. Birbirlerine zıt karakterler özelliklerine sahip olsalar da hem Yoav’ı hem de Yaron’u deliliğin eşiğine sürükleyen şey aslında aynı: Aralıksız olarak işgal ve savaş politikalarıyla yönetilen, sürekli teyakkuz halindeki bir ülkenin vatandaşı olmak. Başka bir deyişle “İsrail’in insanları delirttiğini” ima ediyor film. (6) Yoav, Yaron’a dört yaşından beri hayran olduğu kahramandan, yani Truvalı Hektor’dan bahsediyor. “İlyada Destanı”nın sonunda Akhilleus tarafından öldürülen Hektor, yenilgiye yazgılı bir kahraman. Yoav’ın Truva Savaşının galibiyle değil de kaybeden tarafla özdeşleşmesi, daima zaferi hedefleyen, yenilgiye asla tahammülü olmayan İsrail’de hakim olan değerler sisteminin de reddi aynı zamanda.

Yoav, Paris’e adım attığı andan itibaren ulusal kimliğine, geçmişine, ailesine, kısacası İsrail’le

ilgili her şeye sırt çeviriyor, en başta da anadili İbranice'ye. Yoav, bir daha tek kelime dahi İbranice konuşmamaya kararlı. Rumen düşünür Emil Cioran, "insan bir ülkede yaşamaz, bir dilde yaşar. Ülkemiz, anayurdumuz dildir" der. Amerikalı siyaset bilimci Benedict Anderson da ulus kavramını incelediği "Hayali Cemaatler" (Imagined Communities) adlı kitabında aynı ülkede yaşayan ama hiçbir zaman yüz yüze gelip tanışma şansını bulamayacak kalabalıkları birbirine bağlayan başlıca unsurun dil olduğunu söyler. Kısacası Yoav, İbranice konuşmaktan kaçınarak İsrail ulusunun parçası olmayı reddediyor. Paris sokaklarını arşınlarken Fransızca sözlüğünü yanından hiç ayırmayan Yoav'ın ağzından Fransızca eş anlamlı kelimeler dökülüyor durmaksızın. Yoav, Fransızca kelimeleri dua edercesine tekrarlayarak ruhunu kurtaracağına inanıyor sanki. Gelgelelim o ne kadar geride bırakmak istese de hem anadili hem de ulusal kimliği Yoav'ın peşini bırakmıyor bir türlü. Yoav, en savunmasız olduğu anda, pornografik bir fotoğraf çekimi için çıplak poz verdiği sırada, İbranice konuşmak zorunda kalıyor. Anlaşılan o ki Yoav'ın İsraili kimliği, porno endüstrisi tarafından sömürülecek egzotik bir malzeme. Hatta İsrail-Filistin sorunu dahi öyle. Zira fotoğrafçı, askeri üniforma kuşanmış Yoav'ın Filistinli bir kadınla birlikte porno çekiminde yer almasını istiyor. Ama bu, Yoav'ın arkasına bile bakmadan topuklayıp kaçması için yetiyor da artıyor bile.

Yoav'ın Paris'te maruz kaldığı muamele gösteriyor ki her ne kadar İsrail, Şark ülkesi sınıfına girmese de Avrupalıların gözünde Ortadoğu coğrafyasında yer alan, egzotik bir ülke. Nitekim Yoav da Batılı Özne ile Doğulu Öteki karşıtlığı üzerine temellenen Oryantalist önyargılardan payına düşeni alıyor. Aslına bakılırsa Emile'le Caroline'in Yoav'a gösterdiği ilginin de Oryantalist önyargılardan muaf olduğu söylenemez. Zira can sıkıntısından muzdarip bu bohem çifti eğlendiren egzotik bir oyuncak işlevi görüyor Yoav – onların o kısır, tekdüze ve korunaklı hayatına arzu, heyecan ve canlılık katan bir oyuncak. Yoav'ın, ölüm, savaş ve şiddet kokan hikayeleri, egzotik masallar gibi geliyor Emile ve Caroline'in kulağına. Üstelik Yoav, başından beri Emile-Caroline çifti tarafından cinsel arzu nesnesi konumuna indirgeniyor. Böylece 1968'de Paris'e okumaya giden Amerikalı bir öğrenciyle biri kız diğeri erkek iki Fransız kardeş arasındaki ilişkiyi konu alan Düşler, Tutkular ve Suçlar'da (The Dreamers, 2003) olduğu gibi kaçınılmaz olarak bir aşk üçgeni çıkıyor ortaya. Gelgelelim tutku ve cinsellik dozu yüksek, dramatik gerilim yaratmaya hizmet eden bir aşk üçgeni değil bu. Yoav'la Caroline arasındaki ilişki, Yoav'a homoerotik arzu duyan Emile'in bilgisi dahilinde gelişiyor. Hatta Yoav'ı oturma izni alabilmesi için Caroline ile evlenmeye teşvik eden bizzat Emile'in kendisi. Emile ve Caroline çifti steril hayatlarına heyecan katmak için kullandıkları Yoav'ı sıkıldıklarında başlarından atıyorlar. Slavoj Zizek, Titanik (Titanic, 1997) filmindeki destansı aşk hikayesinin altında bir sömürü hikayesi yattığını söyler: Titanik, korunaklı hayatından sıkılmış, şımarık, burjuva kadın kahramanın işçi sınıfına mensup genç bir adamın yaşam enerjisini adeta vampir gibi emerek yeniden canlanışının hikayesidir.(7) Zizek'e göre burjuvazinin yoksullara gösterdiği merhametin altında çoğunlukla bu türden kan emici, sömürücü bir güdü yatar, tıpkı Emile-Caroline çiftinin Yoav'a gösterdiği ilgide olduğu gibi.

Yoav'ın cinsel bir nesneye, metalaşmış bir bedene indirgenildiğini görüyoruz film boyunca. Pornografik fotoğraf çekimi için poz verdiği sahnede uç noktasına varıyor bu durum. Avrupa'ya kapağı atan meteliksiz göçmenlere açık olan tek sektörün porno sektörü olduğunu da ima ediyor film böylece. Filmde sık sık çıplak olarak kadraja alınan Yoav, kameranın röntgenci bakışının da hedefinde yer alıyor. Laura Mulvey'nin sinemada hakim olan erkek bakışıyla ilgili kuramını tepe-taklak edercesine Eş Anlamlılar, kadın bedenini değil, erkek bedenini arzu nesnesi olarak sunuyor. Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı meşhur makalesinde, "egemen ideolojinin ve ona

dayanak olan psikik yapıların ilkelerine göre, erkek figür cinsel nesneleştirilme yükünü taşımaz. Erkek, kendi teşhirci benzerine bakmakta isteksizdir,” der. Bu açıdan bakıldığında Eş Anlamlılar, erkek figürün cinsel nesneleştirilme yükünü taşıyıp taşıyamayacağını test eden sinemasal bir deney olarak görülebilir.

Neticede Yoav’ın büyük umutlarla geldiği Fransa, ona hayal kırıklığından başka bir şey vaat etmiyor. Yoav ne geçmişle bağlarını koparıp İsraili kimliğini geride bırakabiliyor ne de Fransa’ya uyum sağlayabiliyor. Yoav’ın Fransız kültürüne daha iyi entegre olmak amacıyla devam ettiği vatandaşlık kursu, ironik bir şekilde Fransa’dan büsbütün soğumasına yol açıyor. Edward Said, Oryantalizm ideolojisine temel oluşturan Batı ile Doğu arasındaki ikili karşıtlıkların aslında bir mitem ibaret olduğunu söyler. Keza Yoav da vatandaşlık kursunda Fransız milli marşı “La Marseillaise”in yabancı düşmanı, kana susamış, koyu milliyetçi sözlerini yüksek sesle haykırırken İsrail’le Fransa arasındaki karşıtlığın sadece mitem ibaret olduğunu fark ediyor. Hayalindeki Fransa ile gerçek Fransa arasında dağlar kadar fark olduğunu anlıyor. Ve Fransa’nın demokratik değerlerinin, ifade özgürlüğünün ve eşitlik ideallerinin içinin boş olduğunu. Ve Fransız milli marşı “La Marseillaise”in İsrail milli marşı “Hatikvah”tan farksız olduğunu. Ve bütün milli marşların, bütün ülkelerin temelde bir ve aynı, tabiri caizse “eş anlamlı” olduğunu. Emile ve Caroline’in ona gösterdiği merhametin altında büyük bir bencilliğin gizlendiğini. Nihayetinde Öfkeli Genç Adam Yoav, öfkesini Fransa’ya, onunla evlenmeyi kabul ederek ona büyük bir lütufta bulunduğunu düşünen Caroline’e ve onun müzisyen arkadaşlarına yöneltiyor. Yoav’ın dönüp dolaşıp kendisini başladığı yerde, yani yumrukladığı halde açılmayan kapalı bir kapının önünde bulmasıyla noktalanıyor film. Sonuçta Fransa kapısının yüzüne kapanmasıyla Yoav, kıyamete dek hiçbir yere kök salmadan dünyanın bir ucundan diğerine dolaşıp durmaya mahkum “Gezgin Yahudi” (The Wandering Jew) (8) arketipini anımsatırcasına yapayalnız ve yersiz yurtsuz kalıyor.

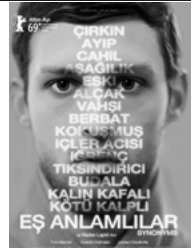
Notlar:

- 1) Berke Göl, “Nadav Lapid ile Söyleşi: Kimliğin Varoluşsal Komedi,” Altyazı, (Sayı 191, Eylül-Ekim 2019), 49.
- 2) Yönetmen bu sözleri filmin basın kitindeki söyleşisinde dile getiriyor. Basın kitinin İngilizcesine şu linkten ulaşılabilir: http://www.sbs-distribution.fr/images/film/SYNONYMES_DP_ENG.pdf
- 3) Bkz. http://www.sbs-distribution.fr/images/film/SYNONYMES_DP_ENG.pdf
- 4) John Osborne, “A Letter to My Fellow Countrymen,” Independent, <https://www.independent.co.uk/life-style/a-letter-to-my-fellow-countrymen-in-august-1961-the-cold-war-escalated-with-the-building-of-the-1367810.html>
- 5) Berke Göl, “Nadav Lapid ile Söyleşi: Kimliğin Varoluşsal Komedi,” 52.
- 6) Berke Göl, “Nadav Lapid ile Söyleşi: Kimliğin Varoluşsal Komedi,” 50.
- 7) Slovaj Zizek, In Defense of Lost Causes, (Londra ve New York: Verso, 2008), 58.
- 8) Çarmıha giden yolda İsa’ya hakaret ettiği için İsa’nın ikinci gelişine dek dünyada dolaşıp durmaya mahkum edilen bu efsanevi figür, özellikle 17. yüzyıldan sonra yazılan birçok edebiyat eserinde karşımıza çıkar. Bu efsanenin Yahudi kimliğinin oluşumunda da önemli bir yeri vardır.

Eş anlamlılar

Yön.: Nadav Lapid Sen.: Nadav Lapid, Haim Lapid Oyn: Tom Mercier, Louise Chevillotte, Quentin Dolmaire

123 dk. / 2019



Sefillerin İsyanı ve Adalet Arayışı

Yusuf Güven

Amerika ile Türkiye'nin bu kadar birbirine benzemesi sizi de benim gibi dehşete düşürmüyor mu? Küçük Amerika olacağız söylemleri 'demokrasi şehidimiz' Adnan Menderes döneminde dillerden düşmüyor idiyse de bu ülkede Amerikancılığın kökleri daha eskilere, ülkenin kuruluş mücadelesine kadar dayanır. Son yıllarda büyüğü küçüğüne özenir gibi görünse bile dünyadaki bütün diktatörlerin hamisi olan emperyalizmin merkezine şiddet ve baskı yöntemlerini öğretecek değiliz.

En son Minnesota, Minneapolis'te ırkçı beyaz bir polisin, bir markette sahte yirmi dolar verdiği öne sürülen, Korona günlerinde işsiz kalmış siyahi George Floyd'u kelepçeleyerek yere yatırması ve omzuna uzun süre diziyle baskı uygulaması sonucu Floyd'un yaşamını yitirmesi üzerine, zaten ekonomik olarak zor günler yaşayan yoksul kitleler ülkenin her yerinde isyan ateşleri yaktı.

Türkiye'de de artan bir polis-bekçi şiddeti var. Nisan sonunda Suriyeli mülteci Ali Hemdan yüzü polise dönükken öldürüldü. Adana'da, sokağa çıkma kısıtlamaları kapsamında yapılan polis kontrolü sırasında, dur ihtarına uymadığı gerekçesiyle vurulan mülteci Suriyeli gencin 18 yaşındaki bir işçi olduğu ortaya çıktı. Hem mülteci hem işçi hem de sokağa çıkma izni olmayan genç bir mülteci işçi olarak sokak ortasında polis kurşunuyla can veren Ali El Hemdan'ın 7 yıldır Adana'da olduğu ve 6 yıldır tekstil işlerinde çalıştığı sessiz, sedasız yansıdı haberlere. Amerika'daki öldürme olayı ile Türkiye'dekinin arasında çeşitli koşutluklar kurulabilir, ayrıntısına girmeyeceğim.

Polis - yeni bir milis gücü gibi örgütlenmiş bekçi şiddeti haberlerinin, en acısı Ali Hemdan'ın öldürülmesi olmakla birlikte, ardı arkası kesilmedi. ABD'de de, Türkiye'de de sorun aynı aslında, polis örgütünün giderek cahil ve angaje kişilerden seçilmesi, suça karıştıklarında arkalarının sıvazlanması, dokunulmaz hale getirilmeleri... Bir parantez açıp salgının baskıcı liderlerin işine geldiğini de ifade etmek lazım. Öylesine bir kolaylığa eriştiler ki, artık toplumu istedikleri şekilde dizayn ediyorlar ya da ettiklerini sanıyorlar. Seni kapattım, AVM'yi açtım. İçkili mekanlar kapalı, parklar kapalı, 65 yaş üstü sen pazar günü havalandırmaya çık, 20 yaş altı sokağa çıkmasın, dur bunu beğenmedim 18 yaş altı çıkmasın, fabrikalar çalışacak, iç turizm için üniversite giriş sınavını bir ay önceye aldım.... Arkası kesilmiyor. Nasıl olsa herkes eve kapanmış, tepki verseler, gücünü tekadamdan alan polisler, bekçiler hazır kıta.

2019 yılında çekilen Sefiller filmi köklerini 2005 yılında 18 yaşın altındaki üç çocuğun Paris'in yoksul banliyölerinde polisten kaçıp elektrik trafosu binasına saklanması ve ikisinin elektrik çarpması sonucu ölmesiyle, sıkıyönetim ilanına kadar giden Fransa'nın Gezisi diyebileceğimiz olaylardan alıyor. Kendisi de Malili göçmen bir ailenin çocuğu olan yönetmen Ladj Ly, tanık olduğu olaylara öncelikle kısa filminde sonra da ilk uzun metraj filminde aktarıyor. Ladj, geçen yıl gündeme gelen hareketi anımsatarak, orijinal sarı yekeklilerin kendileri olduğunu ama basının onlara o zaman yeterince ilgili göstermediğini söylüyor.

Suçla mücadele birimi -ya da önleyici suç birimi diyelim- Fransa'da yoksul mahallelerinde sürekli devriye gezerek yoksulları kontrol altında tutmaya çalışan polis gücüdür. Ekibe yeni katılan başpolis Ruiz, Chris ve Gwada'dan oluşan birime atanır. Ruiz kendisini başpolis olarak tanıtır, mahallede dolaşırken, polis pazubandı takar, aslında ortama yabancı, naif ve biraz idealist polis havasındadır. Bu durum kısa sürede sorgulanacaktır.

Sefiller filminde Victor Hugo ve romanı hatırlatılır. Suçla mücadele birimindeki arkadaşları ile devriye gezen Ruiz'e Sefiller'i okudun mu, buradaki okula neden Victor Hugo adını vermişler biliyor musun diye sorarlar. Ruiz biliyorum tabi der (her Fransız'a lisede okutuyor olmaları Sefiller'i). Çünkü, Victor Hugo romanı bu semtte yazmıştır. Yönetmenin de içinde yetiştiği, yüzyıllardır yoksulların mekanı olmuş Montfermeil'dir burası.

Bu polis timinin devriye gezdiği mahalle, pazarda tezgahları kiralayarak yolunu bulan "belediye başkanı", gençleri camiye davet eden müslümanlar, yine eskiden şiddete yönelmiş olduğu izlenimi veren ve islami cemaatin merkezi konumundaki dönerciyi işleten Salah, bunların polisle kurduğu ilişki üzerinden hassas bir dengede durmaktadır. Bu siyah Afrikalı ve Arap göçmenlerin mahallesine Romanların işlettiği bir sirk gelir ve sirkin yavru aslanının mahalleli çocuklar tarafından çalınması hassas dengeyi alt üst eder. Düzeni yeniden tesis etmek isteyen ekibin kıdemli polisi Chris, mahalleyi basmaya gelen Romanlara, aslanı bulacağına ve sirke getireceğine söz verir.

Sosyal medyadan kısa sürede aslanı kaçırın çocuğun Issa olduğu anlaşılır ve Issa'yi takip eden polis bir futbol sahasında onu yakalamaya çalışır. 2005'te isyanların başlangıcında ölen çocuklar da futbol oynamaktan dönerken polise rastlarlar. Futbol, birleştirici bir öğe olarak filmde yer alır. Filmin açılışında 2018 Rusya'da düzenlenen dünya kupasını kazanan Fransa'nın zaferi tüm ülkede olduğu gibi yoksul semtimizde de doyasıya kutlanmaktadır. Hatta ulusal takımın belkemiğini oluşturan siyahı, Arap kökenli oyuncuları yetiştiren yoksul semtleri zaferden iki kat gururludur. Bu gururlu birliktelik kısa sürede yerini asıl odak noktamız olan sınıfsal ayrışmaya bırakacaktır.





Issa ve arkadaşları teslim olmamak için polise direnir. Bu, 2005 isyanının temelinde de yatan bir motiftir. Çünkü, aslında hiçbir suçları olmadığı halde trafoya kaçan üç çocuk, polisin keyfi yere üstlerini aramaları, kimlik sorması, hatta onları karakola götürmesinden çekinmiştir. Başınıza bunların gelmesi için renginizin biraz koyu olması, göçmen olmanız ve yoksul semtlerinde oturmanız yeterlidir Fransa'da. Bu durum Chris'in yok yere genç kızları (küçük çocuklar) rahatsız ettiği ve başpolis Ruiz'in de rahatsız olduğu sahnede verilir.

Issa'nın yakalanması sırasında, çocukların tepki gösterdiği sahnede Gwada'nın elinde tuttuğu gaz fişegi atan silahı elleri kelepçeli Issa'nın suratına ateşlediğini görürüz. Filmin düğüm noktası burasıdır. Polisin kendini savunuyormuş gibi gösterildiği bu sahnede aslında polisi sıkıştırmaya çalışanların çocuklar olduğu düşünülürse hiç de öyle olmadığı anlaşılacaktır. Filmin devamında Ruiz, Gwada'ya o silahın öyle panikle ateşlenmeyeceğini bildiğini söyler.

Buradan filmin, yine özenle üzerinde durduğu polislerin profiline geçelim. Gwada'nın kendisi de Afrika kökenlidir ve mahalledeki kadınlardan farklı biri olmayan annesi ile birlikte yaşamaktadır. Ekibin yenisi Ruiz, kuralları uygulamak isteyen, liberal/sol bir kesimden geldiği anlaşılan, eşinden ayrı ve çocuğuna yakın olmak için bu göreve gelen bir polistir. Chris ise kendisi beyaz, karısı beyaz, çocukları beyaz bir aileye sahip Fransa'yı ve düzeni koruyan sağcı (yer yer ırkçı) kesimi temsil eder. Chris, mahallede kanunun kendisi olduğunu ve onun kurduğu düzen sayesinde her şeyin yolunda gittiğini savunur. Silahın ateşlenmesi bu açıdan da ilginçtir. Düzenin bekçisi Chris'in emrinde çalışan Afrika kökenli Gwada, yine Afrika kökenli Issa'yı vurur.

Bütün bu sahne mahallenin filmcisi/kameranı bir çocuk olan Buzz tarafından dronla filme alınacaktır. Polis, dronu farkedecek ve bu kez de filmin peşine düşecektir. Buzz, yönetmen Ladj Ly'yi temsil eden bir karakterdir. Ly, film çekmeye 15 yaşında karar verdiğini söylüyor, mahallede çeşitli olayları dokümanite ediyor, mahallenin genç gerilla gazetecisi olarak komşuların imdadına yetişiyor. Kameranın polisin en çok çekindiği araçlardan olduğu filmin çeşitli sahnelerinde vurgulanıyor. Ly, çalıştığı sinema kolektifi ile birlikte mahallede bir sinema okulu kuruyor.

Buzz, Salah'ın dönerci dükkanına kaçınca filminden haberdar olan mahallenin 'belediye reisi', polis ekibi ve polis ekibinin birlikte çalıştığı yerel mafya bozuntuları Salah'ın dükkanına doluşur. Salah, filmin bulunduğu kartı, olayların daha önceki isyanlar gibi olmasını mı gelişmesini istiyor-sun diye ikna edici bir konuşma yapan Ruiz'e teslim ederse de sonuç kaçınılmaz olur. Yaralı yaralı



Romanların sirk çadırına götürülen Issa, orada da aslan kafesine sokularak iyice korkutulur. Aslan yavrusu sağsalim teslim edilmiştir ama çocukların isyanı başlar. Polisleri, 'belediye başkanı'nı ve diğer düzen bekçilerini toplu konutların bir bloğunda sıkıştıran çocuklar kendi içlerindeki işbirlikçilerini iyice pataklar, Chris'i yaralar. Son sahnede Ruiz ile Issa karşı karşıyadır. Issa elinde bir molotof kokteylinin fitilini ateşlemek üzere iken Ruiz elinde silahı onu bunu yapmamaya çağırır.

Yoksulluk belki katlanılır, belki giderildiğinde eski günler unutulur ama insan onurunu kıran devlet şiddeti asla unutulmuyor. Ali İsmail'e atılan son tekmenin hesabı sorulana kadar, Ethem'e sıkılan kurşunun hesabı sorulana kadar unutulmayacağı gibi. George Floyd'un omzuna basılan dizin acısını uzun süredir biz de hissediyoruz. George Floyd'un "Nefes alamıyorum" deyişi vicdanımıza dokunurken metaforik olarak bizlerin durumuna da tercüman oluyor. Dünyanın çeşitli yerlerinde yoksul insanlar da hissediyor. İşte Sefiller, bu hissini yarattığı isyan duygusunu ele alıyor.

Victor Hugo'nun romanı Sefiller de yoksulluğun yanında hatta ondan daha çok adalet arayışının romanıdır. Yüzyıllardır süren ve sürmeye devam edecek kadim adalet arayışının. Ladj Ly de kendine göre bu adalet arayışına katkıda bulunuyor. Çocukları kendi vicdan ve adalet duyguları ile örgütleyip polise karşı isyana kaldıran, bu yönüyle oldukça naif yanlar taşıyan filminin sonunu açık bıraktığını; polis Ruiz ile Issa'nın yüzyüze baktığı ama ikisinin de son hamleyi yapmadığı sahneyle birlikte insanların statükoyu sorgulamasını istediğini söylüyor. Aslında son bellidir.

Sefiller (Les Miserables)

Yön.: Ladj Ly Sen.: Ladj Ly, Giordano Gederlini, Alexis Manenti Oyn: Damien Bonnard, Alexis Manenti, Djibril Didier Zonga, Issa Perica, Al-Hassan Ly, Steve Tientcheu, Almany Kanoute Gör. Yön.: Julien Poupard Müzik: Pink

Noise
Fransa / 105 dk. / 2019



Joker: Direniş Soslu Antikahraman

Zeynep Yaşar

Joker, ABD'de daha gösterime girmeden bir çok tartışma ve spekülasyonu beraberinde getirdi. Bu durum elbette büyük bütçeli, tam cadılar bayramı ve Oscar ödülleri arifesinde gösterime girecek olan, başka büyük yapımlarla (Batman serisi) devamlılık arz eden bir Hollywood gerilim filmi için şaşırtıcı bir durum değil. Asıl çarpıcı olan, tepkilerin merkezindeki toplumsal hassasiyetti. Filmin merkezindeki Arthur Fleck (Joaquin Phoenix) karakteri, fragmanlardan anlaşılabilirdiği kadarıyla, oldukça güncel bir gerçekliği ve akabinde endişeyi tetiklemişti. Yanlış anlaşılmaktan ve dışlanmaktan yakınan, yalnızlıkla ve ruhsal gelgitlerle mücadele eden genç ve beyaz ırka mensup bir erkeğin onu toplu katliama sürükleyen hikayesi pek çok kişi için, ABD'nin gündemindeki en önemli sorunlardan birini akla getiriyordu: bireysel ve çoğunlukla örgütsüz gerçekleştirilen silahlı terör eylemleri. En bilinenlerinden olan Columbine Lisesi katliamından (1999) bu yana sıklıkla gündeme düşen bu saldırılar Donald Trump'ın başkan olduğu dönem boyunca nefret suçu odaklı biçimleriyle devam etti. Saldırıların ortak noktası failerin genç, beyaz ırka mensup, çoğunlukla kadın düşmanı ve internet üzerinden radikalize olmuş heteroseksüel erkekler olması ve bu bireylerin ırk, toplumsal cinsiyet, etnisite, dini inanç ve cinsel yönelim açılarından azınlık teşkil eden grupları hedef almalarıdır. Dolayısıyla Arthur Fleck karakterinin bu nesle ses ve ilham verebileceği düşüncesi ne şaşırtıcıdır ne de haksız bir eleştiridir denebilir.

