



# *İnsan'sız Sinema Olur mu?*

Bu kitap Derin Düşünce Fikir  
Platformu'nun okurlarına  
armağanıdır.

[www.derindusunce.org](http://www.derindusunce.org)

İnsan'sız Sinema Olur mu?





**İçindekiler**

Önsöz.....	7
Andrey Tarkovsky ve Savaşa iki Farklı Bakış: İvan'ın Çocukluğu ve Ayna(Suzan Nur Başarslan).....	8
Offret / Kurban, Andrey Tarkovsky, 1986(Suzan Nur Başarslan) .....	12
Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Açıklayıcı Bir Tercüme ( <i>Alper Gürkan</i> ) .....	15
Baran, Mecid Mecidi (Suzan Nur Başarslan) .....	18
Cennetin Çocukları / Mecid Mecidi (Children of Heaven/Bacheha-Ye Aseman)( Suzan Nur Başarslan) .....	20
Kafka'dan Aronofsky'ye Bireyin Dönüşümü( <i>Alper Gürkan</i> ) .....	23
Sinemanın Elçisi Ya Da Acı Çeken Bir Kul Olarak Tarkovsky( <i>Alper Gürkan</i> ).....	26
Rang-e khoda/ The Color of Paradise/ Mecid Mecidi / 1999 (Suzan Nur Başarslan).....	30
Gabbeh / Mohsen Makhmalbaf (1996) (Suzan Nur Başarslan).....	33
Aşk, Allah Seni Korusun(Cemile Bayraktar) .....	35
Hiroshima Mon Amour / Hiroşima Sevgilim, Alain Resnais (1959) (Suzan Nur Başarslan) .....	38
Bal / Semih Kaplanoğlu (2010) (Suzan Nur Başarslan) .....	41
Süt / Semih Kaplanoğlu (2008) (Suzan Nur Başarslan).....	43
Yumurta / Semih Kaplanoğlu (2007) (Suzan Nur Başarslan) .....	45
Bab Aziz / Nacer Khemir (Suzan Nur Başarslan).....	47
El Secreto de Sus Ojos / The Secret in Their Eyes (Suzan Nur Başarslan) .....	51
Ateş Böceği Mezarlığı (Suzan Nur Başarslan) .....	54
Dead Man (Jim Jarmusch) (Suzan Nur Başarslan) .....	60
Arı Kovanının Ruhu / El Espiritu De La Colmena (Suzan Nur Başarslan) .....	67
THE FALL / Tarsem Singh (Suzan Nur Başarslan) .....	69
Yağmurdan Önce / Before The Rain (Suzan Nur Başarslan).....	71
SOLARİS / Solyaris / 1972 / Andrei Tarkovsky (Suzan Nur Başarslan).....	74
Avatar Çıkmazı(Cemile Bayraktar).....	78
Kötülüğün çirkin ama gerçek yüzüne... (Suzan Nur Başarslan).....	81
Uzak ihtimal... Yeniden(Şenler Yıldız) .....	85
Skhizein: Değişik bir kısa anime (Suzan Nur Başarslan).....	89
Yasaklı Bir Filmin Anlattıkları(Talha Can).....	91
Kıymetlimiss (Suzan Nur Başarslan) .....	95



**Önsöz**

Küreselleşen ekonomi ile birlikte "Sinema **Sanatı**" özellikle son 20 yılda "Sinema **Endüstrisi**" haline geldi. Ürünleşti. Kârlı film projeleri peşinde koşan firmaların baskısıyla karşı karşıya sanatçılar. Filmlerin bütün dünyada "**iş yapması**"; tişört, plastik oyuncak, ünlülerin fotoğrafı ile süslü bardak vb yan ürünlerin satılması için "**endüstriyel ve objektif**" bir üretim hattı çıktı ortaya.

Naylon çorap, meyveli gazoz imalatçıları gibi dünya pazarlarına hitap ettiğiniz zaman "**ürünleriniz**" bütün insanlarda (=müşterilerde) **ORTAK OLAN** vasıflar arz etmeli. Çorap satıyorsanız kolay, herkesin ayakları var. Peki varlığını insanî yönüne, İnsan'a özel oluşuna borçlu olan **Sinema Sanatını satıyorsanız** ne olacak? Tabi ki bütün insanlarda ortak olanı koyacaksınız filmlerinize yani İnsan nefsinin: Korku, şiddet, komplo, para hırsı, cinsellik, tecavüz,... Sanat eserlerinin var olma sebebi olan özneliği (sübjektif yönü) ortadan kaldırıncaya da geriye bir "ürün" kalacak. Ülkesi, mesleği, yaşı, inançları, yaşama bakışı ne olursa olsun herkesin ama herkesin **KULLANABİLECEĞİ / TÜKETEBİLECEĞİ** bir "sinema ürünü", bir **EĞLENCE MALZEMESİ**, bir "entertainment" ...

İyi ama... Neydi Sanat? Ne olmalıydı? "Sanat Eseri" diyebileceğimiz filmlerin bir gazoz ya da çoraptan farkı ne olmalıydı? "**Bach'ın müziği Tanrı'nın Dünya'yı yarattığı anda orada bulunduğumuz hissini veriyor insana**" diyordu Friedrich Nietzsche. Övgü perdesini aralayıp sözün aslına yöneldiğimizde işaret edilenin aslında sanatın gücü olduğunu fark etmiyor muyuz? Yeme-içme dışında bir benliğimiz, bir varlığımız olduğunu hatırlatıyor bize Sanat. Bunun için bir yaradılış görüyoruz Sanat'a bakınca. "Ölü" taşlar adeta canlanıyor, cansız boyalar, tuvaler, ahşap müzik aletleri bir "yaratılışın" sahnesi oluveriyor. Mânâ Madde'ye nüfuz ediyor...

Sahne sanatları ise Zaman'a dair olduklarından daha da güçlüler:

*"Su içmek için elimi masanın üzerinde duran bardağa uzatıyorum. Bardağı kavıyorum, ağızma götürüyorum, suyun soğukluğunu hissediyorum ağızda, yutkunuyorum. Şimdi dans ettiğimi hayal edin, koreografinin bir yerinde su içiyormuş gibi yapmam gerek. Yukarıda saydığım hareketleri yapıyorum ve seyircilerimin "içinde" su içerek serinleme hissini uyandırıyorum. Ne oldu?Gerçekten su içmek ile **SEYİRCİ ÖNÜNDE** su içiyormuş gibi yapmak arasında ciddi bir fark var: Sanat'a dahil olan hareket -ki hiç bir hareket Zaman'sız varolamaz- artık fayda amaçlı değil. Hareketin kendisi amaç, maksat, istenen, özlenen şey. Dans ederken de hareketin kendisi **MuRaD!** Dansta hareketin kendisi **YARATI(LI)Ş**, Dansta hareketin kendisi Zaman Kâğıdı'na yazılan yazı!" ([Derin Zaman Kitabı](#), Dans ve Ölüm bahsi)*

Ya sinema? Sinema 20 fotoğrafı bir saniyede gösteren, ışığı ve kamerasıyla, özel efektiyle diğer sanat dallarına göre çok daha "teknik" bir sanat. Buna rağmen, belki de bu sayede diğer sanat dallarının imkân vermediği kapıları açıyor. Zaman'ı ve Mekân'ı yeniden formatlayıp bize başka bir dünyaların varlığını müjdeliyor adeta.

Elinizdeki bu kitabı Sinema'nın programlanmış ölümüne karşı bir direniş olarak görebilirsiniz. İnsan'dan vaz geçmeye yeltenen, Güzel'i, Sanat'ı, İnsan'ı kâr-zarar tablolarına sıkıştırmaya çalışan endüstriye "Hayır!" demenin nazik bir yolu. **Sinema bütün "teknik" karmaşıklığına rağmen insansız olmaz. Sinema insanlar tarafından yine insanlar için yapılan bir sanattır.**

Derin Düşünce yazarları izledikleri 28 filmi anlattılar. İnsanca bir perspektiften, günlük hayatlarındaki, iç dünyalarındaki yansımaları yer vererek... İran'dan Arjantin'e, Fransa'dan Afganistan'a, Rusya'dan Türkiye'ye uzanan bir yolculukta, İnsan'dan İnsan'a... Umulur ki bu kitap Andrei Tarkovsky, Semih Kaplanoğlu, Mecid Mecidi, Nuri Bilge Ceylan ile buluşmanın farklı bir yolu olsun...

**Andrey Tarkovsky ve Savaşa iki Farklı Bakış: İvan'ın Çocukluğu ve Ayna(Suzan Nur Başarslan)**

*İvan'ın Çocukluğu ve Ayna, Tarkovsky'nin savaş üzerine çektiği, birinci filmde merkezine savaş ve çocukluğu koyarken, ikincide merkezine kendi çocukluğunu koyduğu iki filmi. Aslında Ayna için savaşı anlatan bir film demek çok zor, ama belgesel niteliği taşıyan savaş görüntüleriyle iç içe geçen geçmiş-şimdi birlikteliği, anı-bellek-rüya üçlüsüne yaslanan görüntülerin savaştan etkilenimi bir şekilde filmi Tarkovsky'nin savaşa bakışı olarak ele almayı zorunlu kılıyor.*

**İvan'ın Çocukluğu/Ivanovo detstvo/Ivan's Childhood**

İvan'ın Çocukluğu, Rus yönetmen Andrey Tarkovsky'nin 1962 yapımı ilk uzun metrajlı, İvan'a odaklanarak savaşı anlatan bir film. Yönetmenin daha sonra ustalaşacağı üslûbunun ilk verimi. Özellikle rüyalar, su, yağmur, at, kapı, suya yansıyan görüntüler... kamerada geniş açı çekimler. Bu filmde kimi yerlerde hareketli kamerayı kullansa da (ormandaki çekimler) bundan, daha sonra vazgeçmiş yönetmen ki filmde, insanı rahatsız eden çekimlerden biri burasıdır.



İvan'ın askeri okula gitmemek için karargâhtan kaçarken, çatısı olmayan, evi yıkılmış ama ocağı hep yanan, bacası hep tüten ve Alman askerlerin öldürdüğü eşini beklerken evini düzene koymaya çalışan



## İnsan'sız Sinema Olur mu?

aklını yitirmiş yaşlı adamın olduğu sahne, savaşın doğasına dair en iyi sahnesidir filmin. Hele de İvan gittikten sonra duvarları olmayan evin içine girip kapısını kapaması çok dramatiktir. Çünkü bir savaş, en çok tüten ocakların/ailenin sönmesi/yok olması anlamına gelir. Ocağın yanmaya devam etmesi, ümidin göstergesidir. Delilik ve bir deli tarafından insanlığa mesaj gönderme, Tarkovsky'de daha sonra da kullanılır. Hatta Nostalghia'nın en etkileyici sahnelerinden birini bu fikir oluşturur.

İvan'ın tek başına kaldığında, gerçek savaşın içinde savaş oyunu oynarken geçmişinin imgeleriyle bütünleşen ân'ı yaşadığı kısım, İvan'ın iç dünyasını en iyi yansıtan sahnedir. Eğer iki ölü beden size "Hoş geldiniz" diyorsa, 18 yaşın altındakiler savaşmak zorunda kalıyorsa, intikam almak çocuklara kalıyorsa... ruhlar acılar içinde kıvrılıyor demektir. Bedeniniz çocuk olsa bile, savaştan bu bedenin payına düşen; acı, ıstırap ve ölümdür, ya sevdiklerinin ya da kendisinin... Savaşın içinde savaş oyunu oynayan, yetişkinlerin arasında onlar gibi davranan bir çocuk. Kaybedecek bir şeyi kalmayan, tüm ailesini savaşta yitirmiş, ona bakan askerleri aile yerine koymuş, zayıf ve küçük bedenine çok ağır gelen bir ruhu taşıyan İvan... İvan'ın iç dünyasını yansıtan bir diğer enfes sahne de, İvan'ın Fritz'in çizimlerine bakarken tek gördüğünün yaşadığı ânın kendisinde bıraktığı etkilenimle Almanlara duyduğu nefretin verildiği sahnedir. Onun çizimlere bakarken sanat eserini değil kendi gerçekliğindeki savaşı görmesi ve bir sanat eserini 'gerçek' olarak değerlendirmesi, yönetmenin sanata/sinemaya bakışını da yansıtmaktadır. Gerçek olanı vermek için, siyah-beyaz sinemayı tercih eden Tarkovsky, sanatta görülenin/gösterilenin gerçek/hakikat olması gerektiğini savunur. Görülen/gösterilen yaşananın/hayatın kendisidir, takliti ya da yaratımı değil. Bu yüzden mümkün olduğu kadar sembolik, metaforlara dayalı göndermelerden uzak durur ve onlara özel bir anlam yüklemeyi, yüklediğini ima edenlere de şiddetle karşı çıkar.

Filmdeki dikkat çeken bir diğer sahneyse, aslında bunu bölüm adı altında değerlendirmek lazım, İvan'ın anılarıyla ve şimdi'yle iç içe giren rüyaları. At, elma ve kız kardeşin olduğu rüyada çekim çok iyi olmasa da tematik anlamda hayat'ı, geçmiş, şimdiyi temsil etmesi açısından çok katmanlı bir yapıya bürünmüş bu rüya. Ölümün içinde devam eden hayat, anıların içinden çıkarılan ve özlenen geçmiş, şimdinin korkularıyla bölünen çocukluk. At Tarkovsky'de hayatı ifade eden bir imge. Ve hayata dair bu görüntülerin geçmişte kalmış mutlu bir ân olarak verilmesi, rüyalarda o ânın devamının gelmesi, bu ânın filmin sonunda yönetmen tarafından tamamlanışı, İvan'ın özlemine temsil ettiği kadar, şimdinin korkularının, mutsuzluk ve yalnızlığının... İvan tarafından gizlenmeye çalışıldığının da göstergesidir.

Kholin ve doktorun genç asistanı arasında yaşanan, mermiler vızıldarken, savaşın dışında ama içinde, aşka dair küçük bir mutluluk anının yaşandığı ve genç kızın yüzünde ışıltılı bir tebessümün sebebi olan öpücük sahne ise, savaşın içinde olsa dahi insan doğasının değişmezliğinin göstergesi. Rollerin birdenbire değişip, askerliğin ve savaşın dışında; sadece kadın ve sadece erkek olarak küçük bir anın paylaşımı.

Savaş bitip de, Almanlar yenildiğinde, zafer çığlıkları ve neşeli müzik ortalığı sardığında, sessizliğin yerini sesler aldığında, bu mutluluğun savaşın çirkin yüzünü değiştirmede gösterilir filmin sonunda. Savaş ardında daima yıkım, ölüm, tahribat... geriye getirilemeyen kayıplar bırakır. Saklanan kitapların yazarları öldürülmüştür, İvan ölmüştür, binalar ölümün kol gezdiği viranelere dönmüştür, bedenler ve ruhlar tamir edilemeyecek kadar büyük yıkımlara şahit olmuştur. Savaşın doğası yıkıma, ama sadece insanın yıkımına değil, insanla birlikte insanlığın, kültürün, tarihin, değerlerin... yıkımına da neden olur. Bu yüzden söz konusu olan şey, İvan'ın Çocukluğu'nda, spesifik bir savaşın değil, savaş'ın, bir çocuğun üzerinden aktarımıdır.

İvan'ın çocukluğuyla başlayıp aynı çocukluğa dönse de kamera, ne çocukluk kalmıştır geriye ne de İvan. Ondandır sadece bir fotoğraf kalmıştır tüm yaşananların somut halinin ifadesi olan. İvan

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

karakteri ise, akıllardan silinmeyecek bir çocuk-adam-asker tipinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Rüyalarında çocuk, hayatın içinde adam, savaşın içinde asker ama her halukârda çocuk; korunan, sevilen, değer verilen, seven, inat eden, sevgiyle, tekellüfsüz, sıcacık sarılan...

Tarkovsky, savaşa dair bir filmi, hiçbir mücadele sahnesi olmadan çekmeyi başarabilen bir yönetmen ve bu yönüyle, diğerlerinden farklı. Savaştan çok, savaşın birey üzerindeki etkisine odaklanan, savaşın yıkımının bireyin yıkımıyla paralel verildiği bir film yapmış. Bu filmde dikkat çeken yönlerden bir diğeri de yönetmenin hep çekmek istediği yılın ilk karını, kurgusunun içinde gerçekleştirmiş olmasıdır.

Savaşın karanlık atmosferinin kameranın atmosferine yansıdığı İvan'ın Çocukluğu, politik bir savaş filmi olmaktan çok, savaşın masaya yatırıldığı ve birey üzerinden savaşın etkilerinin aktarıldığı bir film.

### **Ayna/The Mirror/Zerkalo:**

1975 yapımı Andrey Tarkovsky'nin 2. Dünya Savaşı öncesi çocukluğunu, savaş zamanını ve kırk yaşını; gününden geçmişine dönerek anlattığı, kahramanının rüya, anı ve belgesel niteliği taşıyan savaş görüntüleriyle iç içe geçmiş, kimi yerde sürrealist özellikler taşıyan filmi. Tarkovsky'nin en kişisel filmi denilebilecek bu film, onun hayatının izlerini en fazla taşıyan eseri olma özelliğine sahip.

Annesiyle karısının görüntüleri iç içe geçen kahramanın geçmişine ait huzurlu ve mutlu olduğu ve her şeyi baştan yaşayabileceği anlamına gelen, eski zamana ait anı-rüyaların filmin merkezine oturduğu, geçmiş ve şimdinin iç içe geçtiği, şiirsel dizelerle savaşın görüntülerinin eşlik ettiği bir bulmaca.

Parça parça görüntülerin kahramanın farklı zaman dilimine ait anıların birbirine girdiği bu filmde anne figürünün kahramanın hayatına etkisi, annesiyle bozulan ilişkisini düzeltebilmek için çocukluğunun zamanına geri dönebilme isteği, tanıklık edilen zamanın yarattığı kırılma, savaş yüzünden babanın evden uzak oluşu, anne-eş'in tek bir kadın yüzüyle verilerek aşılamayan Oidipus kompleksi... kısacası belleğin diplerinde seyirciyi gezdiren bir yapıt, Ayna. Özellikle kırk yaşındaki kahramanın yüzünün hiç gösterilmeyip sesiyle soru-cevap şeklindeki diyaloglarla gününü/şimdiyi aktarımı, seyirciyi tek bir kahramandan/karakterden çok, bütün kahramanlarda ana kahramana ulaştıran bir işlev üstlenmiş. İzlenen tüm kahramanlar aslında ana kahramanın gördüğü ve bize göstermek istedikleri, onu o yapan parçalarıdır ve tüm parçaların toplamında ulaşılan kişi, anlatıcı-kahramandır.

Rüya sahneleri ve insanın içinde yer aldığı tabiata ait muhteşem görüntüler, belleğin gezindiği anıların aktarımı, zamanın geçmiş-gelecek sınırının ortadan kalkması, nesnelere içinde yer aldığı evrenin içindeki hareketliliği... en dikkat çeken yönler filmde. Savaşın, aslında savaştan uzak korunaklı bir yerde, anne-baba-tabiat üçlüsüyle, bunlara dair bellekte yer etmiş algılarla -annenin yalnızlığı, babanın yokluğu, tabiatın apayrı bir varlık olarak hareketliliği...- verilmesi, savaşa ait görüntülerin gerçek görüntülerden oluşan bir belgesel olarak sunulması, savaşın içinde ama dışında yaratılan ama ondan bağımsız kalamayan bir mekânın/çiftlik evinin merkez alınarak, aslında çocukluğun merkez alınması işlevini görür bu, kahramanın yaşadığı kırılmanın gününe, ilişkilerine etkisinin anlatıldığı bu film, görüntülere eşlik eden şiirlerle gerçek bir şiirsel yapıt.

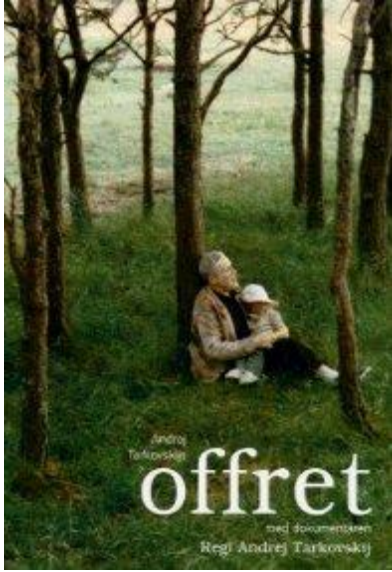
İvan'ın Çocukluğu savaşa bire bir tanıklık eden bir çocuğun gözünden savaşın kayıplarını aktarmada başarılı sayılsa da; Ayna, sadece savaşı değil, bellek-anı-rüya olgularını aktarımı, zamanı ân olarak işleyişi ve tüm bu parçalı bütünlüğü aktaran muhteşem çekimleriyle çok daha başarılı bir film. İvan'ın çocukluğu savaşa dair daha genel bir perspektif sunma ve İvan'ın herhangi bir İvan olma özelliği taşıması, Ayna'da ise kahramanın daha kişisel özelliklerle tek bir karakter olarak sunumu bu farkı doğursa da, tematik ve teknik anlamda da Ayna çok daha başarılı bir film olma özelliği taşımakta.

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Kendi adıma diyebilirim ki, rüyalar ile gerçekliğin iç içe girdiği sahneler, yönetmenin tüm filmleri içindeki en muhteşem sahneler...

Stalker ve Offret, yaslandığı felsefi arka plan, hakikati arayış açısından ne kadar önemliyse, Tarkovsky'nin üslubunun en belirgin şekilde karşımıza çıktığı Ayna da anı-bellek-rüya-zaman ilişkisi açısından o kadar önemli. Eğer Tarkovsky'i hiç izlemedinizse ve izlemek istiyorsanız, Kurban, Stalker/İz Sürücü, Ayna ve Nostalghia'yı mutlaka izleyin.

**Offret / Kurban, Andrey Tarkovsky, 1986(Suzan Nur Başarslan)**



*Ulu Tanrım, Göklerdeki Ulu Tanrım, adın mübarek olsun. İnanetin üzerimize olsun. Yalnız senin dediğin olur. Rızkımızı sen verirsin. Bizi kötülüklerden korursun. Cennet senindir. Güç, zafer senindir. Amin. Tanrım, bu korkunç zamanda bizi esirge. Çocuklarımın ölmesine izin verme. Dostlarımı, karımı, Victor'u, seni sevenleri ve sana inananları, kör oldukları için sana inanmayanları da esirge. Seni bir an bile düşünmeyenleri de. Çünkü onlar acının ne olduğunu hiçbir zaman bilmediler. Bu saatte, bütün umutlarını, bütün hayatlarını, bütün geleceklerini kaybettiler. Sana teslim olma fırsatını kaçırdılar. Yüreklere korkuyla dolu olanlar, sonlarının yaklaştığını hissedenler, kendileri için değil, sevdikleri için korkanlar, onları senden, yalnızca senden başka hiçkimse koruyamaz. Çünkü bu en son savaş. Savaşların en korkuncu. Bu savaştan geriye ne yenen ne de yenilen kalacak. Şehirler, kasabalar, ağaçlar, otlar, kuyulardaki sular, göklerdeki kuşlar yok olacak. Sahip olduğum her şeyi sana vereceğim. Çok sevdiğim ailemi vereceğim. Evimi yıkacağım.*

*Küçük Adam'dan vazgeçeceğim. Dilsiz olacağım. Bir daha kimseyle konuşmayacağım. Beni hayata bağlayan her şeyden vazgeçmeye razıyım. Yeter ki sen, her şeyi eskisi gibi yap. Bu sabah ve dün nasılsa öyle yap. Beni hasta eden bu ölümcül hayvani duygudan kurtulmama yardım et. Evet, her şeyim senindir! Tanrım! Bana yardım et! Söz verdiğim her şeyi yapacağım.*

Kurban, Rus yönetmen Andrey Tarkovsky'nin 1986 yapımı filmi. Gazeteci, edebiyat ve tiyatro eleştirmeni, fakültede estetik dersleri veren Alexander'ın doğum gününde başlayan Üçüncü Dünya Savaşı'nda Tanrı'ya ettiği dua üzerine kendisini, kendisini bu dünyaya bağlayan her şeyi, ailesini, evini, oğlunu, kelimelerini... kurban ettiğini anlatan bir film.

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Bazı filmler ruha, bazıları yüreğe, bazıları akla seslenir; bazıları ise sadece eğlence amaçlıdır. Bu film önce ruha sesleniyor, ardından yüreğe. Akıl, film bitince sorgulamaya başlıyor. Ruhunuzu saran huzursuzluk yüreğinize dayanınca, onu sıkıp çaresiz bırakınca, karanlık atmosfer size kelimelerden oluşmuş ve hayata ve ölüme dair sorular sordukça, “Başlangıçta söz vardı.”, “Neden o vardı baba?” diyen ve babasının yolunu takip eden oğlu görünce, ama kelimelerden vazgeçen babanın fedakarlığına tanıklık edince, babanın teslimiyeti ile oğulun sorgulaması arasında kalıyorsunuz. Teslimiyet, sorgulamaların, kelimelerin bittiği yerde başlıyor. Ve anlıyorsunuz ki, söz, sükuta ermedikçe; sorgulama, teslimiyete dayanmadıkça kurban olunmuyor.