Ama fragmanın biraz ötesine geçip filme daha yakından baktığımızda bu yalnız karakterin, silahlı katliamların merkezindeki radikal muhafazakar tipolojiyi temsil ettiğini söylemek epey zorlaşıyor. Arthur Fleck'in şiddet eğilimli (ve nihayetinde edimli) öfkesinin kaynağı, liberalleşen toplumda ayrıcalıklarını yitirdiğini düşünmesi değil. Arthur'u katil olmaya sevkeden öfkenin altında yoksul ve çarpık bir aile yapısından gelmiş olması, zihinsel hastalıkları ve buna çare olacak sosyal hizmetlerin kıtlığı, ve bazı ana akım erkeklik söylemleri üzerinden zorbalığa maruz kalması yatmaktadır. Toplumsal beklentiler nazarında çoktan evlenmiş ve kendi hayatını kurmuş olması gerekirken, fiziksel olarak kendisine bağımlı annesi Penny Fleck (Frances Conroy) ile yaşayan Arthur, hayatını palyaço kostümü içinde reklam ve eğlence odaklı işlerle kazanmaktadır, ancak hayatındaki meslek profesyonel komedyenliktir. Devlet destekli psikolojik danışman hizmeti almakta olmasına rağmen, filmin en başlarında bu kaynağın kesildiğini aktaran filmin arka planında, ekonomik sistemin en alt tabakalarındaki yoksul bireyleri mağdur eden bir düzen temsil ediliyordu. Bu mağdurlara Arthur'un siyah psikolojik danışmanı da dahildir, sağı solu akan ve asansörü çalışmayan apartmanındaki komşusu da (filmin siyah karakterlere bahsettiği sorunlu temsile birazdan değineceğim). Gelir uçurumunun her geçen gün arttığı ve yoksulların mağdur edildiği bu ortamda bir milyarder iş insanı, belediye başkan adaylığı üzerinden propaganda yapmaktadır. Bu kişi de orijinal Batman serisindeki baş karakter Bruce Wayne'in babası Thomas Wayne'dir (Brett Cullen). Dolayısıyla Thomas Wayne hikayedeki sermaye sahibi güçlü erkin temsiliyken Arthur Fleck yok-

sul, aciz ve 'efemine' özellikleriyle kendine yer bulur.

Film bu karşıtlığı kullanarak sosyoekonomik bağlamı bireysel karakterler üzerinden aktarırken, bir yandan da Hollywood'un en sevdiği formüllerden biri olan aile ilişkileri ve sorunlu anne-baba figürleriyle bu anlatıyı derinleştirir. Penny, geçmişte Thomas Wayne'in evinde çalıştığını, onun çok iyi bir insan olduğunu ve kendilerine yardımcı olabileceğini Arthur'a söyleyip durur. Arthur daha sonra annesinin Thomas'a gizlice yazmış olduğu mektubu bulur. Bu hiç yollamadığı mektupta Penny, Thomas'tan kendisi ve 'Thomas'ın oğlu Arthur' için yardım istemektedir. Mektuptan seyircinin ve Arthur karakterinin aynı anda öğrendiği (ve filmin sonunda gerçekliği muğlak bırakılan) durum, Penny ile Thomas'ın geçmişte ilişki yaşamış olduğu ve bu evlilik dışı ilişkiden Arthur'un doğduğudur. Arthur Thomas'la yüzleştğinde ise son derece zalim bir tepkiyle karşılaşır. Thomas'a göre Penny, iddia ettiklerinin tersine Arthur'u evlat edinmiş ve o dönemdeki erkek arkadaşının hem kendisini hem de Arthur'u istismar etmesine göz yummuştur. Yine Thomas'ın Arthur'a anlattığına göre Penny'nin iddiası geçmişte de Thomas'ın başını ağrıtmış ve nihayetinde Penny'nin ruh ve sinir hastalıkları hastanesine yollanmasına neden olmuştur. Arthur, Thomas'la yüzleştikten sonra bu hastaneye gider ve zor kullanarak kayıtlara ulaşır. Thomas'ın iddiası belgelerle kanıtlandır: Arthur, Penny'nin biyolojik çocuğu değildir ve bebekliği sürecinde istismara uğramıştır. Öte yandan Thomas Wayne'in hizmetçisiyle ilişki yaşayıp daha sonra itibarını zedeleyecek evlilik dışı bir çocuk söz konusu olduğunda, gücünü ve bağlantılarını kullanarak Penny'ye sahte belgelerle hasta ve aciz süsü vermiş olabileceği de filmde ve seyircinin aklında bir ihtimal olarak kalır.

Özetle Arthur Fleck'i zıvanadan çıkararak durum, kapitalizmin temel vatandaşlık hizmetlerini ve sosyal dayanışma ağlarını eritmesine ek olarak erkek egemen temelli çarpık aile yapısı içinde istismara maruz kalmış olmasıdır. Bu son derece önemli bağlamı ustaca inşa eden film ne yazık ki arka plandaki sorunları Arthur'un bireysel konumuna ve bakış açısına odaklanarak, etrafında



olup bitenlere ve toplumsal oluşumlara gereken temsil alanını açmadan aktarır. Palyaço kostümü içinde metroya bindiğinde zorbalığa ve saldırıya uğrayan Arthur, kendisini provoke eden zengin züppeleri öldürdükten sonra boşvermişliğin, kaybedeceği bir şey kalmamanın verdiği yeni bir güç kazanmıştır. Bu ilk cinayetten sonra filmde Arthur'u sıklıkla alçak açıdan çekilmiş kamera planlarından izleriz ve seyirci olarak bu karakterin bakış açısına konumlandırılırız. Film seyircinin Arthur karakteriyle özdeşleşmesini bu şekilde hızlandırırken elbette yaşadığı sorunları da önemsememizi ister. Ama olan bitenler karakterin bireysel yolculuğuna indirgendiği için seyircinin Arthur'a karşı geliştirdiği empati biraz arabesk biraz da fanatik desteğe dönüşme riski taşır. Mesela annesi tarafından ihanete uğradığını düşünüp onu hastanede öldürdüğünde Arthur'un zıvanadan çıkma durumu çoktan meşrulaşmıştır ve Thomas'ın Penny'ye yaptığı muhtemel haksızlıklar hikayede göz ardı edilecektir. Benzer şekilde siyah komşusu Sophie (Zazie Beetz) ile tatlı bir beraberlik yaşadığını düşündüğümüz Arthur'un, sonrasında bunu kafasında kurmuş olduğunu, esasen bu kadını kendi apartman dairesinde rahatsız etmiş olduğunu gördüğümüzde seyirci olarak çoktan 'hain' annesine karşı verdiği savaşta Arthur'un safına geçmiştir. Sophie ise kenarda köşede, Arthur'a hayallerinde yoldaşlık etmiş bir arzu nesnesi olarak kaybolur gider. Sophie'nin siyah ve yalnız bir ebeveyn olması ve filmin neredeyse tamamında Arthur'un fantazisindeki haliyle yer alması filmin ırk temsili konusunda oldukça problemliliği olduğu noktalardan biridir. Joker'deki diğer siyah karakterler de Arthur'un terapisti (Sharon Washington) ve sinir hastalıkları hastanesinde çalışan memurdur (Brian Tyree Henry) ve ikisi de merkezinde Arthur olan hikayenin içinde ne yazık ki göstermelik bir çeşitliliğe hizmet ederler. Oysa ki Arthur'u kurban eden siyasi ve toplumsal bağlam bu bireyleri tarihsel olarak çok daha mağdur bırakmış bir düzendir.

Filmin dünya çapında direnişçilerce benimsenmesine neden olan kısmı ise, Arthur'un niyeti dışında patlak veren toplumsal ayaklanmadır. Arthur metroda zengin zorbaları öldürdükten sonra cinayeti işlerken üstüne giymiş olduğu palyaço kostümüyle akıllara ve tabii ki gazete manşetlerine



kazınır. O sırada belediye başkan adayı olan Thomas Wayne verdiği bir demeçte, bu tarz şiddete başvuran kişileri ‘palyaço’ olarak tanımlar. Bu hem failin görüntüsüyle örtüşen hem de İngilizce’de hor görme amaçlı kullanılan bir ibare olduğundan Thomas’ın kitlesine gayet güzel hitap eder. Ancak şehrin yoksulları sinirlenmiş ve onlara hizmet etmesi gereken siyasetçilerin esasen onları hiçe saydıklarını anlamışlardır. Filmin sonlarına doğru büyük grupların yüzlerinde palyaço maskeleriyle protestolara koştuğunu izleriz. Bu, Türkiyeli izleyiciye elbette Gezi direnişi zamanında siyasi erk tarafından kullanılan çapulcu yaftasının halk tarafından sahiplenilip direnişin sembolü olmasını anımsatmıştır. Bu sırada Arthur, çok sevdiği ve filmde bir nevi kendisine baba figürü olarak gördüğü komedyen Murray Franklin’in (Robert De Niro) televizyon programına katılmaya hazırlanmakta, kendisinin ilham verdiği ayaklanmayı ise yüzünde ne olduğunu çok da anlamadığımız bir gülümsemeyle izlemektedir. Murray’ın programında daha evvel kendiyi dalga geçildiğini hisseden, katıldığı gece ise Murray’la şiddet içeren eylemler üzerinden tartışmaya giren Arthur canlı yayında komedyeni vurur. Bunu planlayıp planlamadığını kesin olarak söylemek zordur ancak kaybedecek bir şeyi olmayan, gözü dönmüş ve her seferinde mağduriyete uğramış birinin öfkesinin cinayete dönüştüğü bir başka ana tanık ederiz. Olayın canlı yayında gelişmesiyle birlikte zaten galeyana gelmiş protestocular Arthur’u yeni kahramanları, bir nevi lider olarak benimserler.

Bu etkileyici kapanış bizi tekrar toplumsal bağlama, direnişe ve direnişin saman alevi gibi örgütlenme gücüne bakmaya davet eder. Ancak bu direnişe ilham veren karakter bunu ne planlamıştır ne de tam olarak idrak etmektedir. Direnişin içindeki bireyler filmde yer bulmaz. Film kapatan epik sokak sahnesinde arka plan süsü olarak kalır eylemciler. Bir tanesi Thomas Wayne’i kimsenin görmediği bir anda intikam alırcasına öldürür. Toplumsal ayaklanmayı fişekleyen Arthur’u diğer protestocularla ortaklaştıran unsurlar ekonomik eşitsizlik ve yoksulluktur, ancak ayaklanmaya dair gördüklerimiz yine Arthur, Thomas ve biraz da Murray üzerinden birey odaklı ve intikam güdüsü ekseninde seyreden bir olaylar zinciri olmaktan öteye gitmez. İşte tam da bu yüzden filmin politik mesajı farklı seyirci gruplarında kafa karışıklığına yol açmıştır diyebiliriz. Arthur karakteri, namı diğer Joker, filme adını verdiği için elbette merkezde olacaktır ama arka planda azimle resmedilen zengin bağlamı bu kadar eriterek değil.

Joker

Yön.: Todd Phillips Sen.: Todd Phillips, Scott Silver Oyn: Joaquin Phoenix, Robert De Niro, Zazie Beetz, Frances Conroy Gör. Yön.: Lawrence Sher Kurgu: Jeff Groth Müzik: Hildur Guðnadóttir

ABD, Kanada / 122 dk. / 2019



Bitmekte Olan Bir Evlilikten Sahneler

Tülay Dikenoğlu

Geçtiğimiz aylarda Levent Kırca Oya Başar'ın boşanmalarının ardından çekilen kısa bir video dolaşıma girdi. Boşanmaları belli ki bir tiyatro oyunu sonrasında olmuştu ve Oya Başar'ın oyuna yönelik "Teknik aksaklıklar da vardı" sözüne Levent Kırca izleyenleri bugün bile güldürecek şekilde "Beni teknik aksaklıklar yüzünden mi boşadın?" diye cevap veriyordu. Bu videonun ardından "teknik aksaklıkların" ne olduğuna dair kimi yazılar çıktı. Bu yazılara göre boşanmaya dek giden sorunun temelinde Oya Başar'ın bir oyun yönetmesi ve Levent Kırca'nın eşinin yönetmenliğini ciddiye almayarak oynadığı oyunu istemeden de olsa sabote etmesi vardı.

Bu açıklama yazılarının doğruluğunu bilmiyoruz ve bu iki ünlü ismin boşanma sürecine ilişkin dedikodular elbette bu yazının konusu değil. Ama doğru ya da yalan, bu "teknik aksaklıklar" açıklamasının Marriage Story'le (2019) bir akrabalığı var. Noah Baumbach'ın son filmi Marriage Story de tiyatrocunun bir çiftin boşanma sürecini anlatıyor. Adam Driver'ın canlandırdığı Charlie New York'ta bir tiyatro yönetmenidir ve eşi Nicole (Scarlett Johansson) de oyunlarının başrol oyuncusudur. Nicole, Charlie'yle tanışmadan önce birkaç gençlik filminde oynamış, kariyerinin batacağı ya da çıkacağı belli olmayan bir oyuncudur. New York'a geldiğinde Charlie'yle tanışmış ve o günden bu yana ikisinin kariyeri tiyatrodan iç içe geçmiştir. Charlie'nin tiyatrosunun Broadway'e taşınmasına paralel olarak Nicole'e da Hollywood'da bir dizinin pilot bölümü için başrol teklifi gelir. Nicole'ün avukatına anlattığı sahnede öğrendiğimize göre Charlie önce bu teklifi küçümser, sonra da pilot bölümden gelen paranın tiyatroya yarayacağını düşünerek Nicole'e teklifi kabul etmesini söyler. Çiftin su götürmez gibi görünen ortaklığındaki çatlaklar, içe atılmış öfkeler, küskünlükler böylece gün yüzüne çıkmaya başlar.

Bu yıllarca görmezden gelinen ama gittikçe büyüyen biriktirilmiş öfkeler elbette ilk anda ortaya çıkmaz. Her ikisi de barışçıl bir boşanma peşindedir ve bu yüzden kendilerine birbirlerini neden sevdiklerini yazmalarını ve sesli okumalarını öneren bir danışmana giderler. Film bu mektupların okunuşuyla açılır. Ama birbirlerine değil, üst ses olarak seyirciye. Nicole okumayı reddeder ve bu reddediş "barışçıl" ayrılmalarında bir kırılma noktası oluşturur. "Barışçıl ayrılma" aslında statü-konunun devamını hedefler. Bu "Aman Ali Rıza Bey ağzımızın tadı kaçmasını" tavrı, yani statüko da aslında Charlie'nin işine yarar. Nicole kendisini bir evliliğin ve bir tiyatronun parçası olarak değil, bu ortaklığın dışında istekleri ve hedefleri olan ayrı bir birey olarak kurmak istemektedir ve bunu Charlie bir türlü anlayamaz. Nicole'ün boşanma sürecine bir avukatı dahil etmesiyle işler "birbirimizi en başta niye sevdik" pembeliğinden "hadi eteklerimizdeki taşları dökelim" noktasına gelir.

Film, avukatların sürece dahil olması konusundaki tavrında ikirciklidir. Nora (Laura Dern) ve Jay (Ray Liotta) gibi shark denilen tuttuğunu koparan iki avukat sürece düşmanlık getirir, daha doğrusu görünmez düşmanlıkları, birikmiş öfkeleri yüzeye taşırlar. Müvekkillerine yaptıkları önerilerle "Ayrılık da sevdaya dahil" romantizmini parçalarlar ve onca şey söylendikten sonra bu



iki insan birbirlerinin yüzlerine nasıl bakacaklar diye düşünürüz. Halbuki ayrılığı sevdaya dahil eden Nicole'dür. Filmin sonunda Charlie'nin ayakkabısını bağlaması onun aileyi aile yapan, esas bakım veren kişi olduğunu gösterir. Yine de film Nicole'ü sürece avukatları dahil etmesiyle, işi saf ve barışçıl yollarla çözmeye niyet eden Charlie'nin karşısında kurnaz biri olarak da resmeder. Charlie Los Angeles'ta avukat ararken Nicole'ün görüşme yapmadığı bir avukat arar; çünkü belli ki diğerinin avukat seçeneklerini azaltmak için çiftler mümkün olduğunca çok avukatla görüşme yapmaktadır ve Nicole de bu kurnazlığı yapmıştır.

Öte yandan hiç avukata gitmeseydi Nicole'ün Charlie'nin barışçıl yolunda statükoya teslim olacağını ve kendisini hiçbir zaman ifade edemeyeceğini de hissederiz. Boşanma sürecinin temelindeki uzlaşmazlık Nicole'ün oğlu Henry'le Los Angeles'ta yaşamak istemesi ve Charlie'nin bunu kabul etmeyip "Ama biz bir New York ailesiyiz" ısrarını sürdürmesinde yatar. Charlie "New York ailesiyiz" derken hala Nicole'ün kariyerini ve aile dışında bir birey olmasını göz ardı etmektedir. Her ne kadar bir çift olarak göz önünde olsalar ve hem Bergman'ın filmi hem de tiyatro sahnesine atıfla "Bir Evlilikten Sahneler" (Scenes from a Marriage) başlığıyla sanat dergilerine haber olsalar da New York'taki tiyatronun merkezinde Charlie vardır. Tiyatro ve kazandığı ödül onundur. Tiyatrosuna ve kendisine ait olan bu ödülün boşanmadaki mal paylaşımına dahil edilebileceği aklına bile gelmez. Halbuki Nicole hem ailesine yakın olmak hem de kendi kariyerini ilerletmek için Los Angeles'da yaşamak istemektedir. Film boyunca Nicole'ün Los Angeles'da yaşama ısrarından çok Charlie'nin kalın kafalılıkla "Ama biz bir New York ailesiyiz, bu geçici bir süreç" demesini duyarız. Ve her ne kadar Nicole avukatının aklına uyup kimi kurnazlıklar yapıyor gibi resmedilse de, eğer bir avukata gitmemiş olsaydı bu statükoyu ve Charlie'nin kalın kafalılığını kıramayacağını da biliriz. Avukatların ilk görüşmesinde Charlie'nin ilk başta tutmuş olduğu ve duruma daha anlayışlı yaklaşan avukatı Bert, Charlie'ye "Adil gözükmediğini biliyorum. Ama kocası tarafından terk edilen ve beş kuruş alamayan yoksul bir anne olduğunu düşün; işte sistem insanları bundan korumaya çalışıyor" diyor. Yani aslında Charlie kendi boşanmaları gibi medeni ve barışçıl bir bi-



çimde çözülemeyecek durumlar için yazılmış kanunların haksızlığına uğruyordur. Öte yandan bu cümleyi başka türlü okumak da mümkün. Nicole kocası tarafından beş parasız terk edilmiş bir anne olmayabilir. Ama tüm bu medeni ve barışçıl bağlamları içinde o da kendisinin Charlie'den ve onun tiyatrosundan bağımsız bir birey olduğunu ortaya koymak için kanunun korumasına ihtiyaç duyar.

Marriage Story Noah Baumbach'ın boşanma üzerine ilk filmi değil. Kariyerinin ilk filmlerinden olan Mürekkep Balığı ve Balina (The Squid and the Whale, 2005) yine entelektüel bir New York ailesinin boşanma sürecini bu sefer çocuklarının gözünden anlatıyordu. Her iki boşanma filmi de, ilki kendi ebeveynlerinin boşanmasından ikincisi de yönetmenin ilk karısı Jennifer Jason Leigh'den boşanmasından olmak üzere otobiyografik öğeler içeriyor. Ancak Marriage Story, yönetmenin kendi hikayesinin sadık bir uyarlaması olmaktan çok Baumbach'ın diğer filmleri gibi insan ilişkilerindeki küçük ayrıntıların ve bunların yarattığı küskünlükleri, hayal kırıklıklarını ve diğer duyguları odağında yakınlaştıran bir film. Baumbach'ın filmlerinin odağında olaylardan çok insanlar ve onların küçük ve önemsiz sayılan duyguları ve hesapları var çünkü. Kicking and Screaming (1995) ve Frances Ha'nın (2012) büyümeyi reddeden genç yetişkinleri, Greenberg (2010) ve While We're Young'ın (2014) imkansız projeleriyle oyalanıp treni kaçırdıklarını zor yoldan kabul eden Ben Stiller karakterleri ya da The Meyerowitz Stories'de (2017) kendisinin pek de tanınmayan bir sanatçı oluşuyla başetmek için MoMa'da sergi açan arkadaşını yerden yere vurup sergide Sigourney Weaver'la tanışmasıyla avunan Harold'ı (Dustin Hoffman) gibi. Noah Baumbach filmlerini özel yapan bu küçük hikayelere, insana özgü küçük hesaplara, yüzleş(eme)melere, reddedişlere, kıskançlıklara, kırgınlıklara ve hayal kırıklıklarına, çoğu zaman sanatçı kibriyle bezenmiş işlevsiz bir aile ortamı içinde odaklanması olmuştur. Marriage Story de Baumbach'ın yukarıda adı geçen filmleriyle birçok noktada buluşuyor. Ancak diğer filmlere kıyasla Marriage Story büyük bir film. Boşanma gibi büyük bir hikaye anlatıyor ve bu yönüyle de aile hesaplaşmalarının ortaya döküldüğü bir düğün hikayesi anlatan Margot at the Wedding'e (2007) benziyor. Ancak Marriage Story'ü

büyük yapan sadece konusu değil, teatrallığı ve uzun monologlarıyla insana özgü bu durumlara yaklaşımı. Nicole ve Charlie monologlarıyla eteklerindeki bütün taşları döküyorlar ve geriye merak edilecek çok az şey kalıyor. Karakterler dertlerini bu kadar direkt anlattıkları ve birbirleriyle yüzleştikleri ölçüde Baumbach'ın yukarıda adı geçen filmlerinde yakaladığı incelik hali azalıyor ve film daha kalın bir hal alıyor. Her ne kadar bunun bir sinema zevki meselesi olduğunu kabul etsem de, Marriage Story Baumbach'ın diğer filmlerinin verdiği boşlukları insani bir empatiyle doldurma hissini vermiyor. Bu boşluklar karakterlerin taşları bir türlü dökememesinden, sorunların etrafından dolanmasından, oyalanıp büyümemelerinden, kısacası direkt sorunlarıyla yüzleşememelerinden kaynaklanıyor. Seyirci olarak benim tercihim ise boşlukları empatiyle doldurduğum ve yukarıda saydığım karakterlerin patetik hallerini derinden hissettiğim bir sinema deneyimi. Halbuki Marriage Story teatral monologlarla ve hatta mahkeme ortamıyla kurulan yüzleşme sahnelerinde seyirciye böyle bir alan bırakmıyor ve sinemanın zoom yapabilme inceliğini tiyatronun görülme için büyük maskeler takma kalınlığıyla değiştiriyor.

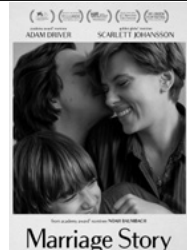
Yine de filmde bırakılan boşluklar var tabii ve bunların en önemlisi Nicole'un işiyle olan ilişkisi. Film Charlie'yi işine adanmış bir tiyatrocu olarak resmederken Nicole'ü daha çok sevecen bir anne olarak görüyoruz. Çekimler sırasında geçen bir sahnede onun akıllı ve yetenekli bir oyuncu olduğunu anlıyoruz ama Nicole'ün işiyle olan ilişkisi hakkında pek bilgimiz yok. Filmin sonundaki Emmy adaylığını duyana kadar onun Los Angeles'ta kalmak istemesine Charlie'nin gözünden bakıyoruz ve belki biz de Nicole'ün geleceği belli olmayan bir kariyer için inat ettiğini düşünebiliyoruz. Film her ne kadar kalın kafalı bir Charlie çizerek kadın karakterine sempati gösterse de, kadının işiyle olan ilişkisini muallakta bırakarak onu öncelikle bir anne ve eş olarak resmediyor. Boşanma görüşmelerinde Charlie adına yemek seçmesi ya da filmin sonunda Charlie'nin ayakka-bısını bağlaması da onun anaçlığının bir göstergesi. Nicole işin değil, evin direği.

Filmin belki de seyirciye sunmak istediği bir alan kimin haklı kimin haksız olduğunu ucu açık bırakması, taraf tutmaması. Filmi Nicole ve Charlie'nin birbirlerine yazdığı mektuplarla açıp kapaması da boşansalar bile bu insanların bir zamanlar birbirlerini sevdiğini hatırlatma amacı taşıyor. İçe atılmış ve biriktirilmiş bunca öfke ve kırgınlıkta kimin haklı kimin haksız olduğu, tıpkı malların kime ait olduğu gibi birbirine karışmış durumda. Bu yönden filmi boşanmayı bir kavgaya dönüştüren sistemin bir eleştirisi olarak da görmek mümkün. Nicole'ün başta okumak istemediği mektubu filmin sonunda Henry ve Charlie'nin okuması, bize acaba Nicole mektubu başta okusaydı, her şey farklı olur muydu sorusunu da sordurtuyor. Bu kadar kavgaya gerek var mıydı diye soruyoruz. Ancak Nicole'ün başarısı ve Charlie'nin onu kabullenışı bize aksini söylüyor. Böyle düşmanca bir sürecin kazananı veya kaybedeni yokmuş gibi görünse de, Nicole'ün kendi özgür iradesini kazandığını görmemek için Charlie gibi statükoyla barışık olmak gerekiyor. Eğer Nicole bu kavgayı vermeyip Charlie'nin barışçıl yolundan gitseydi, muhtemelen New York'ta yaşayıp öfke biriktirmeye devam edecek ve yazdığı bu mektup da o kadar anlamlı olmayacaktı.

Marriage Story

Yön. ve Sen: Noah Baumbach Oyn: Scarlett Johansson, Adam Driver, Azhy Robertson, Julia Greer Gör. Yön.: Robbie Ryan San. Yön.: Andrew Hull, Joshua Petersen, Kurgu: Jennifer Lame Müzik: Randy Newman

ABD / 137 dk. / 2019



Geçmiş Her Zaman Buradaydı: Tekinsiz ve Paramparça

Hazar Çavaş

Karanlıkta bir çocuk, korku içinde fısıldayarak saymaya başlar:

15,14,13... Düzgün dur! diye emreder öfke dolu bir adam:

Ödlek küçük kızlar böyle kambur durur! Ses 7'ye geldiğinde kendini

poşetle boğmaya çalışan bir adamı, sonra sesin sahibini görürüz. Yakın planda yakılan bir fotoğraftan kanlı bir çekice, kanlı mendillerin klozetten gidişiyile Sandy yazılı bir künyeye geçer, yangın alarmı eşliğinde binadan çıkarız.

Lynne Ramsay'nin Cannes Film Festivali'nden En İyi Senaryo ve En İyi Erkek Oyuncu ödülleriyle dönen filmi *You Were Never Really Here*, izleyiciye bir yapbozun parçalarını dağıtarak açılır. Klasik anlatının aksine bu açılış; hikâyedeki zaman, mekân veya karakterlere dair hiçbir belirli unsur sunmaz veya çok fazla belirsizlik sunarken, filmin diline dair bilgi vermekten geri durmaz. Tekinsiz, paramparça kesitlerden oluşan ve geçmişin her zaman burada olacağı bir yolculuk başlamıştır.