Duasıyla Alexander, insanlık için her şeyinden vazgeçen İsa Peygamber gibidir. Çaresiz, umutsuz, kırgın bir duanın ardından ona eşlik eden rüyalarla, onu anlayan, sığınağı, korkularını kucağında huzura çeviren tek kadın Maria'nın yardımıyla her şey eski haline döndüğünde, söz verdiği her şeyi yapar; evini küle çevirir, ailesinden vazgeçer, neyi neden yaptığını anlatamaz, sözsüz kalır... Hele bu sahnedeki sevişme, iki ruhun maneviyatı yaşadığı ve dünyadan uzaklaşıp tek bir ruhun bütünlüğüne kavuştuklarını gösteren bir yükselişi temsil eder ki, burada bir kadının sevgisinin merhameti ve anlayışının koruyuculuğu ile sarıldığının sadece beden olmadığı ve ruhsal bir kavuşmanın yaşandığı görülür. Bazı insanlarla bedeninizi paylaşırsınız, bazılarıylaysa da ruhunuzu; bedeninizi paylaştıklarınız sizi anlayamaz ve sizi çocuklukla suçlarken, ruhunuzu paylaşan sizi anlar ve sizin ardından koşan tek kişi olur. Kimi deliliğinizi, uyumsuzluğunuzu, çocukluğunuzu görür; kimi kurban oluşunuzu, ıstıraplarınızı, acınızı...

Filmde Shakespeare'den, Dostoyevsky'e, Leonardo (Üç Kralın Tapınışı)'dan Nietzsche'ye... birçok sorgulama ve gönderme var. Aktör ile şairin farkları, aşk ve evlilik, sorumluluk ve aile, maddiyat ile maneviyat, ölüm ve ölüm korkusu, doğa ve insanın yıkımı... üzerine diyaloglar filmi felsefi düzeyde bir sorgulama alanına dönüştürmüş ve bu alan, Tanrı'ya teslimiyetle sükuta teslim olmuş.

Aktörlüğü bırakan Alexander, başarıyı ötelemesinin sebebini benliğini kaybetmemek olarak açıklar; ama burada yönetmenin kadına bakışı da satırlar arasından sızar:

*Nedenini bilmiyorum. Sahnede utanmaya başladım. Başka birini oynamaktan, başkasının duygularını taklit etmekten utanıyordum. Ama en kötüsü, sahnede içten olmaktan utandım. Bir eleştirmen bunu fark etmişti. Tabii bu birdenbire olmadı. Yani sence bir oyuncunun egosu olmamalı mıdır? Kimliğini kayıp mı etmeli? Hayır, tam olarak öyle değil. Oyuncunun kimliğinin, rolünün içinde eriyip gitmesinden söz ediyorum. Ben egomun erimesini istemedim. Bunda, günahı çağrıştıran bir şeyler, bir kadınsılık, bir zayıflık vardı.*

Şiirle aktörlüğün farkı açıklanırken de şiirin maneviyata, Tanrı'ya özgü, aktörlüğün ise insana özgü olduğu ifade edilir ve şiir, tüm sanatlardan ayrı bir noktaya konur. Bu, yönetmenin şiire bakışının ifadesidir:

*Anladığım kadarıyla Alexander, kişinin kendisini özgür iradesiyle bir sanat eserine dönüştürmesinin insana özgü bir şey olduğunu söylemek istedi. Şiire ilişkin bütün çabaların ürünü genellikle şairden o kadar uzaktır ki onun bir insanın elinden çıktığına inanmak bile güç olur. Bir aktörün durumunda bunun tam tersi geçerlidir. Aktörün kendisi, kendi yarattığı bir sanat eseridir.*

Alexander'ın eşinin ölümle yüzleşince kendisiyle hesaplaşması ise insanoğlunun sevgi'ye yönelik tutumunun eleştirisidir:

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

*Neden her şeyin tam tersini yapıyoruz? Her zaman! Bir erkeği sevmiştim, başkasıyla evlendim. Neden? Sanırım, şimdi anlıyorum. Hiçkimseye bağımlı olmak istemiyoruz. İki insan birbirini sevince eşit sevmiyorlar. Biri daha güçlü diğeri zayıf oluyor. Ve zayıf olanı düşünmeden seviyor. Hesapsızca. Bir rüyadan uyanmış gibiyim. Sanki başka bir hayatı artık geride bıraktım. Nedendir bilmem, her zaman direndim. Bir şeylerle savaştım. Kendimi savundum. Sanki içimde başka bir ben vardı. Bana, "Kendini bırakma." diyordu. Kendini hiçbir şeye teslim etme. Yoksa ölürsün. Yüce Allah'ım, ne kadar da aptalız!*

İlk sahnedeki vasiyeti, oğlunadır; aslında kendisinden sonraki kuşaklardır:

*Gel ve bana yardım et, oğlum! Bir zamanlar, çok uzun yıllar önce bir Ortodoks manastırında yaşlı bir keşiş yaşarmış. Adamın adı, Pamve'ymiş. Bir ağacın yamacına kuru bir ağaç dikmiş. Aynı bunun gibi. Genç bir öğrencisi varmış. Öğrencisinin adı Ioaan Kolov'muş. Ona bu ağaç canlanıncaya kadar her gün buraya gelip sulayacaksın demiş... Ioaan, her sabah erkenden bir kovaya su doldurup manastırdan çıkarmış. Dağa tırmanır ve suyu kurumuş ağacın dibine dökermiş. Akşam olup karanlık çökünce de manastıra geri dönermiş. Bu üç yıl sürmüş. Günün birinde yine dağa tırmanmış ve ne görsün koca ağacın her yanında çiçek açıyormuş. Ne dersene de, bir yöntemin, bir sistemin kendine göre meziyetleri vardır. Bazen kendi kendime şöyle derim: Eğer biz de her gün tam aynı saatte bir ayın yapar gibi belirli bir davranışı hiç değiştirmeden sistemli olarak yinelersek dünya çok farklı olur. Bir şeyler değişirdi. Değişmesi gerekirdi. .. Japonların ikebanası gibi.*

Söz konusu olan sadece bir ağacın yeşermesi değil, kuruyan o ağaç gibi insanlık tarafından tahrip edilen dünyanın eski haline getirilmesi, konforlu maddi dünyanın yerine maneviyatın konulmasıdır.

Bu filmde yönetmenin her zaman kullandığı imgeler en aza inmiş. Su, atlar, kapılar. Aynaları gene kullanmış, pencere ve kapılardan sızan ışık ile ışık-gölge'den de yararlanmış ama diğer filmlerine göre daha az. Çok daha yalın bir anlatımı tercih etmiş bu filmde, sanki anlatacaklarını, geriye bırakmak istediklerini aktarma çabasına girmiş. Hayatı temsil eden atların olmaması, hayata dair kendi içinde bir isteğin olmaması anlamına geldiği fikrini oluşturuyor insanda. Su, daha spesifik bir anlam yüklenmiş ve ağacın yeşermesini sağlayan bir araç olarak kullanılmış. Hayatı, toprağın verimliliğini, akışkanlığı sağlayan bir unsur olma özelliği en aza inmiş. Yansılardan da yararlanmış yönetmen, özellikle üzerine bir ağacın dallarının yansıdığı bir camın ardında kalan Leonardo'nun tablosu, her iki sanat eserinin (Tanrı'ya ve insana ait olan) aynı anda aktarımını sağlayarak müthiş bir kompozisyon oluşturmuş.

Filmin kimi çekimleri bir fotoğraftan çok bir resim gibi tasarlanmış izlenimi veriyor. Kimi davranışlar teatral. İlginç bir şekilde, durağanlaşan geniş açı kamera görüntüleriyle sadeliğe yaslanan film; karakterlerin abartılı hareketleri ile zıtlık taşıyor.

Tarkovsky'nin son filmi olan Kurban, onun sinema anlayışını, ruh dünyasını, hayata ve ölüme bakışını en iyi yansıtan filmi. İstiraplar içindeki bir ruhun, umut için çırpınışlarını anlatan bu film, Aleksander'ın diktiği ağacın oğul tarafından sulanması ile, insana, o ağacın bir şekilde yeşilleneceği ümidini veriyor.

Tarkovsky, imgelere dayanmasa da imgeleri kullanmaktan kaçınmayan, sembolik/metaforlara dayalı göndermeleri izleyicisinin dünyasındaki izlenime bırakan, onlara duygusal etkiyi arttırmak dışında bir anlam yüklemeyen, buna rağmen kendince bir imge ve sembol dünyası oluşturmuş bir yönetmen. Sanatı hakikat arayışı için kullanan, insan ruhunun acılarını ön plana çıkartan, hatta renkli sinemaya bile hakikati gölgeler diyerek uzak duran bu yönetmenin, son sözleri niteliğindeki bu filmi mutlaka izlemelisiniz.

**Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Açıklayıcı Bir Tercüme (Alper Gürkan )**



Bir rivayettir...

Uzak filminin galasında yanına gelip “Mahmut’un bindiği küçük arabanın onun kişiliğini yansıttığından” bahseden bir seyirciye, “Hayır” der Nuri Bilge Ceylan; “o kendi arabamdır, filmde o nedenle kullanıldı.”

Seyirci pes etmez ve bu kez de “çatışan iki karakterin içtikleri sigaraların markaları üzerinden kültür farklılığına değinip değinmediğini” sorar. Ceylan yine “Hayır” der, “birinin parası azdır Samsun içer, diğerininse durumu iyidir Marlboro içer, hepsi bu!”

\* \* \*

1995’te “Koz” ile başlayan Nuri Bilge Ceylan (NBC) sineması, belirli klişeler üzerinden anlaşılmaya çalışıldıkça karmaşıklaşan bir olguya dönüştü zamanla: Filmleri bir taraftan Cannes gibi sinemanın en prestijli festivallerinde gösterilip ödüllere değer bulunurken, diğer taraftan kendi ülkesinde boş salonlarda gösteriliyordu. Bu durum sıradan sinema seyircisinde bir kafa

karışıklığı yarattı. Üstelik piyasa odaklı medyada sadece ödül aldığı haber olabilen Ceylan’ın diğer bazı ünlü isimler gibi geleneksel değerlere ya da muhafazakâr söylemlere dair ters çıkışları da görülmediği için etiketlemek de kolay olmadı hemen. Öyle ki Avrupa’nın orta yerinde Türkiye için yaptığı “yalnız ve güzel ülke” tanımı, onu vatan haini ilan etmeye de engel teşkil ediyordu. Ama ortada bir sorun vardı! Bu adam bambaşka biçimlerde başka bir şeylerden söz ediyordu...

Malumdur ki ekonomik ve kültürel nedenlerle sinemada film seyretmeyi lüks olarak gören toplumumuz da Batı’da olduğu gibi seyredeceği zaman eğlencelik filmleri tercih etmektedir çoğunlukla. Ki bu doğaldır. Çünkü sanatın alımlanma yelpazesi, oldukça geniş olsa da kitleler belirli bir çerçevenin dışına pek çıkmazlar: Tabakalaşmanın derinleşip belirginleştiği her toplumda, kültür de ona paralel olarak tabakalara bölünür ve derinleşir. Her malın bir alıcısı olduğu gibi her eserin de bir

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

alımlayıcısı oluşur zamanla. Halk yığınlarının hislerine tercüman olduğu düşünülen popüler sanattan alt kültürün ürettiği yer altı edebiyatına ya da azımsanacak kadar nadiren yenilenen yüksek sanata kadar tüm üretim ve sunumlar belli bir etki çevreni içinde var olur ve kendi kaderlerini yaşarlar. Kimi merkezde kalır, kimi çevrede. Ama hiçbirisi, sağlıklı ve tutarsız olan bu kültür ikliminde bir takım kıyaslamalara ve karşılaştırmalara kurban olmaktan kurtarılamaz kolay kolay.

NBC sinemasının yarattığı kafa karışıklığının çekirdeğini de esasta filmlerin tartıştığı meseleler değil, bu kıyaslamalar oluşturmaktadır. Ne olup olmadıklarına dair karşılıklı çekimserliklere bürünmüş çatışma da yine burada ortaya çıkar: Seyirciyi gözleme ve düşünmeye zorlayan bu filmlerin çekim planlarından diyalogların azlığına, karakterlerin temsil yeteneklerinden işlenen konulara, hemen her noktada sinema sanatının tüm esin kaynaklarını süzerek oluşturduğu özgün dil, yönetmenin içine çok da girmek istemediği bir anlam tartışmasına dönüşmüş durumdadır bugün.

Alışılmış anlatımların verdiği rahatlıkla “güzel zaman geçirmek” niyetinde olan seyirci, ona bunları vaat eden sinemadan aldığı hazla tatmin olurken karşısında ona “güzel olan”ın ne olduğunu öğretmek isteyenlerle karşı karşıya getirilmiştir onun yüzünden! Tıpkı “Orhan Pamuk” için birçok otorite “Avrupa’ya roman yazmayı yeniden öğretiyor.” demesine rağmen, “Cümleleri uzun olduğu için ben okumuyorum...” diye başlayan eleştirilerde olduğu gibi NBC için de farklı tabakalardan yükselen birbirine zıt fikirler böylece havada uçuşmaya başlamıştır.

Şu kabul edilmelidir ki NBC sineması, anlatım şekliyle ziyade özü itibarıyla yani anlattıkları itibarıyla popülerleşemeyecek bir sinemadır. Bu nedenle onun daha sarıh filmler yapmasını beklemek, kitleleri kucaklamasını talep etmek; bol diyaloglu, aksiyon yüklü, ajitasyon düzeyinde müziklerle tıka basa doldurulmuş filmler üretmesini istemek kendi başına anlamsız bir talep olacaktır. Ki onun minimalist tarzla işlenmiş, zamansal ve mekânsal durağanlıkla yoğrulmuş anlatımının popülerleşmesi mümkün değildir. Çünkü yönetmenin dert edindiği meseleler; gündelik yaşamın içinde kaybolmuş, zamanı salt araçsal olarak algılayan, bu nedenle de varoluşunu yaşayamayan, kendini gerçekleştirme olanaklarını tamamen yitirmiş olan geniş kitlelere hitap etmemektedir.

Kendisinin de sık sık ifade ettiği gibi NBC, tıpkı filmlerindeki ana karakterler gibi “uzak”laşmıştır topluma. Doğal olarak, bu uzaklıkla net bir şekilde görebildiği meseleleri ele alırken bu meselelerle meşgul kişilerin ilgisine mazhar olacak bir üslup geliştirmeye yönelmiştir. Yani seçkincidir. Ki zaten kendisi de son filminin uzunluğuyla ilgili olarak “Sıkılanları filmin ilk yarısında elemek istedim.” demektedir. Bu yönden kitlelere hitap etmek gibi bir derdi ve arzusu olmayan Ceylan’ın filmlerini seyretmek ve onu sevdiğini söylemek yönetmenin de işaret ettiği gibi biraz zahmetli bir iş olmak durumundadır. “Pes etmeyen” seyirciyi ulaşması umuduyla da bu tarz yönetmenleri ele alan kitaplara, belgesellere, söyleşilere ihtiyaç duyulmaktadır.

Kocaeli Üniversitesi’nde öğretim üyesi olan Hasan Akbulut da bunun farkındalığıyla, seyirci için yönetmenin filmlerinin açıklayıcı tercümanlığı görevini üstlenmiş ve “Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak” kitabını kaleme almış. Bu sayede yukarıda aktarılan çatışma ve çelişkilerin anlamlandırılabilmesi için NBC’in sinema diline dair kaynakları ve kavramları sistemli bir şekilde tasnif ederken filmlerin anlaşılması zahmetine talip olanlar için de bir kılavuz hazırlamış...

Kitap -2005’ten önce yazıldığı için- yönetmenin son dönemde çektiği iklimler, Üç Maymun ve Bir Zamanlar Anadolu’da filmlerini ihtiva etmese de ilk dönemde oluşturmak istediği kurmaca evreni için birçok ipucu ve izahatı barındırıyor. Mana, sessizlik ve yabancılaşma üstüne kurulu olan NBC sinemasını, anlamada kolaylık sağlayan bir tür “ruh akrabalığına” sahip olduğunu düşünen yazarın bu filmlerde bulunduğu estetiği düşünme çabasının bir ürünü kitap. “Aksiyonun olmadığı bir yavaşlık ve günlük



## İnsan'sız Sinema Olur mu?

yaşamın sıradanlıklarını kapsayan bir yalınlıkla” dolu olan NBC filmleri ile yaşamı/karakteri arasındaki müşterek noktalar üzerinde durmanın önemini vurgulayan yazar, yönetmenin eserlerinin genel karakteristiğine de buradan ulaşmaya çalışıyor. Bu yönden kitabın esas maksadı; Koza’dan Uzak’a kadar olan filmografisi içerisinde usta yönetmenin kullandığı temaları, ortaklıkları, devamlılık gösteren karakterleri, anlatısal ve biçimsel özellikleri saptayarak” bir anlam haritası oluşturma gayreti de denilebilir.

Bunu yapmak için de anlatı, zaman, mekân, minimalizm ve gerçeklik kavramlarına sıkça başvuran Akbulut, her film için ayrı bölümlerde yaptığı analizi bütüncül bir sunuma dönüştürmüş. Ceylan’ın sanatsal yolculuğunda tesirleri bulunan Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky, Michelangelo Antonioni gibi ustaların da yorumları ve eserleriyle anıldığı kitap; 90’larda başlayıp 2000’lerde kendini gösteren ve Batı’da oldukça ilgi uyandıran Türkiye sinemasına dair düşünceler için de bir potansiyel taşıyor: Bu yönden Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Özcan Alper gibi isimlerin de yükselişleriyle paralel olarak sinema sanatına getirilen yerel ve yeni yorumları da daha dikkatli gözleme imkânı veriyor.

Sinema sanatıyla doğrudan bir alakası olmasa bile okuyucunun ilgisini çekebilen “Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak”, sinemanın bir sanat olarak okunmasının metodlarına dair öğretici de bir çalışma olma vasfını taşıyor.

\* Hasan Akbulut, Bağlam Yayınları, 2005

**Baran, Mecid Mecidi (Suzan Nur Başarslan)**



*Yalnız yaşayan Allah'a komşu olur... Ayrılık öyle bir ateştir ki alevi yürek yakar.*

Şimdi aşk zamanıdır... Bıyıklar yeni terlemiş, kan deli deli akmakta, yerinde duramayıp her şeye ve herkese burnunu sokmakta, biraz huysuz, biraz delişmen, biraz çenesi düşük, biraz kinci, biraz inatçıdır... Hepsinin toplamı, gençtir işte ve zaman 'aşk' zamanıdır, aşk-ı baran altında ıslanma zamanıdır.

Sonra baran gelir, rahmetin kapılarını açar ve sır ayan olur gencin gözlerine, gözlerinden yüreğine... Baran ile gelen aşk olur, Rahmet olur Latif'in yüreği/ne. Aynalar çıkar ortaya, bakışlar değişir, aşkla dolanın siması güzelleşir, aşk sureti ve dâhi sireti güzelleştirir. Durduk yere tebessüm eder insan neden yokken ve aslında neden varken ve o neden aşikârken ama aşikâr olan henüz yürek

hanesinin sınırlarında misafir ediliyorken. Yollar gözlenir, öyle de güzeldir ki beklenen anlar. İnsan hâlden hâle girer. Farklıdır herkesten. Onda mantık aranmaz artık, mantık ve akıl terk-i diyar eylemiştir haneyi, hanede başkası oturmaktadır çünkü. Kelimelere ihtiyacı yoktur aşkın, kelimelere. Onun dili ayrıdır. Lâl eder insanı o, sır eder yürekte sevileni, kelimeye dökmez onu, dökemez onu. Aşkın kelimesi tektir, o da sevgilinin adıdır. Ondandır gayrisi, israf-ı kelâmıdır. Görülen hep sevgilidir, duyulan, hissedilen... Dünya şarkısını söyler, aşğın payına sessizlik düşer; o sessizliğin içindedir âşık olunan. Sonra sevgiliyi gözünden sakınmaya başlar âşık. Korkar onu kaybetmekten. İlk ayrılık gelir, karlar altındadır dünya, soğuktur, sessizdir, soluk almaz hiçbir şey... Sevgiliyi aramaya çıkınca yüreğin dili konuşur:

*Ayrılık öyle bir ateştir ki alevi yürek yakar.*

Aşk, yürek hanesinin sınırlarını aşmıştır artık... Sevgili o kadar yakın ama o kadar da uzaktır ki. Sonra cananın yüzü görülür ama o yüz, dertlidir. Dert, âşğın derdi olur; derdin dermanı için yaşlar akar

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

gözlerden. Yeter ki sevgili iyi olsun. Yeter ki onun yüzü gülsün. Yeter ki o huzurlu olsun. Yeter ki... Aşğın bildiği tek şey o'dur, her şey o'dur: Sevgili. Sevgili... Ona feda edilir, feda edilebilecek ne varsa. Ona ait seslere kulak kesilir, ondan başka anlamı olan kelimelere kulak tıkanır, ondan bahsetmeyen kelimeler anlamını yitirir. Madem her şey sevgilidir, öyleyse onun için kendini de feda etmelidir. Varlığını yok etmelidir. Her şey feda edildiğinde aşkta sıra, ayrılığındır. Asıl ayrılığın... Ayrılık mı aşkı büyütür, aşk mı ayrılığı bilinmez de, aşkta bir şekilde sıra, ayrılığa gelir.

Baran gider, baran gelir; giden iz bırakır, gelen izleri siler. İzler silinse de hayatın içinde, sevgiliye dair; aşğın izleğinde sevgiliye dair her şey imgeye dönüşür. Artık o, uçuşan bir perdenin ardındadır, verilemeyen bir hediyedir, havuzun içindeki kırmızı balıktır, yerde bir ayak izidir, kavuşturana ve ayıran yağmurdur... Sevgili gitse de, kalan gene sevgilidir. Aşğın payına hep, tek başına yaşamak düşer sevdayı. Kendinden vazgeçen, kendinde kimi görür?

Baran İranlı yönetmen Mecid Mecidi'nin 2001 yapımı filmi. 1979'da Sovyetler Birliğı'nin Afganistan'ı işğâl etmesi, 10 yıllık işğâlin ardından başlayan iç savaş, Taliban rejimi ve 3 yıllık kuraklık sonucu Afganistan'dan İran'a göç eden ve olumsuz şartlarda çalışan Afganlı göçmenleri fonuna yerleştiren, bu sosyal sorunu Latif ve Baran aşkı ile kompozede edip aktaran bir film. Filmin mekânı bir inşaat alanı ve Afganlı göçmenlerin yaşadığı köy. Filmin konusu; babası dördüncü kattan düştüğü için erkek kılığında babasının yerine çalışan Rahmet'in/Baran'ın, Latif'in işini alması sonucu, Latif'in işi elinden alındığı için önce kin beslese de, Rahmet'in sırrı ortaya çıktığında duygularının kinden aşka kayması ve aşk'ın, sosyal bir tema etrafındailmekilmek dokunmasıdır.

Filmde, aşkın her safhası öyle güzel anlatılmış ve buna sosyal bir sorun o kadar dozunda yerleştirilmiş ki, film realist-duygusal çizgide tam orta noktada durmakta; bu da filmin en başarılı yönlerinden biri. İlginç olansa, aşk anlatılırken, aşka dair tek bir kelimenin bile kullanılmamış olması. Latif'in ayakkabısını tamir ettirdiği sahnede, ayakkabı ustasının söylediği tek cümle dışında ki o da aşkın ayrılığından bahseder ve siz bu sahnede bir şekilde bu konuşmanın yapılacağını hissedersiniz.

Filmde şiir gibi dediğiniz sahneler ardı sıra akıp gidiyor: İlk ayrılıktaki karlar, sevgiliyi arayıştaki yollar, derede akıp giden yemin, ayrılık günü havuz kenarındaki çaresizlik, uçuşan perde, küçücük bir objenin filmin merkezine yerleşmesi, sevgilinin ayak izi ve yağmur... Baran ve baran...

Mecidi sinemasının en güzel yönü, insanı anlatırken, ne yaşarsa yaşasın insan, insana dair güzel hallerin, umudun, -insanın hatasını bile anlatsa- vicdanın göstergelerini taşıyor ve bunu anlatıyor olması. Sinema anlayışı Mecidi'yi sınırlı bir alana hapsediyor gibi görünse de, Mecidi, o çizgide kendisine sınırsız kapılar açmış bir yönetmen. Hiçbir şeyi şeyleştirmeden/nesneleştirmeden, yargılamadan, genellemeden, insana yönelen kamerasıyla insanı ve onu, 'İnsan' yapan yönleri anlatan tarzı/üslûbu/seçimi Mecidi'yi farklı kılıyor.

Erdebilli Latif'i ve Afganlı Göçmen Rahmet/Baran'ı izlediğinizi düşünüyorsanız sadece, yanılıyorsunuz; çünkü Latif ve Baran'la açılan kapıdan/kameradan aşkı, hayatı, insanı, dürüstlüğü, merhameti, paylaşmayı, fakirliği, göçmenliği, hüznü... anlatır Mecidi ve aşkı merkeze alarak, nasıl aşk merkeziyse hayatın, sebebiyse, bu merkezden hayatı seyrettirir, hayatı ve onun farklı yönlerini...

Fajr Film Festivali ve Montreal Film Festivali'nden birçok ödül almış bir film Baran ve henüz izlemedinizse, mutlaka izleyin.