Joe (Joaquin Phoenix) çocukluğu boyunca babasının uyguladığı ağır işkencelere maruz kalmış, annesine uygulanırken de izleyici olarak konumlandırılmıştır. Joe'nun çocukluğuna dair birer flaş gibi çakarak kaybolan -klasik geriye dönüş sahnelerinden tamamen farklı bir formda olan- bu kısıtlı bilgiler, yetişkinlik döneminde de gizini korumaya devam eder. Kolluk kuvvetlerinde neler yaşadığı, orduda ne zaman görev aldığı, nelere tanıklık ettiği film boyunca muğlaklığını korur. Yaşamını kâbusa çeviren babasına ne olduğunu da bilemediğimiz gibi birtakım tahminlerde bulunabiliriz ama buradaki esas veri, Joe'nun yamalarla dolu bir kostüme dönen bedenidir. Travmalarla dolu bir çocukluğun üzerine yenilerinin eklendiği ve şiddetin, Joe'nun ayrılmaz bir parçası haline geldiğini söylemek zor değil.

Joe şimdilerde, seks ticaretinde kullanılan küçük kızları kurtararak hayata tutunmaya ve kendi adaletini sağlamaya çalışır. İşindeki yetkinliği ve olanca acımasızlığına rağmen, Joe'yu tekinsiz bir anlatıcı olarak nitelenebiliriz. Onunla olan yolculuğumuz boyunca arka sokaklarda, uzun koridorlarda, karanlık binalarda bilinmeyene doğru ilerleriz. Aynı anda öğreniriz tehlikeleri ve "bizi" nelerin beklediğini.

Anlatı yapısındaki bu sınırlılık, Ramsay'nin kurguladığı çok katmanlı gerilimi kesintisiz düzeyde tutarken, kahramanın her an kendini bir poşetin içinde boğabilme ihtimali de bu tedirginliği sürdürür. Nefessizlik, film boyunca bir ihtimal olarak var olmaya devam eder. Havaalanı sahnesinde bir kadın adeta boğulmuş gibi oturmaktadır. Benzer bir imgeyi, bir öncesine yakın bir ifadeyle Joe'nun fotoğrafını çektiği grupta görürüz. Zaman zaman Joe'nun hafızasında bir kamyonun arkası açılır, kasanın içinde boğulmuş olan -müdahale etmekte geç kalınan- kadınlar vardır.

Film, çoğunlukla görsel anlatıyla ilerler. Diyalogların oldukça kısıtlı olduğu anlatıda, *We Need*

to Talk About Kevin (2011) filminden de hatırlayacağımız kurgucu Joe Bini, lineer zaman anlayışına müdahale ederek filmin görsel dilini farklı bir izleme deneyimi üzerine kurar. Diyalogların yokluğunda, ses ve anlatı-dışı müzik de ön plandadır. Birer enstrüman niteliğinde kullanılan vurma-çarpma sesleri şiddet gerçekleşmeden çok önce çalmaya başlar, gerilimi tırmandırır ve Joe'nun çekicini kullanmasıyla son bulur.

Joe'nun son işi, Senatör Votto'nun küçük kızı Nina'yı (Ekaterina Samsonov) babasının yerini tam olarak bildiği bir adresten kurtarmaktır. Kurtarır da, ancak küçük kız hemen sonrasında senatörün intihar süsüyle öldürülmesinden de sorumlu olan, ucunun yozlaşmış devlet görevlilerinden Vali Williams'a uzandığı ve Joe'nun etrafındaki herkesi öldürmeye başlayan bir grup tarafından yeniden kaçırılır. Yönetmen, Joe'nun eve dönüş sahnesinde sesi olduğu kadar sessizliği de ustalıklı kullanır. Annesinin öldürüldüğü odaya girdiğinde yalnızca Joe'nun soluğunu duyar, yaşlı kadının yatağından da bir soluk bekleriz. Fakat gelmez. Joe'nun nefesine tek eklenen ses, annesinin katillerinin alt katta çıkardıklarıdır.

Bu sekanstan sonra, annesini nehrin karanlık sularına uğurlayan Joe'nun gün-düşlerine kendi çocukluğu dışında bir imge daha eklenir: Nina.

Küçük kız geriye doğru saymaya katılmıştır ve nefesi giderek azalmaktadır...

Öykü boyunca oldukça soğukkanlı bir şekilde yaşamın kıyısında gezinen, her an bu eşikten geçebilecek kadar istikrarlı bir antikahraman portresi çizen Joe, yaralı olmasına rağmen kelimenin tam anlamıyla dipten çıkar ve Nina'yı kurtarmak üzere harekete geçer.

Lynne Ramsay, Hollywood'la özdeşleşen "klasik anlatı" formunu yıkarak başladığı filmine ev, aile, devlet gibi Amerikan değerlerini parçalayarak devam eder. Ev, daima tekinsizdir. Kendimizi tedirgin ve tetikte hissederiz. Geçmişin acıları aynı odalarda var olmaya devam eder. Eve ait olan huzur veya mutluluk değil; erkek şiddeti, travma ve ölümdür. Bir sahnede yine intiharı düşlediği





sırada Joe istasyona yaklaşmakta olan trenin gelişini izlerken, kalabalıkta bir çift göz de onu izlemektedir. Belki de bir başka evde yaşanan şiddetten ötürü yüzü yaralı, istasyona benzer bir gaye ile gelmiş bir kadın...

Evle birlikte aile de bir kurum olarak dağılmıştır. Film boyunca mutlu bir formuna rastlamayız. Hem Joe'nun, hem de Nina'nın ailesinde, kadınlar ve çocuklar erkek egemen dünyanın kurbanlarıdır. Babaların evi yok edişini yozlaşmış devlet görevlileri izler. Yasanın olmadığı, siyasi ve idari gücün tamamen bozulduğu yerde iktidarın figürleri şiddeti türlü biçimleriyle uygulamaya, adaletsizliğin hükmünü sürmeye devam ederler.

Hiçbir Zaman Burada Değildin (You Were Never Really Here, 2017), geçmişin acılarının da-ima şimdiye müdahil olduğu, oldukça karanlık bir film. Bütün bu karanlığa rağmen, karamsar bir kapanışla sonlanmadığını da söylemek mümkün. Bir sahnede Joe ve Nina otel odasında otururlarken bir altmetin görevindeki televizyondan şu sözleri işitiriz: "Meksikalılar Pasifik Okyanusu için ne der biliyor musun? Hafızası yoktur derler. Hayatımın geri kalanını orada geçirmek istiyorum." Pasifik, o sırada Joe'nun travmalarından kurtulabileceği bir lamekân olan ütopyayı betimlese de, filmin sonunda başka bir ihtimalin var olabileceğini, yaşamın ne olursa olsun devam edeceğini hissederiz. Yaşadıkları korkunç olaylara rağmen bir şekilde birbirlerine tutunan, bir arada olan Joe ve Nina için yeni bir yolculuk başlar. "Güzel bir gün" der Nina umutla. İlk kez sonrası da vardır onlar için.



Hiçbir Zaman Burada Değildin (You Were Never Really Here)

Yön.: Lynne Ramsay Sen.: Lynne Ramsay, Lonathan Ames (Roman) Oyn: Joaquin Phoenix, Judith Roberts, Ekaterina Samsonov Gör. Yön.: Thomas Townend Kurgu: Joe Bini Müzik: Jonny Greenwood

İngiltere, Fransa / 89 dk. / 2017

Hiçbir Zaman Burada Değildin: Paramparça Bir Adam

Coşkun Liktör

Eski Yunanca'da "yara" anlamına gelen travma, psikanalitik literatürde "öznenin başa çıkmakta yetersiz kaldığı, hayatını altüst eden sürekli bir etkiye sahip sarsıcı bir olay" diye tanımlanır.(1) İskoçyalı yönetmen Lynne Ramsay, Glasgow'un kenar mahallelerinde yaşayan bir çocuğu merkezine alan ilk uzun metrajı Sıçan Avcısı'ndan (Ratcatcher, 1999) başlayarak hep travmalarla sarsılmış, yaralı karakterlerin hikayelerini anlatıyor: Sıçan Avcısı'nda kazara arkadaşının ölümüne sebep olduğu için vicdan azabı çeken, hayatın katı gerçekleriyle küçük yaşta yüzleşmek zorunda kalmış bir çocuk; Morvern Callar'da (2002) intihar eden sevgilisinin ölümüyle sekteye uğrayan hayatına yeni baştan yön vermeye çalışan bir kadın; Kevin Hakkında Konuşmalıyız'da (We Need to Talk About Kevin, 2011) oğlunun gerçekleştirdiği korkunç katliamın ağırlığı altında ezilen bir anne var. Ramsey, altı yıl aradan sonra çektiği dördüncü uzun metrajı Hiçbir Zaman Burada Değildin'de (You Were Never Really Here, 2017), bu sefer geçmişte yaşadığı travmaların anılarıyla boğuşan, bedeni de ruhu gibi yaralı bir karaktere odaklanıyor.

ABD'li yazar Jonathan Ames'in aynı adlı romanının serbest bir uyarlaması olan, gerilim yüklü bir şiddet ve suç hikayesi anlatan Hiçbir Zaman Burada Değildin'i geleneksel tür filmlerinden ayıran, aksiyon ve olay örgüsünden çok, başkarakterin iç dünyasına odaklanması. Joe, seks tacirlerinin kaçırdığı kız çocuklarını kurtarmayı meslek edinmiş eski bir asker, yani yasadışı yollardan seks tacirleriyle savaşıyor kiralık bir katil. Çocukluğunda sadist bir babanın şiddetine maruz kalan Joe, hem Körfez Savaşı'nda Ortadoğu'da görevliyken hem de FBI'ın insan ticaretiyle mücadele eden biriminde çalışırken her türlü vahşete tanık olmuş. Joe'nun sırtını ve kollarını kaplayan yara izleri, çocukluğundan beri maruz kaldığı şiddetin gözle görülür kanıtları. Travmaların sinemadaki temsillerini inceleyen bazı eleştirmenler, yara izini travmanın insan ruhuna verdiği kalıcı hasarı görünür kılmaya yarayan bir motif olarak değerlendirir.(2) Keza Lynne Ramsay de Joe'nun travmatik geçmişini vurgulamak için yara izi motifinden faydalanıyor.

Filmde travma mağduru bir karakter daha var, o da Joe'nun seks tacirlerinin elinden kurtarma görevini üstlendiği on üç yaşındaki Nina. Joe, Nina'yı pedofillere hizmet veren, müşterileri arasında üst düzey bürokratların da yer aldığı bir randevuevinde, sakinleştiricilerle uyuşturulmuş vaziyette buluyor. Maruz kaldığı istismarın Nina'yı duygusal açıdan felce uğrattığı, neredeyse katonik bir hale soktuğu aşikar. Nina'nın yaşadığı travmalarla başa çıkmak için başvurduğu yöntem ise sayı saymak, tıpkı Joe'nun çocukluğunda yaptığı gibi. Nina'yı siyasi çıkarları uğruna seks tacirlerine teslim edenin Joe'yu kızını kurtarmakla görevlendiren senatör babanın ta kendisi olduğu ortaya çıkıyor sonradan. Dolayısıyla filmde babalar, ya ailesine şiddet uygulayan sadistler ya da kızını pedofillere peşkeş çeken aşğılık kimseler olarak resmediliyor. Üstelik babasının Nina'yı istismar ettiğine dair bir ima da var filmde. Ataerkil kapitalizmin şiddet ve sömürüye dayalı mantığı, toplumun nüvesi olan ailenin içine işlemiş sanki. Ne de olsa yönetmenin film üzerine yaptığı bir



yorumda söylediği gibi “travmalarla dolu bir dünyada yaşıyoruz.”(3) Neticede film, çocuklarına eziyet eden babalarla, seks ticaretine bulaşmış çocuk istismarcısı siyasetçilerle, onların pis işlerini gören polis memurlarıyla dolu çürümüş bir Amerika tablosu çiziyor. Ne ki Hiçbir Zaman Burada Değildin, aile içi şiddet ve cinsel istismar mağduru karakterleri konu alan bir filmde beklenenin aksine rahatsız edici veya iç karatıcı bir seyirlik değil. Bilakis etkileyici sinematografisi ve başarılı ses tasarımıyla saf bir sinema deneyimi sunan film, baştan sona seyir zevki veriyor.

Geçmişin Hayaletleri

“Travma mağdurları, sanki travmatik olay şimdiki zamanda gerçekleşiyormuş gibi onu tekrar tekrar yaşarlar. Hayatlarının normal seyrini sürdüremezler, zira travma hayatlarını sürekli sekteye uğratar. Zaman, travma anında durmuş gibidir. Travmatik an, belleğe anormal bir şekilde kodlanmıştır ve uyanırken flashback’ler şeklinde, uykudayken de kabuslarda ortaya çıkarılır.”(4) Hiçbir Zaman Burada Değildin’de Ramsay, travmanın insan psikolojisi üzerindeki bu yıkıcı etkisini bütünlüklü, çizgisel anlatımı parçalayarak yansıtmaya çalışıyor. Dolayısıyla filmin anlatım tarzı, bir travma mağdurunun dünyayı algılayışı gibi parçalı ve bölük pörçük, yani filmin biçimi içeriğiyle uyum içinde. Filmde olup biten her şeyi Joe’nun sınırlı bakış açısından, o delik değişik zihninden yansıdığı şekliyle görüyoruz. Joe’nun bilincine apansız hücum eden travmatik anılar, flashback’ler aracılığıyla veriliyor. Bu yüzden de anlatının şimdiki zamanı, Joe’nun beyninde çakıp duran flashback’lerle sürekli kesintiye uğruyor: Çöl kumları üzerinde can çekişen bir çocuğun kasılarak titreyen ayakları, bir kamyonun kasasında havasızlıktan boğulmuş Uzakdoğulu genç kadınların üst üste yığılmış cansız bedenleri, gözlerinden yaşlar süzülen, şiddete uğramış, yüzü gözü morarmış kadınlar... Bir başka flashback’te kumda can çekişen çocuğun ölümüne dolaylı yoldan – ona verdiği bir gofret yüzünden – Joe’nun neden olduğunu görüyoruz. Üstüne üstlük kendi çocukluğunun hayaleti de Joe’nun peşini bırakmıyor bir türlü, olur olmaz zamanlarda karşısında beliriveriyor. Evin içinde elinde çekiçle homurdanarak dolaşan, yüzünü göremediğimiz baba, masanın altına saklanmış annenin kanla kaplı yüzü ve Joe’nun zihninde yankılanıp duran çekiç sesleri... Joe’nun geçmişi hakkında elimizde birçoğu sadece birkaç saniyelik planlardan oluşan bu dağınık, bölük pörçük anı kırıntılarında başka bir veri yok. Buna rağmen yönetmen, Joe’nun duygularını ve düşüncelerini kelimelere dökmeyen, filmin görsel dili ve ses bandı sayesinde ustalıklı aktarmayı başarıyor. Sözgelimi Joe’nun, çocukluğunda annesini koruyamadığı için suçluluk duyduğunu, kaçırılan kız ço-



cuklarını kurtararak kendince suçunu telafi etmeye çalıştığını kestirebiliyoruz. Joe'nun silah olarak babasının fallusunu temsil eden çekici kullanması da tesadüf olmasa gerek. Anlaşılan o ki Joe, hem çekici hem de çekiçte cisimlenen şiddet eğilimini babasından miras almış.

Joe'nun kafasına naylon poşet geçirerek intihar provası yapmak gibi tuhaf bir huyu var. Görünüşe göre bu, çocukluktan kalma bir alışkanlık. Zira flashback'lerden birinde babası evde terör estirirken gardıroba saklanan küçük Joe'nun annesinin çılgınlıklarını duymamak için kafasına bir poşet geçirdiğini görüyoruz. Kısacası Joe, intihara meyilli, öz-yıkıcı eğilimlere sahip, ölümü özleyen bir karakter olarak resmediliyor. Ölüm fikrine öylesine kafayı takmış ki istasyonda tren beklerken bile raylara atlamayı geçiriyor aklından. Freudyen terminolojiyle ifade edecek olursak Joe, ölüm dürtüsünün hakimiyeti altında. Freud'a göre, ölüm dürtüsü ve yaşam dürtüsü, birbiriyle devamlı çatışma halinde bulunan iki temel dürtü. Hatta acı verici travmatik anıların haz ilkesiyle çeliştiği halde bilince çıkıp durması da ölüm dürtüsünün marifeti. Freud, tüm canlılara içkin bu öz-yıkıcı dürtünün, insanları ölümün o sonsuz uykusunda yakalanacak huzuru aramaya ittiğini söyler. Bebelli Joe'nun düşüncelerini de hep ölüme ve yok oluşa dair fanteziler süslüyor. Filmin uyarlandığı romanda Joe'nun intihar teşebbüslerinden biri şöyle tasvir ediliyor: "Yok olduğunu hissediyordu ve bir sesin ona şöyle fısıldadığını işitti: 'Her şey yolunda, artık gidebilirsin. Zaten hiçbir zaman burada değildin.'"(5) Şehrin karanlık ve izbe sokaklarında adeta bir hayalet gibi dolaşan, işini bitirdiğinde geride hiçbir delil bırakmamaya özen gösteren Joe, gerçekten de hiçbir zaman burada değil sanki. Dış dünyadan kopuk, bütün insanlardan soyutlanmış bir hayat süren Joe'nun ölmeden hiçliğe karışmış gibi bir hali var. Joe sokakta yürürken veya bir kafede otururken arka planda belli belirsiz duyulan insan sesleri, hayatın nasıl da ona değmeden etrafında akıp gittiğini gösteriyor.

Joe'nun yakın olduğu tek insan, birlikte yaşadığı seksen yaşındaki annesi. Filmde Hitchcock'un Sapık'ına (Psycho, 1960) yapılan göndermeler, hem Joe'nun kişiliği hem de annesiyle ilişkisi hakkında kestirmeden ipuçları veriyor. Joe, Norman Bates gibi bir psikopat değil elbette, ama onun gibi çift kişilikli: Joe, bir yandan seks tacirlerini öldüren acımasız bir katil, öte yandan yaşlı annesine düşkün, sevecen ve şefkatli bir oğul. Aslına bakılırsa Joe da tıpkı Norman gibi annesinden kopup bağımsız bir birey olmayı başaramamış bir çocuk-adam; babanın yasasının hüküm sürdüğü, kültürün ve uygarlığın alanı olan sembolik düzene geçememiş, annenin hakimiyetindeki imgesel düzende takılıp kalmış. Öyle ki hâlâ annesiyle birlikte alfabeyi öğrenirken ezberlediği çocuk teker-

lemesini tekrarlamaktan büyük bir zevk alıyor. Tevekkeli değil annesi katledildikten sonra Joe'nun yegane arzusu bir an evvel hayatına son vermek. Hatta annesinin cansız bedeniyle birlikte sulara gömüldüğü an, belki de Joe'nun hayatının en huzurlu anı. İşte tam o esnada annesinin cansız bedeni yerini, suyun derinliklerinde kaybolan Nina'nın hayaline bırakıyor. Joe, yardımına ve şefkatine muhtaç olduğunu düşündüğü Nina'yı annesinin yerine koyarak yaşama tutunabiliyor ancak.

Yenik Kahraman

“Kötü adamlara” karşı tek başına mücadele eden bir erkek kahraman; başı dertte, yardıma muhtaç bir kız çocuğu ve yozlaşmış devlet görevlileri. Hiçbir Zaman Burada Değildin, geleneksel aksiyon filmlerinden aşına olduğumuz bütün bu klişelerle oynayan, onları olabildiğince tersyüz etmeye çalışan bir film. Nitekim yönetmen, çekim sürecinde başrol oyuncusu Joaquin Phoenix ile kafa kafaya verip tür sinemasının bütün klişelerini tuzla buz etmek için özel bir çaba sarf ettiklerini söylüyor.(6) Ramsay, tür kalıplarını kırmaya filmi aksiyon ve şiddet sahnelerinden arındırmakla başlıyor. Filmde şiddet ya tümünden kadraj dışı bırakılıyor ya da dolaylı yoldan gösteriliyor. Joe'nun Nina'nın tutulduğu randevuevine yaptığı baskını güvenlik kameralarından izliyoruz örneğin. Aynı şekilde Joe, otel odasında bir polis memuruyla boğuşurken kamera aksiyonun kendisine değil, tavandaki kırık aynaya yansıyan görüntüsüne odaklanıyor.

Yasalara aldırış etmeyip kaba güçle düzeni sağlamaya ve suçluları cezalandırmaya soyunan şehir eşkiyası (vigilante), aksiyon filmlerinde sıkça karşımıza çıkan bir klişe. Dirty Harry serisinde Clint Eastwood'un canlandırdığı Harry Callahan ve Death Wish serisinde Charles Bronson'un canlandırdığı Paul Kersey bu şehir eşkiyalarının en tanınmışları. Oysa travmalarla örşelenmiş, intihara meyilli, antidepresan bağımlısı, yaralı bereli Joe, bu güçlü ve karizmatik aksiyon kahramanlarına hiç benzemiyor. Hatta Joe, kahramandan çok kurban konumunda, hem ona şiddet uygulayan babasının, hem de onu savaşa gönderen devlet babanın kurbanı. Gelgelelim aynı anda hem kahraman hem kurban konumundaki erkek de bir başka Hollywood klişesi aslında. Ruhsal açıdan yaralı, genelde travma sonrası stres bozukluğundan muzdarip bu tür “kurban-kahramanlar”, içinde buldukları ruhsal krizi aşmanın yolunu başkaları için kendilerini feda etmekte bulurlar. (7) Eleştirmenlerin “travmatik kahramanlık” adını verdiği bu senaryo, neticede erkek kahraman mitini pekiştirmeye yarar.(8) Ancak Hiçbir Zaman Burada Değildin'de Joe, travmatik kahramanlık mertebesine erişemiyor. Nina'yı pedofil Vali Williams'ın elinden kurtarmasına fırsat kalmadan Nina kendi kendini kurtarıyor çünkü. Valinin cesedini bulduğunda Joe, kurtarıcı görevini yerine getiremediği için olsa gerek kendini tutamayıp gözyaşlarına boğuluyor.

Hiçbir Zaman Burada Değildin, erkek kahraman mitini sorgulayan filmler arasında sayılabilecek Taksi Şoförü (Taxi Driver, 1976) ile çokça kıyaslandı, hatta “21. yüzyılın Taksi Şoförü” olarak lanse edildi. Oysa çok farklı üsluplara sahip bu iki filmin olay örgüleri arasındaki yüzeysel benzerlikten öte pek bir ortak yönleri yok. Travma sonrası stres bozukluğundan muzdarip, şiddete eğilimli, topluma uyum sağlayamayan Vietnam gazisi taksi şoförü Travis Bickle da Joe gibi on üç yaşındaki bir kız çocuğunu, Iris'i, fuhuş çetelerinin elinden kurtarmaya çalışır. Ne var ki Iris'i “kurtarmak” için küçük çaplı bir katliam yapan Travis, bir kahramandan çok psikopat bir katili andırır. Taksi Şoförü'nün sonunda Travis'in bir halk kahramanına dönüşmesinde ironik bir yan vardır şüphesiz. Zira davranışlarının gitgide patolojik bir hal aldığına tanık oldukça ister istemez Travis'le aramıza mesafe koyup ona eleştirel bir gözle bakmaya başlarız. Oysa Joe ne kadar aciz ve kusurlu olursa olsun daima izleyicinin özdeşleşeceği, iyi kalpli kahraman olarak kalıyor. Ne de olsa o, arka sokaklarında kapkaççıların kol gezdiği, devamlı siren seslerinin yankılandığı, seks tacirleri-

nin cirit attığı suça batmış New York'u pisliklerden temizleyen iyi kalpli bir adalet savaşçısı. Hatta Joe öyle yüce gönüllü ki annesini öldüren tetikçi son nefesini verirken onun yanına uzanıp elini tutmaktan, söylediği şarkıya eşlik etmekten kendini alamıyor. Onun da kendisi gibi şiddete batmış bu yozlaşmış dünyanın kurbanı olduğunu anlıyor sanki. Oysa aynı Joe, mesleğini ifa ederken önüne çıkan tüm hasımlarını silah olarak kullandığı çekiçle gözünü dahi kırpmadan öldürecek kadar acımasız. Ancak Joe'nun ölümcül öfkesi sadece seks tacirleri ve pedofiller gibi aşağılık suçlulara yöneldiği için işlediği cinayetleri mazur görmeye hazırız. Bu yüzden Hiçbir Zaman Burada Değildin'in ataerkil şiddet kültürünü kutsayan Dirty Harry ve Death Wish gibi vigilante filmleriyle göbek bağı tamamen kopardığı söylenemez. Hatta bu açıdan bakıldığında Taksi Şoförü'nün bile gerisine düşüyor belki de. Taksi Şoförü, hiç değilse Travis'in işlediği cinayetleri beyhude, anlamsız, vahşi bir katliam gibi sunarak çocuk istismarının kötü adamları teker teker öldürmek suretiyle çözülemeyecek bir toplumsal mesele olduğunu ima ediyordu.

Hiçbir Zaman Burada Değildin'de yönetmenin tür kalıplarını kırmak amacıyla attığı adımlardan biri de Jonathan Ames'in romanının son bölümünü tamamen değiştirerek başı dertte genç kadın (damsel in distress) klişesini tersyüz etmesi. Roman, Joe henüz Nina'yı kurtarmak için Vali Williams'ın evine baskın yapmadan önce, nihai bir çözüme ulaşmadan sona erer. Oysa film, Joe'nun acizliğini ve Nina'nın gücünü vurgulayan bir finale noktalanıyor. Filmin başında cansız bir nesne gibi Joe'nun sırtında oradan oraya taşınan pasif ve yardıma muhtaç bir çocuk olarak resmedilen Nina, hiç beklenmedik ani bir dönüşümle kurtuluşunun kendi ellerinde olduğunu fark ediyor ve tacizcisinden intikamını kendisi alıyor. Nina'yı daha yakından tanıma fırsatı bulabilseydik, bu dönüşüm biraz daha inandırıcı olabilirdi belki. Nihayetinde dizginleri ele alıp yeni bir hayata başlama iradesini ortaya koyan da Nina oluyor. Filmin sonunda Nina, intihar fantezilerine gömülmüş Joe'nun bir kez daha yaşama tutunmasını sağlıyor, hatta İsa'nın Lazarus'u dirilttiği gibi Nina da Joe'yu diriltiyor. Sevginin Gücü'ndeki (Leon, 1994) kiralık katil Leon ile on iki yaşındaki Mathilda'yı anımsatan bir ikili oluşturan Joe ile Nina kafeden çıkıp belirsiz bir geleceğe doğru yelken açtıklarında biz onların az önce oturmakta oldukları boş masayı izliyoruz uzun uzun. Birdenbire ortadan kayboluyorlar, sanki hiçbir zaman orada değillermiş gibi. Ve bütün acımasızlığı, bütün vurdumduymazlığıyla akan hayatın sesleri duyuluyor fonda.