**Cennetin Çocukları / Mecid Mecidi (Children of Heaven/Bacheha-Ye Aseman)( Suzan Nur Başarslan)**



*Bir çift ayakkabı başka bir ayağa gider ve ayakkabısız kalan ayaklar bez bir ayakkabıyla okul yolunu arşınlar. Sırdır kimselere söylenemeyen, sır aslında iki çocuğun küçücük dünyalarındaki kocaman sorumluluklarının gizlenmesidir. Ayakkabıya koşar ayaklar, umutla, hırsla, endişeyle; ayakkabısız kalır ayaklar yara bere içinde kırmızı renkli balıklarının içinde yüzdüğü bir havuzun serinliğinde... Oysa umut hep vardır. Belki istediğimiz an, hemen, birdenbire değil, ama hep vardır...*

Cennetin Çocukları İranlı yönetmen Mecid Mecidi'nin 1997 yılı yapımı, Montréal Film Festivali'nde FIPRESCI ödülü dahil 4 ödül kazananan, çeşitli yarışma ve festivallerde toplam 10 ödül kazanmış bir film.

Mutsuz ama umut taşıyan ayakların filmidir Cennetin Çocukları, yaşadığı zorlukları isyan etmeden kabullenen ve onu aşmak için koşan ayakların filmidir. Mecidi'nin yine 'tam da hayatın kendisini anlatmış' dediğiniz; dramatize etmeden ve duygu sömürsü yapmadan hayatın bir ân'ına/yönüne şahitlik eden bakışın yansıtıldığı filmlerinden biri.

Zehra ve Ali isimli iki kardeşin bir ayakkabıyı paylaştığı, küçük dünyalarının merkezine bir ayakkabının yerleştiği, bir yarışmada birinci değil, ayakkabı anlamına gelen üçüncülüğün önemli olduğu, kazanmanın değil, olmayanın yerine konmasının kıymetli olduğu bir anlatı. İnsanın eksik tarafı onun dünyasının merkezidir ya, her şeyi o eksiğin nazarıyla görür, onu tamamlamak her şeyden önemli olur, işte öyle. Bu eksiği anlatırken, bu eksikle beraber karşılaşılan zorluklar bizi farklı gerçeklikleri de

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

sorgulamaya davet eder. Eğitimde disiplin'in ne olduğu ya da zengin evlerin içindeki yalnız hayatlar... gibi.

Ali'nin kardeşinden ayakkabı nöbetini devralıp okula yetişme çabasının ve okula geç kalmasının verildiği kısımlarda, eğitim sistemindeki katı ve kurallara dayalı, eli sopalı, tahammülsüz sistemle karşılaşırız. Geç kalışın nedeni ile ilgilenmeyen, tek hedefi bir kuralın mutlaka uygulanması olan ve disiplini bu kurallar çerçevesinde kurallara uymak olarak algılayan zihniyet. Bu kısımda aklımıza, François Truffaut'ın yönettiği 1959 yapımı Fransız filmi, Les 400 coups gelir. Türkçesi 400 Darbe olan ve Fransızcada okulu kırmak anlamına gelen bu filmde; aile, okul ve bir çocuğun kendine bu kurumlar tarafından koyulan kurallara uymaması anlatılır, onun gözünden yorum katılmadan. Ki burada, Ali'nin geç kalışlarında, sistemi sorgulamak değil, mecburiyete bağlı bir gecikme durumu vardır. Buna rağmen tahammülsüzdür sisteme beklilik eden!

Ali, şehrin diğer yanındaki zengin evlerine babasıyla bahçivanlık yapmaya gittiğinde, ayakkabılı ama yalnız çocuğun hikayesiyle karşılaşırız. Top oynayabilmek için bir başka çocuğa özlem duyan çocuğa. Koca demir kapıların ardında tek bir çocuk sesine hasret çocuğa. Başka bir hikâyesidir o ama bize şunu söyler. Bu filmde anlatılan sadece fakirlik ve fakirlik yüzünden satın alınamayan ayakkabı değildir. Herkes hayatında bir zorlukla, bir eksiklikle, bir kayıpla karşılaşır. Hayatın merkezi haline gelen bu eksikliğin tespiti ve onu tamamlamak için insanın sarf ettiği çaba önemlidir.

Kamera olarak kendi tarzının dışında çok farklı bir şey sunmasa da Mecidi, -yarış kısmı ve son sahne hariç- onda yerleşen ve imzası haline gelmiş izlerle bu filmde de karşılaşırız: Havuzda kırmızı balıklar - ki bu bence yönetmenin çocukluğundan kalan bir izlenim ve umudu temsil ediyorlar-, sevecen öğretmen, su kanalları, emeğiyle eve ekmek getiren baba, eğitim... ve Mohammad Amir Naji. Mecidi'nin her filminde farklı bir rolle karşımıza çıkan Naji, özellikle Serçelerin Şarkısı filmindeki performansıyla göz doldürmüştü. Bu filmde, baba tipiyle hikâyenin merkezinde yer almasa da, kısacık yer aldığı bölümlerde dahi varlığını hissettiren bir oyuncu. Özellikle, bahçivanlık yapmak için oğluyla verdiği mücadelenin verildiği sahnelerde performansı harika.

Filmde teknik açıdan dikkat çeken yönse, Ali'nin bir spor ayakkabısı için katıldığı koşu yarışmasında, yönetmenin zamanı duracak denli ağırlaştırmış olması. Zamandaki bu yavaşlama, bizi yarışmanın, akıp giden zamanın değil, Ali'nin zaman algısına ve iç dünyasına davet eder. O tüm mesafeyi koşarak ama iç dünyasında hesaplaşarak geçirirken, üç farklı zaman karşımıza çıkar. Yarışmanın zamanı, Ali'nin zamanı ve bizim her iki zamana şahitlik ettiğimiz zaman. Yönetmenin her iki zaman geçişlerinde, dış gerçeklikle iç gerçeklik arasında gidip gelme imkânı buluruz ve Ali'yle aynı koşunun içinde aynı hedefi isteyerek, hatta aynı endişeyle zamanı geçiririz. Belki de film tarihinde ilk defa bir kahramanın birinci değil, üçüncü olmasını isteriz.

Filmin sonunda babanın aldığı ayakkabıları görüp sevinseniz de izleyici olarak, henüz bunu bilmeyen mutsuz ve yaralı ayakları suyun içinde gördüğünüzde ve yönetmen, tam da o noktada filmi bitirdiğinde, anlatmak istediğinin ayakkabı olmadığını, eksik kalan noktanın tamamlanmasındaki çabayı ve bunu başaramamanın insanda neden olduğu hüznü anlatmak istediğini anlarsınız.

Eksik kalan tarafınızın ayakkabı olması değildir önemli olan; ayakkabı yerine başka bir nesne ya da durum, olay, olgu... da yerleşebilirdi filmin merkezine. Önemli olan bu filmde, eksik kalana nazardır. Eksik yanını kendi tamamlamalıdır insan, sonunda başarılı olamayacak bile olsa, hatta çok daha farklı bir başarı da kazansa insan, o eksiğin tamamlanmaması durumunda farklı başarıların insanı gene yarım bırakacağı anlatılır. Eksik tarafınız neyse, dünyanız odur ve o tamamlanmadan ayaklarınıza dünyayı da sunsalar, sunulan hep eksik, yarım, tamamlanmamış kalacaktır. Ayakkabıyla başlar film,

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

ayakkabısız tamamlanır. Az ilerdedir ayakkabılar, Ali'ye doğru gelmektedir ama o bundan habersiz, üzgün ve kırgındır. Hayat da böyle değil mi? Eksiğiz, tamamlanacağız bir şekilde, burada veya orada, az ilerimizde eksik kaldığımız. Bazen çok da çabalasak ayağımıza gelmeyecek eksliğimiz, istediğimiz an. Bazen yapılması gereken, yapılması gereken ne varsa yaptıktan sonra, sadece ümit edip beklemektir. Biraz kırgın, biraz hüzünlü, biraz ümitvar...

Gerisi, kim bilir?

[Kafka'dan Aronofsky'ye Bireyin Dönüşümü](#) (Alper Gürkan)



Aronofsky'nin son çalışması Black Swan, "Kuğu Gölü Balesi"ne dair ilginç bir film. İhtiras trajedisi gibi sunulan hikâyenin sonunda gerçeğin anlaşıldığı bir başkalaşım filmi: Kafka'nın Dönüşüm'ü gibi... Sinema ve edebiyatta bu konuyu işleyen birçok hikâye görmek mümkündür: Dostoyevski'nin unutulmaz karakteri "Raskolnikov" ya da "Öteki"ndeki "kendinden uzaklaşma" hali, Dante'nin "yolculuğu", Yunus'un bazı dizeleri, Orhan Pamuk'un "Beyaz Kale, Yeni Hayat, Kara Kitap"ları, Oğuz Atay'ın "Hikmet Benol ve Turgut Özben"li romanları buna örnek gösterilebilir. Sinemadaysa ilk akla gelenler "Fight Club, Matrix, El Maquinista, Inception, Shutter Island, Black Swan" gibi kayganlaşmış gerçeklik çeşitlemeleridir diyebiliriz.

Peki, bu konunun sanatçıları cezbetme gerekçesi nedir?

Bunu anlamak için bu eserlerin ortak noktasını bulmak gerekir. İlk bakışta "bu ortak nokta başkalaşma

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

halidir” demek mümkünse de daha derinde okuyucunun / seyircinin kaçma arzusu dikkat çeker. Esasen bu eserlerin hepsi, “kendini temsil eden birey”lerden bahsetmektedir ve “dönüşüm” de bu temsiliyetten kaçmayı ifade eder. Kendini temsil etmek, kendisi olamamaktır; kendini gerçekleştirememek, sınırlandırılmak, engellenmektir. Yaşadığımız devir açısından bunun ne kadar yaygın bir “mesele” olduğuydu su götürmezdir...

Mesela Oğuz Atay'ın “Tehlikeli Oyunlar”ında Hikmet Benol, “Burada kendimi temsilen bulunuyorum.” diyerek bunu dile getirir. Yazarın Tutunamayanlar'dan sonra içinde bulunduğu sol gelenekle giderek artan çatışmalarından sonra yazdığı Tehlikeli Oyunlar, aydın yalnızlığıyla kendi gerçekliğinden kaçmak için varoşlara sığınan bir adamı anlatır. Kendisi olamayıp da kendini temsil ettiğini düşünmesinin sebebi, etrafını gerçekliği şüpheli kişilerin sarmış olmasıdır. (Albay Tambay gibi.) Kendisi dâhil herkes, birisinin -belki sadece yazarın- zihninin birer temsilcisidir. Bu yüzden onu terk eden karısını, sevgilisini ve tüm camiasını bırakıp “ben-ol”mak umuduyla “içine kapanmayı” tercih eder. Bir rüya parantezinde açılan romanda tüm karakterler, onun oyunlar oynayan bilinçaltının yansımaları gibidir. Rüyalar, anılar, hayaller ve sanrılar; birbirine kenetli olarak oyunlarla ifade bulurlar sürekli. Sonunda da gerçekliği müphem bir ölümle tamamlanır hikâyesi...

Atay'ın sanat meselesi; her şeyin her şeye dönüştürüldüğü, gerçekliğin kaygan bir zeminde savrulup durduğu, iyinin, güzelin, doğrunun ortak bir değer olmaktan çıkıp şahsi birer teveccühe evrildiği “post-modern zamanlarda” yaşamakla doğrudan alakalıdır. İnsanın kendisi olabilmek için her şeyden kaçmaya zorlandığı bu çağda hiçbir şey; varoluşuyla yetinemez, “kendi halinde” kabul edilemezdir çünkü: Bir elbise, sadece bedeni saran bir elbise değil; aynı zamanda kişinin düşünce, inanç, zevk, yaşam tarzı, mali durum, siyasi tercih, hatta tutulan takım... gibi “benliğini” toptan temsil eden bir yığın şeyden birisidir. Yaşadığımız semt de, bindiğimiz araba da, evdeki koltuk takımı da, içtiğimiz sigara da...

\* \* \*

Atay'dan önce bu meseleyi en kuvvetle ifade edense Kafka olmuştu. Gregor Samsa adlı adamın “bir sabah bunalıcı düşlerden uyandığında” kendini böcek olarak bulmasıyla başlayan Dönüşüm, belki de bu yüzden dünya edebiyatının en güçlü, en sevilen, yönlendirici hikâyelerinden birisi olmayı başardı. Mahut dönüşüm, salt böcekleşme değil, bu süreçte özellikle ailesinin -ve çevresinin- ona karşı değişen tavırlarının başkalaşmasıydı. Bununla Gregor, -Benol'un aksine- belki de esas benliği üzerindeki oyunu bozar bilmeden. Bu sayede sanayi toplumunun başlangıcında bir takım metallerle “kendi kendini temsil etmek” yerine; tüm yıkıcı, tahkir edici bakışlara rağmen kendine dönüşür, kendisi olur. Böylece “kendiliğin” ne olduğunu unutan insanlar tarafından da “böcek gibi” algılanır, tecrit edilir, dışlanır. Asıl metamorfoz başka yerde tahakkuk etmiştir yani...

Hal böyleyken, Dönüşüm'ün, özellikle modern edebiyatın anlatım biçimlenmesine olan katkısı bir yana; esas tesiri hayatın ana damarlarından beslenen yıkıcı bir hikâyeye sahip olmasıdır demek hata olmaz sanırım: Bu yalnızca Gregor'un değil, Hikmet'te de gördüğümüz gibi bizim de ıstırabımızdır. Olimpos serüvenlerinden tasavvuf şiirine, Don Kişot'tan postmodernist “öteki”lere kadar sayısız öykü, insanın başka bir şeye dönüşmesini sayısız surette işlemiştir. Bu yolla nice anlatıcı; “değişim” ilkesinden hareketle, sanatın en doğal menzillerinden olan “özdeşleşme”ye, -ve oradan- katharsise dayanır. Çünkü her eser, malumdur ki sadece üreticinin alev almış şafağı değil aynı zamanda okuyucunun/seyircinin günlerinden bir güne denk gelmektedir...

\* \* \*

Onca eserin içinde Black Swan'ın önemi de burada ortaya çıkmaktadır: Kafka'nın başardığını başarmış ve diğerlerinin vermek istediklerini güncel, net ve özet bir dille vermeyi başarmıştır yönetmen. -Dücan Cündioğlu'nun çok güzel yakaladığı gibi- Aronofsky, seyirciyi filmi henüz başında ters köşeye yatırmış ve sürekli seyirciyle farklı kulvarlarda koşup finalde ona yanlış yolu izlediğini söyleyivermiştir. Böylece -kötü okumalarda- bir ihtiras hikâyesi olarak algılanan bu öykünün kabuğunu kaldırınca karşımıza çıkan gerçeklik dalgalanmaları, insanın başkalaşma haliyle sokulduğu bir fırtına dönüştürülmüştür.



## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Filmin kahramanı Nina için “mükemmellik,” disiplinle ve çok çalışarak ulaşılabilecek bir arzudur. (Yani kötü okumaların hatası buradadır: Filmde ihtiras, odak bir anlatımın konusu değildir, sadece esas anlatımın bir vasıtasıdır.) Gerçek diye sunulanın arkasındaki gerçeklikse mükemmellik vurgusudur. Nina, bu fırtınada ilerlerken başta üst-egonun olmak üzere birçok şeyin saldırısına maruz kalarak bir anti-tez girdabına sürüklenir. Başarıya çok yakın olmasına rağmen -hocasının sürekli vurguladığı gibi- durmaksızın kendini engellemeye çalışır. Çünkü başta annesinin ve sonra patronunun baskısı, hiç farkında olmadan onu ezip “bir ideal ben”e dönüştürmektedir. Üst-ego; annesinin dramıyla, patronuna (baba?) duyduğu yalancı aşkla, kırılan tırnağıyla, kanayan vücuduyla, gittikçe şiddetlenen sanrılarla ve hatta karmaşık cinsel fantezilerle onu sürekli aşağıya çekmeye, durdurmaya çalışır. Nina her tesirle birlikte tedricen kontrolden çıkar ve nihayetinde yerini aldığı eski yıldız Beth’in “mükemmel” olmadığını itirafıyla bir başkasına dönüşmüşken (siyah kuğu olmuşken) beyaz kuğunun ölümüyle sıfırlanır...

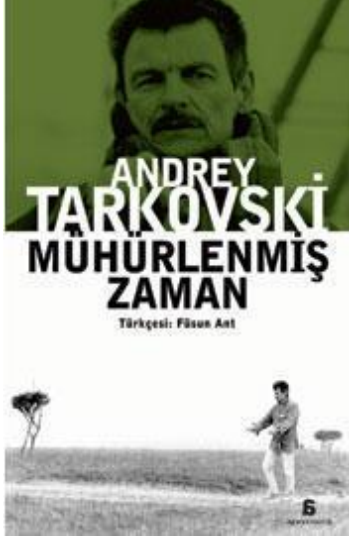
Siyahla beyazı birleştirerek “Kuğu Gölü Balesi”nin anlaşılması için de seyirciyi yönlendiren Aronofsky, özellikle son dört filmiyle, zavallı insanlığın “kendini temsil etme trajedisini” sanatının merkezine koymuştu zaten. Requiem for a Dream’de kendini yok etme yoluyla, The Fountain’de tarihsellik/mitoloji/bilimsellik görünümünde, The Wrestler’da bir kaybedenin hikâyesiyle ve Black Swan’da iyi-kötü sembolizasyonu çerçevesinde benliklerini eli sopalı üst-benliklere terk edenlerin dramlarını bir çini ustası gibi işledi beyaz perdeye.

Her biri bir başkası olmayı tercih eden yahut buna mecbur edilen, kendisine ancak kendisinin bir temsilcisi olabilecek kadar yaklaşabilen günümüz insanların özeti olan tüm ana karakterlerin dönüşümleri, Gregor Samsa’nın dönüşümünün özgün birer çeşitlemesi gibi durdu hep.

Başta Aronofsky olmak üzere modern roman ve onunla yaşıt sayılabilecek olan sinemanın parçalanmış benlik ve şuur hakkında konuşurken insanın bir başka “ben”e dönüşümü üstünde bu kadar incelikli durmasının sebebiyse söz konusu “meselenin” giderek şiddetli bir yaşamsal sorun haline gelmesidir galiba. Çünkü neredeyse hepimiz, tıpkı Hikmet Benol gibi “burada kendimizi temsilen bulunuyoruz.” Doğal olarak yaşamımızı da bizi temsil ettiğine inandığımız değerler ve semboller üzerinden yürütüp kendimizi de sadece bunlarla sınırlı olarak tanımlıyoruz.

Endüstrileşmenin başlangıcından beri muhtelif ideolojilerle tek tip insanı hedefleyen süreçlerin; bunu markalar, etiketler ve standartlarla neredeyse başarmak üzere olduğu düşünülürse bazı sanatçıların bunu “mesele” edinmesinin mahiyeti de anlaşılabilir galiba...

**Sinemanın Elçisi Ya Da Acı Çeken Bir Kul Olarak Tarkovsky**(Alper Gürkan)



[[Okudum Yazdım](#) sitesinde yayınlandı]

Geçen zamanla birlikte yaptığı işlerin ulaştığı doruklar nedeniyle ismi belirsiz bir sise ya da “kendisi,” imajı etrafındaki hale nedeniyle seçilemeyen birisine dönüşen “uzak”lardandır Tarkovsky: Cannes’den tasdikli yönetmenimiz Nuri Bilge Ceylan’ın “Uzak” filminde adı açıkça anılıp bir karakterin “Hani Tarkovsky gibi filmler yapacaktık?” deyişinde bir fikir dünyası açar ya da ona inat sevimsiz bir entelektüel sohbette duyulunca ismi yabancılaşa gark eder herkesi. Oysa belki de sanat dünyasında onun kadar sahici, onun kadar samimi ve yürekte konuşan az isim olmuştur. Çünkü o, sanatı bir çok sanatçı ve entelektüelin aksine doğrudan tanrısal aşk ile irtibatlandırır ve bunu yaparken kendi eserlerini bir mabette tanrıya yakaran imanlıların yakarışı ile özdeşletirir durmadan.

Üstelik bu yakarışın mistik yönleri öylesine ağırdır ki psychedelic bir deneyimin eşliğindeki seyirci, ister istemez yüzünü Doğu’dan ayıramaz bu filmlerde. Fakat bu mistisizmle kastedilen “dinsel” ya da “şer’i” mesajlar değildir: İşlediği karakter ister bir kilise sanatçısı isterse de uzay üssü sakini olsun fark etmez, kişisel olanın evrenselleştiği “büyük yakarıştır” bununla kastedilen. Çünkü sanatçı, ortaya koyduğu eserle doğrudan tanrının yaratımını hatırlarken; bunu alımlayanlar, tanrının doğrudan söylemeyip yaratarak söylediği sözleri ararlar durmadan ya da gayr-i ihtiyari de olsa bu sözlerle karşılaşır eserlerde.

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Kendisi bunu o kadar zengin bir şekilde yapar ki “şiirsel sinema dili” diye nitelenen bir üslubun yaratıcılığıyla anılır sanatı ya da yakarışı. Filmlerinde yarattığı atmosfer ve karakterlerin bireysel yönelişleri belli bir ekolün izleyicisi değil “düşselleştirilmiş gerçeğin” çok başka libaslara bürünmüş hallerinden ibarettir daima. Kafka’nın sunduğu gerçekliği algılamak nasıl sıradışı bir deneyimle ve “hakikatin koridorlarındaki boğuntu”yla fark ediliyorsa, Camus’nün anlattıkları nasıl “gerçeğe olan yabancılığımız”ı hatırlatıyorsa ya da Beckett’in sorguladığı anlamsız gerçeklik nasıl “yarattığımız bir dünyanın çok çok ötesinden” gibi görünüyorsa Tarkovsky’nin yarattığı gerçeklik de dalga dalga gelen bir rüya gibi hem bildiğimiz hem de ilk defa şahit olduğumuz bir dünyanın mesajlarını içeriyor.

Öyle ki her karakter; insanı apayrı sorularla ve başka başka Tarkovskyle -başka varoluşlarla- karşılaştırırken, bu karşılaşmalar başka başka sorularla gelecekte de devam edecek bir şekilde bugüne dek sürekli olarak yeniden üretildi. Bazan çok farklı biçimlerde yorumlandığı da oldu elbette: “Düşünce geliştirmenin ve genel yaşam yasalarının gerçek dili” dediği bu dilin yerine kaba ve tutucu bazı tekniklerin sinemada yaygın olmasından ve “rüyaların somut yaşam fenomeni” oluşu gerçeğinden uzaklaşılarak perdenin, efekt ya da hilelerle doldurulmasından yakınması Arapça da biliyor olması hasebiyle, onun tasavvufu bağlantılı oluşu yorumlarını doğurmuştu. Ancak kendisi bu konuda herhangi bir beyanda bulunmamayı tercih ederek sessizliği seçmiş ve sanatı verenle alan arasına girmemişti hiçbir zaman. Bunu yapmak yerine sözcüklerle ifade edeceklerini hayatı üzerinden kaleme alarak yazdığı iki eserle (Mühürlenmiş Zaman, Zaman Zaman İçinde) anlatıp bir filozof ve şair de olduğunu belli etmişti.

### **Peki Kimdi Tarkovsky?**

Andrei (Arsenyeviç) Tarkovsky, 1932’de Sovyet sınırları dahilindeki Beyaz Rusya’nın Zavrazhe şehrinde aktris bir anne ile şair bir babanın oğlu olarak doğdu. Ancak burada fazla durmadan henüz küçükken ailesiyle birlikte Moskova’ya taşındı.

1939 yılında şiir estetiği ve müzik konusunda kendisini eğiten babasının -başlayan 2.Dünya Savaşı nedeniyle- orduya katılması üzerine annesi ve kızkardeşiyle birlikte bir akrabalarının çiftlik evine taşındı: İleride senaryolarında ve çekim planlarında çokca kullandığı bilinen doğa görüntüleri burada zihnine kazınmaya başladı.

On dokuz yaşında “Moskova Doğu Dilleri Enstitüsü”ne kaydoldu ve burada Arapça eğitimi aldı, fakat hastalanması üzerine bu eğitimini yarım bıraktı ve bir süre sonra -1954 yılında- yine Moskova’daki “VGİK Sovyet Film Enstitüsü”ne girdi. Burada 6 yıl boyunca -yönetmen Mikhail İlych Romm’un ilgi ve kontrolü altında- sinema eğitimi aldı. Romm, sinema konusunda Tarkovsky’nin yeteneğinin gelişimi için ilk adımlarını atmasına yardım etti ve yol gösterdi.

1958 yılında henüz öğrenciyken ilk defa kamera arkasına geçerek “Kontsentrat” (The Concentrate-Konsantre) adlı kısa filmi çekti. Bundan sonra okul arkadaşı olan Vasily Shukskin ile birlikte Hemingway’dan uyarladıkları “Ubiitsy” (The Killers-Katiller)’i ve başka bir arkadaşı olan Andrei Mikhalkov Koncalovsky ile beraber “Katok i Skripka” (The Steamroller and the Violin-Silindir ve Keman) filmlerini çekti. “Katok i Skripka,” onun kafasında oluşturmaya başladığı sinema dilinin ipuçlarını da içeren bitirme ödeviydi aynı zamanda.

Okulu bitirdikten sonra çekimine başladığı zaman “İvan’ın İhtirasları” adını vermeyi düşündüğü ancak 1962’de tamamlayınca “Ivanovo detstvo” (İvan’ın Çocukluğu) adını verdiği filmi ilk uzun metrajlı yapımı oldu. Bu filmle sinemaya oldukça başarılı bir giriş yaptı. Moskova’da aynı yıl gösterime giren ve “Venedik Film Festivali”nde -başka bir filmle beraber- “Altın Aslan Ödülü” ve “San Francisco

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Uluslararası Film Festivali En İyi Yönetmen” ödülünü kazanan “Ivanovo Detstvo” nun ilginç bir de çekim öyküsü vardı: Bu film, Mosfilm tarafından başka bir ekibe yaptırılmaya başlanmış ancak daha sonra yönetmen koltuğuna Tarkovsky oturtularak film tekrar en baştan çekilmişti. Kendisi de savaş yıllarında bir çocuk olan Tarkovsky, Sartre gibi bir filozoftan ve bir çok sinema eleştirmeninden müspet eleştiri aldığı bu filmde casusluk yapan bir çocuğun hikayesini işlemişti.

Uluslararası arenada kazandığı bu başarı ile dikkatleri üstüne çekti ve 1969'da tamamladığı ikinci uzun metrajlı filmi Andrei Rublyov (Andrey Rublev) Sovyet Film Departmanı'nın sansürüne maruz kalmışsa da aynı yıl Cannes Film Festivali'nde tüm zorluklara rağmen -film, ödül almaması için kasıtlı olarak festivalin son günü sabah saat 4:00'de gösterilmişti- “Uluslararası Sinema Eleştirmenleri” ödülü olan FIPRESCI ödülünü kazandı, bunu, “Sinema Eleştirmenleri En İyi Yabancı Film” ve “Jussi Ödülleri En İyi Yabancı Film” (1973) ödülleri takip etti. Kötülüğün giderek arttığı bir dünyada güzeli yaratmak için sebeplerin de artacağını düşünerek yaptığı “Andrey Rublyov,” 1971 yılına kadar Sovyet yetkililerce yasaklanmış olarak kaldı ve Rusya'da ancak 1973 yılında gösterime girebildi. Bazı eleştirmenlerin bu filmi “Rusya'nın geçmişteki yaratıcılığı üstünden Sovyet halkalarına bir mesaj olduğunu” ileri sürdülerse de Tarkovsky verdiği bir mülakatta bunu olumlamasına rağmen amacının bu olmadığını belirtti: “Eğer Batı toplumu benim filimlerimde Rus halkına yönelik mesajlar buluyorsa, bu iki halk arasında halledilecek bir problemdir. Benim problemim değil.” Demişti.

Bu film sansürle boğuşurken 1972'de “bilim-düşlem” diye nitelediği Solaris'i (Solyaris) bitirdi. Solaris, Stanislav Lem'in bilim-kurgu romanından uyarlayarak çekilmiş bir uzay filmiydi. Bazı eleştirmenler filmi, Stanley Kubrick'in 1969 yapımı “2001: A Space Odyssey” (2001: Bir Uzay Destanı) filmine bir cevap olarak değerlendirdiyse de kendisi bunu kabul etmedi. Film, Cannes Film Festivali'nde “FIPRESCI Ödülü” ile “Jüri Özel Ödülü”nü kazandı.

1974'te tamamladığı ve otobiyografik olarak değerlendirilen “Zerkalo” (The Mirror-Ayna) ise sansür nedeniyle batıda ancak bir yıl sonra gösterilebildi. “Zerkalo”yu seyreden eleştirmenlerin filmde hiçbir şey anlamadığını ama filmde sonradan salonu temizleyen bir temizlikçi kadının yaptığı yorumdan çıkardığı neticeye göre Tarkovsky bu filmi aynı zamanda milli-otobiyografi olarak da değerlendirdi: Seyirciyi kendi deneyimleriyle bağdaştırmaya olanak vermediği için dramatik-kurgu sinemasını reddeden Tarkovsky'ye göre “Zerkalo,” sadece kendisinin değil tüm Rusların öyküsüydü. Ayna metaforundaki yansımadan hareketle orta yaşlı aşmış bir adam üzerinden çocukluğuna ait anı kırıntıları, annesi ve savaşla ilgili bakışların bulunduğu ve yönetmenin sadece gerçeği söylemekten başka bir amaca hizmet etmediği halde “hep bir güvensizlik ve hayal kırıklığı ile karşılaştığını” söylediği “Zerkalo,” yasaklanmak istendiyse de aynı yıl gösterildi. Fakat Cannes'a katılması devlet tarafından engellenmişti.

Strugatsky kardeşlerin “Roadside Picnic” (Yol Kenarında Piknik) adlı eserinden sinemaya uyarladığı 1979 yapımı “Stalker”(İz Sürücü)'ü ilk versiyonu laboratuvarında yanınca daha düşük bir bütçe ile tekrar çekti. Uzun ve yavaş planlarla dolu olarak Tarkovsky sinemasında bir olgunluk dönemi eseri olan Stalker, “Cannes Film Festivali Ekümenik Jüri Ödülü (1980)” ve “Fantasporto Festivali”(1983)'nde ödül kazanırken onun Sovyetler Birliğinde çektiği son film oldu. “Manevi değerleri için bir şövalye gibi savaş” tığını söylediği bir rehberin öncülüğünde biri yazar ve diğeri profesör iki kişinin Bölge (Zone)'ye yaptıkları yolculukla dışavurulan, insanın en büyük arzusunu tahakkuk ettirmesi için ruhani ve düşsel bir içyolculuk filmiydi bu. Bölge; Stalker'ın “mutsuz insanları götürmek istediği ve onlara umut düşüncesini aşılacak istediği düşsel bir yerdir.” Ancak bu aynı zamanda “Stalker”ın zayıfın gücünü dile getiren pozisyonu nedeniyle bir “kaybeden” filmidir de.

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

“Mühürlenmiş Zaman”da geçmişi, “şimdiki an”dan daha gerçek diye niteleyen Tarkovsky, 1982 yılında İtalya’ya giderek dost edinememe ve insanlarla ilişki kuramama illetinden hareketle, yaşamın ve özgürlüğün imkansızlığına dair filmi “Nostalghia”yı çekti. “Cannes Film Festivali”nde “En İyi Yönetmen,” “FIPRESCI Ödülü,” “Ekümenik Jüri Ödülü” kazanan bu filmiyle kendi ülkesinde sanatına yapılan baskı nedeniyle yurtdışına giden bir sanatçının hasretini işledi.

Ölümünden bir yıl önce İsveç’te Ingmar Bergman’ın ekibiyle çektiği “Offret” (The Sacrifice-Kurban) son filmi oldu. Cannes Film Festivalinde üç ödül (FIPRESCI Ödülü, Jüri Özel Ödülü, Ekümenik Jüri Ödülü,) “Valladolid Uluslararası Film Festivali Golden Spike Ödülü” ve “BAFTA Ödülü (1988)”nü kazandı. “Offret”te Tarkovsky kişisel ve sanatsal tüm temalarını toplayarak biraraya getirdi ve bu yönden de bir zirve filmi olarak onun sinemaya en güzel veda’sı oldu.

28 Aralık 1986 tarihinde, Paris’te akciğer kanseri sebebiyle hayata veda ettikten sonra Tarkovsky’ye, SSCB yönetimi tarafından 1990 yılında “sinema sanatına olağanüstü katkısı, evrensel insani değerleri ve hümanist düşünceleri olumlayan yenilikçi filmleri” nedeniyle Lenin Ödülü ve “David di Donatello Ödülleri” kapsamında 1980 ve 1982 yıllarında iki ödül daha verildi.

Japon sinemasının büyük ismi Kurosawa onu olağanüstü ve hayret verici bulduğunu söylerken, sinema dünyasının büyük isimlerinden olan ve son filmine oldukça katkı sağlayan Ingmar Bergman, onu sinemanın en büyük yönetmeni olarak yad etti sonrasında: Düşleri en zor yolları aşarak, “ufacık bir hakikat kırıntısından hareketle” görünür kılmada büyük bir gözlemcilik yeteneği görüyordu çünkü ve bu sinema için çok şey demekti Bergman’a göre.

Onun sinemada yapmak istedikleri belki bitmemişti ama kendi dilinin de dışında konuşmaya çalışmadı hiç. Belki bu yüzden “Spielberg” gibi kitle sineması yapabilseydi acı duyacağını belirten Tarkovsky, bunun yanısıra sinemayı da sanatı da -insanlığın son dört bin yıldaki uslanmazlığından ötürü- öğretici bir boyut olarak değerlendirmede asla fakat buna rağmen özellikle Polonyalı usta yönetmen Krzysztof Kieslowski ile Türkiye sinemasının dünyada en çok taltif edilen büyük yönetmeni Nuri Bilge Ceylan’a yaptığı etkiler başta olmak üzere sinemanın çok genç olan dilini yüksek ve ince bir mecraya soktu.

Klasik dramın, dramatik çatışmaları anlatmanın yegane yöntemi gibi sunulmasına tepki niteliği de taşıyan şiirsel üslubunu ve bununla yaptığı filmlerini; geçmişin, anıların renklendirilmesi ve düşselleştirilmesini çok daha etkileyici bir gerçeklik yaratımı olduğu fikrine dayandırıyor o. Zaten bu gerçeklik de “güzel olan”a ulaşmanın biricik yoluyla onun için. Bulduğu nokta bu sebeple asla tartışılmaz oldu ama bu noktadaki güzelliğin “tanrısallık”tan mı yoksa “beşerilik”ten mi olduğu hala daha tartışılmaya devam ediyor ve devam edecek gibi görünüyor...

**Rang-e khoda/ The Color of Paradise/ Mecid Mecidi / 1999 (Suzan Nur Başarslan)**



*"Bismillahirrahmanirrahim*

*Ey Gören fakat Görünmeyen!*

*Yalnız Seni ister yalnız Seni zikrederim!"*

cümleleri ile başlar Mecid Mecidi'nin yönetmenliğini yaptığı 1999 İran yapımı olan Cennetin Rengi filmi. Zâhirde, karısı vefat ettiği için yeniden evlenmek isteyen ve gözleri görmeyen oğlunu yük, eksik, fazlalık kabul ederek hayatının dışına çıkarmak isteyen 'baba'yı; bātında, dünya kendisinden uzaklaştırılan ve

yaratılmış olan her şeyin maddi yönünde onun melekûtunu, melekûtta Rabbi bulma/görme ümidiyle 'arayan oğul'u anlatır Cennetin Rengi.

Biri evleneceği kadının derdindedir, diğeri harf harf kelimelerin; biri dünyanın, diğeri Rab'bin; biri isyandadır yaşadıklarını kendine zull addederek, acelecidir, diğeri teslimiyettedir yaşadıklarının kendisini bir yere/Rab'be ulaştıracağına ümidiyle, sabırlıdır...

Film ilk sahneden itibaren "ellerin" filmidir: dokunan, gören, hisseden, bulmaya çalışan, arayan, konuşan, tanımaya ve öğrenmeye çalışan, okuyan, tebessüm eden ve ağlayan... çocuk ellerin. Ve hissedersiniz ki en başından, o eller, mutlaka sonda karşınıza çıkacak ve size hikâyesini anlatacaktır/okutacaktır. Bu elleri hüznle, ilgiyle, merakla takip edersiniz her karede artık, yazmaktan çok "oku"yan ellerin, ne okuduğunu merak ederek.

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Gözleri görmeyen Muhammed'in elleriyle aradığının kim olduğunu öğrendiğinizde, onun çocuk yüreğinin damla damla ellerine döküldüğünü gördüğünüzde, yüreğiniz kırık bir ayna gibi kırık parçaya ayrıldığında, gören gözlerinize ama okuyamayan ellerinize baktığınızda, ağlarsınız, Muhammed'e değil, kendinize...

*"Kimse beni sevmiyor. Ninem bile! Kör olduğum için herkes benden kaçıyor. Eğer görebilseydim diğer çocuklarla birlikte köy okuluna devam edebilirdim, ama dünyanın ta öbür ucundaki körler okuluna gitmek zorundayım. Öğretmenimiz, Allah'ın bizleri diğer kullarından daha çok sevdiğini söylüyor, ama ben de diyorum ki, madem öyle, bizi kör yaratmazdı ki böylece O'nu görebilelim.*

*Öğretmenimiz dedi ki: 'Allah görünmezdir. O her yerdedir. O'nu hissedebilirsiniz.*

*O'nu parmağının ucunu kullanarak görebilirsin.'*

***Allah'ı bulana kadar ellerimle her yere dokunacağım ve bulduğumda da, kalbimin bütün sırları dâhil, her şeyi anlatacağım."***

Allah'a kavuşmak ve O'na kalbindeki bütün sırları anlatmak... Muhammed'in temiz yüreğinin dokunduğu her şeyi okumaya çalıştığını gördüğünüzde, okuduklarını anlamak istediğinizde, sesleri duymaya çalışırken ne duyduğunu duymak için kulaklarınızı kabarttığınızda ve içine dert olanlar gözyaşlarıyla dile geldiğinde, sizin gözyaşlarınız da akar ve bir ses fısıldar içinizden:

*"Benim de kalbimin sırları var anlatmak istediğim, ben de O'nu görmek istiyorum, ben de aramalıyım harf harf, kelime kelime O'nu her şeyde, her yerde... Aramalıyım ve bulmalıyım ki ben de anlatabileyim kalbimin sırlarını, kimselere anlatamadığım sırlarımı..."*

Mecidi'nin filmlerinde 'umut' mutlaka vardır. Evet, hüznün, hayal kırıklığı, acı... hatta hayatın beklenmedik, olumsuz yönleri de vardır ama asla kara değildir filmleri, umut mutlaka yüzünü gösterir bir yerden, sızar küçük bir tebessümle, bakışla, sözle ya da hareketle. Ölümü anlatırken dahi asla duygu sömürsü yapmaz yönetmen ve kamerasını karakterin üzerine yönelterek insan'ı tahlil eder. Tip olarak yaklaşmaz işlediği kahramana. Filmlerinde insan her yönüyle, zaafıyla ve güzel tarafıyla işlenir.

Filmlerini özellikle baba-oğul ilişkileri üzerine kurgular yönetmen. Cennetin Rengi'nde baba karakteri zaaflarıyla, ikileleriyle, hayata ve Tanrı'ya bakışındaki isyanla ön plana çıkarken; oğul, kendisine verilmeyen yüzünden değil, bu eksiklik yüzünden insanlar tarafından ötelenmesi/dışlanması yüzünden üzülen ama güçlü bir kişilikte karşımıza çıkar. Onun derdi körlük değildir; derdi, körlüğü yüzünden diğerleri tarafından dışlanması, sevilmediğine inanması, yapabileceklerinin yapılamayacağına inanıldığı için elinden alınması'dır. Baba karakterinde insanoğlunun zayıflıklarını, şükürsüzlüğünü, tahammülsüzlüğünü...; Muhammed ile de gözleri öte aleme açık ruhların hayata nasıl baktığını görürsünüz, filmdeki bu karakterler kurgu da olsa, onların içimizden biri olduğunu fark ederek. Anne, verici, evi toparlayıcı, merhametli, fedakâr, tevekkül sahibi, dili dualı... olarak karşımıza çıkar. Elinde olan her şeyi evladına verir ve dilinde de son duası oğludur. Hele de ölmeden önceki gece, ellerinden oğlunun ellerine uzattığı tüm mal varlığına baktığınızda, içiniz burkular bir kez daha. Annedir işte, anne, kaç yaşınıza gelerseniz gelin, size dünyasını tereddüt etmeden sunan anne... Ve o an, bir şeyi daha anlarsınız:

Eller, dünyaya açılan eller, duaya açılan eller, alan eller, veren eller... **Ellerdir, kalbin gözü, gözbebeği.** Oradan ulaşır dünya ya da öteleler insanın yüreğine, orada başlar seçim, oradadır hakikatin başlangıcı,

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

onlarda gizlidir insanın ruhu... Ellerinize iyi bakın, neyi alıp neyi verdiği, kime açılıp kime kapandığına, neyi görüp neye kör kaldığına, dokunduğuna ve dokunamadığına...

Babayı izlerken, onun zaaflarını, isteklerini, aslında ona kızmazsınız ilk başta ama zaaflarına kibrin eklendiğini gördüğünüzde, kibriyle mahvettiği şeyleri, sorgulamaya başlarsınız kendinizi, insanı. İnsan zaaflarıyla bütündür, ama zaafa kibir eşlik ettiğinde, insan kendisine verilen tamlığı/sağlığı/nimeti kendi hakkı olarak algıladığında, verilmeyene isyan eder. İsyanın sebebi acizlik değildir burada, kibirdir. Bu yüzden eksik, hatalı bildiğini hayatından çıkarmak ister, onu görmek istemez, onu yük kabul eder. Oysa kendisine verilen alınacağını bir türlü fark edemez. Sadece kendi hayatına, isteklerine, taleplerine odaklanmıştır, olmayacakları fikrini aklına bile getirmek istemez. Ancak, hayat öyle her istediğini sunmaz insanın önüne, bazen tam önüne kadar gelmişken alır onu ellerinden. Bir şeyin size verilmesi hakkınız olmadığı gibi alınması da hakkınız değildir. Bir şey verilir, alınır, eksik bırakılır, tamamlanır... Veren ve alan kim? Sahibi kim bunların? Eğer sahip olarak kendinizi zannederseniz, sizden alınanlar yüzünden isyan çizgisine gelir ve imtihanı kaybedersiniz. Senin mi ki alınınca isyan ediyorsun ey insan, der bize yönetmen bu filmle ve bize kendi bakışını sunar. Elinde olanı kaybetmeden kıymetini bil, der. Ellerin alınınca yapabileceğin hiçbir şey kalmaz çünkü. Ve yol gösterir: Aradığın O'ysa, eksik zannettiğin aslında seni O'na kavuşturan basamak olur, yol olur. Yeter ki oku, O'nu okumak için oku. Gözlerin, ellerin, yüreğinle... O'nu oku.

Şunu bir kez daha vurgulamalıyım ki, Mecidi, baba ve oğul ilişkisini çok iyi gözlemlemiş ve bunu da özellikle yalın anlatımıyla çok iyi aktarmış bir yönetmen. Şimdilik sadece iki filmi izlediğim için kadın ve kız çocuklarının sadece figür/tip olarak kalmasını -bu filmde anne tipi ile Doğu'daki anne algısını, Serçelerin Şarkısı'nda pasif anne'yi ve eve ait bir tablo olmaktan öte gidemeyen kız çocuklarını, ki bu filmde de öyle, ve bunun yönetmenin zayıf noktası olduğu düşüncemi genellemeyeceğim. Bunun için tüm filmlerini izledikten sonra genel bir yorumda bulunabileceğim. Kamera çekiminde ise, uzaktan yakına -üst-uzaktan yakına- ve kahramana yaklaşan kamera ilgi çekici. Çünkü Serçelerin Şarkısı'nda yakından üst-uzaya giden kamera ile devinim/çaba verilmişti. Şimdi tam tersini yapmış yönetmen, bununla da dıştan içe yönelişi çok güzel verebilmiş.

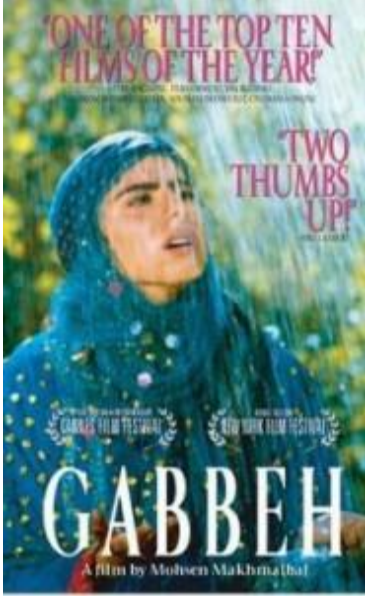
Mecidi, insanı tüm yalınlığıyla, hayatı içindeki her renkle aktarmasını çok iyi beceren bir yönetmen. Hele filmin sonunda o ellerin -ki filmin başından beri ellerin öyküsüdür film- size anlattıklarını dinlersiniz...

Ellerin size en sonda anlattığı ise, bir duanın kabulüdür. Bir çocuğun tertemiz duasının kabulü... Yuvasına kavuşan yavru kuştur Muhammed ve görmeye çalıştığı dinlemektedir onu. Kavuşmalarda da gözyaşı vardır, evet, kavuşmalarda da gözyaşı vardır... bu yüzden son sahnede ağlayışınız Muhammed'e değildir, onun kavuşmasındadır ve sizin henüz kavuşmamış oluşunuza... onun kavuşmasına bakıp, gözleriniz şunları fısıldar damlalarla:

Muhammed şimdi kalbinin hangi sırrını söylüyor acaba? Hangisini?



**Gabbeh / Mohsen Makhmalbaf (1996) (Suzan Nur Başarslan)**



Sevda alıp başını gitmek ister ve tamamlanmak. Geride bıraktıklarına dönüp bakmak istemez, gördüğü sadece görebildiğidir, peşinde olduğu/peşinden gelen... ve öyküler gizlidir insanın yüreğinde, gözlerinde, kelimelerinde, yüreğinden sızan her şeyde: resimde, şiirde, öyküde, nakışta, kilimde... Eğer gözleriniz anlamı yakalamakta mahirse, gördüğünüz sadece şey/nesne değildir. Aşar onu muhayyileniz ve o şey'de gizlenen yüreği renk renk görürsünüz/izlersiniz. Doğu'da aşklar hep bilinmezliğe gebedir, çoğunlukla da ayrılıkla hem-demdir. Doğu'da aşk, bu yüzden, söylencelerle vücut bulur. İlmek ilmek yüreklerde dokunur, renk renk yüreklerle dokunur. Mavi kavuşma, sarı mutluluk, yeşil bereket, kara ölüm, hüzün, ayrılık... olur ama bir şekilde dile gelir, bir şekilde.

Mohsen Makhmalbaf'ın yönetmenliğini yaptığı 1996 yılı İran yapımı bir film, Gabbeh.

Bir kilimin(gabbeh) kişileşerek(Gabbeh Hanım) yaşadığı aşkı anlatması üzerine kuruludur. Olayları yaşayan kişinin yıllar sonraki haliyle bir arada, geçmişine -o an izliyor gibi- bakması ve olayları anlatması filmdeki ilginç buluşlardan biridir. Aynı anda hem yaşanan hem de izlenen bir hikâyedir/masaldır izlediğimiz. Yine, sadece anlatıcı kişinin değil, nesnelere de hikâyeler arasında geçişler yapması, yaşlı adamın -hiçbir karede yüzünün gösterilmediği/uzak tutulduğu- gençlik halini dillendirmesi, tabiata ait her katmanın hikâyesinin tamamlayıcı unsurlarından biri olması, göçebe kültür'ün 'aşk' tem'inde belirli bir ritimde anlatılırken; keçiden yüne, yünden

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

ipliğe, iplikten tezgâha, tezgâhtan bütüne kavuşana kadar bir kilimin kendi öyküsünün de anlatılması ile farklı hikâyelerin iç içe girdiği bir bütündür bu film.

Yerel kültür ve gelenek yalın bir dille verilirken, kullanılan sembolik dilin anlatımı zenginleştirdiği görülür. Özellikle kadına dair haller, doğum ve ölüm sembollerin arkasından ya da insan dışı canlılarla izleyiciye sunulmuştur. Bir kadının bedeni kadar, bir çocuğun ölümü de saklanan unsurlardandır bu filmde. Gerçekliğin kırıldığı çoğu yerde, çizgi filmlerde karşılaşılan kimi sahneler karşımıza çıkar(Özellikle tablo gibi sunulan yeşillik, gökyüzü, su'dan bir elin renkleri... aldığı sahneler). Kamerayı dondurmak, boyutta oyunlar oynamak, doğal, yalın akışın yerini kimi yerlerde metaforik hatta kimi yerlerde yapay anlatıma bırakmak... filmdeki dikkat çeken hatta yadırganan yönler.

Rengarenk bir film Gobbah. Makhmalbaf'ın sinemaya dair renk tercihinin de göstergesi. Yalın gibi duran ama farklı anlatım tarzlarını bir araya getiren ve bunu yaparken, geleneği yeni tekniklerle harmanlamaktan çekinmeyen bir yönetmen Makhmalbaf.

İranlı yönetmenler cidden çok cesurlar. Deneysel denilebilecek teknikleri uygulamaktan çekinmiyorlar. Makhmalbaf'ın Gabbeh'i, bunun göstergesi. Şiirler söylenirken, sözlü edebi kültür yansıtılırken, birden gökyüzüne uzanan bir el size bir şeyleri işaret ederek anlattığı hikâyenin gerçekliğini kırabilir; doğallığı yapay bir unsur takip edebilir; sizi hikâyeden koparıp anlatıcı kişinin bugününe döndürebilir; geçmişte söylenen diyalogu bugün söyletebilir; yalın ve doğal anlatım yapayla yer değiştirebilir; bir sembol, gerçekliğin yerini alabilir; hikâyenin ilerlemesi için sizi ve kahramanını, başka bir kahramanın su doldurmasını beklemek zorunda bırakabilir... Eleştirileri göğüslemek anlamına geliyor bu tarz, başarısız bulunmayı göze almak, klasik sinema dilinin dışına çıkmak. Kaç yönetmen buna cesaret edebilir ki?