Notlar:

- 1) Jean Laplanche ve Jean-Bertrand Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, (Londra: The Hogarth Press, 1973), 465.
- 2) Bkz. Nick Hodgin ve Amit Thakkar, "The Scar Motif", *Scars and Wounds: Film and Legacies of Trauma*, (Palgrave Macmillan, 2017), 13-25.
- 3) Karin Badt, "Lynne Ramsay's You Were Never Really Here: The Female Gaze on Trauma", <<https://bit.ly/2LtdGPH>>.
- 4) Judith Herman, *Travma ve İyileşme*, (İstanbul: Literatür, 2015), 47-48. Çeviriyi biraz değiştirdim(y.n).
- 5) Jonathan Ames, *You Were Never Really Here*, (New York: Vintage Books, 2018), 2.
- 6) Leigh Singer, "Killer Joe", *Sight & Sound*, April 2018, 28 (4), 36.
- 7) Claire Sisco King, *Washed in Blood: Male Sacrifice, Trauma and the Cinema* adlı kitabında "kurban-kahraman" klişesine yer veren filmler arasında *The Omega Man* (1971), *Poseidon Macererası* (*The Poseidon Adventure*, 1972), *Şeytan* (*The Exorcist*, 1973), *Terminatör* (*The Terminator*, 1984), *Cesur Yürek* (*Braveheart*, 1995), *Gladyatör* (*Gladiator*, 2000), *Tutku*: Hz. İsa'nın Çilesi (*The Passion of the Christ*, 2004), *Ben Efsaneyim* (*I Am Legend*, 2007) gibi filmleri sayar.
- 8) Travmatik kahramanlık hakkında bkz. Kirby Farrell, "Traumatic Heroism", *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, (Baltimore ve Londra: The John Hopkins UP, 1998), 37-53 ve Claire Sisco King, *Washed in Blood: Male Sacrifice, Trauma and the Cinema*, (New Brunswick, New Jersey ve Londra: Rutgers UP, 2012).

Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi: Bakmak ve Hatırlamak

Fatoş Usta

Orpheus, aşık olduğu Eurydice'in ölümünün ardından, çektiği acıya dayanamaz ve lir çalarak ölüler diyarına gider. Öyle güzel lir çalıyordur ki, sonunda tanrılar Eurydice'i alıp götürmesine izin verirler. Ancak Eurydice, karanlık ölüler diyarını geçerken Orpheus'un arkasından yürüyecek ve yolun bitimine kadar Orpheus asla arkasını dönüp ona bakmayacaktır. Eğer Orpheus arkasını döner ve ona bakarsa, sevgilisi sonsuza kadar ölüler diyarında kalacak ve onunla gelemeyecektir.



Orpheus ve Eurydice'in hikâyesi ve filmde o hikâyeyi okuyan üç kadının yer aldığı sahne, Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi hakkında çok şey söylüyor fakat hepsi bu kadar değil. 18. yüzyılın sonları, Marianne adlı bir ressam, Héloïse adındaki genç bir kadının portresini yapmak üzere yaşadıkları adaya gelir. Portre, bittiğinde Héloïse'in evleneceği adama, İtalya'ya gönderilecektir ve evlilik bu portreye bağlıdır. Héloïse daha önceki ressamı kaçırdığı için, bu sefer portresinin gizlice yapılması gerekmektedir. Héloïse'in annesi bir süreliğine evden uzaklaştığında evde kalan iki kadın ve hizmetçi Sophie arasında lirik, dişil, cennetvari bir dayanışma hikâyesi başlar. Genel olarak bir aşk filminde diğer tüm hikâyeler ana karakterlerin öyküsünün yanında geri planda kalmaya veya daha az değerli görünmeye mahkûm gibidir. Oysa Sophie'nin de dahil olduğu ev içi halleri ve birbirleriyle olan ilişkileri (mesela diğer iki kadının, her zamankinin aksine, Sophie'ye yemek hazırlaması), geri plana itilmemekte ve genel hızında yani uzun uzun önümüze serilmektedir. Yönetmenin bu tercihi, filmi yalnız bir aşk filmi olmaksızın çıkararak unsurlardan birisi; aynı zamanda sinemasal gücünü de büyük başarıyla sergilemeye yardımcı oluyor.

Héloïse, Marianne gelmeden evvel, belki de mitolojideki Eurydice'in karanlıklar ülkesindeki hali kadar bir başınadır. Elbette ki bu benzetme ancak bizim hayal gücümüz olabilir çünkü onun hakkında hemen hiçbir şey bilmiyoruz. Kendisini kayalıklardan atan bir kız kardeşin yazgısını kaldığı yerden devralan, kayalıklara atlamak için değil sadece koşmak için çıkan bir kadın. Yüzme bilip bilmediğini, denize girip çıktıktan sonra bile bilmiyor. Hayatında hiçbir orkestrayı dinlememiş ancak müzik dinleyebilmek için kiliseye gidiyor, hep aynı kitabı okuyor. Marianne'in gelişi onun için sadece yürüyüşe çıkabilmek değil (çünkü onu başta yürüyüş arkadaşı sanıyor) aynı zamanda eve giren yeni bir kitap da demek. Marianne ise en başta kayalıkları tırmanarak eve ulaşmasıyla, müziğe ve sanata dair bildiklerini paylaşmasıyla daha farklı bir yerden geldiğini ve daha özgür olduğunu ortaya koymuş oluyor. İkisini ise bir araya getiren tek bir şey var: Héloïse'in yazgısının

zorunlu bir parçası olan evliliğin gerçekleşmesi için portresinin yapılması. Portre bitene kadar zamanları var ve bu zaman dilimi içerisinde önce bakmak, sonra aşık olmak ve ardından da hatırlamak üzerinden eşitlenecekler çünkü “eşitlik hoşnutluk verici bir duygudur.”

Yönetmen, Céline Sciamma, *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'ni, kadın bakışı üzerine bir manifesto olarak nitelendiriyor. Öyle ki, filmin her sahnesi sadece geçtiği 18. yy'da yapılmış bir tabloyu anımsatmakla kalmıyor; sinemada hâkimiyetini hep sürdürmüş olan egemen/erkek bakışı da alt üst ediyor. Örneğin, filmde gördüğümüz hemen hiçbir erkek yok. Onların sadece bahsi geçiyor ancak varlıkları bir hikâye yaratacak ya da o hikâyenin ana karakteri olacak nitelikte değil. Mariann'e resmi öğreten babası, Héloïse'in evleneceği adam, hizmetçi Sophie'nin hamile olması ancak asla sorgulanmayan çocuğun kimden olduğu gibi satır arası varlık gösteren erkekler var. Yani mevzubahis erkekler, kadınların hayatlarında bir şekilde varlar, bu kadınları şu an oldukları konuma getirmişler. Marianne, satılması için bazı resimlerini hala babasının adıyla imzalıyor. Fakat bütün bu erkekler, birinin babası, bir sözleşmenin tarafı olmaktan ya da bir miktar spermden ibaretler; bu hikâyeyi yazan onlar değil. Film açısından baktığımızda da hiçbiri oyuncu bile değil. Yönetmenin manifesto derken neyi kast ettiğini en iyi anladığımız yerlerden biri ise kürtaj sahnesi. Sinemada hepimizin aklına kazınan çok sayıda travmatik kürtaj sahnesi sayabiliriz. Bu sefer bunların hiçbirine yer yok; tek bildiğimiz Sophie'nin bu çocuğu istemediği. Fetüs, Sophie'nin bedeninin bir parçası olmaktan öte bir anlam taşıyor. Bu anlamın da fetüsün de varlığına tek bir kişi karar veriyor. Ardından bir yatakta görüyoruz Sophie'yi; en gerçek-üstü, gerçekleri elinin tersiyle alaşağı eden, sinemanın da yaşantının da, her zaman doğmamış hakkında karar biçen egemenin de dilini bağlayıp sesini kesen bir kürtaj sahnesi. Sophie, bir elini sımsıkı tutan bir bebekle kürtaj yaptırıyor. Yönetmen, bir bebeğin farklı bir şey olduğunu göstermek için fetüsle olan bağı koparmak adına hayli etkileyici bir yol seçiyor. Eve döndüklerinde Héloïse, aynı sahneyi, kürtaj yapan kadının yerine geçerek, Mariann'eden resmetmesini istiyor. Hikâyeyi bilmesek, bunun bir doğum sahnesinin



resmi olduğunu söyleyebiliriz. Trajik hiçbir şey yok. Her şey bir resme dönüşüyor; üç kadın, ev içerisindeki hayatlarına dönüşüyor.

Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi'nde müzik yoğun olarak kullanılmasa da, filme eşlik eden iki melodi var. Bunlardan biri, bir gece ateşin etrafında şarkı söyleyen, bir grup kadının söyledikleri. Hepsini toplumun farklı kesimlerinden bir grup kadın, yaktıkları ateşin etrafında şu sözleri mırıldanıyor: Fugere non possum. Bu şarkı sözlerine eşlik eden bir müzik yok; yönetmen hiçbir şarkının bu filme eşlik etmesini, bu hikâyenin, bütün ünlü aşk hikâyeleri gibi bir şarkıyla anılmasını istememiş sanki. O yüzden olsa gerek şarkının sözlerini Latince olarak kendisi yazmış. Yazgıya, uçamamaya yazılan müzikli bir destan. Çıkış noktasını ise Nietzsche'nin bir sözünden aldığını söylüyor: "Ne kadar çok yükseğe çıkarsak uçmayı bilmeyenlere o kadar küçük görünürüz." Bu söz, fugere non possum, kadınların kendi sesleriyle yaptıkları müziğe, bir bakışa, uzun zamandır beklenen bir gülümsemeye ve belki Eurydice'in yazgısına seslenen bir şiire dönüşüyor. Yeni kavuştuğu kitaptan, Orpheus ve Eurydice'in hikâyesini okuyan Héloïse, belki de Eurydice'in kurban olmadığını, kendi yazgısına kendisinin karar kıldığını söylüyor. Patikayı aşp, yaşayanlar diyarına geçmeden, "Arkanı dön!" diye seslenmiştir belki. Kalışına, belki de kendisi karar vermiştir.

Yönetmen, Céline Sciamma, filminin çekildiği Fransa'da beklentileri karşılamadığından bahsediyor. Queer aşk hikâyeleri, seyircinin zihninde büyük oranda bir fanteziye denk düşer ve toplumsal olarak itildiği yerden ötürü hep hazin bir öykü olarak, pişmanlık ya da ayrılıklarla dolu biçimde resmedilir. Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi bu ikisine de yanıt vermiyor; ne fanteziye ne tarihsel olarak süregelmış beklentilere. Yönetmen, bir söyleşisinde cümle içerisinde "mavi ama en sıcak olmayı" gibi bir ifade kullanarak, eril bakışın ekranda neyi izlemekten haz duyduğunun farkında olduğunu altını çiziyor. Sciamma, Titanic gibi (henüz meşhur olmamış oyuncular, Leonardo Di Caprio'nun -yönetmenin deyimiyle- androjen görüntüsü, karakterler arasında sınıf farkı olduğu için) queer bir aşk filmi yapmak istediğini ama içinde hep onunla anımsanacak bir Celine Dion şarkısı olmadığını söylüyor. Aslında burada bir başka beklenti de asla gerçek olmuyor; Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi'nde birbirine verilen hiçbir söz yok. Sonsuza kadar, ebediyen sözcükleri hiç geçmiyor. Sonsuz olan tek şey sanat ve anımsamak. Aceleye getirilmiş bir kucaklaşma ve "aşığın değil, şairin seçimi", Eurydice'in yazgısını eline alması var: Arkanı dön! Çabasız ve mücadelesiz, olduğu gibi yaşanan bir aşkın ardından hiçbir söz verilmiyor; zaten tarih de bize yavaşça fazlasının mümkün olmadığını fısıldıyor. Fakat hatırlamak her zaman mümkün; en beklenmedik zamanda Héloïse'in bir portreyle kendini anımsatması gibi. Filmde neredeyse tek müzik olan Vivaldi'nin konçertosu mu yoksa Héloïse'in hiçkırıkları mı daha etkileyici karar veremiyoruz. İyi ki dönüp de bakmadı Héloïse.



Alev Almış Bir Genç Kadının Portresi

Yön. Ve Sen.: Céline Sciamma

Görüntü Yön.: Claire Mathon

Kurgu: Julien Lacheray

Oyn.: Noémie Merlant, Adèle Haenel, Luàna Bajrami, Valeria Golino, Armande Boulanger

Fransa / 122' / 2019

Tiger King: Şiddet ve Gösteri Toplumu

Özge Özdüzen

Belgesel sinemanın kalıplarını Netflix'in sınırları içinde hatta belki ötesinde kıran bir film Tiger King (Eric Goode & Rebecca Chaiclin, 2020). Belgesel, adını da kendisinden aldığı şahsi hayvanat bahçesi olan Joe Exotic'in hikayesini anlatıyormuş gibi başlasa da Amerika'nın Oklohama, Florida ve South Carolina eyaletlerinde kendi hayvanat bahçesi olan Joe Exotic, Carole Baskin ve Doc Antle'in birbirleriyle, doğa ve hayvanlarla kavgalarıyla ve ilişkileriyle ilgilidir. Yöntem olarak belgeselin yenilikçi olması arşiv görüntüleri ve röportajlar dışında karakterlerin hayatlarını olaylar gelişirken çekmesiyle, karakterlerin kendilerini kaydettikleri 'Kendin Yap' (DIY) medyaları ile işyerlerindeki CCTV kayıtlarını kullanmasıyla ilgilidir. Belgesel bu sözü geçen üç ana karakterin şiddetle, hayvan eziyetiyle, bağımlılıklarla, eğlence ve gösteriyle dolu hayatlarına bakarken, onların yakın ilişkilerini, özellikle de arkadaşlıklarını ve evliliklerini de mercek altına alıyor. Tiger King, en çok hayvanların insanların zevki ve rahatı için gördükleri işkenceler ve hayvan hakları ile ilgili olsa da bu yazı belgeselin 'gösteri toplumu' ile ilişkisine de odaklanacak.

Bu kısa belgesel serisi en basit haliyle iki önemli meseleyi seyircisinin önüne koyar, birincisi kapitalizmin insanların çeşitli zevkleri ve yararları için hayvanları kullanmaları, onları köleleri haline getirmeleridir. Köleliğin kalktığı birçok kişi tarafından söylenen bir 'gerçeklik' olsa bile birçok insan için, örneğin kayıtsız göçmenler için kalkmadığı gibi hayvanların köleliği de kalkmamakla kalmayıp çoğunlukla sorgulanmamaktadır. Doğayı ve kaynakları sömürerek var olan bu düzende en büyük şiddet ise tabii ki hayvanlara uygulanandır. Tiger King'te kaplanlar ve aslanlar adeta bebekken insanlar kucaklarına alabilsin, partilerde dekor veya süs olarak kullanabilsin diye varlardır. Büyüdüklerinde ise ya yüksek bir miktara satılabilsinler diye kafeste dururlar ya da nadiren gerçekleşecek eğlencelerde insanları eğlendirip korkutmak için tutulurlar. Belgeselde, Carole Baskin, Joe Exotic ve Doc Antle'in türlü psikopatlıklarla kaplanları doğal habitatlarından uzakta küçücük alanlarda yaşamaya mecbur bıraktıkları anlatılır. Bunun en önemli sorumlularından biri de bu eyaletlerde bu hayvanların çoğaltılmasını ve ticaretini engelleyecek bir yasa olmamasıdır. Hayvanları kendi eğlenceleri, ego, para ve statüleri için tutan bu hayvanat bahçesi sahipleri birbirlerinin hayatını da hayvanların hayatını da berbat etmek için yaşıyor gibilerdir.

Belgesel, sadece hayvana değil insana uygulanan şiddeti de grafik bir şekilde karşımıza çıkarır. Örneğin, Joe Exotic'in hayvanat bahçesinde çalışan bir işçi kolunu kaybedecektir. Yine Exotic'in partnerlerinden biri CCTV huzurunda intihar edecektir, biz seyircilere de bu anları CCTV eşliğinde dikizlemek düşecektir. Belgesel boyunca gözümüzün önünde ya da arşiv görüntülerinde intihar edenler, sakatlananlar ve ölümlü burun buruna gelenler karşımıza çıkar. Grafik şiddet görüntülerinin CCTV ile karşımıza çıkması, günümüzde her hareketimizin kameralarla kayıt altına alınmasının kapitalizmin ve gösteri toplumunun en önemli temel taşlarından olduğunu ve hatta bundan beslenerek hayatta kaldığına bir örnektir. Ayrıca Baskin'in cesedi hiçbir zaman bulunama-



yan eski partnerini öldürüp öldürmediği de film boyunca seyircinin aklını kurcalayan en önemli sorulardan biri haline gelir. Film bu özellikleriyle şiddet eleştirisi yapıyor mu yoksa şiddeti normalleştiriyor mu gibi soruları seyircisinin aklında soru işareti olarak bırakır.

Tiger King, şiddeti aşırılıkla göstermesi özelliğiyle, gündelik hayatlarımızın şov, gösteri ve gösterme merkezli olduğuna işaret etmesiyle ve bunu yaparken The Act of Killing (Öldürme Eylemi, 2012) ve The Look of Silence (Sessizliğin Bakışı, 2014) filmlerinin yönetmeni Joshua Oppenheimer gibi belgeselcilerin yolundan yürüyerek gerçek bir hikayeyi takip etmesiyle öne çıkıyor. Belgesel boyunca koca koca insanların/hayvanat bahçesi sahiplerinin kendileriyle ve birbiriyle yarış için geleneksel ve sosyal medyayı mütemadiyen kullanması hem işlerini hem de belgeseli 'çekici' kılıyor. Sadece evlerinden YouTube kanallarını kullanarak insanları hayvanat bahçelerine davet etmiyorlar ya da sözde hayvan dostluğu yapmakla kalmıyorlar (Carole Baskin gibi) ayrıca işyerlerini de bir prodüksiyon alanına çevirdikleri göze çarpıyor (Joe Exotic gibi). Carole Baskin, YouTube kanalında ne kadar takipçisi olduğunu, Joe Exotic ise ne kadar video ve footage çektiğini sürekli vurgular ve en sonunda hayvanat bahçesindeki küçük basın odası yangına kurban gidecektir. Belgesel bu gösteri/gösterim odaklı olması açısından bize bu kişilerin sadece sıradışı kişiler oldukları için değil, sıradan online platformları kullanarak aslında ne kadar sıradan bir şiddet toplumu içinde yaşadığımızı örneklendirir ve yüzümüze vururlar.

Kişisel olarak mühim bulduğum diğer bir nokta, belgeselin koronavirüs sebebiyle karşı karşıya kaldığımız karantina süreci ile denk gelmeseydi. Eğer Netflix'teki gösterimi bu sürece denk gelmeseydi bu kadar popüler olur muydu sorusu seyrettiğimden beri kafamı kurcalayan önemli sorulardan biri. Tüm bu süreçte hepimiz evlerimize ve sahip olduğumuz küçük alanlara hap-solduk ve kendimizle baş başa kaldık. Bu süreçte, sadece hayvanların yenmek veya bize eğlence sunmak için kapatıldıkları yerlerde ne büyük bir şiddete maruz kaldıklarını daha iyi anlamakla kalmadık, hepimiz ekran bağımlılığımızı arttırdık. Sevdiklerimizle, ilişkide bulunduğumuz ya da bulunmadığımız insanlarla sosyal medya ve İnternet aracılığıyla iletiştiğimiz bir dönemde gösterme ve gösterimin önemini hepimiz yakından deneyimledik. Tiger King, sıradışı yaşamlardan bahsediyormuş gibi görünse de Amerikan kapitalizminin boyutlarını, hayvan hakları hukuksuzluğunun sonuçlarını, gösteri toplumunun günümüzdeki önemini tüm sıradanlığıyla gözler önüne serdi.

Yetiştirme Yurduna Gelen Uçan Halı Çocukları Nasıl Etkiler? Bir Belgeselin Sosyolojisi

Bekir Düzcan

“On yaşında yatılı öğrenci olan herkes, toplum hakkında her şeyi bilir” Flaubert



1960'lı ve 1970'li yıllar Türkiye sinemasının altın çağını yaşadığı bir dönem olarak değerlendirilir. Bu çağ aynı zamanda çocuk yıldızların doğması, çocuk oyuncuların en çok kazanan / izlenen oyunculardan biri olması ve çocuksu- yetişkin kahramanların yaygınlığı gibi nedenlerle bir yandan da Yeşilçam'ın çocukluk çağıdır. Altın Portakal Film Festivali'nde kısa süreli de olsa çocuk oyuncu ödülleri dahi verilir. Özellikle 1970'li yılların ikinci yarısında ekonomik olarak çöküşe giden ve televizyon ile rekabet edemeyen Yeşilçam'ın kalıpsal anlatılarına karşı çıkan, “toplumsal” mesajlar vermeye hevesli yönetmenler de dertlerini çocuklar üzerinden anlatmayı tercih etmişlerdir. Lütfi Akad, Gelin'de (1973) Yozgat'lı varlıklı bir ailenin İstanbul'daki kapitalist iştahının hasta bir çocuğu kurban ettiğini, çırak olan diğer çocuğu ise -2000'li yıllarda meyve verecek -muhafazakar kültürel sermayenin taşıyıcısı kıldığını anlatırken, Cüneyt Arkın, Vatandaş Rızada (1979) “çocuğunun yüzüne bakmak isteyen” bir babanın adalet arayışını anlatır. Tarık Akan'ın çabalarıyla Ertem Eğilmez'in yönettiği Canım Kardeşim (1973), ölmek üzere olan yoksul bir çocuğun Televizyon isteğini karşılamaya çalışan abisini anlatır. Son olarak Yusuf ile Kenan (1979), köyden İstanbul'a gelen iki kardeşin işçi olmakla çetelere katılmak arasındaki yol ayrımını anlatırken sinemanın da bir yol ayrımına geldiğini söylüyor gibidir.

Sinemadaki çocuk hükümlüğü 1979 yılında Unicef Uluslararası Çocuk Yılı etkinliklerinin de etkisiyle Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği “Çocuk Konulu Senaryo Yarışması” ile tavan yapar. Ancak bütün bu çocukluk hissi, askeri darbeye kesintiye uğrar. Yeşilçam adı dahi tarihe karışır. 1980 sonrası Türkiye sineması yeniden doğuş dönemini yaşar. Askeri darbenin yarattığı otoriter koşulların işareti olan iki hapishane filminin merkezinde de çocuklar bulunur. Duvar (1983) ve Uçurtmayı Vurmasınlar (1989) filminin her ikisinde aslında Türkiye sinemasının yeniden doğu-



şunu simgeleyen doğum sahneleri yer alır. Çocuklukla altın çağını yaşayan Yeşilçam, çocukluğun kapatılma kurumundan çıkışını bekleyen, çocukluğu elde tutmaya çalışan bir eşiktir. İşte böyle bir tarihsel arka planda, bir uçan halı 1984 yılında Yakacak Çocuk Yetiştirme Yurduna yanaşır.

Piyordlu Küçük Hoca (1984) : Zamansız ve mekansız çocuklar

1984 yılında İstanbul Yakacak Yetiştirme Yurdu'nda kalan çocukların onlara oldukça yabancı bir misafiri vardır. Danimarkalı yönetmen Brita Wielopolska, ülkesinde bir kült olan, neredeyse her Danimarkalı'nın kütüphanesinde bulunan bir çocuk klasiği olan Piyordlu Küçük Hoca romanını filme çekmek üzere Türkiye'ye gelmiştir. Yönetmenin arkadaşı Yılmaz Güney, filmi Türkiye'de çekmesi için Wielopolska'yı cesaretlendirir.

Zamanın ve mekanın olmadığı bu masalsi filmde kimsesiz çocukların anlatıldığı bölümün çekimleri için İstanbul'da bulunan Yerebatan Sarnıcı'nda karar kılınır. Kimsesiz çocukları oynaması için ise Yakacak Çocuk Yetiştirme Yurdunun kapısı çalınır. Yurtta kalan çocuklar, birdenbire kendilerini uçan halıların olduğu, zamanın ve mekanın olmadığı fantastik bir film setinin içinde buluverirler. Her gün servislere binip çekimlere giden çocuklar rutin hayatlarına birtakım izlerle geri dönerler.

Wielepolska, Türkiye'de çocuk oyuncuların yetiştirme yurdunda kalan yoksul çocuklarından seçilme nedenini açıklarken onların bedensel görünüşlerine ve yatkınlıklarına bel bağladıklarını söyler. Fransız sosyolog Pierre Bourdieu, habitus kavramında nesneleşen yatkınlıkların ilk çocukluk yıllarına dayandığı, örtük ve görünmez bir şekilde insan bedenine yerleştiği tespitini özellikle "sudaki balık" benzetmesiyle ifade eder. Çocukluk, bedene yapışan yatkınlıkların ve normların hiç farkında olmadan, akvaryum dışını hayal dahi etmeden içerildiği özel bir dönemdir. Bu nedenle habitus'un kökleri, insanın en savunmasız olduğu ve kalıcı edinimler elde ettiği çocukluk dönemine dayandırılır. Ancak farklı habituslardan gelen çocukların, bir kapanma mekanında bulunması,

onları “sudaki balık” değil “sudan çıkmış balık” şokuna uğratar. Hem bu mekana girdiklerinde hem de belli bir yaştan sonra çıkmak zorunda kaldıklarında. Bu yüzden yetiştirme yurdunda çocuklar “sudan çıkma” deneyimini birden fazla yaşarlar.

Film çekimleri bittikten sonra Danimarka’da kült olan filmi, Türkiye’de sınırlı biçimde gösterime girmesi nedeniyle filmde oynayan hiçbir çocuk izleyemeyecektir. Böylelikle bir “kapatma mekânı” olan ıslahevinde yaşarken fantastik bir filmin oyuncularına dönüşen çocuklar, filmde oynadıktan sonra oyuncululuğa yönelen Nihat Alpteki’nin yıllar sonra elinde Piyordlu Küçük Hocanın DVD’si ile Türkiye’ye dönmesi ile yeniden o yetiştirme yurduna çağrılacaklardır.

Filmdeki Çocukların Hikayesi: Yetiştirme Yurduunun Kayıp Masalı (2013)

Filminden yaklaşık 30 yıl sonra yönetmen Seyfettin Tokmak, oyuncu Nihat Alpteki’de büyük iz bırakan bu filmin, 40’lı yaşlarına gelen diğer çocuklarda nasıl bir iz bıraktığını araştırmak üzere yola koyulur. Zira zamansız ve mekansız filmin o dönemki çocuk oyuncuları dünyanın dört bir yanına dağılmıştır. Bu amaçla çekilen ve güncelliğini her daim koruyan Yetiştirme Yurduunun Kayıp Masalı belgeseli, filmdeki çocukların hikayesini anlatarak aslında çocukluğun potansiyeli, sınırlandırılmayışı ve ebediliği üzerine herkesi düşündürmeyi başarır. Zamanı ve mekanı olmayan bir filmde oynamış çocukların hikayesi, çocukluğun yetişkin dünyası tarafından zapturapt altına alınamayan özerkliğini de devreye sokar.

Belgesel böylelikle kimi Amerika’da balet, kimi Afyon’da öğretmen, kimi Ankara’da yazar, kimi İstanbul’da servis şöförü olmuş çocuk oyuncuların peşine düşer. Bu yolculuk, yetiştirme yurduunun annesi Fatma Anne’ye ve yetiştirme yurduunun o zamanki müdürüne de uğrar. Yurt müdürünün muazzam arşivciliği, çocukların o zamanlar tuttıkları defterlerin ve notların da gün yüzüne çıkmasını sağlar. “Bunu gerçekten ben mi yazmışım?” türü tepkiler, çocukluğuyla karşılaşan yetişkinlerin şaşkınlığını yansıtır.

Bachelard’ın dediği gibi “çocukluğun geçtiği ev her ne olursa olsun mutlu bir evdir” . Halen iletişimde olan tüm kardeşleri buluşturan yine bu ev olur. Yönetmen Seyfettin Tokmak’ın belgeselin sonunda Nihat Alpteki’nin Danimarka’dan getirdiği filmin kopyasını Yakacık yurduunda öğrencilere gösterdiği görülür. Tıpkı 30 yıl önce bir servise binip film setine gittikleri gibi, bu sefer kendi çocuklarıyla birlikte servise binip hiç görmedikleri filmlerini izlemek üzere yurdun yolunu tutarlar. O kadar kendi evlerine gidiyor gibidirler ki yurdun kapısında kimlik soran görevlilere “ama burası bizim evimiz” deyiverirler.

Yeşilçam sinemasında musmutlu yuvalar kuran, dağılmış aileleri birleştiren ve toplumsal sorunlara dair çocuksu reçeteler yazan çocuk kahramanlarından biri olan Ömercik rolüne hayat veren Ömer Dönmez, geçtiğimiz yıllarda bir gazeteye verdiği röportajda “oynadığım filmlerde hep çocuklar kazandı ancak gerçek hayatta ise ben kaybettim” der. Yetiştirme Yurduunun Kayıp Masalı, filmlerde oynayan çocukların sırtına bindirilen yükü hafifleten, çocukluğa yüklenen anlamı idealize etmeden ve melodrama saplanmadan 1980’li yıllarda yetiştirme yurduunda çocuk olmanın, sinemayla nasıl büyüdü bir ilişki kurduğu hakkında bizleri düşündürmeyi başarıyor. Böylelikle Türkiye sinemasının 1980’li yıllarda yaşadığı boşluk ve yeniden doğum hissi hakkında düşünmeye de olanak tanıyor.

Alan Berliner'in 'İsyanbul' serüveni

Necati Sönmez

2006 yılında ilk defa gittiğim Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali'nin (IDFA) onur konuğu Alan Berliner'di. Filmlerinin toplu gösterisi, kendi seçtiği 'en iyi 10 belgesel' seçkisi gibi ona adanmış bölümler dışında festivalde ayrıca bir sinema dersi (master class) vermişti. Yüzlerce kişinin doldurduğu büyük bir salonda dersine başlarken şöyle bir giriş konuşması yapmıştı: "Bu dersi soru cevap şeklinde interaktif yapmak istiyorum. Ama bana soracağınız



soruları ben belirledim. Onları küçük kağıtlara yazdım ve salonun ortasına serilmeye başlandı. Siz gelmeden önce gelip bazı koltukların altına gizledim. Şimdi lütfen koltuklarınızın altına bakın, bazı çöpler görürseniz içini açın, 1'den 10'a kadar numaralanmış soru kağıtlarından birini bulursanız sıranız geldikçe okuyun."

Herkes koltuğunun altına bakmış ve gerçekten bazılarının altından popcorn kutusu, abur cubur poşeti gibi şeyler çıkmıştı. Benim koltuğumun altı da boş değildi ve bahtıma buruşuk bir külahın içine yerleştirilmiş 1 numaralı soru düşmüştü. Soruyu hatırlamıyorum, ama o neşeli derste yaşadığımız deneyimi unutmam mümkün değil. Ders ilerledikçe, sorularını çöplerin içine yerleştirmesinin de tesadüfi bir seçim olmadığına, belgeselcinin özünde bir tür çöp (arşiv, eski fotoğraf, aile filmi vb) karıştırıcı olduğuna iyice ikna olmuşum.

Böylece Berliner'in dünyasıyla tanışıp filmlerini izlemek, belgesel sinemaya dair kafamda yepyeni bir pencere açtı. İki sene sonra Emel Çelebi ile birlikte Documentarist'i başlattığımızda, ilk fırsatta festivalde ağırlama hayali kurduğumuz bir kaç belgeselci arasında Berliner de vardı. Festivalimiz serpilip biraz ete kemiğe büründüğünde bunun olanaklarını araştırmaya başladık ve nihayet 2013 yılında o şansı yakaladık. Davetimizi tereddütsüz kabul edince, festivale dair güzel hayallerimizden biri gerçekleşmiş oldu.

Ne var ki, festival zamanı gelip çattığında ve konuğumuz New York'tan havalanıp 30 Mayıs'ta İstanbul'a indiğinde, ertesi gün Türkiye tarihinin en büyük halk isyanının patlak vereceğini ne kendisinin ne de bizim tahmin etmemiz mümkün değildi. Festivalin 31 Mayıs akşamı yapılması planlanan açılış resepsiyonu iptal edilmiş, davetlilerimiz Gezi Parkı'na direnişe destek vermeye davet edilmişti. Berliner de Taksim Meydanı civarındaki otelinden şaşkınlıkla olup bitenleri izliyordu.

Polis şiddetinin artması ve isyanın genişlemesiyle birlikte ertesi gün başlaması gereken gösterimler de iptal olmuş, öfkeli bir kitlenin doldurduğu İstiklal Caddesi ile festival mekanlarımızdan SALT Beyoğlu'nun sinema salonu arasında mekik dokuyarak festivalin olası akıbetini tartışmaya başlamıştık. Bir yandan biber gazı saldırısı yoğunlaşınca bazı göstericiler can havliyle salona sığıyor, limon ve talcid müdahalesinden sonra tekrar sokağa dönüyordu. O sırada Berliner de SALT binasının 4. katından olanları izleyerek defterine sürekli notlar alıyordu. İptal etmek yerine sürecin parçası kılmaya karar verdiğimiz festival organizasyonu, o şartlarda bizim için bambaşka bir serüvene dönüşürken ve bazı etkinlikler farklı mekânlara, bir kısmı parkın içine ve sokağa dağılırken, Berliner'in filmleri gösterilemedi. Ancak ilan edilen Sinema Dersi tarih ve mekân değişikliğiyle Cezayir Salonu'nda gerçekleşti. Dışarıdaki curcunaya rağmen, salonu dolduran bir kalabalıkla doğaçtan gelişen son derece verimli bir etkinlik oldu.(1) Fakat ekip olarak o kadar dağılmıştık ki, dersin görüntü veya ses kaydını almayı, onu geçtik bir iki fotoğrafını çekmeyi dahi unuttuk!

Berliner, filmlerini sunmak için geldiği İstanbul'dan, hiçbir film göstermeden fakat bir isyanın ilk elden tanığı olarak yüklü anılar ve duygularla döndü. 4 Haziran sabahı bindiği uçakta, hafta boyunca aldığı notlardan esinlenerek uzun bir şiir yazdı. (2) Lincoln Center'da konuk olduğu ve ayağının tozuyla yetiştiği etkinlikte İstanbul'da yaşadıklarını, Gezi'yi ve direnişi anlattı, yazdığı şiiri okudu. Sonradan Romanya kökenli Khidja adlı bir müzik grubu, Berliner'in kendi sesinde aynı şiirle açılan Drums of Taksim adlı uzunca bir parça besteledi.

New York'a varışından hemen sonra ve izleyen günlerde Berliner'le ara ara yazıştık. İstanbul seyahatinin bir anlamda hayatını değiştirdiğini, yaşadıklarını hâlâ sindirmeye çalıştığını, Türkiye'yle ilgili haberlerden gözünü alamadığını söylüyor, gösterilerin yayıldığı diğer şehirlerin ismini zikrederek oradaki polis şiddetinin daha fena olduğundan dem vuruyordu. Documentarist, o sene Brezilya'dan, ABD'den ve tabii Avrupadaki bir çok ülkeden konuk ağırlamıştı; Gezi hepsi için büyüleyici bir deneyim olmuş, bazıları çektiği görüntüleri belgeye dönüştürmüştü. Ama hiçbiri bu tanıklıktan Berliner kadar tutkuyla bahsetmemişti. Üstelik erken ayrıldığı için Gezi isyanının asıl güzelliğini, parkta oluşan kolektif havayı ve şenliği görememiş, daha çok polisin vahşi saldırılarına ve insanların buna gösterdiği dirençle tanışmıştı.

O sırada kendisiyle Özge Calafato'nun yaptığı ve DOX Magazine'de yayımlanan söyleşide şunu diyecekti: "Hayatımda daha önce hiç canımı kurtarmak için koşmak zorunda kalmamıştım. Devletin gücüyle daha önce böylesine direkt karşı karşıya gelmemiştim. Ve doğrusu, böylesine kolektif bir dayanışma tarzına ve sıkı sıkıya birleşmiş binlerce ama binlerce insanın sesi, görüntüsü ve enerjisinden gelen gücüne hiç tanık olmamıştım." (3)

Yeni bir film yapmaya başladığında da Berliner'in aklının bir köşesinde İstanbul vardı. Yapımı beş yıl süren ve nihayet geçen sene tamamlanan, Toronto'daki ilk gösteriminden sonra IDFA'da sunulan "Letter to the Editor" (2019) adlı filmde Gezi'ye ve Documentarist'e de hatırı sayılır bir yer ayırdığını önce filmi izleyenlerden, sonra kendisinden duyduk. Anlatılana göre film baştan sona New York Times'te çıkan fotoğraflardan, müzik ve seslerle kolajlanan binlerce fotoğraftan oluşuyor. Ne yazık ki bir kaç festival gösteriminden sonra fotoğrafların telif hakkı meselesi yüzünden gazeteyle davalık olan filmin dağıtımı durduruldu. Dava sonuçlanana kadar hiç bir yerde gösterilmemek üzere tedbir kararı alındı. Filmin davet aldığı bir çok festivalde ve HBO'da planlanan



gösterimleri de suya düştü.

Bu konu Berliner'in canını o kadar sıkılmış görünüyor ki, hakkında çok fazla konuşmak istemiyor. Ama bir gün İstanbul'da gösterilmesini ne kadar çok arzuladığı gizlemiyor. Bu arada 2013'te Documentarist kapsamında sunulamayan filmleri, ertesi yıl İstanbul Film Festivali programında iki festivalin ortak etkinliği olarak seyirciyle buluşabilmişti. Berliner o sene de İstanbul'a davet edildi, fakat o sırada yaşadığı bir sağlık sorunu nedeniyle yeniden gelemedi.

Şimdi pandemi gibi yine olağandışı bir zamanda sanal ortamda da olsa tekrar bizimle. Documentarist'in festivali evlere taşıdığı 'home edition' versiyonuna hem bir filmiyle hem de iki saatlik sinema dersiyle katkıda bulunacak. Zoom üzerinden hasret gidereceğiz, belki onun da Gezi anıları canlanacak, ne var ki bu buluşmanın hüznü bir tarafı da var. Bizzat gelebilseydi eğer, pandeminin yarattığından daha olağandışı bir manzarayla, Türkiye'nin Gezi sonrası aradan geçen yedi yılda içine yuvarlandığı karanlıkla karşılaşmış büyük hayal kırıklığı yaşardı muhtemelen.

"Letter to the Editor"un hukuki sorunlarını tez zamanda halletmesini ve filmi İstanbul'da kendisiyle birlikte izlemeyi çok istiyoruz elbette, fakat bunu Gezi'nin mirasıyla aydınlanan bir ülkede yapmayı daha çok istiyoruz.

Notlar:

- 1) Merak edenler, Berliner'in sinema dersinin özetini Can Candan'ın şu yazısından okuyabilir: <https://bit.ly/2TQP2zE>
- 2) Şiirin aslı: http://www.alanberliner.com/articles_essays_journals.php?pag_id=149
Türkçe çevirisi: <http://yenifilm.net/2014/03/32-sayi-gundem-yerine-bir-istanbul-siiri/>
- 3) Söyleşinin tamamı: <https://www.moderntimes.review/surrendering-to-film/>

İşçi Sınıfından Kareler - I

Ken Loach'un Haklı Soruları: Üzgünüz Biz Size Ulaşamadık

Seray Genç

I İngiltere'den Kareler:

“Sen kendi hayal dünyanda neye inaniyorsan ona inan”

İngiltere'nin Avrupa Birliği'nden çıkışına denilen Brexit hikayesini takip etmek giderek güçleşirken son seçimlerde muhafazakar parti ve temsilcisinin zaferine tanıklık edilmesi hikayenin sonuna yaklaştığımızı düşündürtmeye başladı. Boris Johnson'un Londra'da bir hastanede karşılaştığı çocuğunu tedavi ettirmek için hastanede bulunan bir babayla giriştiği polemigi baba Johnson'a “sen kendi hayal dünyanda neye inaniyorsan inan” deyip bitirmişti. İngiltere'nin Ulusal Sağlık Hizmetleri'nin (NHS) yıldan yıla mahvolduğuna, sağlık personeli yetersizliğine ve hastanelerdeki duruma dikkat çeken baba, Johnson'un şov yapmak için hastanede olduğunu söylemişti. Johnson ise basın yok ki burada dediğinde baba bizim de baktığımız kameralara dönüp “bunlar kim öyleyse?” demişti.(1)

Bu olaydan bir kaç ay sonra bir gazeteci bu kez de Leeds'teki bir hastanede yerde yatan 4 yaşındaki hasta çocuğun fotoğrafını göstermek istediğinde Johnson gazetecinin cep telefonunu kendi cebine atıp yoluna devam etmişti. İngiltere'de özelleştirmelerin, kamusal hizmetlerdeki bütçe kesintilerinin, kapitalizmin dayattığı vahşi rekabetin olduğu nokta tam da bu oysa, hatta bunun da ötesi...

Bunun da ötesini, Covid-19 virüsünün yayılmaya başlamasıyla, Dünya Sağlık Örgütü'nün (WHO) de durumu resmi olarak pandemi ilan etmesiyle, ekonominin çarkları düşünülerek tedbir almada yetersiz kalan ve hastalığın etkisini küçümseyen siyasetçilerle gördük. Maalesef bu siyasetçilerden biri Boris Johnson'dı ve hastalığa yakalandığında NHS imdadına yetmişti.

II Covid-19'un Görünür Kıldığı:

“Rakamlar, sayılar şimdi artık şu anlama geliyor: Sıfır.”

Sağlık sistemi alarmlar verirken, Covid-19 virüsü de hızla yayılmaya başlamıştı. Buna rağmen Johnson'un ilk açıklamaları olağanüstü tedbirlere ihtiyaç olmadığı yönünde oldu ancak oksijen ventilatörlerinin yetersiz kalması, yoğun bakım yatak sayısının ülke genelinde 4 bin olması ve artan can kayıpları Johnson'ı değil bilim adamlarını, vicdanlı sanatçıları ve hastanedeki babaları haklı çıkardı.

Liberal kapitalist düzenin kendisi bir halk sağlığı sorunuymuş ve insana ne yaşarken ne de ölüren sahip çıkıyordu. Şimdi Türkiye dahil pek çok ülkeden, teste ulaşamayan, hasta yatağına ve oksijen desteğine ulaşamayan, sevdiklerini hastane kapılarında oradan oraya götürerek kurtarmaya çalışan benzer insan hikâyeleri geliyor. Sağlık çalışanlarının dahi temel ihtiyaçlarının karşılanmadığı bir çağdan, kapitalizm koşullarında ölüm kalım savaşından geçiyor insanlık. Kamusal, bilimsel politikaların, sağlık politikalarının insanlığın geleceği için, kurtuluşu için ve her türlü bela

ile başa çıkabilmesi için ne denli gerekli olduğu anlaşılıyor. Kapitalizm hiç olmadığı kadar çıplak...

“Kırk yıllık neo-liberal ivmelenmenin ardından, finansal kapitalizmin yarışı aniden duruverdi. Bir, iki, üç aylık bir küresel tecrit, üretim sürecinin ve insanların ve malların küresel dolaşımının uzun süreli kesintisi, uzun bir inziva dönemi, salgın trajedisini... Tüm bunlar kapitalist dinamikleri tamiri imkânsız, geri döndürülemez bir şekilde bozacak. Küresel sermayeyi siyasi ve mali düzeyde yöneten güçler, can havliyle muazzam miktarlarda para enjekte ederek ekonomiyi kurtarmaya çalışıyorlar. Milyarlar, milyarlarca milyarlar... Rakamlar, sayılar şimdi artık şu anlama geliyor: Sıfır. Başka bir şeye ihtiyaç var, başka bir şey ihtiyacımız” (2) Kapitalizm hiç olmadığı kadar çıplak ve gereksiz. Başka bir şeye ihtiyaç var, başka bir şey ihtiyacımız olan. İnsan yaşamı için, tedavi için ve kolektif bir çözüm için ihtiyacımız olanın başka bir şey olduğu görülüyor.

Bizi kurtaracak ama var olmayan, var olamayan aşırı para satın alamıyor. Neo-liberal sistemlerin yıkıma uğrattığı hastaneleri, yoğun bakım servislerini ayağa kaldıramıyor, artık pek çok ülkenin üretmediği koruyucu maskeleri dahi alamıyor. İnsanlar ölüyor ve paranın iktidarı sıfırlanıyor.

Korona virüsü tedbirleri kapsamında açıklanan tedbirler, özellikle ekonomik tedbirler sermayenin sürekliliğini korumaya yarıyor ama çalışanları düşünmüyor. Bir yandan evde kalın çağrısı yapılıyor ama işsizliğe, hastalık riskine karşın marketlerde, kargo şirketlerinde, inşaat şantiyelerinde çalışanlar, fabrikalara gidenler... yaşamak için çalışmaya devam ediyor. Evde kalamayanlar korona virüsü tedbirleri kapsamına alınmazken dayanışma hakkımız da iktidar eliyle gasp ediliyordu. Biz bize yeteriz denilerek, desteğe ihtiyaç duyanın kim olduğu konusunda kafalar karıştırılıyor ve sonucunda biz bize yetmiyorduk. 20 yaş altına getirilen sokağa çıkma kısıtlaması bizi 20 yaş altı çalışan çocukların gerçekliğiyle baş başa bırakıyor ve o çocuklar ve baktıkları ailelerine kimse yetmiyordu.

III Ken Loach: Cathy Evine Dön'den Üzgünüz Biz Size Ulaşamadık'a

“Ben Daniel Blake, bir vatandaşı, ne daha fazlası ne daha azı”

Bugün yukarıda andığımız gerçekliği ifade edenler bayat, kaba ve banal bulunmayacaktır

Cathy Come Home



belki ancak 1960'lerden bugüne sınıf sinemasından vazgeçmeyen usta yönetmen Ken Loach'ın işçi Daniel Blake ve Ricky'nin yaşadıklarını anlattığı, 2000'li yılların İngiltere işçi sınıfı portreleri içeren ve ezilenlerin sırtında yükselen neo-liberal sistemi eleştiren filmlerine bu yakıştırmada bulunan pek çok insan ve hatta sinema yazarı bulmak pek mümkündür.

1960'larda da eleştiriler alıyordu Ken Loach. Ülke gerçekliğine tahammül edemeyenler, 1960'lar İngiltere'sinde evlerini kaybettikten sonra barınmak için belediye evlerinde, karavanlarda, yurtlarda hayatta kalmaya çalışan bir işçi ailesinin hikayesini gerçek mekanlarda ve insanlarla söyleşerek anlatan Cathy Come Home (Cathy Evine Dön, 1966) filminde olduğu gibi kurmaca ve gerçekliğin sınırlarına ya da sınırsızlığına dair eleştiriyordu Ken Loach'ı. Evsiz kalmalarıyla beraber dağılan bir ailenin, tepetaklak giden bir süreçte çocukları elinden alınan Cathy'nin hikayesi ülkedeki evsizliğin ve yoksulluğun can acıtıcı boyutlarını gerçekçi bir biçimde aktarıyor ve belgesel tekniklerinden de yararlanıyordu çünkü. Filmde Cathy ve ailesinin yaşadıkları yerlerde, seslerini duyduğumuz insanlarla gerçekten de söyleşilmişti. Bir radyo programında da bu söyleşilere yer verilmişti. Ses kayıtlarının yanı sıra, filmin karakterleri Cathy ve Reg gerçek mekanlarda bir araya geldikleri insanlarla buluşuyor ve deneyimlerini (karavanlarda nasıl yaşadığı, burada yaşama zorunlulukları ve zorlukları, altyapısızlık ve rant yüzünden yerlerinden edilmek üzere saldırıya uğramaları gibi) paylaşıyorlardı. Cathy'nin kendi çocuklarıyla filmde yer alması, kamerasının gerçek mekanlarda dolaşması, o mekanlarda yaşayan insanları gözlemesi ve seslerine yer vermesi; filmi, iyi bildiği bir meseleyi tüm gerçekliğiyle anlatmasından ötürü etkileyici kılar.

Filmin BBC'deki ilk gösterimi sonrası evsiz ailelerin durumu kamusal düzeyde tartışılmaya başlanır. Belediyeler, çoğu radyo söyleşi olarak kayıt edilen filmde yer alan gerçek insan hikayelerini anlatan yazar ve yönetmeni bir süre sonra sorunun çözümü odaklı yaptıkları toplantılara davet etmeye başlar. Filmle beraber büyük şehirlerdeki barınma problemi, yoksulluk ve evsiz aileler problemi ülkenin gündeminde yoğun bir biçimde yer alır.

Güvencesiz ve geçici işler bir ailenin hayatını, çocukların geleceğini, karı-kocanın ilişkisini doğrudan etkilediği gibi ülkenin evsiz ailelere uyguladığı politikalar önce anne ve babayı ayırmak; kalınan yurlara sadece anne ve çocukları kabul etmek ardından çocukları anneden ayırmak oluyordu. Bu filmin ülkede yarattığı tartışmalar tüm bu politikaların sorgulanmasına neden oldu. Sığınma evlerinin ortaya çıkmasına neden oldu ancak filmin sonunda verilen istatistiklerin artmasına engel olamadı. Ken Loach, Cathy Come Home'dan sonraki filmlerinde daha eleştirel ve politik bir perspektifle, gözlemden çok insanların içinde düştükleri durumun analizini yapacak, sermaye, emek ve devlet ilişkilerini de gözler önüne serecek filmler yapmanın önemine inanacak ve bunu sık sık ifade edecekti. Nitekim bu sözünü tuttu. Ken Loach'un doğrudan tarihin sayfalarını ağırladığı ve bir özgürlük mücadelesinin verildiği filmleri dahil Ekmek ve Güller, Demiryolcular, Yağan Taşlar, Ben Daniel Blake ve son filmi Üzgünüz, Size Ulaşamadık filmleri hep emekçileri, ezilenleri, haksızlığa uğrayanları haklılıkları, direnişleri ve dramlarıyla ele aldı.

Ben Daniel Blake filminde yönetmen, her ne kadar 59 yaşında, geçirdiği kalp krizi sonrası "asosyal, dijital, köşeli-kurallı, insana yabancılaşmış" devletin reva gördüğü muameleyle başa çıkmaya çalışan, onurlu, inatçı bir emekçi insanı anlatsa da, Daniel Blake'in hayatlarına değdiği bir bekar anne ve iki çocuğunun hikayesi de Cathy Come Home'dan beri süregelen evsiz, geçim sıkıntısı yaşayan ailelerin durumuna dair bir güncelleme gibidir. Cathy Come Home'da, Cathy ve Reg bir orta sınıf çift olarak başladıkları hayatlarını, Reg'in kamyonetini çarpmasıyla beraber başlayan süreçte evsiz, mülksüz ve çocuksuz, birbirinden ayrı olarak sürdürürler. Evlerinin kirasını karşı-

layamayacakları anda ana evi, belediye evi, konteynır ve çadırdan sonra parçalanmış bir aile olarak kadın-çocuk yurdunda kalırlar. Bundan sonra anne ve çocuklarını da ayırır sistem. Ken Loach bir dönem ülkede ciddi bir biçimde ses getirdiği konunun 2000'li yıllarda da izini sürer; unutmaz ve unutturmaz. Filmdeki Katie isminin Cathy ile benzerliği de şaşırtıcı değildir. Cathy Come Home'da sürekli aşağıya/dibe doğru itelenen bu insanlar, Ben Daniel Blake filminde mücadele ve gayret göstermelerine rağmen aynı kaderi paylaşır gibidir. Daniel, Katie, Cathy ve Ricky için beterin de beterin yaşatan bir düzendir bu özetle. Kapitalizm insan sağlığına iyi gelmez, Daniel'in ölümü de bu yüzden olur. Film boyunca doktorunun henüz çalışmayacağını söyleyen Daniel'den beklenen yeni iş başvurularında bulunması, özgeçmiş yazma kursuna gitmesi, bir itirazı var ise dijital yoldan yapmasıdır. Ben Daniel Blake'teki Katie ise Londra'dan sonra Newcastle'da verilen evi Dan'ın yardımıyla yaşanılır kılıp bir yuvaya dönüştürmeye çalışır ve çocuklarının alınmasına engel olsa dahi bu kez de kendisini feda edecek; çocuklarının karnını doyursa da kendisi aç kalacaktır.