Bu filmi beğenir misiniz, fazla değil, eğer istediğiniz, izlediğiniz/alışık olduğunuz tarzda bir şeyler izlemekse. Harika bir film değil, hatta yadırgayacağınız tekniklerle dolu, ama geleneğin, kültürün, aşkın, bunlara dair kodların farklı bir anlatım tarzında karşınıza çıkması sizi şaşırtsa da, sinemanın farklı anlatım dillerini/tekniklerini görmek ve tabiata dair nefis görüntüleri kaçırmak istemiyorsanız, bu filmi izlemelisiniz.

**Aşk, Allah Seni Korusun (Cemile Bayraktar)**



**Eserle buluşmama vesile olan Memduh Yağcı'ya teşekkürlerimle...**

*“Dünyadaki ruhlar kadar, Allah'a giden yol vardır” Bab Aziz'den...*

Film eleştirmenliği, incelemesi başlı başına bir uzmanlık alanıdır. Ancak bir film üzerine yazma çabası hem bu gayenin içinde hem de bazen çok üstündedir. Özellikle ruhani, sürreal eserlerin incelenmesi tekniğin yalnızca izaha çalıştığı ve eseri çoğu kez özünden koparan çalışmalardır. Eğer eser ruha dokun[ma]mıyorsa, kalıba bina edilen, tekniğe bağlı bir inceleme esere kesinlikle zulümdür. Yineliyorum, bu bahis özeldir ve sadece özel eserler için geçerlidir.

Mesela **İnception-2010 (Başlangıç)** filmi pekala bir eleştirmen elinde incelenebilir, tekniğe yatırılabilir zira aslı değil, suretidir, **yansıma bile değildir, yanılısamadır**. Buna mukabil *Nacer Khemir'in Bab Aziz, Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı* gibi filmler-eserler tekniğin izah edemeyeceği derinlik barındırırlar.

Empresyonistler(izlenimciler) eseri olduğu haliyle değil bıraktığı iz ile yorumlamayı savunurlar. Aslında bir anlamda incelenen eser **ruhani ve sürreal** ise empresyonist çizgi açığa çıkar. Dolayısı ile bu izafi ve görece sonucu doğurur. İzafi olan, olabilen ise bir anlamda **'zengin'**dir.

Elbet bu yazının varlığı ve içeriği de mevcut zenginliğe sadece küçük bir dokunuştur, yukarıdaki bahse örnektir, işin 'bence'sidir. 'Bence' bahsi ise *Nacer Khemir'in Bab Aziz* filminden alıntılıdığım *“Dünyadaki ruhlar kadar Allah'a giden yol vardır”* cümlesi ışığında anlaşılmalıdır; **her eser ve her eserin -bırakabiliyorsa- bıraktığı etki kadar ona giden yollar vardır, bazen o yolların çokluğu varılacak yerin yüceliğini de gösterir.**

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Yanlış hatırlamıyorsam Goethe'ye ait bir cümle okumuştum; " *Kendi yağıyla kavrulan sanatçı yoktur*" küllühüm katıldığım bir ezcümle...

Tunuslu yönetmen, sanatçı Nazer Khemir'in 1991 yapımı filmi Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı bu anlamda İbn Hazm'ın Güvercin Gerdanlığı eserinin bir ürünü, bir yansıması ve dahası bu iki muazzam eser ise 'aşk'ı izah etmenin birer yöntemi, bir nevi **ruhların ve yolların** çokluğunun ispatı.

Khemir, alışılmışın çok ötesinde ve hatta meraklısı için, üzerinde bir sanatçı, eserlerine şahid olduktan sonra yönetmen diyemeyeceğiniz, ancak var olan bir ruh, bir arayış, bir yolcu, bir zanaatkar, sanatçı diyebileceğimiz bir usta.

Güvercinin Kayıp Gerdanlığı, alışılmışın çok ötesinde ve hatta anlayabileni için çok derinlikli bir eser. Yaşadığımız kurak hayatlara bir kaynak suyu... Bir izah, bir dikkat, bir yol işaretleri, bir anlam, bir anlatım...

Güvercinin Kayıp Gerdanlığı, tutup narin elleriyle zarifçe çenemizden; başımızı, bizi koptuğumuz bize kavuşturan bir pusula, bir ışık...

"Gemileri yakmak" ifadesi, Endülüs'e gidenlerin orada bir imarı kararlı kılmasından türemiş bir anlatım, orayı ıslah etme kararlığıyla gidenlerin, dönmemek için yaktıkları gemilerinden geliyor.

Filmin başlangıç sahnesinde Endülüs'e ithaf edilen "Tekrar inşa edilen Endülüs zamanında taşıdığımız etek dolu taşlar ve bitmeyen umutlar vardı" Jacques Berque sözleri karşılıyor bizi... Bitmeyen umutların, somutlarını taşıdığımız bir Endülüs'e çekiyor dikkatimizi; sahi var mı bir imar niyetimiz, niyetlerimizin somutları, ya bitmeyen umutlarımız, atacak taşlarımız var mı? Gitmeye niyetimiz var mı, ya aramaya? Talip miyiz, talipli miyiz?

Cevaplara dikkat kesilmeyelim, eser de "cevaba" yöneltmiyor zaten, bazen soru oluşturmak bile yeterlidir, izafi cevaplardan çok sorulabilen ruhlar ehemmiyet taşır çünkü sorular varlığa bir kanıt, bir ispattir.

Cevaplar yolun sonudur, ruha lazımlı olan yoldur, yol... Yol; yani sorular, arayış, gidiş ve hareket...

### Zahir ve Batın

Bir talebe, bir mürid, bir hattat çırağı, bir şeyh, kaybolan bir şeyh, bir delil; vav! "Vav, içinde manasını taşıyan tek harftir alfebede. Tek ve türlü türlü tıpkı Allah gibi"

"Yazmak sonsuzluğa ritmini veren ve görünenle, görünmeyen kelimeler arasında zincir kuran bir eylemdir" Zahir ve Batın.

Zahir ve batın; hepimiz için, görebilen için ve göremeyen için, vav gibi, tek ancak türlü türlüüne cevap, ve hatta soru işaretleri, işaretleri.

### Aşk

Filmdeki arayış, mürekkep ve kamışın oluşturduğu bir harf; vav. Vav'dan bir kelimeye yolculuk, kelime; aşk. Oradan bir kitaba, kitaptan bir yangına, o yangın mürşidin eteklerinden yüreklerimize,

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

yüreğlerimizde nâr, ateş. O ateşin yangınıyla suya doğru, yangın yangın bir yolculuk, sükuna doğru; sûdur.

Film bir bitiş değil, biten bir film değil, bilakis bir başlangıç; aşk.

**Eğer, çok kuytuda bir yerde varla yok arası da olsa belli belirsiz bir sürgün hissi, bir yolculuk hevesi, bir tekamül arzusu varsa; peşine düşürecek, manaya nokta vuruşu yapacak bir film, rüya gibi, bazı bazı gerçek, rüyayı gerçek kılmak için, mutlaka izlenmeli, mutlaka.**

Neyin, ne için olduğuna nazar için, bulabildiğimiz bir su birikintisinde en azından aksimizi görebilmek için, kendimize şahid olmak için izlenmeli.

İbn Hazm'ın Güvercin Gerdanlığı eserindeki hikâyenin\* özetlediği etkiyi bir anlığına dahi olsun tatmak için, izlenmeli.

\* - *"Sevdiğim benden kaçıyor ve hatta benden öğreniyor ise ne yapmalıyım?" diye sordu. Ben:*

- *"Sürekli karşısına çıkıp zorlamalısın. Belki gönlünü yatıştırabilirsin" dedim.*

- *"Hayır dedi ben tam aksini düşünüyorum. Onu kendime tercih ederim. Benim yüzümden rahatsız olmasını istemem."*

- *"Bense dedim, ancak kendi nefsim için severim."*

- *"İşte dedi, tam bir mantık zulmü. Ölümden daha güçlü olan şey bize ölümü göze aldırandır. Candan daha kıymetli olan canın kendisine feda edildiği şeydir."*

- *"Kendi isteğinle sevdiğinden uzaklaşmak kınanacak bir durum. Kendi canına kendi elinle zarar vermiş olmuyor musun?"*

- *"Sen kıyasçı bir adamsın, dedi. Aşkta kıyasa yer yoktur."*

- *"O zaman aşığın başı büyük bir derttedir" dedim.*

- *"Aşktan daha büyük bir dert var mı ki?" dedi.*

**Hiroshima Mon Amour / Hiroşima Sevgilim, Alain Resnais (1959) (Suzan Nur Başarslan)**



Ne zordur aşktan vazgeçmek, aşkından vazgeçmek. Akıllanmak unutmak anlamına gelir. Hayır, akıllanmak değil, arada bir hatırlamak... ne kadar sevdiğini ve ne kadar acı çektiğini arada bir hatırlamak.

Aşkın kollarında olmak, aşkın kollarında kalmak isterken, ölüm bile ayrılık anlamına gelmiyorken, insana en büyük engelin yine kendisi olması, belleği. Bellek unutmaya mahkumdur çünkü, acıyı dahi unutmaya...

1959 yılında bir barış filmi çekmek için Hiroşima'ya gelen Elle ile Hiroşima'da mimar olarak çalışan Lui arasında ansızın başlayan tek gecelik ilişkinin aşka dönüşmesi, birbirlerinden vazgeçememeleri ve bu vazgeçememenin ortaya çıkardığı geçmiş. Bitmesi istenmeyen o bir gecede; geçmişe, Nevers'e dönüş. Bir kadının gençliğinin, ilk aşkının, ilk aşk acısının bir şehir bağlamında verilışı. Yeni bir şehirde aşkı yeniden keşfetmesiyle aşkın önce iki şehir arasındaki git-gellerle verilirken, sonradan iki şehrin bütünleşmesiyle tek şehre dönüşmesi. Şehirlerin belleğinden, bellekteki şehirlere git-geller. Hiroşima'nın belleğiyle insanlığın belleğinin sorgulanması; Elle'in belleğiyle hem insanlığın hem de kendi belleğinin sorgulanması.

Film ilk katmanda, film içinde çekilen barış filmi aracılığıyla insanlığın belleğine yönelir ve ona, Hiroşima'yı, atom bombasının etkilerini, fotoğraflar ve drammatizasyonları kullanarak bir belgesel havasında sunar. Ve sorar insanoğluna, atom bombası atılırken sen ne yapıyordun?

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

İkinci katmanda, Elle'in yaşadığı aşka yönelir ve burada sadece aşk'ı anlatmakla kalmaz, bellek-şehir-imge üçgeninde aşk'ı, şehir'i ve belleği Elle'den yola çıkarak birey'e, Elle'in belleğinden yola çıkarak toplum'a odaklayarak sunar.

Bu katmanda, İkinci Dünya Savaşı esnasında Alman bir askere aşık olan Fransız Elle'in aşık olduğu kişinin ölümüyle yuvarlandığı uçurum, toplumun dışına sürüklenmesi, toplumunun onu yalnızlaştırması, deliliği seçmesi, akli uzaklaştırıp kazınan saçlarıyla, bir mahzende gündüz'ü fark edene değin karanlıkta ama aşkıyla kalışı, on dört yıl sonra Hiroşima'da "aynı karanlıkla" karşılaşması, bu yeni aşkın da unutulacağıyla yüzleşmesi, oysa unutulacağını bilse de vazgeçememesi anlatılır.

Yüzleşmek zorunda kalır kendisiyle, bir gece, ansızın, beklemediği bir kentte ve zamanda:

*"Bildiğini sanıyor insan, sonra bakıyor ki hiç bilemiyor. Alman bir sevgilisi vardı Nevers'te, gençken. Bavyera'ya gideceğiz sevgilim, orada evleneceğiz. Hiç gitmedi Bavyera'ya. Kolayca aşktan söz açsın onlar, Bavyera'ya hiç gitmemiş olanlar.*

*Daha tam olmemiştin. Anlattım hikâyemizi. Anlatılabilir bir hikayeymiş demek. Seni aldattım bu gece, bu yabancıyla. Anlattım hikâyemizi."*

Aşk hikâye olduğunda, hikâye olarak başkasına anlatıldığında âşık ihanet etmiştir, âşık olduğuna. İnsan, âşık olduğu yanında olmadığı değil, onu unuttuğunu hatırlamasıyla aşkının uzağına düşer. Acısını yeniden hatırladığında, acının içinde kavrulduğu anlara uzaktan baktığında, aşkın deliliği belleğin unutmaya mahkum akıl gözünden seyredilmeye başladığında, aşk...

Oysa toplumun bu aşka bakışı, Elle'den farklıdır. O, düşmana aşık olmuştur ve artık kendi komününün küçük yosması'dır. Bu yüzden yalnızlaştırılır, toplum dışına atılır, alay edilen, istenilmeyen olur. Aşk, reel hayatın içinde, ölmenin ve öldürmenin sıradanlaştığı, hayatta kalma içgüdüsünün diğer tüm duygulara baskın geldiği bir düzlemde, küçümşenen, atıl sayılan, tüm yüceliğinden soyundurulup sadece cinsellik boyutuna indirgenen ve bu yüzden hoyratça muamele edilen bir şeye dönüştürülür. Bir şey'dir, fazlası değil.

Nevers başlangıçta sadece bir şehir'dir. Ama tek bir cümle ile şehir olmaktan çıkar ve bellekte karşılığı olan birçok ana tekabül eder. Nevers, istençsiz bellekte(memoire involontaire) Elle'i anlara taşır. Burada tetikleyici unsur, beklenmedik aşktır. Ve biz cümle cümle, görüntü görüntü Nevers'in farklı anlamları ile karşılaşırız: Gençlik, aşk -sevgilisiyle buluştuğu gizli yerler aşkın izleğidir-, ayrılık, delilik -mahzen, duvarlar ve karanlıkta ayrılığa ve deliliğe ait izleklerdir-. Kısacası aşk temasında şekillenen imgeler Nevers'i "şehir" olmaktan çıkarır, onu imgeleştirir ve dünü bugüne taşır. Bu noktada aşk, dün ve bugün'ü, Nevers'le Hiroşima'yı bir'leştirir, aynı'laştırır ve bu iki kent, bellekte tek bir imge olarak iç içe girer. Artık Hiroşima Nevers'ten ayrı düşünülemez. Nevers, gençlik ve ilk aşk, aşk acısı ve dıştan kopma, bellek ve delilik; Hiroşima, olgunluk ve yeni bir aşk, aşkla hesaplaşma ve ben'e bakış, bellek ve gece'dir. Ama izlekte ve diyaloglarında ikisini birbirinden ayıramaz Elle. Filmin senaryosunun ve kamera çekimlerinin doruk noktasıdır -gece Elle gezerken iki şehrin benzer görüntülerinin ard arda verilmesi ve buna eşlik eden şiirsel cümlelerle- bu bölüm.

Alain Resnais'ın yönettiği Fransız Japon yapımı 1959 yapımı bir film, Hiroşima Sevgilim. Şiirsel diyaloglarıyla Hiroşima'nın yaşadığı trajediye bir film çekimi kurgusuyla belgesel tarzında başlayan; geçmişte kalan aşkın Nevers'le, yeni aşkın da Hiroşima ile iç içe girmesi/bütünleşmesi ile şiirsel ilerleyen bir film. 1945 Hiroşima'sına ait gerçeklerin belgesel havasında yalın ve abartılmadan verilmesi; Nevers ve Hiroşima'nın iç içe girerek şehir, aşk ve belleğin, şiirsel cümlelerle ve

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

görüntülerle sorgulanması; mekan ve zamanın imgesel bir anlam yüklenerek metaforik bir anlatımın seçilmesi... filmin başarısının altındaki nedenler. Filmin başarısız yönü ise müzikleri. Kimi yerlerde müzik, görüntüyle örtüşse ve görüntünün ritmini yakalasa da çoğu yerde bunun uzağında kalmış.

Aşk ve bellek, aşk ve ayrılık, aşk ve delilik, aşk ve şehir... Aşk gece'dir, bu sorgulamanın sonunda, gündüzü olmayan gece... Aşk Hiroşima'dır, sabah olunca biteceği sanılan, gündüzü olmayan Hiroşima...

Aşkın adı Nevers'tir. Aşkın adı Hiroşima'dır. Gidilse de kalırsa da değişmeyecek olan tek şey, aşktır.

Ve aşkın şatafatlı cümlelere ihtiyacı yoktur. Tek cümle yeter ona:

*Kal benimle Hiroşima'da.*



**Bal / Semih Kaplanoğlu (2010) (Suzan Nur Başarslan)**



Yusuf değil bu kez kaybolan, arayan Yakup değil. Yusuf değil bu sefer özlenen, bekleyen Yakup değil. Kaybolan, aranan, özlenen, beklenen bu kez baba: Yakup. Arayan, bekleyen bu kez oğul: Yusuf. Kur'an'ın en güzel kıssalarından birinin, farklı bir bakış açısıyla ama rüya rüya, ona paralel şekilde verilmesi.

Yusuf ve babasının ilişkisi üzerinde odaklanmış bir film Bal. Balcılıkla ailesini geçindiren bir

baba, yüksek sesle konuşamayan, kekeleyen ancak fısıltıyla rahat konuşabilen Yusuf. Kelimelerini ve rüyalarını babasına açabiliyorken, ondan gayrisına yabancı, uzak duran, sessizleşen Yusuf.

Yusuf'un okuma çabalarının buruk bir tebessümle izlenmesi. Herkes okumaya geçerken, yuvarlak cam kavanozdaki okumaya geçene takılan kırmızılı ödülün Yusuf'a çok uzak kalışı, küçücük kalışı yanında. Hele bu kısımda, tek bir karede, bu ödülün Yusuf için anlamının ve ona ulaşılmasının zorluğunun verilisindeki başarı. Tek bir kare ama o tek karede bir çocuğun dünyasındaki özlemin, ulaşamamanın, dile gelemeyen isteğin açığa vuruluşu. Yakın bazen ne kadar uzak görünür gözümüze.

İlginç şekilde çocukluğuma döndüm bu sahnede. Herkes okumaya geçip de ben geçemediğimde öğretmenim annemi okula çağırılmış. Bu çocuk neden okumuyor, diye. Annem eve dönünce ablama okuyup okumadığımı kontrol ettirmiş ve benim okuduğumu görmüşler. Neden okulda okumadığımı bilmiyorum şu anda; ama çocuk ruhum bir engele takılıp kalmış olmalı, tıpkı çocuk Yusuf gibi. Sesli okuyamayan ve bu yüzden fısıltıyla konuşmayı tercih eden ve sevdiklerinin yanında rahatken, başkalarının yanında sessizliğe gömülen Yusuf gibi.

Ve Yusuf'un ilk kez şiirle karşılaşması: Arthur Rimbaud'dan, Sensations:

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

*yazın mavi akşamlarıyla ineceğim patikalara  
buğdaylarla bezeli ufak otları çiğneyerek:  
ayaklarımda o tazelik, aklım bir karış havada  
bırak yıkasın çıplak başımı rüzgar diyerek*

konuşmayacağım, düşünmeyeceğim bir an bile:  
lakin tırmanacak içimde bitmek bilmez aşk  
ve ben uzağa, uzaklara gideceğim derbedercesine  
doğayla, ve mutlu, sanki bir kadınlaymışçasına

Bal hasatının azlığı yüzünden uzağa, bal kovanlarına giden baba, babanın yokluğunda okumayı tamamen söküş, annenin bekleyişi, masada süt, yumurta, eksik olan bal. Baba. Annesinin babası için kek hazırlarken masadaki yüzüğün kenarda kalışı. İşaretler, geleceğe dair. Yusuf'un rüyası. Ölen arılar. Annenin rüyası. Babayı arayış. Annenin çaresizliği. Çocuk Yusuf'un küçük dünyasının baba özlemi...

Yusuf'un hiçbir zaman içmediği sütü içmesi, Yusuf'un tek kelime kullanmadan ama hal diliyle annesinin yanında olduğunun, annenin hüznünü fark ettiğinin işaretidir. Babanın boşluğunu doldurmak için, Yusuf'un kendince çözümüdür: Naif ve yusufça. Sadece babayla bir paylaşım olmaktan çıkar süt burada, babanın yokluğunun oğul tarafından doldurulması anlamını da taşır.

Yusuf peygamber gibi rüya kapısı açık Yusuf. Ötelere açık kapıları. Rüya rüya örülen rüya gibi film.

Yaylaya babayı aramaya gidiş. İlk sahnenin tamamlanması. Kopan dal, ansızın, beklenmedik şekilde. Babaya koşan Yusuf'un ormanın derinliklerinde, aydınlıktan karanlığa evrilirken ışık, bir ağacın köklerine sığınişi. Yusuf'un kuyuya teslim oluşu gibi...

Aydınlık başlayan filmin, karanlıkta sonlanması. Süt gibi. Ama farklı bir karanlık bu.

Dine açılan kapının üçlemenin diğer iki filmine göre daha baskın bir şekilde filmdeki öğelerden biri olması. Baba ve namaz, dua, Hz. Peygamber'in miracının aktarılması... Yakup ile Yusuf peygamberlerin hayatıyla paralel bir okuma. Yakup için özel, biricik Yusuf. Yusuf için hayatının merkezinde bir varlık: Baba.

Öyle güzel kareler vardı ki filmde, hangisinin en güzel olduğuna karar veremedim, ama bu sahnede - gece, kovadaki suya yansıyan dolunay-, elimde olmadan hayranlık tepkisi verdim, tıpkı ilk sahnelerde karşımıza çıkan ceylan gibi.

60. Berlin Film Festivali Altın Ayı Ödülü almış bir film Bal. Yusuf üçlemesinin son filmi. Görüntü ve çekim açısından üçlemenin en güzel filmi. Adeta üçlemenin doruk noktası. Filmde, ışık çok güzel kullanılmış.

Yusuf Üçlemesi için denilebilecek son söz şu:

Yumurta, şiiir; Süt, sözden çok müziğe yaklaşan bir şiiir; Bal'sa, nefis çekimleri ve harika görüntüleriyle şiiirden öte, bir rüya'dır.

**Süt / Semih Kaplanoğlu (2008) (Suzan Nur Başarslan)**



Süt dolu kaynayan kazana atılan yazı, ayaklarından kazana doğru baş aşağı asılan kadın, kadının ağzından çıkan yılan. Şaşırtıcı, beklenmedik, tuhaf...

Annesiyle geçinmek için süt ve süt ürünleri satan Yusuf. Sütçü şair. Okumayı seven. Annesinin yorgun, hüznü, güzel yüzü. Tutumlu, evini geçindirmeye çalışırken hayata ait güzellikleri göremeyen, sadece sorumluluklarını yerine getiren bir anne, sonradan kadınlığını hatırlayan ve farklı bir yol çizen.

Yusuf, çok okuyan, annesinin ifadesiyle, toprağa bakan, göğe bakan, evin neyle geçindirileceğiyle ilgilenmeyen, hayalleri olan çocuk. Yusuf, farklıdır yaşadığı hayattan, yüzünü bambaşka bir yöne dönmüştür ama mutludur dingin hayatında süt satmaktan ve okumaktan. Tanpınar, Dostoyevsky, Rimbaud'nun fotoğraflarıyla, kitaplarla dolu kütüphanesi vardır. Özellikle Rimbaud'nun üç ayrı fotoğrafı, onun şiire bakan dünyasını gösterir. Yusuf'ta geçmişinizi görür gibi olursunuz, bir dönem okumayı, yazmayı çok isteyip de hayat koşulları yüzünden küçücük dünyasında sıkışıp kalan ama yazmak isteyen gençliğinizi görürsünüz. Şiirler, yazılar yazıp, bir yerlere, yarışmalara gönderen ve ümitsizce cevaplar bekleyen halimiz. Biraz da sorumluluklardan kaçan halimiz, onları başkalarına yükleyen. Amacımız okuyup yazmaktır ya, başarılı olmak, açız'dır, başka şey görmez gözümüz. Basılan ilk şiirimizle, yazımızla yerimizde duramaz, koşarız, koşarız. Yusuf'un koşusunun güzelliğini tebessümle izlersiniz bu yüzden, bu duyguyu yaşamışsınızdır, bildiktir, tanıdiktir bu his size. Keşke o koşuda Yusuf'un yüzünü de gösterseydi kamera ve daha uzun tutsaydı sekansı. En güzel kısmı buydu

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

filmin. En güzel ve umuda ait en güzel parçası. Geçmişin unutulmayan en tatlı kısmı. Sadece Yusuf'un hayatının en güzel ve saf tarafı değil, bizim de en güzel ve saf tarafı bu an. Ve bu yüzden, çok özel, çok özel ve tarifsiz.

Zordur ama bu yol, herkese açılmaz kapılar, kapılarını açmaz öyle isteyene. Kimi mecburiyetler vardır, aşamazsınız onları ve öğütür gider hayatın sorumlulukları bu isteğinizi. Yusuf'un her hafta yanına uğradığı şiirler yazan tanıdığı gibi. Onu izlerken Yusuf kadar içiniz ezilir. Can yakan yürek ezikliği. Baht, bahtsızlık, şans, kader? Hayat işte, sadece hayat.

Epilepsisi yüzünden askere alınmaz Yusuf, annesi başka bir adamla evlenmek üzeredir. Nöbet geçirir süt satmadan dönerken. Nöbetler, onun kırılma anlarıdır. Hiçbir yere ait hissedemez kendisini Yusuf, elinden alınmaktadır bildiği her şey, karanlık kaplamaktadır içini, dışını, her yeri.