Daniel Blake karakteri Ken Loach filmlerinde sıkça rastladığımız, iyi bildiği, inşaatlarda çalışan bir emekçidir. Daniel Blake de devletin çetrefilli dijital ve fiziksel yollarında ömrünü törpülerken ne işsizlik fonundan yararlanabilecek ne de bir iş bulması mümkün olacaktır sonuçta. İşsizlik yardımından yararlandırılmayan, özgeçmiş yazması, internet kullanması istenen bu kalp hastası işçi, aşevi sevk kağıdı önerisini reddedip evindeki eşyaları satmaya razı olan Daniel filmde Katie ve çocuklarıyla dayanışır. Daniel ve Katie aralarında dayanışsalar da bir çıkmaz sokağa doğru ilerliyor gibidirler. Daniel iş bulmaya zorlansa da, iş yoktur. İş yoksa aş yoktur. Aşevleri (food banks) kuyrukları uzadıkça uzar. Tüm bu süreç aşağılayıcıdır, Daniel Blake de bunu söyler ve bir duvara yazılama yaparak tepkisini gösterir. Bu onun kamu düzenini bozma suçlamasıyla gözaltına alınmasına neden olacaktır. Sonrasında umutsuzluğa kapılacak Daniele bu kez Katie ve çocukları yardımcı olacak ve yardım başvurusunu tekrar yapacaktır... Daniel Blake'in, onurlu bir biçimde yaşayan ve ölen bir işçinin son sözlerini arkadaşı Katie, sabahın erken ve ilk saatinde yapılan cenazeye verilen ismi, "gariban cenazesi" ismini zikrederek ve Daniel Blake'in bir gariban olmadığını söyleyerek aktarır: "Ben bir müşteri, bir alıcı veya bir hizmet kullanıcısı değilim. Ben bir kaytarıcı, bir beleşçi,

Üzgünüz, Size Ulaşmadık



bir dilenci ya da hırsız değilim. Ben bir sosyal güvenlik numarası ya da ekranda yanıp sönen bir işaret değilim. Faturalarımı, vergilerimi zamanında ve kuruşuna dek ödedim, bununla da gurur duyuyorum. Kimseye boyun eğmem, ama elimden gelirse komşumun gözünün içine bakar ve ona yardım ederim. Sadaka istemiyorum ve kabul de etmiyorum. Benim adım Daniel Blake. Ben bir insanım, bir köpek değilim. Bu sıfatla haklarımı talep ediyorum. Bana saygı duyarak yaklaşmanızı talep ediyorum. Ben Daniel Blake, bir vatandaşım ne daha fazlası ne de daha azı.”

Ken Loach'un Ben, Daniel Blake'ten (2016) sonra yaptığı Üzgünüz, Size Ulaşamadık (Sorry, We Missed You, 2019) filmi de bir kargo dağıtım firmasında zamanla, hayatın akışıyla yarışan ancak insan oldukları için sistemin sınıdığı, ceza kestiği ve dışına atarak daha da zor duruma düşürdüğü işçi sınıfı bir ailenin yaşadıklarını anlatıyor. Sözleşmeli hemşire Abby ve 2008 kriziyle işini ve pek çok şeyi kaybetmiş şimdiki sözleşmeli kargocu Ricky'nin birbirleriyle, çevrelerindeki insanlarla, çocuklarıyla ilişkileriyle beraber bu ilişkileri doğrudan etkileyen ekonomik ve siyasal bir toplumsal yakın tarihi hikayeleştiriyor. Ben, Daniel Blake'te olduğu gibi insan onurunu savunarak... İnsan onurunu hiçe sayan kapitalizmi doğrudan eleştiriyor. Ne eksik ne fazla sadece Daniel Blake ya da Ricky Turner olan insanlarla bizi doğrudan tanıştırıyor.

Bugün İngiltere'deki çalışma hayatının nasıl ve neye dönüştüğünü, parça başı güvencesiz işlerin insanların karınlarını doyurmaya yetmediğini, yaşanan ağır stresin ev içine nasıl yansıdığını ve hastaneye yolunun düşmesi durumunda karşılaşılabilecek manzarayı dert edinen yine işçi sınıfının sinemacısı Ken Loach oluyor.

İngiltere'de “gig” kısa süreli iş anlamında da kullanılıyor. Bugün “gig economy” olarak tarif edilen ve Ken Loach ile Paul Laverty'nin dikkat çektiği bir “emek piyasası” var İngiltere'de ve dünyanın pek çok yerinde. İçinden geçtiğimiz sürecin aslında bariz bir biçimde etkilediği işlerdir bunlar. Evde kalamayanların işleri...

“Gig ekonomisi” ya da “gig işler” kısa dönemli, geçici ve güvencesiz işlerde saat başı ya da parça başı çalışan bir iş gücüne dayanıyor. Kadrolu ve sürekli bir işten farklı olarak ve söylem olarak kullanılagelen “kendi işini yaparak” çalışmak, işi ve kişileri atomize ettiği gibi yapılan işin “vasıfsız-

Üzgünüz, Size Ulaşamadık



laşmaya” başlamasıyla sömürüye de daha açık hale geliyor. Daniel Blake gibi 2008 krizinden sonra işinden ve bir ev sahibi olma hayallerinden olan Ricky Turner ve ailesi de Newcastle’dadır. 2008 sonrası bir işten diğerine geçen Ricky filmin açılış sahnesinde bir “iş görüşmesi” yapar. İster kendi aracıyla isterse günlük bir kira ödeyerek kullanacağı araçlarla teslimat yapmak üzere PDF adlı bir şirket temsilcisiyle kargocu olarak çalışmak üzere görüşür. PDF kargo şirketinin temsilcisi “seni işe almıyoruz, sen bize katılıyorsun. Bizim için çalışmıyorsun, bizimle çalışıyor ve bize hizmet ediyorsun” minvalinde konuşur ve birlikte olmanın koşullarının belirleyen olarak işte nasıl çalışılacağını anlatır. Performans yoktur, işe alım hedefi yoktur sadece “teslimat standartlarından sorumludur”. Standart bir maaş değil ücret vardır. Ücret de günde kaç kargo parçasını zamanında teslim ettiğine bağlıdır. Kendi markalarıyla kendi dağıtım işini kurmuş olacağını söyleyen yetkili için bu bir bayilik anlaşmasıdır. Filmde geçtiği şekliyle Ricky’nin ironik bir biçimde “kendi kaderini kendisinin belirleyeceği iş” dediği kargoculuk işi böyle başlar.

Ricky’nin eşi Abby de yardıma ve bakıma muhtaç yaşlı ya da engelli insanların gereksinimlerine yardım eden bir hastabakıcı gibi çalışır. Banyolarını yaptırır, yemeklerini yedirir, altlarını bezler. Şirketin deyimiyle gittiği “müşteri” başına para alır. Ulaşım parasını da kendi cebinden ödemek zorundadır. Oysa Abby için hepsi yardıma muhtaç insanlardır, o da insan gibi davranır.

Ricky PDF şirketiyle çalışan bir arkadaşına danışarak kendi aracıyla kargo dağıtımına girmeye karar verir. Bunun için de Abby’nin aracını satar ve üstüne borçlanır. İzin alınamayan, alması durumunda günlük 100 pound’u gözden kaçıran, çocuğunun okuldaki toplantısına katılmak için vakit bulamayan, gün içinde çişe gidemeyen, yemek molası veremeyen Ricky’nin stres dolu, insanlık dışı, patron olmadığını anladığı kargo işi böylelikle başlar.

Eve kapanacak parası olmayanlar, fabrikalarda, marketlerde, kargo şirketlerinde, sağlık alanında çalışan, çalışmak zorunda kalan emekçilerin güvencesiz yaşamına dair yapılan bu yalın ve insani film gerçekleri sert bir biçimde yüzümüze vurur. Bununla yüzleşmeyenler bugün sinemada değil gerçek hayatta yüzleşmek zorunda kaldılar.

Üzgünüz, Size Ulaşamadık filminde Ricky, iş temposu yüzünden çok göremediği kızıyla beraber kargo teslimatına çıkar bir gün. Belki de tek eğlenceli çalıştığı gün, akıllı ve duyarlı küçük kızıyla çıktığı o gündür. Kargo bıraktıkları evlerden birinde kimseye ulaşamazlar, evin bahçesindeki köpekten kaçan babasının yırtılan şortu için filmin adını aldığı “üzgünüz, size ulaşamadık” notuna içten bir mesaj bırakan kızı nedeniyle daha sonra şirketten bir ikaz gelecektir. Ricky ve Abby’nin

Ben Daniel Blake



çocuklarıyla güldüğü, birlikte vakit geçirdiği zamanların çok görüldüğü bir düzenin en çıplak hali, kısa hikayesidir bu.

IV Ken Loach'un Haklı Sorusu

Evet, siz kendi hayal dünyanızda yaşamaya devam edin. Günümüz işçi sınıfının yaşamına tanıklık eden Ken Loach filmlerine umarsızca tahammül göstermeyin. Bayağı ve hatta çağ dışı diyerek eleştiri yaptığınızı sanın.

Hayatını kaybeden bir işçiyi asıl biz zarara uğradık diyerek mahkemeye veren işvereni, yıllar boyu adalet arayan aileleri, insan olduğu unutulurken kesintiye uğramadan bir robot gibi çalışması beklenen ama ücreti bolca kesilen kargo çalışanını ve işsizlik yardımından yararlandırılmayan ve yıpratılan işçiyi anlatan sinemacılar olacak.

Ken Loach'ı Covid günlerinde daha da haklı çıkartan, kargo işçilerinin yaşadıkları, ağır ve riskli çalışma koşulları hiç olmadığı kadar ayan beyan ortaya çıktı diyebiliriz. Türkiye'de kargo işçilerine benzer biçimde, "e-ticaret devi" diye geçen global bir kargo şirketinin, Amazon'un çalışanları da durumlarını dile getirdi ve haklı itirazlarını yaptılar. Greve giden Amazon işçilerinin başlıca talepleri, çalışma ortamının iyileştirilmesi, koruyucu ekipman ve risk ödemesi yapılmıyordu. Bu nedenle şirketin kurucusu Jeff Bezos'un evinin önünde bir protesto da düzenlendi. Tıpkı Daniel Blake gibi, tıpkı Üzgünüz Size Ulaşamadık filmindeki gençler gibi yazılama, graffiti yaparak seslerini duyurmaya çalıştılar: "Amazon Çalışanlarını Korum!" İnternet siparişlerinin artmasıyla, binlerce yeni işçi alımı yapan, eylem yapanları işten çıkaran (3) Amazon'un hisseleri, pandemi döneminde "tüketicilerin" geleneksel alışveriş yöntemlerini terk etmesiyle sektörün en büyüğü olarak yüzde 9 değer kazandı. Bezos'un servetine milyar dolarlar kattı. (4)

Sinema insani hikayeler anlatacak, Ken Loach da dünya sinema tarihinin vicdan sahibi usta yönetmenlerinden biri olmaya ve küçük, sade ve her daim insani hikayeleriyle bu düzenin tahribatını anlatmaya devam edecek. "İnsanın hayatta kalmak için aşağılandığı bir düzene öfkelenmeyeceksen, neye öfkeleneceksin?"(5) haklı sorusunda olduğu gibi.

Notlar:

(1) Boris Johnson ile bir hasta yakını arasındaki ilginç diyalog için bkz: <https://tr.euronews.com/2019/09/19/boris-johnson-ile-bir-hasta-yakini-iliginc-diyalog-sov-icin-buraya-basinla-geliyorsunuz>

(2) Franco "Bifa" Bernardi'nin Gözüyle Korona Günleri ve Sonrası: <https://birartibir.org/siyaset/654-muhtemele-hapsolmak-ya-da-mumkunu-kesfetmek>

(3) Amazon'da bu süreçte işten çıkarılma ve Corona virüsten etkilenen hastalanan çalışanlar sonrası üst düzey yöneticiler seviyesinde de çıkarılmalar ve ayrılmalar yaşandı. <https://www.theguardian.com/technology/2020/may/05/amazon-protests-union-organizing-cracking-down-workers>

(4) Reuters Ajansı bu eylemi fotoğrafladı. Amazon'a dair rakamlar da aynı haberde yer aldı. <https://tr.sputniknews.com/abd/202004301041940710-amazon-calisanlari-sagligsiz-calismakosullari-nedeniyle-bezosun-evinin-onunde-eylem-yapti/>

(5) Simon Hattenstone, Ken Loach Söyleşi: "If you're not angry about it, what kind of person are you" <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/15/ken-laoch-film-i-daniel-blake-kes-cathy-come-home-interview-simon-hattenstone>

Bu yazı bir filmde yola çıktı ancak yazıldığı dönemin haleti ruhiyesini taşıdığı gibi, evde kalamayanları görünür kılan dönemin başka filmleri üzerine de düşündürdü. Bunlardan ikisi Davutpaşa'yı, işçi ölümlerini ve geride kalanları anlatan belgesel filmlerdi. İşçi Sınıfından Kareler, bu belgeselleri (Kaza Değil Cinayet, y. Fatih Pınar ve İçimdeki Küller y. Ayten Başer Yetimoğlu) ele alarak, bir dönem kaydı tutmaya devam edecek.

Arkadaşımız Cüneyt'in Anısına



Arkadaşımız Cüneyt

Necla Algan

Corona tehlikesiyle kapatıldığımız bu günlerde, Cüneyt'in de çok sevdiği, "Şok Doktrini"nin yazarı Naomi Klein'in bir makalesi yayınlandı. Şok doktrini adlı kitabında, 1945 sonrası yaşadığımız dünyada, ekonomik toplumsal şoklarla, askeri darbeler, neo-liberal şoklar, ülkelere demokrasi getirmek uğruna yapılan korkunç saldırılar, medyanın, akademinin neo-liberal, postmodern dönüşümü ayrıntılı olarak anlatılır. Kitabın alt başlığı da "Felaket Kapitalizmi"dir zaten.

Böyle büyük şoklar, günümüz dünyasında bir günde gerçekleşiyor gibi görünse de arkasında uzun çalışmalar, hazırlıklar var. Nitekim Naomi Klein, Corona şokunun ardından gelmekte olan en yeni cesur dünya düzeninin nasıl çalışacağını, muhtemel sonuçlarını gözler önüne seriyor.

Daha 70'lerde ABD güvenlik danışmanı Brezinski, yeni bir çağa "teknotronik" girdiğimizi haber vermişti. Eh bilimsel teknik alt yapısı bir günde de inşa edilemiyor. İşte şimdi herşey hazır. Corona günlerinde kolaysa fazla konuş, sokağa çıkıp eylem yap. Evden çıkmak bile yasak. Serge Halimi'nin dediği gibi Artık hepimiz çocuğuz. Çocuklar gibi korkuyoruz.

Şu anda yeni bir şok ve felaket dönemi yaşıyoruz. Geleceğimizi göremiyoruz. Görmemiz de hedeflenmiyor zaten. Bizde bir deyim vardır. Ölümü gösterip sıtmaya razı etmek. Ne gariptir ki covid için çare görülen ilk ilaç da bir sıtma ilacıydı.

Bizler 78 kuşağıyız. Cüneyt de bu kuşağa aitti. İçinde yaşadığımız dünyanın nasıl bir sosyo ekonomik yapısına sahip olduğuyla ilgili temel bir dünya görüşü ve bilgi birikimi vardı. Bizim kuşağın önemli bir kısmı çok değişmedi. Ben ve Cüneyt için de aynı durum söz konusu. Liberalizm bizim yanımızdan geçmedi. Tüm kültürel, sanatsal faaliyetler zamanının düşünce ve duygu yapısını yansıtır. Onun da arkasında belli bir üretim tarzı, toplumsal ve ekonomik bir yapı vardır. Biz sinema yazarları da bu yapı içerisinde filmleri değerlendiririz, kendi bireysel düşünce yapımız, ve zamanın yaygın olarak bize dayatılan düşünce ve duygu dünyasının içinde filmleri anlama, anlamlandırma ve eleştiri çabasının içindeyizdir.

Sinema dünya ile toplum ile doğrudan bağlantılıdır. Önemli bir sanat formudur,

çünkü nasıl yaşadığımıza ne nasıl düşünüp çözümleyeceğimize yol gösterir, bizi derinden belirler. Toplum ve insana dair bakış açımızı şekillendirir.

Bizim eleştiri, makale ve araştırma çalışmaları yaptığımız son 30 yıl içerisinde dünya çok değişti. Yeni dünya düzeni, "alternatif yok" söylemiyle solu gündemden düşüren neo-liberal ekonomi, hayatımızı, insan ilişkilerini, toplumsal yapıyı, düşünce ve sanat üretimini kökten değiştirdi.

Neler oldu bu otuz yılda? 1980'li yıllara kadar Avrupada güçlü bir sol hareket vardı. Komünist, sosyalist partiler parlamentolarda oldukça anlamlı bir rol oynuyorlardı. Sovyetler Birliği bütün eksik ve hatalarına rağmen dünyanın gidişatında önemli bir işlev görüyordu. Anti emperyalist, anti kolonyalist hareket her şeye rağmen üçüncü dünya dediğimiz ezilen ülkeleri ayakta tutuyordu.



Sinema da bu dünyanın önemli bir parçasıydı. Batı'da önemli sanat filmleri, Bergman, Fellini, Antonioni gibi önemli yaratıcı yönetmenler zamanı, dönemi insan ruhunu sorguluyordu. Bunun yanında güçlü ülke sinemaları toplumsal yapıları dünya sistemini soldan bakarak sorguluyordu. Sovyet sineması, Polonya sineması, Çek sineması gibi sosyalist ülke sinemaları da Batı Avrupa sineması gibi dünyaya sol perspektiften bakarak önemli filmler yaratıyorlardı. Sinemada bugün var olmayan bir çok seslilik söz konusuydu.

İşçi sınıfının bütün dünyada güçlü örgütleri ve toplumsal yapı ve üretimde önemli rolü vardı. Aydınlar da büyük ölçüde solun yanındaydı. Bu toplumsal ve düşünsel yapı, Naomi Klein'in vurguladığı gibi, büyük şoklarla, askeri darbelerle, Gladio operasyonlarıyla, Sovyetler Birliği'nin yıkımıyla, ve neo-liberal düzenin eski düzenini yerini almasıyla gerçekleşti.

Gerçekten tuhaf ve tehlikeli zamanlarda yaşıyoruz. Büyük bir dönüşüm gerçekleşti. Toplumsal ilişkiler, ekonomik yapılar altüst oldu. Sınıf mücadelesi gündemden düştü. Sanat ve bilim üretimi büyük şirketlerin, emperyalizmin ve tekeli kapitalizmin hizmetine girdi.

Yeni sanat ve onların yaratıcıları içten içe toplumun olmadığına, bu düzenin alternatifi olmadığına (Thatcher), insanın mantıksız şiddet gösteren manyak bir ruhsal yapısına olduğuna, şiddetin en önemli insani karakter olduğuna ikna olmuşlardır. Ve bu düşünce tarzı egemen sınıfların da işine gelir. Bu inanç doğrultusunda kendilerinin en önemli karakteristiği sinizmdir. Artık, Neruda adında toplumcu bir şairin aslında hiç var olmadığına inanmaya hazır dırlar. Bu yaklaşım yüksek orta sınıf entelektüellerinin baskın özelliğine dönüşmüştür.

Bu insanların, izole, ben merkezci ve kötücül düşünce yapılarına göre toplumun ve tarihin ilerici bir mantığı veya karakteristiği yoktur. Böyle bir alternatif yoktur. Böyle bir alternatif olabileceğine inanan insanlara da alayla bakarlar. Cüneyt, bu tür bir aydın değildi, hiç olmadı. Gerçek anlamda bir sosyalist ve demokratı. Hep öyle kaldı. Ama dünyada ve ülkemizde neo liberal yapıy-

la birlikte aydınların dünya görüşü çarpıcı bir biçimde değişti.

Ama Türkiye’de de aydınlar, yeni düzeni doğrudan ya da dolaylı olarak, güya entelektüel üstünlüklerinin bir uzantısı olarak desteklediler. Kendileri gibi düşünmeyen herkesi alenen aşağıladılar. Eğer aklınız biraz çalışıyorsa onlar gibi düşünmeliydiniz. Çünkü onlar her zaman haklı ve herkesten üstündüler.

Cüneyt, sağlam bir düşünce altyapısıyla yazan, sade ve içtenlikli bir dil kullanan, hayata ve filmlere her zaman sol bir perspektiften bakan cesur bir sinema yazarıydı.

Mesela, Şilili Pablo Larrain’in yazıp yönettiği Neruda filmi eleştirdiği yazıyı düşünelim. Cüneyt bu filmi net bir biçimde eleştirdi. Halbuki şu an sinema dünyasının en gözde yeni yönetmenlerinden biridir Larrain. Ama Cüneyt haklıdır.

Bu film 60’lar ve 70’lerde yükselen sol hareketin tarihine, gerçekliğine ve değerlerine alenen hakarettir. Bu film, yükselen toplumsal başkaldırının en önemli temsilcilerinden biri olan Pablo Neruda’yı hiç tanımayan, Allende hükümetinin ne anlama geldiğini ve nasıl vahşice yok edildiğini deneyimlemeyen yeni kuşaklara Neruda’yı bir sapık olarak tanıtmaktadır. Neden böyle yapmaktadır?

Larrain’in Neruda filmi de bu aydınlar nezdinde ”anti-Biyografik bir kara film” örneğidir. Bu söylenen şeyin hiç bir anlamı yoktur. Bir dönemin simgesi olmuş bir aydın ve şairin anısının üzeri çamurla kaplamaktır.

Ben şahsen, 18 20 yaşlarındayken, Neruda’nın, Sait Maden çevirisiyle yayınlanmış “20 Aşk Şiiri ve Bir Umutsuz Şarkı” kitabına tapardım. Lime lime ettiğim bu kitap evimdeki kütüphanenin bir yerinde, bir gün gene benim sevdiğim kadar onu sevecek bir gencin onu bulmasını bekler, durur.

Özellikle de filmde Neruda’nın genelev sahnesinde söylediği “Seni Seviyorum Burda” şiiri beni bambaşka dünyalara götürdü. Sonra, diğer şiirlerini, “Yaşadığımı İtiraf Ediyorum” adlı otobiyografik kitabını da okuyup çok sevmiştim. Evet, Şili büyükelçisi olarak dünyayı gezmişti Neruda. Ve ne görkemli hayattı yaşadığı, ve nasıl bir ölümdür ölümü. Yaşamam artık bu dünyada demek isteyen.

Filmdeki genelev sahnesini seyrederken kendimi aynı birinci şubedeki hücrede, sivil polisten dayak yedikten sonraki çaresizliğim içinde buldum. Varlığımı zihnimi, değerlerimi işkenceyle yok etmek istiyordu yönetmen. Sen bir hiçsin, diyordu bana, yaşadığın hayat, düşüncelerin, duyguların da bir hiç. İşte sevdiğin şair ve ben onu da seni de işkenceyle yok ediyorum.

Şili’deki darbe bizim geçmişimiz için önemlidir. Büyük bir kırılma noktasıdır Latin Amerikan’ın yakın tarihi ve dünyanın bütün sosyalistleri için Şili askeri darbesi. Pablo Neruda da Allende kadar önemlidir bu tarihsel süreçte. Ama o ne? O yılın sinema yazarlarının seçtiği en iyi 10 yabancı film arasında nadide bir yer kaplıyor film. İsmi de Neruda. İşte varoluşumuza bir hakaret daha. 400. darbe...

Yine Cüneyt’in büyük bir öfke duyarak eleştirdiği, Churchill’in Almanya ile savaşıma kararı aldığı günleri konu alan En Karanlık Saatler filmi hatırlayalım.

Churchill bir barış güvercini ya da demokrat değildi. Tam tersine ırkçı, emperyalist bir savaş suçlusuydu. Yönetimde olduğu süre boyunca Ortadoğu’da, Çanakkale’de ve Hindistan’da milyonlarca insanın ölümünde doğrudan payı var. Ama liberal, cesur yeni dünyamız onu bize bir vatansever, faşizme karşı mücadele eden yürekli bir politikacı olarak tanııyor.

Cüneyt yazdıklarıyla bu tür aldatmacalara, manipülasyonlara karşı dürüstçe ve cesurca karşı çıkıyordu.

Bir de şiddeti ve pornografiyi bir tür harmanlayıp, kimi zaman eğlenceye, kimi zaman da insanın aslında toplumsal, tarihsel ve kültürel bir canlı olduğunu reddeden, her an bir öldürme makinesine dönüşebilecek vahşi ve acımasız bir yaratık olduğunu bize dayatan filmler var. Örneğin; Yorgos Lanthimos' un filmleri, Darren Aranofski 'nin Anne'si, Tarantino'nun filmleri gibi filmler son zamanlarda festivallerin gözdesi. Bu filmler en büyük ödüllerin adayı olurken, sinema yazarlarının beğenisini kazanırken, Cüneyt gibi yazarların mantıklı, sol perspektiften eleştirisine hedef oldu.

Yorgos Lanthimos'un nedensiz, vahşi bireylerinin karşısında, içerdiği şiddet pornografisini, güçlü bir sanatsal yapı ve tarihsel perspektife, insana ve onun düşünce yapısına, duygularına derinlikle bakan, epik filmler gerçekleştiren Angelopoulos'un dünyasını karşılaştırmaya kalkmak bile abes. Bu filmler sadece solun değerlerine değil, batı kültürünün son iki yüz yıllık sanatsal ürünlerine, bireyin karmaşık iç dünyasını irdeleyen romanları ve filmlerine de büyük ihanet.

Cüneyt bu tuhaf , insani ve toplumsal değerlerin ayaklar altına alındığı, solu destekleyen aydınların yerine liberal aydınların alaycı, kötücül değerlerinin baskın hale geldiği bir dünyada, tüm bu ters akıntıya karşı mücadele eden bir yazardı.

Sevgili Cüneyt, kuşağımızın önemli bir temsilcisiydin. Hepimizden daha fazla acı ve kayıp yaşadın. Ama yılmadın! Düzgün sağlam açık seçik bir dille daha çok sinema alanında muhalefetini gerçekleştirdin. Bir trafik terörü senin hayatını aldı. Bu seni sevenler için çok büyük bir acı. Ama zamanın dayattığı sakat değerler sistemiyle mücadele etmeyi başardın. Gelecek kuşaklara sağlam bir bakış açısı miras bıraktın. Bizler de yaşadıkça seni ve bıraktığın mücadelecı mirası unutmaya-çağız.



Cüneytli Günler

Türkan Kentel



Ayrıntıları seviyorum, küçük hikayeleri, fotoğraf gibi kısacık anları hatırlamayı. Aslında belki buna sevmek denmez, ben böyleyim, böyle hatırlıyorum. Belki başkaları da böyle hissediyor ve hatırlıyordur, bilmiyorum.

Cüneyt'i de bu şekilde hatırlıyor ve düşünüyorum. Fakat bir yandan da

ince bir sızı kımıldanıyor içimde... Sevdiğimiz insanlar söz konusu olduğunda ne de savurgan ve rahatız. "Zaten o hep burada olacak ben de. Yarın akşam konuşuruz. Öbür gün ararım. Yazarım nasılsa ben ona bir gün" diye geçer günler... Bir gün kafamız dank diye duvara toslayana dek.

Bizim hep neşeli zamanlarımız oldu Cüneyt'le. Hediyelerle, selamlarla çıkagelirdi. Bizim için olağan bir şeydi, Cüneyt gelecekmiş, Cüneyt geldi. Geldiğinde günlük hayatlarımızın yoğun gidiş gelişleri içinde güzel zamanlar yakalamaya çalışırdık, gülerdik bol bol. Ryoji Ikeda'nın Hamburger Bahnhof'daki ses ve ışık enstalasyonundaki beyaz odada birlikte mekan duygumuzu yitirdik örneğin, adımlarımızı nasıl atacağımızı bilemedik, boşluğa düşeceğiz sandık, karanlık siyah odada hiçliğe gömüldüğümüz duygusuna kapıldık, yön duygumuzu yitirdik. Müze gezen kadınların ayırmsız ne kadar güzel olduklarını konuştuk. Tomás Saraceno'nun "Claud Cities"inde 20 balon modülden oluşan bulutların üzerinde nasıl ilerleyeceğimizi bilemeden dört ayak üstünde emeklemeye çalışıp, bir taraftan gülüp bir taraftan da havada bir yerde olmanın keyfini çıkarırken çocuklar gibi şendik. Ya da İstanbul'da buluşurduk; Muammer'in akordeonu, Cüneyt'in yemekleri eşliğinde hoş sadalı lezzetli saatler geçirdi.

Çocuklarımız büyüdü, arkadaş oldular. Mekansal uzaklığa meydan okumaya, birlikte geçirilen kısacık zamanların yetmediğine karar verip tatil planı yaptık, ama Cüneyt bizden gitti. Oysa bize, o çok alıştığımız, hayatımızın bir parçası haline gelen gelen geliş gidişleri hep sürecekmiş, hep görüşecekmişiz, zaman sonsuzmuş, kocaman bir aile gibi güzel tatiller yapacakmışız gibi gelirmiş meğer.

Cüneytli küçük hikayelerim, Cüneytli günlerim. Özlem duyuyorum.

Bir Varmış Bir Yokmuş...

Ayla Kanbur

Güzel bir film izledikten sonra heyecanla yazmak istediğim yazılardan değil bu yazı... Günlerce, oyalandım, sağa sola gittim, ona buna baktım ama nereden başlayacağımı bilemedim. Bazen yazacak çok şey vardır başlangıcını bilemediğiniz, bazen de birkaç cümle sonunu getiremeyeceğiniz...

Nereden başlasam, neresinden baksam yetmeyecek, güzel bir dostun bıraktığı boşluğu dolduramayacak kifayetsiz bir ses oldu bu sadece. Varsın olsun.

Zaten gidenin ardından hatıralarınız da parçalanır: Bir jest, ses tonu, bir cümle, fiziksel bir benzerlik, alnı, boyu, saç, saymakla bitmeyen ayrıntılarla doludur zihniniz. Ufacık bir benzerlik zincirleme bir reaksiyonla ışığınızı hüzne çevirir.

Parça parça anlar, görüntüler sizinledir. Hatta ona gönül koyduğunuz bir anı hatırlasanız bile "ne saçmaymış" diye ölümün karşısında dayanaksız kalır ufak kırgınlıklar. Yaşanmış ve gerçekten bitmiştir artık...

Aklınızda, yaşamınızda yer etmişse, tarihinize, hayatınıza, dertlerinize ve neşenize geçmişse birini unutmak kolay değildir. Unuttuğunuzu zannettiğinizde bile onlar hep sizinle yaşar. Seneler içinde o anlar, hep filiz verir, bir çiçek gibi tekrar açar.

Ama işte o parça parça anlar, tüm bir yaşam öyküsünü, onun sizin için değerinin tümünü içine alamaz, söze de dökülemez.

O daha derinde, bedeninizin, yüreğinizin sizin bile bilemediğiniz bir yerinde kök vermiştir artık, beklemediğiniz bir anda ateşlenir o sonsuz yokluk: Bir zamanlar sizin tarihinizin bir parçasını da kaplamış olanın yokluğu... Bu yokluk da o tarihe kazanmıştır artık.

Siz yaşadıkça bu yokluklarla varolmaya çalışırsınız.

Yazılarını beğenerek okuduğum Cebenoyan'la ilk kez Antalya Film Festivali'nde eşi ve beşiyle gördüğüm zaman tanıştım. Sinema bizi buluşturan bir araç olmuştu. Cüneyt'in sinemayla ilişkisi hep mütevazıydı. Bir entelektüel kimliğin kibrini hiç yaşamazdı. Konuştuğumuzda hep, insanın toplumsal ve bireysel gerçeğine dokunmayı, kavramayı deneyen filmleri yeğlerdi, göz boyamaya çalışan filmlerin görkemi yerine o tanımlanamayan samimiyeti hissetmek isterdi.

Ne zaman tanıdığımın, nerden tanıdığımın bir önemi var mı acaba? Varoluşu yeter insanlardandı Cüneyt; hani o olduğu için kendiniz olduğunuz, yalnız olmadığınız, rahat ve güvende hissettiğiniz anların taşıyıcısıydı. Birçoğu tanıdık olsa da bir kalabalığın içinde Cüneyt'i görmek beni hemen rahatlatırdı. Ve uzaktan da olsa selâmımı görüp hemen karşılık veren, yan yana geldiğimizde sevgisiyle saran, açık, net düşüncelerini söyleyen, hiç sakınmadan dertleşebildiğim nadir dostlardandı; ön yargısızdı Cüneyt...



Sanırım herşey hayata dair ve hayata dahildi onun için; yaşamaya devam edecek gücü bulmak da... Onun yaşadığı ağır olayların hemen hepsi Türkiye'nin yakın tarihinin de bir parçasıydı. Cüneyt bu hayatın politik yanını, insan ilişkilerinin değerini iyi kavradığını düşündüğüm, yüzleşebilen ve bunun gerekliliğini savunan, özüyle sözü, sözüyle eylemleri tutarlı, yaşasaydı dünya daha sağlam olurdu diye hissettiğiniz nadir insanlardandı. Cüneyt bu dünyada gerekliydi...

Nadiren de olsa nedensiz ve faili meçhul kardeş kayıplarımızı, acılarımızı paylaştık. Dost dediğin yaraya merhemdir çünkü. O zaten görülme de açık seçikti. Sadece kayıplardan değil zaman zaman aniden dipten vuran bir dalgayla tüm hayatı kaplayan tsunamiler geldiğinde, sizi anlayacağını bildiğiniz bir dosttu Cüneyt. O, her şeye rağmen hayatı seçen, insana inanan sağlam bir yürekti.

Ne için olabilirdi? Ne zaman ve nereden geleceğini bilmediğimiz bir sondan önce, aldığımız her nefese anlamlı bir şekilde tutunabilmek için belki de. Bence Cüneyt, son ana kadar hayatı anlamlı kılmaya çalıştı ve başardı da.

O, insanları gerçekten dinlerdi, sizi can kulağıyla dinlediğini hissederdiniz, sanki herkesten, ne yaşadığını anlayan bir parça vardı içinde. Büyük olasılıkla yalnızca ben böyle düşünmüyorum. Etrafımızda, onu gördüğüne sevinen yerli yabancı birçok dostta tanık oldum.

Ayvalık Başka Film Festivali 2019'da onun adını verdiği bir program düzenledi. Festivale katılmamı sağlayan motive edici bir gücü ama her festivalde olduğu gibi gözüm onu aradı. Sanki hep etrafta bir yerlerdeymiş gibi... Görsem, her zamanki gibi çok sevinecek, içime hemen bir huzur duygusu yayılacaktı. Ama programda onun isminin geçtiği her yer bir hüzne kapı aralıyordu: Bir daha tekrarlamayacak olanın hüznüne...

Aslında çoğumuz Cüneyt'in film olsa inanmayacağımız kadar gerçek hayatının küçük bir parçasına tanık olduk; fragmanına... Belki de her hayat bir filmdir ama türleri farklıdır ve biz her hayatın bir sekansının içinde yer alırız.

Cüneyt'in sinemacı kimliği, yazılarının değeri sonsuza dek kalacak...

Bir de onun dokunduğu hayatlardaki anlamı var. Tarihi onun tarihiyle iç içe geçmiş, varlığına tanık olmuş biz dostlarındaki izleri hep yaşayacak... Ta ki biz de gidene kadar...

Cüneyt'in Senaryosu

Nihat Kentel

Onunla son görüşmelerimizden birinde bana kafasındaki senaryodan söz etti.

Bu senaryoda yer alan kahraman bir nedenle Gümrü'ye gider ve orada bir ailenin yanında misafir olarak kalır. Aileyle olan sohbetlerinde şehrin deprem geçmişiyle tanışır. Şehirde depremin izlerine rastlar.

Bu gezi onun tanıdık olduğu yerlere ait olan hayatların kafasında canlanmasını sağlar. Aileyle kendi dilinde konuşabilmekte ve ortak bir acıya sahip olduğunu ve konuştuğça kendi acılarını paylaştığını hissetmektedir.

Sohbet ilerleyip, daha yakından tanıştıkça ailenin bir üyesinin bir terör eylemi sırasında öldürüldüğü ortaya çıkar. Aile üyesi olan bu kişi Paris'te gerçekleştirdiği bir eylem sırasında çıkan çatışmada hayatını kaybetmiştir. Terörist olarak gördüğü bu kişi hakkında öncelikle ilkel bir karşı çıkışa sahip olması gerektiğini düşünür, çünkü ablası da bir terör kurbanıdır. Ölen kişi adına yapılan bir duaya katılmayı reddeder.

Bu aile ile yaşadığı günlerde yoğun bir iç hesaplaşma içine girer. "Terör kurbanı olmak" ve "haklılık" kavramları kafasını meşgul etmeye başlar bu günden sonra.

Cüneyt'in düşündüğü ama yazamadığı senaryonun ilk sahneleri böylece Gümrü'de geçer. Senaryosunda kahramanını Gebze depreminde canının bir parçasını bırakmış bir insan olarak Gümrü depremine bakmaya zorlar. Bu kahramanın sadece bir çıkış noktası olacaktır.

Buradan serüvenine giriş yapan kahraman hayatının birçok aşamasının ve yaşadığı acıların ona yeni bakış alanları için fırsat yarattığını farkeder. Mesela kendi arap köklerinden yola çıkarak ermeni sürgünlerine bakmak, ya da terör örgütü kurbanı olarak devletin kurbanlarına bakmayı becerebilmek onun için ahlaki bir zorunluluk olmuştur. Kahraman kendi acılarından yola çıkarken, tek boyutlu bakmayı kendisine yediremez.

Kahramanın yaşamındaki bu kadar farklı boyutlar, bir film için çok dallı ve hatta bir senaryonun çerçevesine sığmayacak kadar ayrıntılı olduğunu düşündürür. Ama Cüneyt'in kafasındaki senaryoda bu dalların hepsi yer almaktaydı. Ve başka arka planlar da...

Cüneyt'in senaryosuna kahramanın hayatını derinden etkilemiş olan başka anlatılar da gi-recektir. Hepsini bir filme sığmasa bile, belki buradan bir dizi çıkabilirdi.

Mesela kahramanın üniversite yılları... Senaryonun kahramanı kendini komünist olarak tanımlayan insanlar arasında canlandırılacaktı. Sıradanlığın onları sürüklediği hayat tarzlarına karşı direnen ve bunu sağlamak için bir mücadele yanılması yaratabilmiş olan, konu işçi sınıfı, sosyalist devrim vs. gibi konulara geldiğinde biraz çuvalleyen tiplerle çevrelenmişti etrafı. Erkekleri kadından "iyi" anlardı. Kadından anlamının komünist hali o yıllar için son derece romantik



Cüneyt çocuklara sinema anlatıyor. Çocukları çok seven Cüneyt'in anısına Cüneyt Cebenoyan Çocuk ve Sinema Platformu kuruldu.

hatta devrimci romantik bir durumdu ve senaryosuna flashbacklerle rahatlıkla sokulabilecek bir başka tarihi arka plandı.

Filmin kahramanı hep komünist hayalin peşinde koşmuştu belki de. Adil bir dünya... O yüzden Gebze depreminden sonra Gümrü depremine bakabildi, terör örgütü mağduru olarak devletin kurbanlarına taziye ziyaretinde bulunabildi ve arap dedelerinin yaşadıklarını belleğinde taşıyarak ermeni sürgünlerini ve onların torunlarını anlamaya çalıştı.

Kendini bulma çabası devrimci romantizmin taşıyıcıları olan bazı ölümlülerin gerzek bir hatası sonucu hapisane sapmasına yol açar. Sosyalist sistemin çöküşüne kadar cunta koşullarında bir de hapisane deneyimiyle taçlandırılarak yaşanan devrimci romantik idealler, yine de peşinde koşmaya değerdir ve senaryonun ana eksenlerinden birini oluşturur.

Kahraman, ne kendisini ifade eden ne de yoğunlukla yaşayabildiği iki siyasi hareketi deneyimler. Araftaki kahraman hiç bir siyasi hareketin katı kurallarıyla derin bağlar kuramaz, çünkü hayat hergeçen gün ona uğraşmasını emrettiği yeni sayfalar açmıştır.

Yabancılık kahramanın vazgeçilmez bir parçasıdır. O yeni sayfalar açmada ne kadar cesursa daha sonra bu sayfaların içinde o kadar kayıp bir ruhla gezinir.

Kahraman, devrimci komünist denilen mücadeleyi samimi olarak anlamaya çalışmaktadır. Bu uğraşısı okul bitimine yakın bütün dünyada önce yara alan daha sonra da çatırdayarak çöken, umutların kaynağı sosyalist sistemin çöküşüyle son bulur. Bir arayış böylece herhangi bir sonuca ulaşmadan sonuçsuz kalmıştır. Bu da senaryonun başka bir anlatısı olmalıdır.

Cunta yıllarına denk gelen, varmış gibi yaşanan komünist idealler, kahramanın serüvenindeki önemli anlatı boyutlarından biridir. Cunta döneminde devrimci romantizm geniş plan çekimleriyle verilmeye çalışılacaktır. Neoliberal dönemlerde yerle bir edilen duygular ise hüsrana yol açacaktır. Ancak hala süregiden bir adalet arayışı sabit bir fikir gibi taşınacaktır. Geçmişine ve adil bir dünya geleceği umutlarına sadakat kahramanın en önemli boyutudur. Hüsrana ve sadakat arasındaki yaman çelişki senaryonun en can alıcı gerilim kaynaklarından biri olacaktır.

Kahramanımız araftaki yaşamını üniversite bitene kadar sürdürür. Onun içine düştüğü çukurlar bu kadarla kalmaz. Her seferinde ayağa kalkmış olan ve arayışına kaldığı yerden devam eden bir insanın başına gelebilecek felaketler silsilesidir bu senaryo.

Senaryo çok dönemeçli, sıçramalı ve krizlidir. Dönemler ve nesiller arası cereyan etmektedir. Bu yüzden bir destana dönüşme potansiyeli taşımaktadır.

Senaryodaki kahramanımızın karşılaştığı her insan onun kafasında başında bir soru yazılı olan yeni bir sayfanın açılmasına yol açarken, açılmış olan böyle bir sürü sayfa senaryoda daha sonraki aşamalarda kapatılacaktır. Cüneyt açılan bu sayfaların nasıl kapatılacağına henüz karar vermemişti. Öte yandan kahramanın başına gelen olayların ve felaketlerin bazı sayfaların zoraki kapatılmasına ancak yeni bazı sayfaların açılmasına vesile olduğunu görüyordu.

Sanat ve sinema faslı, çok hoşlandığı sayfalardan biri olur kahramanın. Kahraman yaşadığı bütün çelişkilerin çözümüne doğru yaklaşırken bu sayfaya yazdıklarının kendisini özgürleştirdiğini hissetmeye başlamıştır.

Burada sona eren senaryo kahramanın arayışına vereceği yanıtı işaret etmiş olmakla birlikte kararı seyirciye bırakmayı tercih ediyor.

O Şarkıyı Dinliyorum Şimdi, Cüneyt'in Şarkısını

Seray Genç

Cüneyt Cebenoyan, sevgili Ayşegül Cebenoyan'ın dediği gibi iyi bir Csevgili, eş ve babaydı evet ve aynı zamanda iyi bir arkadaştı. Kızdığın, güldüğün, hayatın, insanlığın ve insanların hallerini konuştuğun bir arkadaş. Antalya Film Festivali'nde Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek belgeselinin ve belgeseli savunuların başına gelenler konusunda karşılıklı hesaplaşabildiğin bir arkadaş. Eğer öyle olmasaydı, bu yazı da olmazdı.

Ada'da belgeseller izlemek üzere yaptığımız bir yolculuk sırasında gece geçtiğimiz boğazda, arabalı vapurda karanlığın içinde, sert rüzgarın ve büyük dalgaların sesine karışan gülüşünü hatırlıyorum. Bir barış gülüşüydü bu, hava muhalefetine ve kasvetli geceye rağmen. Cüneyt bir barış insanıydı.

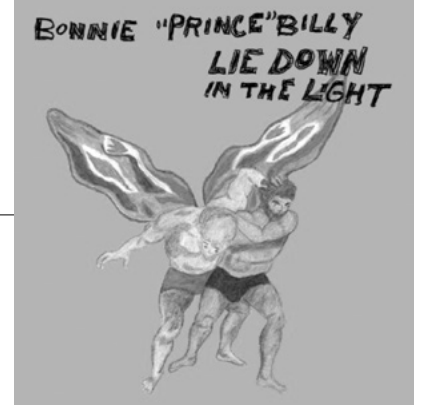
Zaman tedavi etmez. Kendi hikayesini, yüreğini açtığı yazısında içtenlikle demişti bunu, yazısının en başına koymuştu bu kısacık ama ağır mı ağır cümleyi. 1994'te The Marmara'ya yapılan bombalı saldırıda kaybettiği ablası Yasemin Cebenoyan'ı -ki faili meçhul değil faili belli olarak anılmasını isterdi, PKK'nin bir sivil saldırısı olduğu anlaşılıyordu daha sonra-, 1999 depremiyle yitirdiği annesi Tuncay'ı, babası Hikmet'i ve Ali'sini anlatmıştı. Şimdi de beklenmedik, kahredici bir kaza onu aramızdan almıştı. Cüneyt haklıydı, zaman tedavi etmiyordu...

Zaman tedavi etmese de durmuyordu. Doğum günlerimi hatırlamasına sevinsem mi üzülsem mi bilemiyordum. Kızı Elif'le doğum günümüzün aynı güne denk gelmesi heyecanlandırmıştı gerçi bizi. Elif'in yazılarını paylaşırdı, sonra Elif'in çocukluğundan kalan kitaplarını da paylaştı bizimle. Deniz'le de Elif'le olduğu gibi eğleneceğiz dediğinde Deniz'le de arkadaş olmuştu. Cüneyt paylaşırdı, çocuklarla daha çok paylaşırdı. Çocuklarla oynardı Cüneyt, kendisi de bir çocuk gibi.

Oynamayı pek severdi. Oyuncuydu aynı zamanda. Duysa hoşuna giderdi bu. Cüneyt'in figüranlığı meşhurdu aramızda. Ömer Kavur'un Kırık Bir Aşk Hikayesi filmiyle başlamıştı kariyerine. Belgesellere ilgim olduğunu bildiğinden, belgeseli olduğundan bahsederdi. Melik Saraçoğlu ve Hakkı Kurtuluş'un Gözümün Nuru filminde, Aslı Özge'nin Hayatboyu filminde de bir görünmedi değil. Yönetmen de olmak istedi, oyuncu da... Cüneyt görünürdü. Cüssesi değildi bunun nedeni sadece.

Bilgisi, coşkusu, neşesi, öfkesi görünür yapardı onu. Rock bilgisi, Roll bilgisi ona müzik yazıları da yazdırdı, radyo programları da yaptırdı. Hayvanat bilgisi de fena değildi. Pasak'ı bizimle o tanıştırdı. Denizin dibine dalmayı severdi. Denizin diplerinde yaşayanları. Cüneyt dalardı. Keli-menin her iki anlamıyla da... Coşkusu yerini sessizliğe bırakırdı.

Açık Radyo'da yaptığı programlardan Erguvani İstimbot, adını bir sessiz sinema klasiğinden alıyordu. Dalıp çıkarmıştı bu ismi. Her çıkarının yenilmediği bir oyun, Erguvani İstimbot.



İçinde Erguvan ve istimbob geçtiğine göre hem deniz, doğa ve sinemayla ilgili hem de oyunbaz Cüneyt'le... Bir sinema sözlüğü maddesi olarak Erguvani İstimbob: "Rivayet edilir ki Boğaz kıyılarındaki ilk erguvan ağacının ilk çiçeğini açtığı günün sabahında, sisler arasından bir istimbob (çatana) süzülerek boğaz kıyılarından geçer, içinden bir kadın sesinin söylediği hüznünlü bir şarkı duyulmuş. Kimileri erguvanların çiçek açmak için istimbobu beklediğini, istimbobun Boğaz'da görünmediği bir yıl erguvanların da açmadığını dedelerinden dinlediklerini söylemiş. Bu tuhaf olaydan etkilenen Manaki Kardeşler, babasının kendisini sevdiği gence vermemesi üzerine kendini bir erguvan ağacına asarak intihar eden bir genç kızın hikâyesini anlatan Erguvani İstimbob adlı filmi çekmişler." Ben gidemedim programına, gitseydim programın adına denk düşen Manaki Kardeşlerin izini süren Theo Angelopoulos'un Ulis'in Bakış'ını seçerdim konuşmak için.

Bir film konuşmak için gidemedim ama en azından söylediği şarkıyı dinledim. Şimdi yazar-ken işte o şarkıyı dinliyorum. Hani Yakub'un Tanrısı yendiği güreş resminin kapağında olduğu albümden, Bonnie "Prince" Billy'nin çok yakıştığını söylediğin kadın vokal Ashley Webber'le söyledikleri şarkı, "You want that picture" şarkısı. "Gittiğimi görünce ne yaptın?" diye başlayan...

Birlikte Jocelyne Saab'ın gitliğini gördük, birlikte efkarlandık. Lübnanlı belgesel sinemacı Jocelyne Saab'ın Tütün Deposu'nda yapılan sergisinde bir araya geldiğimizde aynı anda hem mutluluk hem de üzüntü duyuyorduk. Mutluyduk çünkü Jocelyne Saab'ı yeniden görecektik, üzüntülüydük çünkü geçirdiği hastalığından haberdar olmuştuk. Serginin sonunda Cüneyt, Jocelyne Saab'ı ve bizleri evine davet etti. Gidemedim ama üşüyen Saab için yanımdaki şalımı verdim. Yıllar sonra evinin bir köşesinden çıkarıp bana geri verdi. Cüneyt unutmazdı.

Unutmadığımı şurdan biliyorum. Sık sık babamı sorardı bana... 1 Mayıs'ta çocuklar gibi şen Taksim Meydanı'na çıkmıştık o yıl. Sinema Yazarları diye bir pankart yaptırmıştık. Yıllar sonra yeniden Taksim Meydanı'na çıkmanın heyecanını yaşayan babamı, 77'liler kortejini ararken Cüneyt'le, arkadaşlarımla tanıştırmıştım. Arkadaşlarını bulamayan babama gel dedi Cüneyt bizim korteje. Davet ederdi Cüneyt.

Herkesin tanıdığı bir Cüneyt var. Onu yakından tanıyanlar onun özel olduğunu ve çevresindekileri özel hissettirdiğini bilirler.

Söz. Biz onu, Cüneyt'in bir başka arkadaşı Hayri Kozanoğlu'na söz verdiğimiz gibi hatırlayacağız. Bir "kadersizlik abidesi" değil, tüm kahredici koşullara karşın yazılarını aksatmayan çok değerli bir sinema eleştirmeni, bir "direniş, sabır ve kararlılık" numunesi olarak...



Süleyman Turan: *Mahcup Adamın İntikamı*

Rıza Kıracı

“Sanatçı kısmı bana göre ikiye ayrılıyor aslında; birinin burnu çok yukarıdadır, ‘Ben evet ben, elbette ben, ha ha ha!’ diye konuşur. Kimi de ‘Ya tamam işte ağabey, oluyor, bitiyor, büyütme gerek yok,’ der.”
Süleyman Turan

2018 yılında Adana Film Festivali için Süleyman Turan Kitabı yazmamı istediğinde –aslında seçenekler arasından yazmaya basbayağı talip olmuştum- arada bir selamlaşp ayak üstü havadan sudan laflaştığımız, çoğu kez uzaktan izlediğim, yüz çizgilerini, gülüşünü, ellerini, mimiklerini nasıl kullandığını bildiğimi düşündüğüm bir oyuncuyla ilgili bir kitap yazmak benim için eğlenceli bir iş olacaktı!

Ancak Süleyman Turan’la yaptığımız sohbetin gerçek değerini kitap bittikten sonra anlayacaktım. Kadıköy’de ilk buluştuğumuz akşamüstü kendisiyle önröportaj yapacak, sonra asıl sorularımı hazırlayacak; oyunculukla, Yeşilçam’la, çizirlikle, ailesiyle ilgili hikayesini en azından kafamda biçimlendirecektim. Bir barın sokağa atılan masalarından birine oturup konuşmaya başladığımızda Yeşilçam’ın daha önce tanıdığım, bildik oyuncularından biriyle karşı karşıya olmadığımı anlamam uzun sürmedi. Rol yapmıyordu! Karşısındakinin anlayış kantarına göre tevazu gösterip, başkaları gibi böbürlenmiyor ya da tevasusuyla cinayet işlemiyordu!

Aynı akşam, yapacağımız çalışmayla ilgili güvenini kazanmak için daha önce yazdığım kitapların birkaçını kendisine hediye ettiğimde bir süre kitapları inceleyip, “Evet, ne yapıyoruz, nasıl yapıyoruz hocam?” diye sordu.