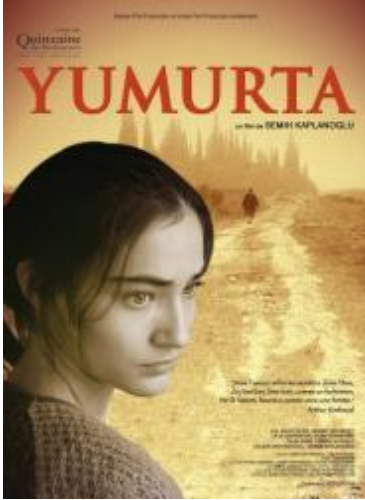
Yılan bir kez daha sahneye çıkar. Koltuğun üzerindedir. Ama Yusuf hiçbir şey yapmaz, sanki yılan onun vazgeçtiği şeylerdir. Ev, aile, anne, sorumluluklar, aidiyet, şiir, ümit, güven...

Terk edilmiş küçük bir kuştur, sevdiği elinden alınmış küçük bir çocuktur. Adım adım ümitsizlik ve karanlığa kayar. Işık dahi körlüktür, hiçbir şeyin görülemediği, karanlık kadar karanlığın göstergesi. Aydınlık dahi karanlığı simgeler artık. Yusuf kuyuya düşmüştür artık.

Sesler ve rüzgar, sesler ve yapraklar, sesler ve kuşlar, sesler ve hayat. Doğaya ait görüntüler kadar seslerini de içine almış, sadece şiirsel değil, şiirin müziğe yaklaştığı bir film bu. Tıpkı Yusuf'un okuduğu şairlerin şiir görüşü gibi. Rimbaud gibi vazgeçer şiirden Yusuf. Biri tek bir şiir kitabıyla vazgeçmiştir, diğeri yayımlanan tek şiiriyle. Yumurta'daki Yusuf da böyledir, tek şiir kitabıyla vazgeçmiştir şiirden.

Yusuf üçlemesinin ikinci filmi Süt. Yumurta'ya göre plan geçişleri çok daha iyi ve yine Yumurta gibi tek plan sahnelerle çekilmiş. Yusuf'un evden ayrılışını anlatan bu film, aslında ev'le birlikte kendine ait dünyadan, eski'den, büyüdüğü çevreden... kopuşu anlatan bir film. Yumurta'daki yabancılaşmanın, aidiyetsizliğin, ötekileşmenin diğer yarısıyla keşiştiği film Süt. Kopuş anına bakış. Öyleyse Bal, diğer yarıyı anlatmalı. Ev'i anlatmalı, çocukluğu, ait olmayı, bir olmayı anlatmalı. Ama bir şekilde, Yusuf'u farklılaştıran bakışı da göstermeli, babanın kaybını.

**Yumurta / Semih Kaplanoğlu (2007) (Suzan Nur Başarslan)**



Gündüz ve gece olur, gün akar her şey gibi, gelenler ve gidenler olur, birileri akıp gider ve gidenin peşinden geçmişe döneriz bazen, bizden parçaya, bizden eski bir parçaya, bizden değişen bir parçaya, eksik bıraktığımız parçaya...

Hayatımızın iki ucu, arada yolların ve dağların, yaşanmışlıkların ve yaşanmayanların, yitenlerin ve kalanların, elimizdeyken yerini koca bir boşluğun doldurduğu bizden olmayan ama bir parçamız kabul ettiğimiz şeylerle doludur, şeyler: insanlar, yerler, anılar, başarılar, başarısızlıklar, günler, günleri dolduran hayatlar, gelenekler, sevgiler, nefretler, yarım kalan aşklar, yarım kalan...

Kaçıp gittiğimiz ve dönme vakti gelince tepkimizi sona attığımız. Sonda, yalnız kalınca, sana kimse kalmayınca, bir başına, bir ıssızlıkta yaşadığımız an verdiğimiz tepki: Ağlamak. Bazen, evet bazen, algılayamayız neyi kaybettiğimizi başta. Kaybettiğimizi biliriz ama algılayamayız... kaybettiğimizle bizden nelerin yitip gittiğini, neleri terk ettiğimizi ve nelerden yoksun kaldığımızı. Fark etmek için, bazen, önce kaybettiklerimizi görmemiz gerekir, yeniden ve yeniden görmemiz. Neden sonra, gördüklerimizin daha önce sevdiklerimizle görebileceğimiz ama tercihlerimiz yüzünden görülemeyenler olduğunu anladığımızda... sadece ağlarız. Ağlarız. Ağlarız.

Yusuf, içine düştüğü kuyudan çıkamayan şair, artık yazamayan, iki hayatının arafında ikisine de tutunamayan... Annesinin ölümüyle döndüğü eskide, ona uzaktan bakan, içine giremeyen, kaçtığı şeylere yeniden bakarken onları hep bir mesafeyle izleyen. İnanmadığını, bir borç kabul edip yaparken, neden yaptığını bilmediği şeyi gene de yapan. Eskiye saygı, sevgiye hürmet, yapılması gerekene riayet?

Yıllar geçse de, bazı alışkanlıklarımız devam eder, hep oradadır bildiğimiz, parçamızdır, unutmamız onu, tıpkı her gün yumurtlayan tavuğun yumurtasını bıraktığı yeri bildiğimiz ve onu bulduğumuz gibi. Bir gün oradadır, bir gün değildir, ama biliriz ki, yine orada olacaktır. Eskinin günlük yaşamına ait bir parçasının ve bizi biz yapan küçük bir ayrıntının içimize böylesi işlediğini, onu içselleştirdiğimizi fark

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

etmeyiz bile. Bizi biz kılan küçük ayrıntılar. Kaçsak da ondan, onun yerini hep biliriz. Aramamız gerektiğinde, aradığımız yerde bulmamızdır güzelliği eskiye dair küçük hayatımızın alışkanlıklarını. Bildik olmalarıdır güvencemiz, bizi bir yere ait kılan, bize bizi anlatan, değişsek de zaman içinde, düştüğümüz kuyudan çıkamasak da, eski sarar bazen bizi emniyetiyle, huzuruyla, bildikliğiyle...

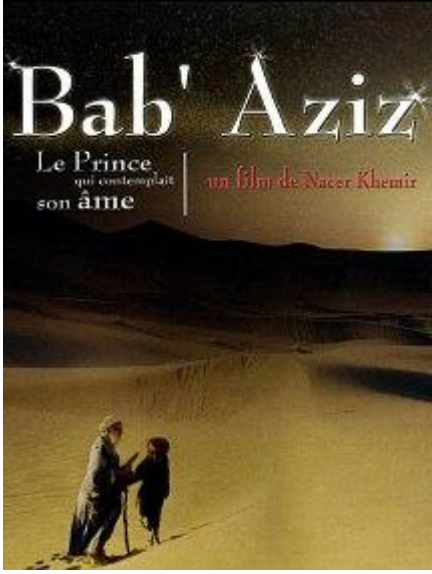
Ama unutulmamalıdır, dönse de Yusuf evine, bir parçası hep uzağında kalacaktır döndüğü yere. İçinde olmadığı yerdir bıraktığı, vakti gelince oradan kaçtığı yerdir; farklı parçalarını, anılarını bıraktığı yer olsa da, değişmiştir her bir parça.

Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta, Süt, Bal üçlemesinin ilk filmi Yumurta. İçinde diğer parçalara ait göndermelerle dolu. Süt, Bal, eskiye ait nesnelere, hikayelerle... Sadeliğin eşlik ettiği bir film bu. Tek plan sahnelerle, acelesi olmayan, doğaya ait seslerle, müziğini görüntüye eşlik eden seslerden alan, yabancılaşmayı anlatırken yabancılaştığına yaklaşmaya çalışan bir film. Ama onun içinde midir, hayır. Yusuf, dönse de geriye, bıraktığı eski yer değildir. Kendisi de eski Yusuf değildir. İzlediği hayatlar, aktardığı, onun içinde olmadığı, artık inanmadığı bir dünyaya aittir. Eski bir tanıdığına selam gönderirken, daha birkaç gün önce selam gönderdiğinin yanı başında olduğunu fark edemeyecek kadar yabancıdır artık bu hayata. Kuyunun içindedir Yusuf. Kaybolmuştur. Kendisini bulana değin de, yolculuğu devam edecektir, eskiden gününe, gününden eskiye, inşa ettiği ve edeceği yeni parçalarıyla o kuyudan çıkana değin.

Kuyu metaforunun rüya ile karşımıza çıktığı filmde, bu sahnenin birkaç sahne daha kullanılması gerekirdi. Tek sahneyle yetinilmeseydi, izleyici, rüya rüya Yusuf'un kuyudaki ıstırabını, çabasını, tutunma telaşını izlerken onun iç dünyasını daha iyi gözlemleyebilirdi. Filmdeki en güzel sahneyse - benim için-, ilk sahneydi. Annenin yolculuğunun tek plan çekimle verildiği sahne. Tek başına yürüyen, kimsenin olmadığı bir yola dönen ve yürümeye devam eden anne. Sessizce uzaklaşmak hayattan, kimsesiz, kendince... her gün gittiği yolu yürüyormuş gibi.

İlk film, sonu anlatsa da, aslında başlangıçtır izleyici için. Eksik parçalar vardır tamamlanması gereken. Ve bu parçalar, film film tamamlanacaktır. Öyleyse izleyiciye düşen, sırasıyla bu parçaları tamamlamaktır. Yumurta, Süt ve Bal.

**Bab Aziz / Nacer Khemir (Suzan Nur Başarslan)**



*Bu filmi izlememe vesile olan Bilal'e ithaftır, eleştirileriyle hatalarımı gösteren Sevgili Dost'a...*

Bir rüyanın içine girdim, başka bir rüyada nefes alırken. Çöl seslenirken gizini aramaya, ney sesi üflüyor ayrılık acısını ruhuma. Kays'ı çöllerde arayan Leyla'yım, Leyla'yı göremeyen/tanıyamayan Mecnun'um şimdi. Bir hikayenin içinde dinleyen, bir mesnevinin içinde gözleyen, bir masalın içinde çocuğum şimdi. Kapılar açılsın ve Bab' Aziz anlatılmaya başlansın şimdi.

*Allah'a ulaşmak için yaratılmışlar adedince yollar vardır.*

Fırtına diner, İhtar dedesinin yüzündeki kumları temizler, sonra tutar dedesinin ellerinden, -onun gören gözüdür- onu buluşacağı yere götürürken yol arkadaşı olur. Aslında tersidir, dedesi tutar İhtar'ın ellerinden- onun gören kalp gözüdür- onu buluşacağı yere götüren yol arkadaşı olur. Bu yolda İhtar'ın öğreneceği çok şey vardır ve bu yol, uzundur.

Masumiyet ve hikmet el eledir, başlangıç ve son, hayat ve ölüm.

*Yalnız başına gidemez misin?, der çocuk. Yolumu bulurum, der yaşlı. Ama ya kaybolursan!, der göz. İman sahibi asla kaybolmaz benim küçük meleğim, der irfan. Mutmain bir nefis asla yolunu kaybetmez. Peki toplantı nerede, der masumiyet. Bilmiyorum, der hikmet.*

Diğerlerinin de bilmediğidir bu. *Sadece yürümek gerekir, yürümek.* İnsan yeterince yürürse, sonunda bir yere ulaşır çünkü.

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Kumları temizleme sahnesi, yönetmenin bu filmi yapmasının amacını gösteren bir metafordur: Yüzü kumlanan, gözleri görmediği için yolunu bulamayacağı düşünülen yolcunun hakikatini, bunu anlayamayanlara anlatmak. İhtar'ın bakışı, bu yüzden yönetmenin bakışıdır. Onu anlamak kadar - sadece gözleriyle görmek değil-, yüreğinin gözleriyle görmek, görebildiğini de aktarmak ister. Ama bir yere kadar yolları aynıdır. Biri anlayandır, diğeri aktaran. İhtar'ın yolculuğu da bir noktadan sonra ayrılır Bab' Aziz'den. Aradıkları farklıdır, gördükleri farklı, hissettikleri farklı. İhtar dedesinin anlattığı hikayeleri seven, sorular soran ve anlamaya çalışan meraklı, küçük bir çocuktur. Bu yüzden film, hikayelere, masala ve kelimelere dayanır.

Altı hikaye vardır filmin içinde.

*Evvel zaman içinde, zamanımızdan aylar aylar önce...*

Ve başlar hikayeler sızmaya filmin içine. Tasavvuf, hikayeler ardından sunulmaya başlanır. Mesnevi okuyor gibi olursunuz. Bilmiyorsanız metaforlara yüklenen anlamı, içine giremeyeceğiniz bir dünyada yürüyorsunuzdur artık, sadece görüntülere takıldığınız. Çölde, gece, içi ısıtan en güzel sıcaklık, kelimelerdir. Bu yüzden film, sessizlikle yol almaz, kelimelerle var olur. Amacı *içi ısıtmaktır* dolayısıyla da anlatacak çok öyküsü vardır. İhtar'ın içinin ısınması için dinlemesi gerekir, merak etmesi, yolculuğun sonuna kadar devam etmesi. Film böylece, bu hikayelere yüklediği anlamı da açıklamış olur.

İlk hikaye: Prens

Bir prens bir atın peşine düşer; gözleri değer ceylanın, prensin ceylan kadar güzel gözlerine ve başlar yolculuk gizin peşine. Kaybolur Prens çölün gizeminde. Şehir, ışıklarla düşer kaybolanı aramaya. Aranan bulunur ama bulunan kaybolan değildir. Zahiren odur da batinen o değildir.

Bir suyun kenarında kendi suretini izlemektedir Narkisoss gibi.

*Sence suyun dibindeki tezahürünü mü seyrediyor, der Prens'in mabeyncisi. Belki de gördüğü tezahürü değildir. Yalnızca âşık olmayan kendi tezahürünü görür orada, der derviş. Öyleyse ne görüyor? der mabeynci. Cevap gelir derviştten, Prens'in bakımını üstlenerek onu yalnız bırakmayan tek insandan:*

*O şimdi kendi canını seyretmede.*

Sonra terk eder herkes Prens'i -yaşlı derviş hariç-, uyandığında derviştten geride sadece hırkası ve asası kalmıştır. Manevi dünya için maddi dünyadan vazgeçen Prens, dervişin kıyafetlerini giyerek kaybettiğini aramaya başlar. Prens aslında Bab' Aziz'in gençliğidir, bir ceylanı -İbrahim Ethem gibi gözleri bambaşka aleme açmanın simgesidir- takiple başlayan, maddi aleme kapanırken manevi aleme açılan gözlerin sahibi bir yolcudur o. İhtar'a biz birbirimizi uzundur tanıyoruz, derken aslında Prens hikayesinin kendi hikayesi olduğunu açıklar Bab' Aziz izleyene.

İkinci Hikaye: Osman

Baba mesleği olan kum taşıyıcılığı yapan Osman, babasının ölümünden sonra bu işi bırakıp kumsuz bir ülkeye gitmek için para biriktirir. Ayrılmadan önce, en iyi müşterisi Katip'in mektubunu götürmesi gerekir. Yasak aşkın ulaştırıcıdır, gözlerinde şehvet vardır mektubun ulaştığı kadının yanındayken. Kadının kocasının gelmesiyle kaçarken kuyuya düşer ve farklı bir aleme geçer. Bir saraydadır ve âşık olduğu Zehra'yı görür orada. Zehra onu çölde yanan ateşe bakmaya gönderdiğinde orada sadece yanan bir



## İnsan'sız Sinema Olur mu?

palmye görür, başka hiçbir şey göremez. Arar durur ama bir de bakar ki ne Zehra kalmıştır, ne saray. Bir damla suyun peşindedir, Bab' Aziz onu nehre davet eder. Ancak filmin sonunda Osman'ın hikayesine değinilmez ve biz onun bir damla suda mı kaldığını yoksa nehre mi vardığını bilemeyiz.

### Üçüncü Hikaye: Zeyd-Nur

Uluslararası ilahi söyleme yarışmasına katılan Zeyd, birinci olur ve yarışmacılar tarafından muhabbet meclisine davet edilir. Meclisin başında bir genç kız/Nur vardır okunan şiirleri dinleyen. Nur'la o geceyi birlikte geçirirler, çünkü okuduğu şiir, Nur'un kaybettiği babasının şiiridir. Bunu babasından işaret olarak algılayan Nur, sabah kestiği saçları ve geride bıraktığı kedisıyla Zeyd'i terk eder, babasını bulmak için. Zeyd de onu bulmak için yollara düşer. Zeyd'in aşkı, bir insana duyulan aşktır, Bab' Aziz bunu, herkesin yerine getirmesi gereken bir görev vardır, diye açıklar. Çünkü herkesin payına düşen aşk, ilahi aşk değildir. Herkes dünya çölünde kaybettiğini arar, ama herkesin kaybettiği farklı farklıdır. Pervane olmak herkesin payına düşmez.

### Dördüncü hikaye: Hüseyin- Hasan

Camiden çıkmayan Hüseyin'in, meyhaneden çıkmayan ikizi Hasan. Hüseyin, ölmeden evvel ölmeyi tercih edenlerdendir, Kızıl saçlı dervişin yardımıyla. Neden ölmeyi tercih ettiğini anlamak için, görüntü kadar arka planda çalan müziği ve içinde geçen dizeleri de dinlemelidir izleyici:

Zaman neşelidir / Biz ikimiz vuslata erince / Sen ve ben / İki ayrı suretiz / Fakat tek bir can / Sen ve ben / Sen ve benden kayıtsız / Aynı neşenin sevinci.

Sonra Hasan çöllere düşer, kardeşini öldüren Kızıl saçlı dervişini aramak için, kendinden geçmiş ve çırılçıplak kalmışken çölde, derdin, kederin, intikam ateşinin içinde kaybolmuşken, hayatından vazgeçmişken, intikam almak istediği derviş tarafından kurtarılır ve kardeşinin ölümünün kardeşinin tercihi olduğunu öğrenir. Aslında burada, Hasan ve Hüseyin, ruh ve nefis gibidir. Ruhun yokluğunda, nefsin payına düşenin ölüm korkusu ve çaresizlik olduğunu; nefsin, dünya çölünde yapayalnız ve kaybolmuş bir şekilde amaçsız dolaştığını hissederiz; biri olmadan diğerinin neşeden yoksun kaldığını ve kaybettiğini bulamadan o neşeye bir daha asla sahip olamayacağını. Sonuçta ruh ve nefis, tek bir can değil midir?

### Beşinci Hikaye: Kızıl Saçlı Derviş

Filmin başında sema ederken kendinden geçen, kendini mecnun gibi aşka adayan, *"Canınla süpür cananının eşiğini, ancak o zaman gerçek aşık olursun."* diyerek canından, canan için vazgeçen bir derviştir. Pervanedir, aşktan yanan. Filmin içinde ama dışındadır/filmden bağımsızdır aynı zamanda. Her yerdedir ama hiçbir yerdedir. Varlığı, bir hikayeye dayanmaz diğer kahramanlar gibi. Bir hâlin aktarımıdır o. Aşkınlığı temsil eder.

### Altıncı Hikaye: Bab' Aziz-İştar

Tüm bu hikayelerin merkezinde duran, onlarla yolları kesişse de, farklı bir yoldan yoluna devam ederek kendi yolculuğunu yapan kör derviş Bab' Aziz. Torunu İştar'la dervişlerin toplantısına katılmak için yolculuk yaparken aslında o, hayatının en önemli anına yolculuk etmektedir: Düğününe, doğumuna, kavuşmaya. Yeni bir hayata doğmak için, dolma vaktini bekleyen kabrini aramaya çıkan derviştir o. Kaybettiğini bulma anıdır ölüm. Tam bu ana geldiğinde Hasan'ı çağırır yanına, henüz hamdır Hasan, ölümden korkan, hayata anlam verememiş. Bab' Aziz'in hikayesinin bitimiyle Hasan'ın

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

hikayesi başlar filmde. Hasan onun kıyafetlerini giyerek ve esasını eline alarak, kaybettiğini aramaya yollara düşer. Dervişlik bir elden diğerine geçer.

***Bu dünyanın insanları***

***Bir mumun alevi önündeki üç pervane gibidir...***

***İlk olan yaklaştı ve :***

***“Ben aşkı biliyorum” dedi. Bu, Osman’dır.***

***İkinci olan kanatlarıyla***

***azıcık aleve dokundu ve :***

***“Ben aşk ateşinin nasıl yaktığını biliyorum.” dedi. Bu, Zeyd’dir.***

***Üçüncü olan kendisini alevin kalbine attı***

***ve alev tarafından tüketildi.***

***Hakiki aşkın ne olduğunu sadece o bildi... Bu, Kızıl Saçlı Derviş ve Bab’ Aziz/Prens’tir.***

Filmde görüntüler kadar müzikler, kostümler, şiirler, hikayeler... de önemlidir. Bir bütün oluşturduklarında anlattıkları şekillenir izleyicide. Aslında o kadar zor bir konuyu anlatmaya çalışmıştır ki film, bunu anlatabilmek için de, Doğu’nun mesnevisinden, ezgisinden, şiirinden, kelimesinden, geleneğinden, sanatından, kültüründen... yararlanmaya çalışmıştır. Sadelikten uzaktır bu yüzden.

Dervişlerin toplantısına ulaşmak için, herkes kendi yolunu, kendi amacını, kendi armağanını kullanır, çöllerden geçer, farklı rotalar izler, zaman zaman kesişse de yollar, herkes kendi yolundan gitmelidir ve filmin ilk cümlesini hatırlarız burada:

*Allah’a ulaşmak için yaratılmışlar adedince yollar vardır.*

Tunuslu yönetmen Nacer Khemir’in çektiği 2005 yılı yapımı bir film Bab’ Aziz. Tasavvufu masalsı anlatımla aktaran Nacer Khemir, hikayeleri azaltıp, çoklu hikaye etme tekniği değil de ana bir hikayeye odaklansaydı, -belki bu kadar çok şeyi tek filme sığdırmaya çalışmasaydı-, gerçekten çok daha başarılı bir yapıma imza atardı. Görüntü, farklı açılardan kamera çekimleri, müzik, kostüm... ve - metaforları aştığınızda- anlatılan dünya ise, filmin başarılı yönleri.

Benim en beğendiğim sahneyse, semazene eşlik eden müthiş sesli o güzelliğin ancak bir çocuğun masumiyetine açılması oldu. Bir çocuğun merakı ve masumiyetinin ulaşabildiği güzellik, herkese açılmayan... ve evet, bu da bir metaforsa, söylemek istediği, gizli olanın örtüsünün -çok az bir kısmının- kaldırıldığı bu filmin; ancak onun gözüyle bakıldığında/izlendiğinde güzel’i görebileceği’dir.

**El Secreto de Sus Ojos / The Secret in Their Eyes (Suzan Nur Başarslan)**



Juan José Campanella'nın yönettiği 2009 yapımı Arjantin İspanyol yapımı 2010 yılı **EN İYİ YABANCI FİLM** dalında Oscar kazanmış bir film. Haklı bir ödülün sahibi. Konusu, 1999 yılında Buenos Aires'te 1974'te yaşanan tecavüz ve cinayet vakasını araştıran Benjamin Esposito'nun geçmişte yaşadığı bu olayı roman olarak yazmasıdır.

Hüzünlü, güzel gözlü bir kadın, bir tren garı ve elinde bavulu olan bir erkeğe veda. Silik ve iç içe geçen geçmişe dair görüntüler... Kimin hikayesi bu? Karalanan geçmiş kimin hikayesi, geride bırakılan kimin gözleri?

21 Haziran 1974. Ricardo Morales'in karısı Liliana Colotta ile son kahvaltısı, son anlar, yaşanırken bilinmeyen. Planlar, hayata dair küçük endişeler, her zamanki işler... Kim yaşarken bunun son anı olduğunu bilebilir ki? Birden bozulveren büyülü anlar, öyle hızlı geçiş ki acının yüzüne, şaşırıp kalmak olduğunuz yerde. Şaşırtıcı ve acıtıcı anlar.

Kimi zaman hayatınızın bir anına takılı kalırsınız ve o an, yer yer silinmiş izlenimi verse de aslında hiç uzaklaşmaz belleğinizden. Hatıraların harika görüntülerini birden o an takip eder ve mutluluğunuz mutsuzluğa çevrilir. Aşamazsınız. Korkarsınız. Anıları, yazdığınız defterden yırtarak unutabilir misiniz ya da nasıl daha farklı anlatabilirsiniz yaşananları?

*Temo/Korkuyorum.*

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Bir anıyı anlatmaya nereden başlamalı hele de onu roman halinde başkalarının gözlerine sunacaksanız:

*En iyi hatırladığın yerden.*

Ya hatırlanan *birden çok başlangıç* varsa, hangisini anlatmaya başlamalıdır insan?

O zaman *en başından* başlanmalıdır. Ve geçmiş başlar kendini anlattırmaya. Ama unutulmamalıdır, anlatan geçmiş değildir, anlatılan odur.

Biri geçmişe diğeri geleceğe bakmakla yazgılı iki sevgili, sevginin asla dile gelmediği ama gözlerde aşık olan, ama o gözlerden birinin bir zamanlar bekleyip de göremediği şey bu. Irene'nin beklediği ama Benjamin'in başkalarının gözünde gördüğü aşkın peşine düştüğü için geç kaldığı, kendi gözlerindeki kaçırdığı. Hiçbir gücün eskitip aşındıramadığı aşkı, bir olayın peşinde izlerken, kendisine bakan gözlerdeki aşkı göremeyen gözler, görse de hiçbir şey yapmayan gözler...

*Neden bir şey yapmadım... Başka bir hayatta değildi. Bu hayattaydı...*

Zamanla silinen ve böyle miydi acaba dediğimiz geçmiş? Sizi onların varlığından şüpheye düşüren bulanıklık.

*Bir erkek her şeyini değiştirebilir, yüzünü, karısını, ailesini, dinini, Tanrısını ama bir şeyini değiştiremez. Tutkusunu.* Hayata dair bir detayla Solares yakalanır ama hapiste devlet için casusluk yaptığı için serbest bırakılır. Bürokrasinin çirkin çarkları işler burada. Tecavüzcü bir katilin özel hayatı ilgilendirmez bürokrasiyi. Keşke herkes onun gibi işe yarsa der, tam bir çirkinlik ve umarsızlıkla. Irene ve Benjamin'in sosyal statü farklılıkları vurulur acımasızlıkla yüzlerine. Çıplak çirkinlik. İğreti adalet. Acımasız faydacılık. Toplumsal fayda öngörülerek yine çimenler ezilir. Ezilenin varlığı önemli değildir. Adaletin işleyişi önemli değildir. İnsan önemli değildir. Birileri bir sistem inşa ederken, inşa ettikleri sistem, insan adına da olsa, ezilenlerin insan olması önemli değildir. Burada izleyicinin aklına Dostoyevsky'nin Suç ve Ceza'sındaki Raskalnikof'un sorgulaması gelir. Napolyon'un izinden gidilen yol! Akla ilk günah gelir. Aslında her şey elmayı ısırma ile başlar, onu ısırmanın akla düşmesiyle değil. Bir kez ısırıktan sonra elmanın bütünlüğü ve ona dokunulmaması gerektiğinin önemi kalmaz. Bir kez adaleti yanlış uygulamak/adaleti uygulamamak aslında tüm adalet sistemini yıkmaktır, bütünlüğü bozmaktır, çürümenin başlangıcıdır ve bunun doğru bir bahanesi yoktur...

Benjamin gitmek zorunda kalır, her şeyi ardında bırakmak. İlk sahnenin yaşandığı ana gelinir. En iyi hatırlanan ana. Sevgiyi geride hüzünlü gözlerle bırakmak zorunda kalınan ana. Son kez, kavuşulamamışken henüz, dokunabilmek bir daha dokunamayacak olmanın ıstırabıyla. İçinde bin bir duyguyla ve en çok da hüzünle. Veda sözcüğünün vaktidir: Çav...

Sevgi, biriyle kaldığın mı, ayrı kaldığın mı? Yanında yaşadığın mı, bir ana hapsettiğin mi? Kalan mı, yolculuğundun mı? Anındaki mi, belleğindeki mi? Hep zordur gitmeler ve bitmeler. Gitmek mi zordur, kalmak mı? Eğer giden sevdiğinse kalmak zordur, eğer kalan sevdiğinse gitmek zordur. Hep zordur gitmeler ve bitmeler. Koşarsın ardından/bakarsın ardından... Hüzünlüdür vedalar ve engellenemez. Oysa sevdiğini de *yanında götürmen yeter*. Bu kısım sevgiye dair edilgenliğimize yönelik harika bir sorgulamadır.

Ve Irene Benjamin'e bakarak şöyle der:

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

*Budala.*

Ricardo Morales'le son söyleşi, yapbozun tamamlanan parçaları. Morales'in anlattıklarıyla verdiği öğüt:

*Bu benim hayatım, senin değil. Unut bunları. Geçmişin dallanır budaklanır, geleceğin de kalmaz. Unut bunları.*

Bitmeyen, unutulamayan sorgu ve ardına düşüldüğünde tamamlanan geçmiş. Solares'e verilen en büyük ceza. Adalet yanlış işlediğinde, yanlışı tek başına düzeltmek yetmediğinde, bazen düzenin dışına çıkılır. Adalet bir şekilde yolunu bulur böylece.

Etkileyici, çoğu yerde şaşırtıcı, sıradan gibi görünen ama sıra dışı, kameranın hayattan hayata geçişiyle anlık, kimi yerde ürperten çekimleri. Nefis diyalog ve sorgulamalarıyla kesinlikle kaçırmamanız gereken bir film. İsmine yakışır bir film. Gözlerin çok şey anlattığı ve onlara bakarak kelimeler kadar çok şey anlayabildiğiniz bir film. Gözlerin filmi bu, konuşan, hüzünlü, çaresiz, aşık... gözlerin. Filmin içinde roman adı altında anılara yapılan ve geçmiş kadar sizi güne de odaklayan bir film.

*Temo'dan teamo'ya... Korkuyorum'dan seni seviyorum'a.*

*Kapıyı kapa*, sözcüğü hiç bu kadar güzel gelmemişti daha önce. İzlemeden anlayamayacağınız anlamlar yüklü bu cümle, hele de Irene'nin güzel, gülümseyen gözleriyle söylendiğinde çok daha ışıltılı.

Kesinlikle hayatınızda izlemeniz gereken filmlerden biri. Sizi kandırmayan, gereksiz hayale sürüklemeyen ama ümidi de yanında taşıyan.

**Ateş Böceği Mezarlığı (Suzan Nur Başarslan)**

Akiyuki Nosaka'nın aynı adlı romanından Isao Takahata'nın yönettiği, müzikleri Michio Mamiya tarafından bestelenen, Stüdyo Ghibli yapımı eşsiz, etkileyici, hüzünlü... bir animasyon. Bir animasyona dram hiç yakışmıyor ama bir dram da bir animasyonda ancak bu kadar güzel ve etkileyici bir biçimde anlatılabilirdi...



***21 Eylül 1945. Öldüğüm geceydi.***

Seita'nın öldükten sonra meyve şekeri kutusunun açılması sonucu boş kutunun içinden dışarı çıkan ateşböcekleriyle başlangıcı yapılan hikayesi, kendisi tarafından anlatılan. Kızkardeşi Setsuko'nun ellerinden tutarak geçmişine yaptığı yolculuk. Yaşayan birinin değil, ölmüş birinin hikayesi, kimsenin anlatmasına imkan olmayan ve bu yüzden kendi hikayesini kendisi anlatan Seita.

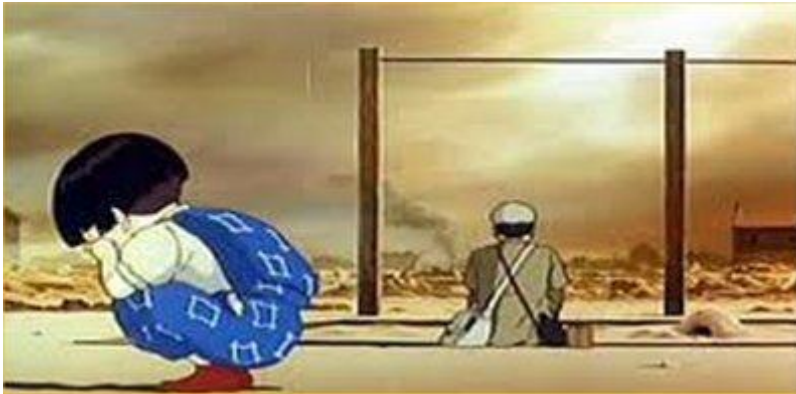
## İnsan'sız Sinema Olur mu?



Yolculuk yaparken trenle, gözümüze çarpan görüntüler... -İnsan ister istemez Miyazaki ile karşılaştırıyor.- detaya inmeyen, daha kaba çizimler, donuk/mat renkler. Savaş ortamının kasveti, renkleri etkileyebilir elbette ve farklı bir alemden bakışı temsil ettiği için görüntü bizim göreceğimiz değil, Seita'nın gördüğü şekilde de verilmiş olabilir... Animasyonun yapım yılını da düşününce aslında çok da önemli olmayan bir detay, yine de dillendirilmesi gereken...



Ölüm yağdıran uçakların yakıp kavurduğu yuva. Karanlık geceyi aydınlatan ateşböcekleri gibi. Kırmızı ayakkabılarından birini kaybeden -kaybetmeye başladıklarının ilkidir ayakkabısının teki...-, henüz savaşı bilmeyen ve sığınaktan nefret eden küçük Setsuko.



Annesi sığınakta yaralandığı için annesini göremeyen Setsuko'nun ağlayışı, naif, çaresiz. Bu ağlamaya eşlik eden dingin ama hüzünlü müzik... geceye ve ateşböceklerine de...

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Annenin ölümüyle bir yakınlarının yanında hayata devam ediş. Ateşböcekleri... Ateşböceğini ilk kez tutan Setsuko. Bir çocuğun tebessümü, mutluluğu. Tüm olumsuzluklar içinde birkaç güzel andan biri.

Mutluluk ve sevgi ve meyve şekeri...



### ***Büyük bir banyo küveti.***

Setsuko'nun çocuk dünyasından denize verdiği isim. Flashbacklerle geçmişteki güzel anılara dönüşler. Geri dönülen gerçeklik, bir şekilde mutlu olmayı başararak hem de, ayakta kalmaya çalışarak, tutunarak birbirlerine... Tanıdıklarının bu iki evsiz, annesiz çocuktan yavaş yavaş yüz çevirmeye, şikayet etmeye başlaması. Tahammülsüzlüğü. Her hareketlerinin göze çarpmaya başlaması. İnsan doğasının çirkin ama gerçek yüzü.

Üç tane kalan meyve şekeri. Setsuko'nun ellerinden teneke kutuya geri konan, hazine gibi kıymet verilerek saklanan... Kıyamaz ya hani çocuklar çok sevdikleri bir şeye, saklarlar, hemen yemek istemezler, işte öyle. Sığınakta yaşamaya başlamaları, hayata sınıksız tutunmaya çalışarak, yokluklarını eğlenceye çevirerek...

Lambanız ateşböceğiyseniz, sevdiğiniz yanınızdaysa, güvенеbileceğiniz tek kişi, karanlık geçicidir; hatta büyülü masal ülkesidir içinden gemilerin geçtiği, havayifışeklerin patladığı. Oysa bu, savaşın gösterilmeye çalışılan boyalı yüzüdür, bir çocuğun bilemeyeceği. Gerçek, Setsuko ile Seita'nın içinde buldukları an'dır, annesiz, babasız, yuvasız, aç...

Annesinin ölümünü duyan Setsuko'nun ölen ateşböceklerini kendi elleriyle açtığı mezara gömmesi ve bu fark edışı abisine kendi cümleleri ile aktarması. İlk defa ağlayan Seita. İlk defa.

### ***Neden ateşböcekleri bu kadar erken ölmek zorunda?***



## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Ölümün ne olduğunu kendince kavrayan ama zamanını anlayamayan dört yaşındaki bir çocuğun sorusu.

Hayatta kalmaya çalışırken kızkardeşi için hırsızlık dahil her şeyi yapan, asla kardeşini kırmayan, onu koruyan, onu mutlu etmeye çalışan -sadece on iki yaşındaki- Seita.

***Abi, abi, abi...***  
***Onichan/Onichan/Onichan...***

Hırsızlık yaparken yakalanan, hırpalanan abisinin ardından hasta Setsuko'nun seslenişi, kırık, hüznü, çaresiz... Dramatikleşen anlar, hüznü, gözyaşlı anlar...

***Neren acıyor? Doktor çağırayım mı?***

Setsuko'nun karakolun önünde abisini bekledikten sonra onu gözleri yaşlı ve hırpalanmış gördüğünde çocuksu masumiyetle çözüm arayışı...

Meyve şekeri kutusu ve ateşböceği mezarı. Setsuko. Küçük, hasta beden... yemek yemeye ihtiyacı olan.

***Gitme. Benimle kal.***

***Beni yalnız bırakma.***

Seita'nın kardeşine verdiği ve tuttuğu söz:

***Seni yalnız bırakmayacağım.***

Kaybedilen savaş. Baba?! Yaşadığı veya öldüğü belli olmayan ama yaşamaktan çok, ölüme yakın duran. Eski bir fotoğrafta, Seita'nın çaresizlik ve açlık içinde yaşadığı büyük acı. Bir kayıp daha, tutunacak dallarından birinin daha ellerinden kayışı...

## İnsan'sız Sinema Olur mu?



***Abi, teşekkür ederim.***

Elinde karpuzu, uyuyakalan ve bir daha uyanmayan Setsuko'nun son sözleri.

Eski bir plaktan çalan müzik. Tüpleri diken diken eden an. Setsuko'dan geriye bırakılan tek şey: Meyve şekeri kutusu.

Küller küllere...

Teneke kutusuna konan küller ve Seita'nın yanında taşıdığı kutu. Tüm her şeyi ellerinden alınmış Seita'nın hayatından geriye kalan son varlığı...



Ölümüyle kardeşine kavuşan Seita'nın onunla bir bankta, yaşayan şehre bakarken biten hikayesi. Seita'nın, aynı koruyucu, sevgi dolu tavrıyla kardeşine sarılışı ve onu önemsemesi. Verdiği sözü yerine getirmesi.

***Seni hiç yalnız bırakmayacağım...***

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

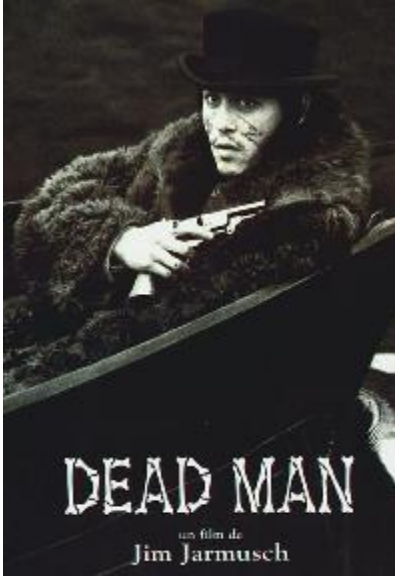
Savaşın çirkin yönünün, insanların bencil doğalarının, sistemin iki yüzlü tarafının... eleştirisi. Bu eleştirinin, iki güzel çocuğun, her şeye rağmen mutlu kalmaya çalışan ve birbirlerine sevgiyle sarılarak aşmaya çalıştıkları ama aşamadıkları zorluk dolu dünyalarından/hayatlarından onların gözüyle verilışı. İzledikten sonra ise bize düşen son cümle:

***Seita,***

***teşekkür ederim...teşekkür ederim...***

***teşekkür ederim...***

**Dead Man (Jim Jarmusch) (Suzan Nur Başarslan)**



*Pencereden dışarı bak! Bu sana sandalda olduğun zamanı hatırlatmıyor mu? Ve sonra o gece geç vakitte uzanıp tavana bakıyordun ve kafandaki su çevrendeki manzaradan pek farklı değilken, kendi kendine şöyle demiştin:*

*Sandal yerinde durduğu halde, nasıl oluyor da manzara akıp gidiyor?*

Gözlerini her açıpta değişen yüzler. Uzun bir yolculuk. Olması gereken kadar. Kaçmak eskinin etkisinden ki, bu cehenneme gelebilecek kadar, geçmişinden kaçmaya çalışmak. Yabancı her surete bakarken, dönemin insan profilinin tek tek karşınıza çıkması. Eski bir zaman bu. Cafcaflı renklere gerek yok. Conconlu kelimelere de. Her şey olması gereken kadar. Siyah beyaz bu yüzden film. Siyah ve beyaz.

Naif, ürkek, çekingen, kendine güvensiz ve korkuyla adım atmak yeniye. Gözlerde görünen tek şey, yeni adımlarla, bilinmezlik. Hayatın ne sunacağını bilmeden adım atmak/bakmak.

William Blake, muhasebeci olarak geldiği bu yerde işsiz kalır, yerine çoktan biri alınmıştır. Tekin olmayan dünyada tek başınadır artık. Sonra birden değişir her şey, beklenmeyen bir biçimde. Anlamsız bir şekilde hatta, kağıttan güller yerlere/çamurlar içine savrulur, gökten bir yıldız kayar, bir at uzaklara koşar... Hayat artık eskisi gibi değildir, tek gecede yeniden yazılır sayfaları kaderinizin.

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

*Şuraya, kalbinin hemen yanına, beyaz adamın metal parçası girmiş. Kesip çıkartmaya çalıştım ama çok derinde. Bıçak onun yerine kalbine saplanabilirdi. O zaman da ruhun içinden uçup giderdi. Allah'ın cezası aptal beyaz adam!*

Ve ilk dramatik düğümü atılır filmin. Beyaz adamın metal parçası yürektedir ve ruhun uçuşu gerçekleştiğinde ancak oradan çıkacaktır.

William Blake'in peşine üç katil gönderilir, hatası birini öldürmek değil, bölgenin para babasının oğlunu öldürmektir, kendisini korumaya çalışırken. Bir anda film teatral bir komediye dönüşür bu kısımlarda. Abartılı/teatral jest ve mimiklere eşlik eden dramatik ve absürd diyaloglarla. Ve evet, dönem filmi değildir, sonradan bakıştır bir döneme. Bu yüzden bu teknik onu dönem filminden ayıran ince bir çizgidir. Don Kişotvari bir hava sezersiniz alttan alta.

*Seni öldüren beyaz adamı öldürdün mü?*

*Ben ölü değilim ki.*

Kendisine yardım eden Kızılderili'ye cevabı budur. Hele de kendisine ressam ve ozan olduğunu söylediği kısımla(William Blake, İngiliz ozan, ressam/1757-1827) aslında cevap iki kere verilmiş olur: William Blake ölü bir adamdır ve kurgunun içindeki William Blake de aslında yazgısında ölüm olan bir adamdır. Burada Kızılderili, tıpkı Antik Yunan'daki her şeyi bilen ve seyirciye aktaran anlatıcı (hypokrites) gibidir. Ki filmdeki ilk anlatıcı, Blake'in trende karşılaştığı ve durgun sandalda akıp giden manzarayı seyrettiğini söylediği bölümde izleyicinin karşısına çıkar ve Blake'in yazgısından bahseder. İzleyici bunun gerçekliğinden ancak ikinci anlatıcının çıkmasından sonra emin olur. Siz tüm bunları fark etmeniz de kurgunun içindeki William Blake bunlara anlam veremez. Çünkü o kendi hayatını/şimdiyi yaşıyordu ve henüz geleceğini yaşamamıştır, tıpkı tiyatrodaki koro gibidir izleyici, olayları bilen ama edilgen.

Her Gece ve her Sabah  
Doğar bazıları Acı'ya.  
Her Sabah ve her Gece  
Doğar bazıları tatlı Hazza,

derken Kızılderili, William Blake'in dizeleri sızar filme, Masumluk Kehanetleri'nden:

Her Gece ve her Sabah  
Doğar bazıları Acı'ya.  
Her Sabah ve her Gece  
Doğar bazıları tatlı Hazza.  
Doğar bazıları tatlı Hazza,  
Doğar bazıları Sonsuz Gece'ye.  
Yönledirilimiz bir Yalan'a inanmaya  
Göz'ün içinden görmediğimizde,  
Ki bir Gece doğmuştur, can vermek için bir Gece'de,  
Ruh uyurken Işık Huzmelerinde.  
Tanrı belirir ve Işıktır Tanrı  
Gecenin içinde barınan o zavallı Ruhlara;  
Ama bir İnsan Biçimi'ni sergiler.

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Ve ilginçtir, şiirle paraleldir filmin anlattığı ve film, bu yüzden tiyatroya daha yakındır sinemadan.

Anlatıcının adı *Hiçkimse'dir/Nobody/ Exaybachay. Yüksek Sesle Konuşup Hiçbir Şey Söylemeyen*. Ait olamamanın, öteki olanın, hiçkimse'nin öyküsünü anlatır kısa ve öz cümlelerle. Hiç kimse de olsa bir öyküsü vardır *Exaybachay*'ın. Hiçkimse'nin peşine düştüğünüzde, yazgısını sizinle paylaştığında, yolu beraber yürüdüğünüzde bilebileceğiniz bir öyküdür bu, uzaktan o, sadece hiç kimsedir.

Ve doğarken Sonsuz Gece'ye hiç kimseyle yolculuk yaparsınız:

*Kimle yolculuk ediyorsun?*

*Hiç kimseyle.*

*Ne tarafa gidiyorsun?*

*Bilmiyorum.*

Sonra anlamsız açgözlülüğün absürd finali yaşanır.

Benim, benim, benim... Sonuç: Hiçkimse'nin. Tıpkı dünya gibi. Traji-komik.

Ve Hiçkimse'nin gördüğü şey: gerçek olan mı, imaj mı? Filmdeki ikinci dramatik örgü buradadır, çünkü film başta Henri Michaux'un şu sözlerle başlar: Tercihen ölü bir adamla yolculuk etmemelidir.

Blake kendini halsiz hissetmektedir ve aç, Hiçkimse ona şu cevabı verir:

*Mistik düşlerin peşinde koşmak ulvi bir lütuftur Mr. Blake. Bunu becerebilmek için insan aç ve susuz yol almalıdır.*

Ve izleyici, filmin başından beri yolculuk yapan Blake'in yolculuğunun farklılaştığını anlar. Aslında peşindeki insanlardan kaçmıyordur, henüz bilmediği bir yere yolculuk yapıyordur.

*Bütün kutsal ruhlar, oruç tutanları takdir eder. Yolculuğa bu şekilde hazırlanmak gayet iyidir.*

Artık farklı bir bakışla bakma vaktidir dünyaya ve onsuz yapamam zannettiklerinden vazgeçme vaktidir. Çünkü oruç sadece aç-susuz kalmak demek değildir, dünyaya ait varlığınızdan/parçalarınızdan vazgeçebilme yetisini kazanmak demektir, gerçekten görmek, gerçekten hissetmek, gerçekten yaşamak, gerçekten yolculuğa çıkabilmek, gerçekten dönebilmek... için. Hiç kimseyle yolculuk eden elbette bir noktadan sonra yalnız kalacağını anlamalıdır ve Blake bakar ki yanında Hiçkimse/ hiç kimse kalmamış. Ve adım başı ölümlerle dolmaya başlar film ve ucuz et pazarı gibi her yan kan ve kemikle dolar, kendisinin vurduğundan fazlası da yollarda karşısına çıkar.

Tertemiz bir varlıkla karşılaşır sonra, ölmüş bir ceylan yavrusuyla. Hiçkimse'nin anlattığı hikayedeki gibi. Kardeşi olarak görmüştü Hiçkimse gelip önüne yatan geyiği, ve bir adım daha farklılaşır yolculuğu. Masum ceylanın yanına uzanır, bir kurban gibi. İtirazsız yatar, uzanır toprağa. İlk defa, gerçekten görmeye başlar. Hiçkimse'yle yeniden karşılaştığında artık hazırdır *ruhunun ait olduğu yere geri dönmeye*. Ormanın içinden geçerken Blake ve Hiçkimse, görülen büyüleyici bir kutsiyetin ışıl ışıl sızmasıyken kameradan gözlere, aynı yerden geçen bir başkasının gözlerinden, aynı mekanın korkulu,

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

bilinmez bir tehlide dönüştüğü görülür. Oysa aynıdır geçilen yer, sadece gören kişiler farklıdır. Herkes aynı şeye farklı bakar ve orada farklı bir şey görür aslında; ve yolculuklarımız -aynı yerlerden geçse bile- farklı farklıdır. Nereye yolculuk ettiğimize ve ne istediğimize göre değişir bakıldığında görülen şey.

Tüm bu yolculuk esnasında insan doğası, onun açgözlülüğü, hırsı, ikircikli tutumu, sahtekarlığı, tamahkarlığı... tek tek gözler önüne serilir. Evet, çirkin bir dünyadır burası ve Blake'in naif, ürkek, çekingen, kendine güvensiz ve korku dolu gözlerini değiştirecek kadar etkilidir kötülüğe evrilme konusunda.

Dünyaya ait son parçalardan birini de geride bırakır Blake: Benekli at'ı. Ondandır ayrılışında ilginç bir hüznün vardır, at ardından gelmek istese de o, kıyıda bırakılmak zorundadır.

*Hiçkimse, beni bu bot mu su aynasından öteye geçirecek?*

*Hayır, bu bot gerektiği kadar sağlam değil William Blake.*

Bot sanki bedendir, parmaklardan nehre kan dökülürken, sağlam olmayan şeyin bot değil, beden olduğunu düşünürsünüz. Onu da bırakmanız gerekir ki, bu dünyada bırakacağınız son şey o'dur.

Yıkım, yıkım, yıkım... insanın dokunduğu her şeyde...

Yeniden bir geyikle göz göze gelmek. Sanki geyik, ötelere simgeleyen bir metafordur burada.

Acısı ve ıstırabı artarken, yürümek onurlu ama acıyla...

Kanosu gelin gibi hazırlanır, sanki kavuşma anıdır, ayrılık değil. Sanki düğündür, bitiş değil, sanki dönüştür, gidiş değil...

Ayrılma vaktidir ama ayrılık değildir evet, geldiği yere dönme vaktidir.