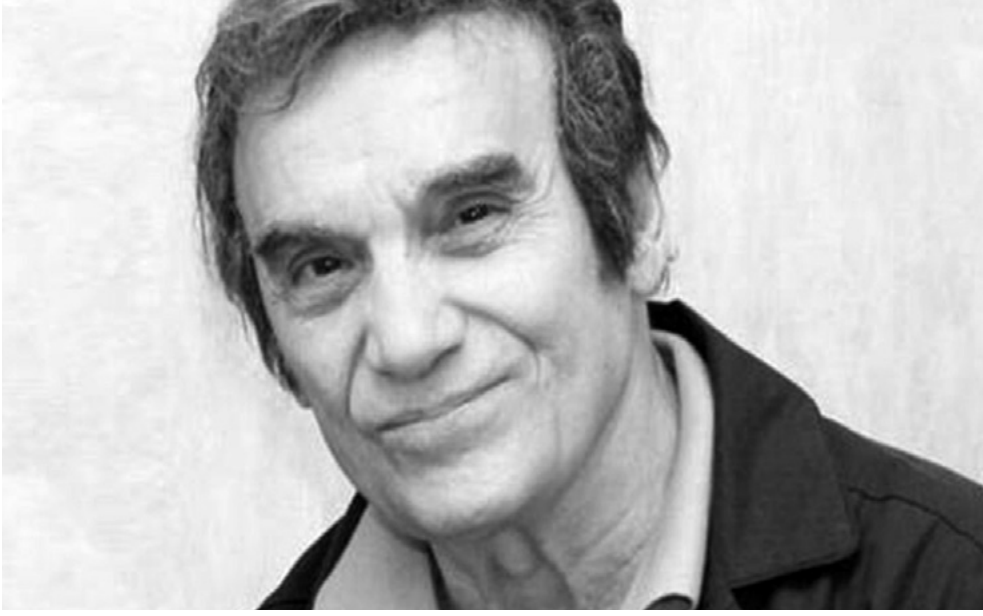
Ben de gülümseyerek, bira bardağını kaldırıp Süleyman Turan’ın şarap kadehiyle tokuşturmuş, “İçiyoruz şimdilik hocam” dedim.

Bu gerçek tanışma Süleyman Turan’la maalesef kısa süren dostluğumuzun da başlangıcı olmuştu.

Kadıköylü Süleyman

Süleyman Turan’ın tam soyadı Başturan’dır, ancak Yeşilçam’da rol aldığı ilk filminden sonra, Kemal Film’in yapım görevlisi Adnan İrku, soyadının uzun olduğunu düşünerek akılda kalıcı olsun diye, adını Süleyman Turan olarak kısaltır. Bu film, 1963 yılında Osman Seden’in yönettiği, Türkan Şoray ve Tamer Yiğit’in başrolleri paylaştığı Sayın Bayandır. Filmdeki rolü kısa olmasına rağmen, Süleyman Turan hem oyunculugu hem de adıyla gerçekten akılda kalıcı olur.

Turan, büyük şehirde bir mahalle çocuğu olarak büyümüştür. Her ne kadar canlandırdığı



berduş, alkolik tiplerleriyle sevilse de –ki kendisi de bu tipleri oynamayı sevdiğini söylemişti-, o bir sokak çocuğu değildir, büyük şehrin önemli bir semtinde mahalle kültürüyle büyümüş bir Kadıköylüdür. Belki de bundan dolayı onun yüzünde hep mahallemizin sevimli ağabeylerinin tebessümü vardır. “Bir ayrıcalık gibi geliyor bana Kadıköylü olmak. İstanbul’da böyle semtler vardır. Gariptir, oraları hep sanatçı yetiştiren muhitlerdir; Bakırköy de bunlardan biridir. Kadıköy kocaman bir dünyaydı; bu tarafı, İstanbul tarafını pek bilmezdik. Ben üniversiteye başlayana kadar gerçekten bilmiyordum. Haydarpaşa Lisesi’nde okudum. İzzet’le (Günay) aynı sınıftaydık. Göksel (Arsoy) vardı aynı okulda. Yine aynı okulda kader birliği yaptığım bir arkadaşım daha vardı, Tunç Oral. Biz ona ‘Çakır’ deriz.” (1)

Kadıköy entelektüel kişiliklerin yaşadığı bir yer olduğu kadar bitiriminin de zaman zaman boy gösterdiği bir semttir. Süleyman Turan onların varlığına da tanıklık eder. Tunç Oral, Süleyman Turan ve onların bir iki arkadaşı her iki tarafa da aittir. “Ait olmak derken o bitirimlerle savaşırdık. Öbür taraftan entelektüellerle sıkı birlikteliğimiz vardı. Sonra aile duygusu bizi başka bir yere götürdü. Altmış beş, yetmiş sene öncesinden bahsediyoruz, o yıllarda Kadıköy تنها bir yerdi.” (2)

Süleyman Turan çocukluk arkadaşı Tunç Oral’la Yeşilçam’ın en parlak dönemlerinde kamera karşısına geçer. “Tunç Oral on yaşından beri arkadaşımıdır. Ben böyle beraberliklere bayılıyorum. Mahalle arkadaşısın, beraber her şeyi yapıyorsun, yıllar sonra sinema sektörüne giriyorsun, o arkadaşınla aynı filmde oynuyorsun. Çok güzel bir şey bu. Mahalle arkadaşın rol arkadaşın oluyor, bu bana hep enteresan gelmiştir.”

Süleyman Turan bir yarışmada keşfedildikten kısa bir süre sonra salon filmlerinin yakışıklı jönleriyle ikili oluşturur. Turan, fiziği, yüz ifadesi ve oyunculuğuyla dönemin kentsoylu erkeği özelliği taşır. Özellikle Ayhan Işık, Cüneyt Arkın, Ekrem Bora, Ediz Hun, Yılmaz Güney, Tarık Akan gibi oyuncuların candan arkadaşı olarak seyircinin sevgisini kazanır. Başrol olduğu filmlerde bile başrolü başka bir erkek oyuncuyla paylaşır, tek başına bir yıldız olma çabası yoktur.

BİR ÇİRKİN ADAM



Süleyman Turan'ı ilk kez, Ayhan Işık'la Galata Köprüsü'nün korkuluklarında çevreyi gözetirken hatırlıyorum, yanlarında Işık'ın şoförü Mahmut karakterinde Necdet Kökeş de var. Küçük Hanımın Şoförü filminde Işık, Ömer, Turan ise Bülent karakterinde, ikisi de son derece şık giyimlidir; biri beyaz, diğeri krem rengi trençkot giyer. Turan'ın başında spor bir şapka vardır. Ömer şımarık zengin çocuğu ama kendisine bir meslek bulmak zorunda, yoksa mirastan mahrum kalacak. Filmin hikayesi bir Hollywood salon komedisinden apartmadır! Bülent ona çeşitli işler öneriyor, simit mi satsa, ayakkabı mı boyasa yoksa işportacılık mı yapsa? Sonra yolda yürürken bir taksi bunlara tam çarpacakken frene basıyor. Şoför bitirim ağzıyla bunlara laf dokundurunca, Bülent, "Şoförlük yap ama hususi şoför, gazetede bir sürü ilan var," diyor.

Tunç Başaran'ın çektiği bu ikinci Küçük Hanımın Şoförü 1970 yapımı. 1962 yılındaki versiyonunu Nejat Saydam çekmiş, başrol kadrosunda Süleyman Turan yerine Sadri Alışık var. Başrol yine Belgin Doruk'la Ayhan Işık'ın.

Süleyman Turan, yardımcı oyuncular için çok yaygın kullandığımız ama doğru bir tanımlama olup olmadığından emin olamadığım karakter oyuncusu deyiminin gerçekten içini doldurur. Filmde aldığı süre ne kadar olursa olsun onun yüzü ve oyunculuğu her zaman seyircinin zihnine kazınır. Kimi zaman zorunluluktan oyunculuğa ara verip bir diğer tutkusu olan çizgi roman çiziliği yapar, kimi zaman da iki işi birlikte sürdüren Süleyman Turan'ın yüzü -yüzündeki mahcup, haşarı çocuk ve kimi zaman dalgacı yetişkin gülümsemesi- yıllarca zihnimizde silinmeden kaldı.

Yeşilçam'ın muhafazakâr kurallarına rağmen kendi sinemasını yapmaya çalışan Yılmaz Güney'le Turan arasında sıkı bir arkadaşlık vardır. Birbirleri arasındaki fiziksel benzerlik kadar oyunculuklarının da ortak özellikleri az değildir. Belki aralarındaki en büyük fark, Yılmaz Güney'in heyecanlı, atılgan ve son derece politik, Süleyman Turan'ın ise soğukkanlı, dingin ve intikamını mizahla almasıdır.

Yeşilçam'a Muhtaç Olmamak!

Özellikle 1970'li yıllarda Süleyman Turan'a birçok başrol teklifi gelir ama bu teklifleri geri çevirir. "O dönem ben hoptayan, zıplayan bir adam olduğum için bana da teklifler geldi, başrol teklifi

leri. Altı tane adam dövüyorsun, sonra altı tane de hanımefendiyle yatağa giriyorsun. Bunun sırası fark etmiyor, ya önce dövüyorsun ya önce yatağa giriyorsun ama film hep bu. Çok aşağılayıcıydı benim için. Bırak yatağa girmeyi, benim garip bir tavrım vardır, böyle uzun öpüşme, müstehcenlik sahnelerine bile karşıyım.” (3)

Belki de kendi mahcubiyetini anlatmak için, “Aktörlük mahcup adamın intikamıdır” diyor Süleyman Turan. Ama neden böyledir? “Oyunculuk içe dönük bir şeydir, ama yaratıcılık yanları çok daha güçlüdür. Hatta ben daha ileri gidip iddia ediyorum, ‘Aktörlük mahcup adamın intikamıdır,’ diyorum. Gerçek hayatta yapamadığı birçok şeyi o aletin karşısına geçince yapıyorsun. Bu bir terapi midir, başka bir şey midir bilmem!” (4)

1970’li yılların ortalarına doğru Yeşilçam’da film sayısında ve kalitesinde düşüşler yaşanmaya başlayınca Süleyman Turan oyuncululuğunun, çizerliğinin yanı sıra Sevgili Dayım (1978), Baş Belası (1982) ve Dönme Dolap (1983) filmlerinin senaryolarını da yazar. Bu senaryolar seyircilerden ilgi de görür ama sinemayı çok iyi bilmesine, çizgi romanlar çizmesine, kadraj ustası olmasına rağmen Turan, yönetmen olmayı düşünmez. Yönetmenlik onun yapacağı bir iş değildir sanki!

“Sabahları erken kalkmam, ciddi anlamda bu böyle, sete de erken giderdim ama yine de bazı toleranslar vardı. Yönetmen olunca herkesten önce hazırlanman lazım, birçok şeyin üstesinden gelmen lazım! Biz, yönetmenlerin nasıl sancılar çektiğini bilemiyorduk. Mesela bir oyuncu gelip, ‘Saat ikide işim var, gidebilir miyim?’ diyor. Farz et ben yönetmenim, bana böyle bir istekle gelse o oyuncuyu çok kötü bozarım. Demek ki başka bir işi var, yaptığı işi oyunculuktan daha üstün görüyor.” (5)

Umutlu Sabahlara Uyanmak

Tuhaf görünse de, Süleyman Turan sinemayla ilişkisini hep sinemanın içinde ama aynı zamanda biraz uzağında kurmayı başaran ender oyuncularındandır. Sinema olmadan da hayatını geçindirebilecek işler yaptığında da başka biri olmaya çalışmadı. Adana Film Festivali Yaşam Boyu Onur Ödülü için yaptığımız Mahcup Adamın İntikamı kitabı bittikten sonra da Süleyman Turan’la birkaç kez buluşma şansımız oldu. En son Fenerbahçe’de sürekli gittiği bir restoranda birkaç saat oturup sohbet ettik. Bir yıldan fazladır önemli bir rahatsızlığı olduğunu biliyordum ama bu konuda konuşmak istemiyor, hatta üstü örtülü bir biçimde tedavi olmak istemediğini söylüyordu; buna rağmen, “Sabah uyandığımda beni şaşırtacak güzel bir şeyler olmasını bekliyorum” diyordu.

Yine de Süleyman Turan’ı mutlu eden sıradan şeyler vardı; “Kadıköy’de, Kalamış’ta bir yerden bir yere giderken garip bir mutluluk duyduğum olmuştur. Ne o sokakta, ne o mahallede oturmuşumdur ama o iki ağaç dalı beni mutlu edebiliyor. Çok farklı görüyorum o ağacı, yaprakları, dallarını ve hep o sokaktan geçmek istiyorum. Çocukluğumda bununla ilgili bir şey mi olmuştur bilmiyorum. Ama bayılıyorum böyle görüntülere. Mesela, karşı apartmanın çatısına bir martı konar, onu görürüm çok mutlu olurum. Şimdilerde zaten Marta adında bir martım var, gelip pencereye gagasıyla vuruyor, yemeğini veriyorum. Marta da mutluluk kaynağı.”

Notlar:

- 1) Mesut Kara, Yeşilçam’da Unutulmayan Yüzler-Starlar, Agora Kitaplığı, 2013, İstanbul, S.183
- 2) Rıza Kıracı, Süleyman Turan: Mahcup Adamın İntikamı, Adana B.Ş.B. Yayınları, 2018
- 3) Mesut Kara, a.g.e., s.188
- 4) Rıza Kıracı, a.g.e.
- 5) Rıza Kıracı, a.g.e.

Yollardan Yıllardan Sonra Dönülemeyecek Olana Dönmek...

Z. Tül Akbal Süalp

2019 Adana Altın Koza Film Festivali'nde Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Jürisinde yer alan Tül Akbal, festivalden sonra filmleri ve içinden geçtiğimiz dönemde yazma ve yazamama halleri üzerine bir yazı yazmıştı. Bugün bu yazı; bir şenlik havasından uzak yaşanan film festivallerine dair, yakın zamanda üretilen memleket filmlerine dair ve yerel seçimler sonrası değişen yönetimlerle devam eden festivallerde gerçekte bir değişim yaşanıp yaşanmadığına dair öngörüler içeren bir yazıya dönüşüyor.

Adana Altın Koza Film Festivali SİYAD jürisi Pelin Esmer'in Kraliçe Lear filmine verdi ödülünü.

Gündemi hızla ve keskin dönüşlerle değişen bir ülkede değil yazı yazmak herhangi bir şeye söz vermek fikir beyan etmek o kadar zor ki. Bir sert iklimden bir başkasına birkaç saat içinde geçebiliyorsunuz. O an aklınızdaki bir fikir ya da eleştiri önemini geçerliliğini anında kaybedebiliyor. Birden Adana'yı bir şehir olarak çok sevmeniz, bir film festivalinin kendine geliyor oluşu ya da bu yeni durumla ilgili eleştiri ya da değerlendirmeniz boşlukta yüzyıl öncenin tali bir meselesi gibi kalıyor. Üzerinden kısa da uzun da ne kadar zaman geçtiği fark etmiyor... Belki de bu yüzden yazı yazamaz oldum. Hep kendime köy yanar deli taranır deyip durdum. Olaylar olurken, insanlar ölürken, yerinden yurdundan edilirken, haksızlıklara uğrarken, hapishanelere düşerken, zulüm görürken ne önemi var yazılacaklarının.

Adana Altın Koza Film Festivali'nin yeniden evine, kendine dönüyor olması hem umut hem de heyecan vericiydi. Ne önemi var bir film festivalinin evine, kendine dönmek. Dönerken eski tas eski hamam bir önceki yönetimin arazlarına kendi korkularını ve çekingenliklerini eklemesinin. Değişimden bir dönüşüm süreci adımını atamamasının. Ve gerçekten şaşırtıcı mı, bir haber değeri taşıyor mu bu kendi evine dönemeler. Nitekim uzaktan bakınca Antalya da pek bir yere dönememiş gibi. Ve zaten kendi yerine dönmek diye bir şeyin mümkün olmadığı, her dönüşte o yerde dönüşmüş ve çoktan başka bir şey olmuş o yapıların yeniden üretilmesinden başka bir şey olunamayacağı, ancak içten bir dönüştürme çabasıyla bu sarmaldan kurtulunabileceği çok açık değil mi? Sonuçta işleyen bir çark var. Ya içindesin bunun ya da dışında öyle değil mi? Ama ne önemi var değil mi?

Ya da gerçekten ne önemi var bu memlekette bir türlü kendini erkek erkek bir dilden bakıştan kurtaramayan, kendiyi, sadece kendiyi bu kadar meşgul olmayı dehşet ve şaşkınlığa düşürecek derecede gerçekleştiren filmlerin sayısız arazlarını konuşmanın. Yine de insan düşünmeden edemiyor hangi paralel evrenin insanları ki bunlar bunca şey üzerlerinden nasıl akıp gidiyor da onlar su geçirmez kılıflarında hangi hikayelerin içinde bu kadar kendilerini var edebiliyorlar diye. Nanni Moretti'nin Sevgili Günlüğüm filmindeki gibi gece kapılarını çalıp yataklarından kaldırıp ne yaşıyorsunuz, nasıl yaşıyorsunuz diye sorası geliyor insanın.

Aslında bu konunun önemi var. Bu ülkede her güne neredeyse iki kadın cinayeti vahşeti dü-

şüyor mesela. Ve 2000’li yıllardan sonra istatistikleri bile şaşırtacak bir ivme ile artan bir vahşetten söz ediyoruz. Bu ülkenin sineması ise sadece bu meseleyi hiç görmüyor ya da ilgilenmiyor değil, sokaktaki kadın nefretini sokağın dili ile yeniden yeniden üreten filmler yapıyor. 1998’den beri o kadar çok bunu dillendirdim ki bu konuda yazmaktan artık utanıyor ve sıkılıyorum. Ben kendimden bezdim. Oysa bizim erkek yönetmenlerin ağırlıklı bir kısmı kendileriyle bu kadar meşgul olmaktan, öfkeli, kaybetmiş, mağdur erkek hikayelerinden bir türlü sıyrılıp çıkamadılar. Aman yanlış anlaşılmasın benim bıkkınlığımla onların bıkmaz olmaları arasında hiçbir korelasyon yok. Ben zaten en sık en çok yazdığında bile 3-5 kişinin ancak okuduğu, dersleri ağır olan, gözden barış istedi diye düşmüş bir yazar kişiyim. Yani kelimam ben yazdım onlar okumadılar gibi kendine pay biçen bir vehimden oluşmuyor. Sadece durumu tarif etmeye çalışıyorum.

Ve evet aslında bu konuların önemi var Türkiye sineması edebiyatı gibi, edebiyatın kısa bir farklılık farkındalık dönemi geçirmesine rağmen, ağırlıklı olarak sınıfa, toplumsal hareketlere, değişim ve dönüşümlere gözleri kapalı olagelmıştır. Kişiler arası ilişkiler üzerine kurulu hikâye dünyaları tercih edile durmuştur. Korunaklı olduğu için mi, aksini yapanın başının dertten kurtulmuyor olduğunu gördüklerinden midir nedir hayatın içine gündelik olanın dinamiğine pek yaklaşmazlar. Ve her şey uzak dolaylımlamalarla anlatılır anlatılmaya kalkındığında da. İma edilebilir ancak. 15 -20 yıldır komedinin de zafiyeti ile karşı karşıya olduğumuz için toplumsal eleştiri siyasi hiciv de silinip yok olunca ciddi bir çölleşme ile topyekûn karşı karşıya kalmışlığımız söz konusudur. Biz sayın seyircilere kalansa paralel evrenden erkek öyküleri, paralel evrenden televizyon dramaları (hiçbirimize nasip olmayan bir Türkiye yaşadıklarını söyleyebiliriz) ve paralel evrenden haberler. Biz sayın seyircilerin durumu vahim.

Yıllar önce bu hallerin nispeten başlangıcına denk düşen ve o vakitler pek itibar gören bu sinemalardan ismi lazım değil biri film festivalinde Kars’ta gösteriliyorken, malum kadraji bile bozuk bir sahne öyle hiçbir şey olmaksızın bir hayli zaman perdede kaliverince seyirciden iç daralması nidaları ve ardından kıkırdamalar çıkmış, film bitip kalabalık salon ağır ağır boşalırken seyircilerden biri “bir şey diyeceksen de gitsin demiirsin beni neylirsin?” demişti. Son 20 yılın değerlendirmesidir. Beni bizi neylirsiniz?

Sahi gerçekten bir film ne için yapılır? Eğlendirmek, günlük hayatın hayhuyundan kısa süreliğine bir kaçış, evrensel ve tarihsiz bir hikâyenin içinde bir süreliğine kaybolma olanağı yaratmak gibi bir serüvenin parçası ve yaratıcısı olmak için yapılabilir. İnsanları şaşırtan, büyüleyen bir gösteri sunabilirsiniz. Gerçekten heyecan verici değil mi? Hayal dünyalarını kıskırtan bambaşka dünyalara yolculuklara çıkarmak sizi heyecanlandırıyor. Ya da bir tür hakikatin peşindedesinizdir ya da insanı doğayı toplumu herkesi ilgilendiren öykülerin dertlerin peşindedesinizdir. Seyirci, eleştirmen, kuramcı da bunlara bakıp eğlenebilir, haz alabilir bir süreliğine bu düşler dünyasında gezinip o dünya ile kaynaşabilir, kendi hayal dünyasının yolculukları için bir güç alabilir ya da eleştirebilir toplumla, insanla, doğa ile kurduğu bağı sorunsallaştırabilir ve bunların hepsi ortak deneyim ufukumuzda biraradalığımızın kanlı canlı, soluk alıp veren dünyası için elzem ortak bir alan yaratır. Öykünüz yok ya da çok sığ, çok tekrar ise, anlatımınız zayıf, örgüsüz, örüntüsüz ise, hiçbir yeni yol, anlatı biçimi, form, bakış açısı üretmemişseniz, kimseyi şaşırtmıyor, büyüleyemiyorsanız niye illa film yaparsınız? O kadar insanın emeği, enerji kaynakları para... nereden baksanız müsriflik ama daha geniş bakmaya çalıştığınızda sorgulanması zaruri bir durum.

Doğru, baskı dönemlerinde, korku iklimlerinde de sinemanın yapılabildiğini hatta çok güzel, çok kafa açıcı yol yöntem geliştirici örnekler hatta akımlar oluşturduğunu biliyoruz. Baskı sanatı



Kraliçe Lear

kışkırtabilir, baskı yaratıcılık için bir kaynak olabilir. Neden olamıyor? Neden o zaman elde sadece terapist kanepesi yerine konan seyirciye -üstelik kısıtlı bir seyirciye yapılan bu sinemalar kalıyor? Keşke ana akım filmler yapabilseniz, keşke bari sadece bizi biraz olsun güldürebilseniz. Keşke 40-50 yıl önce yapılmış olanları herkes kara cahil bir siz akıllı gibi sanat olarak yapıyormuş gibi yapmasanız. Ve keşke belgesellerden bu kadar korkmasanız.

Elbette bunların dışında da bir sinema, erkek yönetmenlerin içinden de başka bir sinema çıkabiliyor. Kıvanç Sezer ve Serhat Karaaslan'ın filmleri mesela.

Küçük Şeyler, Kıvanç Sezer'in ilk filmi Babamın Kanatları filminin başlangıcı oluşturduğu konut meselesi üzerine yapmakta olduğu üçlemenin ikinci filmi olarak değerlendirdiğinde daha çok anlam kazanıyor. İlk filmin çarpıcı, yalın, güçlü etkisi ikinci filmde sıra beyaz yakalı sıradan bir çiftin müşteri olarak hikayesine gelindiğinde gücünü kaybediyor olsa da ilk filmle birlikte düşünüldüğünde ilişki kurmak isteği uyandırıyor. Ya küçük burjuvazi çok sıkıcı ya da onu can evinden yakalamak zor. Kıvanç Sezer de öyle düşünmüş olmalı ki araya bir hayli sanrı sahneleri eklemiş. Fantastik. Aslında güçlü bir girişi var filmin ve taksiddeki diyalog çok çarpıcı, çok kışkırtıcı ve eğlenceli bir an film, orada taksiden inip o sitenin güvenlik kapısından girdiklerinde biten bir film de olabilirmiş diye düşünüyorsunuz. Oysa steril bir hayatın her şeye rağmen kurulma özlemi kendi başına yeterince fantastik.

Yine bu seçkiadaki diğer bir erkek yönetmen filmi olan Görülmüştür ise çok iyi bir fikirle yola çıkıyor ama yine üzerine kurulacağı hazır orada bekleyen sahici gerilimin ve çatışmanın uzağından dolaşmayı yeğliyor. Neden? Neden bu kadar verimkar bir fikri öykü içinde öykü ve öyküler kurduracak imkânı geri tepiyor? Tam kabarmak üzere olan o muhteşem keki fırının ısıyla oynayarak söndürüyor. Çünkü demek istemiyorum ki neden erkek kahramanın bu kadar klişe, niye onun klişe kaba takıntısına teslim ediyorsun güzelim hikâyeyi. Söylemek istemiyorum.

Bütün bir seçkiyi seyretmiş olmanın hatta uzun bir tanesini basamaklarda oturup izlemiş olmanın zahmetine çilesine mükafat ise Kraliçe Lear filmi ile geliyor. 2005'de Oyun gösterildiğinde nasıl coşku mutluluk umut ve heyecanla çıktıysak filmde bu kez neredeyse 15 sene sonra Arslanköylü tiyatrocularla birlikte hep birlikte yaş almış bizler yine coşkuyla mutlulukla en çok yine umutla ve heyecanla çıktık filmde ve Pelin Esmer'e müteşekkir kalarak. Bu kara karanlıktan bu çölden çıkmaya çalışırken bize bir vaha sunarak umudumuzu direncimizi perçinlediği için. Bir film en çok ne işe yarar ki.



Arkadaşımız
Cüneyt
Cebenoyan'ı
Unutmayacağız

film y o n i 49

Kraliçe Lear: Küçük Şeyler / Kız Kardeşler / Ahlat Ağacı / Halef
Söyleşiler: Kıvanç Sezer, Murat Düzgünoğlu
Parazit / Eş Anlamlılar / Sefiller / Joker / Marriage Story
Hiçbir Zaman Burada Degildin / Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi
Tiger King / Yetiştirme Yurdunun Kayıp Masalı
İşçi Sınıfından Kareler: Ken Loach / Alan Berliner
Arkadaşımız Cüneyt'in Anısına
Mahcup Adam SüleymanTuran