*Nobody, ben sigara içmem ki...*

*Aho William Blake.*

**Jim Jarmusch yönetmenliğini yaptığı, 19yy.in ikinci yarısında Amerika'da geçen 1995 yılı bir film. Johnny Depp (William 'Bill' Blake) , Crispin Glover (Makinist) , Gary Farmer (Nobody), John Hurt (John Scholfield) filmde yer alan oyuncular.**

**Johnny Depp kadar Gary Farmer'ın müthiş oyunculuğuyla sizi kendi gerçekliğine sürükleyen, Western sineması örneği gibi görünüp de içinde farklı tabakalar bulunduran, kimi yerde sinemadan tiyatroya yaklaşan bir yapımdır. Aslında beyaz aptal adamı hicveden, bunun yanında ruh- dünya- ölüm gibi kavramları da dile getiren bir film. Ruhun ayrılık vadisinden geri dönüşünü anlatan... Burada dikkati çeken şey bu kavramları sorguluyor olması değil, sorgulama yok bu filmde. Bir kabul ve o kabule giden yolun ifadesi var.**

**Bir gün ayrılma vakti geldiğinde, sandalınız hazır olmalıdır yolculuğa. Oruçlu olmanız gerekir dünyadan. Ve her şeyi tek tek terk etmeniz gerekir. Bunu yaptığınızda geride dünya için**

**endişelenecek hiçbir şeyiniz kalmaz. Sizi sadece yeni yolculuğunuz ilgilendirir. Çünkü artık dönme vaktidir.**

Dönüşünüz düğün ola.

#### MASUMLUK KEHANETLERİ

Görmek Bir Kum Tanesi'nde bir Dünya,  
Ve bir Cennet bir Yaban Çiçeği'nde,  
Tutmak Sonsuzluğu avucunda,  
Ve Ebediyeti bir saatin içinde.  
Kapatılmış bir kızılgerdan kafese  
Boğar Tüm Cennet'i öfkeye.  
Kumru ve Güvercinlerle dolu bir kumru evi  
Titretir Cehennem'in tüm bölgelerini.  
Bir köpek, kapısında açlıktan ölen Efendi'sinin,  
Haber verir çöküşünü Devlet'in.  
hor kullanılan bir At yol üstünde  
Yakarır İnsan kanı için Cennet'e.  
Her feryadı Yaban Tavşanı'nın, izi sürülen,  
Bir elyaf koparır Beyin'den.  
Bir Tarla kuşu, kanadından yaralı,  
Susturur bir Kerub'un\* şarkısını.  
Kışkırtılmış ve kavgaya hazırlanmış Dövüş Horozu  
Ürkütür Yükselen Güneş'i.  
Her Kurt'un ve Aslan'ın uluyuşu  
Ayağa kaldırır Cehennem'den bir İnsan Ruhunu.  
Yabani Geyik, orada burada gezerken,  
Uzak tutar İnsan Ruhunu üzüntüden.  
Hor kullanılan Kuzu Halk Kavgalarına yolaçar,  
Ve yine de Kasabın bıçağını bağışlar.  
Küçük Çitkuşu'nu inciten adam  
Sevgi görmeyecektir İnsanlardan.  
Kim getirirse Öküz'ü gazaba  
Kadınlar sevmeyecektir onu asla.  
Sineği öldüren oyunbaz oğlan  
Tadacaktır düşmanlığını Örümceğin.  
İşkence eden kişi Mayısböceği'nin Peri'sine  
Bir Kameriye örer sonsuz Gece'nin içinde.  
Tırtıl, Yaprığın üstündeki,  
Yineler sana Annenin dertlerini.  
Güve'nin ya da Kelebeğin canına kıyma,  
Çünkü Kıyamet yaklaşmakta.  
At'ını savaş için eğiten kişi  
Geçemez asla Kutup Engeli'ni.  
Dilenci'nin Köpeğini ve Dul'un Kedisini besle,  
Sen şişmanlarsın böylece.



## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Akşamın sona erişiyile uçup giden Yarasa  
Terketmiştir inanmayan Beyni bunu yapmakla.  
Baykuş gece vakti ziyarete gelen  
Dem vurur inançsız'ın korkusundan.  
Sivrisinek, Yaz türküsünü söyleyen,  
Zehir elde eder İftiracı'nın dilinden.  
Zehiri Semender'in ve Yılan'ın  
Teridir Kıskançlığın ayağının.  
Zehiri Balarısı'nın  
Kıskançlığıdır Sanatçı'nın.  
Bir Gerçeği kötü niyetle söylemişsen  
Daha kötüdür uydurabileceğin tüm Yalanlardan.  
Neşe'nin ve Keder'in örgüsü çok incedir,  
Kutsal ruh için örülmüş bir giysidir;  
Her kederin ve özlemin altında  
İpekle örülmüş bir Neşe yatar aslında.  
Ki böyle olması hakçadır;  
İnsan Neşe ve Keder için yaratılmıştır;  
Ve bunu gereken şekilde bildiğimizde,  
Güvenle ilerleriz Dünya'nın içinde.  
Bebek daha fazlasıdır Kundak Bezlerinden;  
Her tarafında bu İnsanlar diyarının  
Eller doğdu ve yapıldı araçlar,  
Dillerinden her Çiftçi anlar.  
Her Göz'ün döktüğü Gözyaşı  
Bir Bebeğe dönüşür Sonsuzluk'ta;  
Ve yakalanır ışıltılı Dişilerce,  
Ve döndürülür tekrar kendi zevkine.  
Melemeler, Böğürmeler, Kükremeler ve Havlamalar  
Cennet'in Kumsal'ını döven Dalgalarıdır. Bir Bebek Sopa'nın altında ağladığında  
Öcünü yazar Ölüm'ün diyarlarına.  
Kişi Küçük Çocuğun İnanıcı'yla alay ettiğinde  
Alay edilecektir onunla Yaşlılık'ta ve Ölüm'de.  
Kuşku duymayı öğreten kişi Çocuğa  
Çıkamayacaktır çürümüş Mezar'dan asla.  
Küçük Çocuğun İnanıcı'na saygı duyan kişi  
Yenecektir Ölüm'ü ve Cehennem'i.  
Çocuğun Oyuncakları ve Sağduyusu Yaşlı Adam2ın  
Ürünleridir İki Mevsim'in.  
Soru Soran Kişi, ki oturuşu pek muzipçedir,  
Yanıt vermesini asla bilmeyecektir.  
Şüphe taşıyan sözleri yanıtlayan kişi  
Söndürür Bilgi'nin Işığını.  
Cırcırböceği'nin çılgılığı ya da bir Bilmece  
Uygun bir Yanıt'tır bir Şüphe'ye.  
Karınca'nın İnç'i ve Kartal'ın Mil'i  
Gülümsetir topal Felsefe'yi.  
Kişi gördüklerinden şüphe duyuyorsa  
Ne yaparsan yap, inanmayacaktır asla.

Eğer Güneş ve Ay şüpheye düşselerdi  
O dakika sönuverirlerdi.  
Prens'in Kaftanları ve palavraları Dilenci'nin  
Zehirli Mantarlarıdır Keselerinde Cimri'nin.  
Dilenci'nin Paçavraları, kanat çırparak havada,  
Bölerler Gökyüzü'nü parçalara.  
Daha değerlidir Yoksul'un Çeyrek Peni'si  
Tüm Altınlardan Afrika sahillerindeki.  
Cimri'nin topraklarını alıp satar Az Bir Para,  
İşçi'nin ellerinden zor alındığında;  
Ya da, eğer yukarıdan korunuyorsa,  
Alıp satar tüm o Memleket'i.  
Kılıç ve Tabanca'yla kuşandığında Asker  
Yaz Güneş'i ne felçli bir halde hücum eder.  
Biline en güçlü zehir  
Sezar'ın Defne Tacı'ndan gelmiştir.  
Çarpıtamaz İnsan ırkı'nı  
Zırh'ın demiri kadar kimse.  
Altın ve Mücevherler Saban'ı süslediğinde  
Kıskançlık boyun eğecektir barış Sanatlarına.  
Bir Tutku'nun içinde olmak sana İyi gelebilir.  
Ama Tutku senin içindeyse bu hiç İyi değildir.  
Bir Memleket'in Kader'ini belirler Kumarbaz ve Fahişe,  
Devlet onlara resmi izin verdiğiinde.  
Orospu'nun sokaktan sokağa seslenişi  
Örecektir Yaşlı İngiltere'nin kefenini.  
Kazanan'ın haykırışı, bedduası Kaybeden'in  
Danseder Cenaze Arabası'nın önünde Ölü İngiltere'nin  
Her Gece ve her Sabah  
Doğar bazıları Acı'ya.  
Her Sabah ve her Gece  
Doğar bazıları tatlı Hazza.  
Doğar bazıları tatlı Hazza,  
Doğar bazıları Sonsuz Gece'ye.  
Yönledirilimiz bir Yalan'a inanmaya  
Göz'ün içinden görmediğimizde,  
Ki bir Gece doğmuştur, can vermek için bir Gece'de,  
Ruh uyurken Işık Huzmelerinde.  
Tanrı belirir, ve Işıktır Tanrı  
Gecenin içinde barınan o zavallı Ruhlara;  
Ama bir İnsan Biçimi'ni sergiler  
Gün'ün Diyarları'nda yaşayanlara.

**William Blake**

**[Arı Kovanının Ruhunu / El Espiritu De La Colmena \(Suzan Nur Başarslan\)](#)**



Bugün birdenbire karşıma çıktı, onu aramıyordum, birdenbire, öylesine. Adı, sadece adıyla, bana 'beni izle' dedi. Daha önce dikkatimi çekmemişti, aslında film izleme döneminde bile değilken -bu dönemlerde değil izlemek, tahammül bile edemem tek dakikasına filmlerin- o, kapımı çaldı. Kitap okuma döneminde olmama ve bunun dışındaki her şeyi yadsıma eğilimi göstermeme rağmen, sanırım bir haftada üçüncü kitabı bitirip dördüncüye başlayınca farklı bir şey yapmak istedim ve o, beni buldu.

Arı kovanı ve ruh. Aklıma insanlardan uzakta, kendini yaptığı işe veren ama aynı zamanda kendini yaptığı işten koruyan, her şeyden yalıtılmış bir insanın görüntüsü geliyor... şu anda bilmiyorum... Şimdi izleme zamanı.

İzlerken daha ilk sahnelerde, zamanda yolculuk yaptım. Sinema izlemeye giden kasabalıyı görünce. Eskiden mahallelerde sinemalar olurdu ve ailecek sinemaya gidilirdi. Halen, artık sinema kalmasa da mahallemizde, sinemayı işleten insanlara Sinemacılar denilmekte. Belleğim izlediğim filmleri hatırlamasa da, akşamları sinemaya gittiğimizi hatırlıyorum. Eski, küçük ama değerli anları geçmişin. Ama bazen geçmiş, farklı izler bırakır bellekte, onları terk etmeniz de gerekir.

Arı Kovanının Ruhunu [Víctor Erice](#)'nin yönetmenliğini yaptığı, 1973 İspanya yapımı Pan'ın Labirenti filmine esin kaynağı olmuş bir film.

Film 1940'ta, İspanyol İç Savaşı'nın bitiminden hemen sonra, Kastilya Bölgesi'nde geçmekte. Ana, köy sinemasında izlediği James Whale'in Frankenstein filminden etkilenerek, ablası Isabel'in, Frankenstein'in ölmediğini, ruhunun yaşadığını ve gözlerini kaparsa Ana'nın onu çağırabileceğini söylemesi üzerine Frankenstein'in ruhunu aramaya başlar.

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Sorar: Ruh, nedir? Aldığı cevap annesinden, çok basittir, genellikle hepimizin yaptığı açıklamalardan biridir. Ruh, ruhtur. Ve ruhu iyilik ve kötülüğün açıklamasında kullanır. İyi olursan iyi ruhlar gelir, kötü olursan kötü ruhlar...

Filmin başında Frankenstein'in yönetmeni seyirciyi film için uyarır ve onlar filmi izlemeye başladıklarında biz de kendi filmimizi izlemeye başlarız. Filmin içinde geçen uyarı bizedir/seyirciyedir aynı zamanda. Film ilerledikçe Frankenstein filminin yönetmen tarafından metafor olarak kullanıldığını ve ruh, iyilik-kötülük, sonsuzluk... kavramlarını sorgulamak için kullanıldığını fark ederiz. Filmin içindeki film, gerçekliğin içindeki kurgu, bizi düştür çok gerçeğe yaklaştıran bir araç olarak kullanılır.

Dramatik örgü kurulurken adım adım, hızlı olmayan bir tempoda, küçük ayrıntıların, ama sonuçları etkileyen ayrıntıların verildiğini görürsünüz. Müzikli köstekli saat, Frankenstein'den etkilenen Ana'nın ruhu bulmak için boş binaya gidip gelmeleri, bir kaçağa yiyecek ve giyecek götürmesi, giyeceğin içinden saatin çıkması, kaçağın öldürülmesi, saatin eve geri dönüşü, babasının Ana'yı boş binada bulması ve Ana'nın kaçması...sonra bulunması.

Gece suyun kenarında kendisiyle yüzleşirken Ana -tek söz yoktur bu sahnede ve bu kısım filmin en etkileyici kısımlarından biridir-, suda Frankenstein'i görür, sonra da karşısında. Kötü bir şey yapmıştır ve onun ruhu yanına gelmiştir. Çünkü annesi daha önce öyle demiştir.

Frankenstein filmiyle harmanlanan gerçeklik. Bir çocuğun gerçekliği. Doğru ve yanlışın, ruh ve beden, küçük ama önemli ayrıntıların hayatımızdaki etkisi.

Tiranların zamanında tüm söylenceler, düşler ve gerçeküstüne evrilir ve gerçekler, metaforların, sembollerin, işaretlerin ardından yol bulur gerçeğe doğru. Gerçek Frankenstein'in suratı olduğunda, doğru yanlış kabul edildiğinde, algılarda kırılmalar olur, Ana'da olduğu gibi. Küçük ayrıntılar, küçük seçimler hayata yön verir ve fark etmediğiniz bir ayrıntı -tıpkı babanın kızlarına anlattığı mantar bilgisi gibi- sonunuzu hazırlayabilir, sizi tamamen değiştirebilir.

Edilgen ve arılarla vakit harcayan bir baba, bilinmeyen birine mektuplar gönderen ve geçmişteki sevgiye tutunmaya çalışan bir anne, akıllı ve haylaz bir kız kardeş ve ruhu araştıran küçük Ana. Sıradan bir hayatın, düşsel bir bakışla yeniden ifade edilişi, biçim kazanması. Travmatizme edilmeyen, yumuşak geçişlerle gerçeğe dokunuş. Daha önce gösterilen her sahnenin, küçük farklılıklarla yeniden karşımıza çıkması. Hayat gibi, tekrar eden, benzer görünen ama asla aynı olmayan hayat. Küçük detayların, atladığımız seçimlerin büyük sonuçlara neden olduğu hayat.

Ancak şunu söylemeden geçemeyeceğim, arı kovanının ruhu ismini duyunca, daha farklı bir film beklemiştim. Ana'dan çok babaya yönelen ve dönemi, edilgenliği ve hayatı daha çok sorgulayan, daha derin bir film. Bu noktada filmin zayıf kaldığını düşünüyorum. Peki çekimler? İşte onlar harika, özellikle de kamera gözünü doğaya çevirdiğinde, kendisine eşlik eden müzikle birlikte...

İzlemeli misiniz, eğer soru banaysa, cevap çok açık: Elbette.

**THE FALL / Tarsem Singh (Suzan Nur Başarslan)**



Düşsel gerçeklik. Fotoğrafik görüntüler. Evrensel bir şölen...

LOS ANGELES / Once Upon A Time...

Masala, hayale, gerçek üstüne açılan kapı. Bir hastanede, iki insanın dünyalarının kesişmesiyle beş yaşındaki Alexandria'nın Roy'la paylaştığı masallar, hikayeler, hayaller...

Alexandria'nın Hemşire Eyllin'e yazdığı mektup, ilk mesajdır Roy'a; onun henüz göremediği. Roy, ilk öyküsünde İskender'i anlatır Alexandria'ya ve İskender'in aradığı mesajı, İskender'in tüm hırsı ve susuzluğuyla.

Ve o müthiş soru gelir Alexandria'dan:

Mesajı bulmuş mu peki?

Roy aslında Alexandria'nın mektubunda mesajı bulmuştur ama henüz farkında değildir. Öykü öykü, hayal hayal ilerlerken ilişkileri, bu cevap sonda anlaşılacaktır; henüz Roy'un bilmediği ve bizim göremediğimiz.

İlk öyküde ikisinin arasındaki fark ortaya çıkar: bir yanda gerçek diğer yanda umut; bir yanda gerçeğin acımasızlığı, diğer yanda umudun masumiyeti/paylaşımı.

Hayal dünyasının beş karakteri: kardeşini Oidus'a çalışırken kaybeden, Eski Köle Otta; kimsenin göremediği, dünyanın en güzel kadınıyla evli olan ve karısı Oidus tarafından kaçırılan ve buna dayanamayan kadının kendini öldürmesiyle ondan güzel başka bir kadına bakmayacağına yemin eden, Hintli; Vali Oidus tarafından dışlanan, toplum tarafından yok sayılan patlayıcı uzmanı Luici; yaşayan her şeyi seven, Americano Exotica adlı çok güzel bir kelebeği diyar diyar ararken, bu

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

kelebeğin Oidus tarafından ellerine ölmüş olarak gönderildiği Charles Darwin ve küçük maymunu Wallece; ve ikiz kardeşinden Oidus yüzünden ayrılmak zorunda kalan Maskeli Haydut. Roy'un benliğinin ayrı ayrı parçaları.

Hikayeler anlatılırken Alexandria'nın küçük, beyaz yalanları ve hırsızlıkları; umutsuzluğun umuda, çaresizliğin sevgiyle çareye dönüşmesi için...

Alexandria'yı intiharına giden yolda hayaller ve masallarla kullanan, sevdiği kadını kendisinden çalan adama duyduğu intikam duygusuyla ölümü tek gerçeklik olarak kabul eden Roy...

Tüm bu hayal dünyasında dünyanın her köşesinden renkler, izlenimler, müzikler, kıyafetler; iç içe geçmiş farklı dünyalar... ve tüm bu dünyaların anlatımında gerçek ile hayalin; ölüm ile hayatın; umutsuzluk ile sevginin mücadelesi.

-Hikayeyi anlat.

-Malesef bende mutlu son yok.

-Yine de istiyorum.

Acımasızca bitirilen hikaye:

Wallece, Charles Darwin, Luici, Mistik, Otta, Hintli... teker teker ölen hikaye kahramanları, teker teker kabul ettirilen gerçekler / umutsuzluk, aslında teker teker benliğinin parçalarını yokluğa mahkum eden Roy.

'Bu benim hikayem.'

diyen Roy'a, Alexandria'nın yanıtı:

'Benim de hikayem.'

Hikayenizi paylaştığınızda o sadece sizin hikayeniz değildir artık. Sevgi sadece hikaye değildir paylaşıldığı andan itibaren ve kararları tek başınıza alamazsınız bu yüzden, tek başınıza mutsuz bir sona mahkum edemezsiniz hikayenizi/sevginizi paylaştığınız insanı. İster bir çocuğa sunun ister bir başkasına; ister bir çocuktan -ellerinize/yüreğinize- sunulsun, ister bir başkasından. Ona hikaye anlatmaya başladığınız andan itibaren

-hayatınızın hikayesini-,

onu da almış olursunuz aynı hikayenin içine çünkü.

Ve filmin son repliği, Alexandria'dan; tatlı, hikaye düşkünü, sevgisini gösterebilmek için elinden gelen her şeyi yapan... :

MUA, MUA, TEŞEKKÜR EDERİM. TEŞEKKÜR EDERİM. TEŞEKKÜR EDERİM.

**Yağmurdan Önce / Before The Rain (Suzan Nur Başarslan)**



*'Kuşlar çığlık atarak siyah gökyüzünde kaçışıyor, insanlar sessiz, beklemek kanıma acı veriyor.'* (Mesa Selimoviç)

1995 yılında, [Venedik Film Festivali](#)'nden aralarında [Altın Aslan](#), [FIPRESCI](#) ve [OCIC](#) ödüllerinin de bulunduğu 5 ödülle dönen ve toplam 12 ödül almış bir film. Film üç ayrı parçadan oluşuyor ve aslında üç ayrı parça, tek bir çemberi bütünleyen parçalar:

Kelimeler, Yüzler ve Fotoğraflar.

**"Zaman asla durmaz. Çember yuvarlak değildir. Ben de az kalsın sessizlik yemini edecektim. Bu ilahi güzellik her türlü kelimeyi hak ediyor."**

Kiril ve pederin konuşmasıyla başlayan çemberin, aynı konuşmayla sona ermesi(circle text). Oysa başladığınız anla biten anın arasında asla aynı olmayan yaşam/çember.

**Çember'in ilk halkası, aslında son halka: Words.**

Anadolu kokan görüntü ve ezgiler eşliğinde bambaşka bir coğrafyada, tüm ilahi güzelliğin, sessizliğin, değişmezliğin, dinginliğin ortasında, başlayacak yağmurdan önce yaşananlardan habersiz olduğumuz ve hikayeye aslında sondan başladığımız başlangıç. Arnavut kız Zamira'nın Makedon bir çobanı öldürdüğüne inanıldığı için peşine düşülmesi ve onun Makedonlardan kaçarak sessizlik yemini etmiş keşiş Kiril'in odasına sığınışı. Kiril'in onu korumak için keşişlikten ve sessizlik yemininden vazgeçmesi. Birlikte fazla yol alamadan Zamira'nın büyükbabası ve abisinin de olduğu bir gruba denk gelmeleri ve Zamira'nın Kiril'in peşinden koşarken abisi tarafından öldürülmesi. Makedonlardan kaçarken abisinin kurşunlarıyla toprağa düşüşü... Kiril'i ilk gördüğünde yaptığı işaretle, sus...

**Çemberin ikinci halkası, Yüzler:**

Anne, Alex ve Nick arasında bir aşk üçgeni gibi dururken, aslında başka bir ülkede, hayat son hızla devam ederken, hayatın arka planında kalan mülteciler ve savaş. Haberlerde birkaç dakika yer verilen, ardından hava durumuna geçilen, telefon görüşmelerinin, iş görüşmelerinin arasında herhangi bir haber anonsu olarak dikkat çekmeyen. Pulitzer ödüllü Alex'in Bosna'da bıraktığı vicdanı, Anne'in kocası ve Alex arasındaki kararsızlığı, ama vahşetin ve öldürmenin sıradanlığıyla Nick'in ölümü. Serseri bir kurşunun Nick'in yüzünü darmadağın etmesi. Bu bölümde dikkati çekense, Alex'in gitmeden önce Anne'e verdiği fotoğraflar. Anne'in fotoğraflara bakarken devam eden hayatında bizim de fark ettiğimiz yüzler: Kiril'in ve Zamira'nın yüzleri.

Yaşananların donuklaşması. Gerçekliğin fotoğraftaki sıradan yüzlere dönüşü. Hikaye oluşu. Hikaye olan gerçekliğin, hikaye olduktan sonra, gerçekliğin kurguya dönüşü, gerçeklikten uzaklaşması. Hayatın içinde, konuşmalarımız arasında, herhangi bir yerde, önemsiz bir ayrıntı olması, detaya indirgenmesi, haber oluşu, havadis oluşu, rivayet oluşu, miş'e dönüşü... Oysa, az önce, yaşanırken... o kadar gerçekken, ölen gerçekten ölürken ve çaresizlik, gerçekten çaresizlikken...

Bir yerde ateşten bir çember içinde yanmaya mahkum bir kaplumbağa iken, diğer yerde akvaryumun içinde süs olmak... Sıradan, bildik ama düşününce can yakan gerçeklik, düşününce değil, hayır; yaşayınca, içinde olunca, başkasının hikayesi değil, gerçekliğin parçalarından biri olunca, çemberi tamamlayan bir an'a tekabül edince...

**Çemberin üçüncü halkası, Fotoğraflar:**

Coca Cola reklamı ve UN tankları. Sürüp giden hayat. Alex'in on altı yıl sonra döndüğü hayat. Zamanı geldiği için döndüğü. Taştan evler, ateşi yanan ocaklar, eski, yıkık ahşap ev, tavanında süslemeleri, duvarlarında fotoğrafları ve ceylan resimli halısıyla/duvarörtüsüyle, köpekler, eşekler, inekler, koyunlar, horozlar, oynayan çocuklar, sigara tütüren köylüler, doğum yaptırılan koyun ve iki kuzusu, cenaze töreni ve düğün, çalınan davul, mezar ziyareti ve misafir ağırlama, çarşafı dantelli yatak, tahta yer sofrası, manastır ve cami... Her zamanki köy, hiç değişmeyen... Tek fark, ellerde silahlar, silahlara aşına çocuklar, silahlarla oynayan çocuklar... Birbirine düşman olmuş ve herhangi bir sebebin çıkmasını bekleyen köylüler, birbirini öldürmek için, savaş için, taraf olmak için bekleyen...

Eskiden sevdiği Hana'nın kızını -Zamira- kendi köylülerinden kurtarmak için, onlar tarafından sırtından vurularak öldürülen Alex. Kamerası birinin ölümüne sebep olduğu için, savaşta taraf olduğu için, taraf olmaktan kaçan ama olmak zorunda kalan, taraf olmazsa -bu sefer doğrudan taraf olmazsa-, kendisiyle yaşayamayacak olan Alex. Yaşamasına izin verilmeyen Alex.

"Gökyüzüne bak. Gökyüzüne. Bak. Yağmur yağacak!"

Sonra yağmur, yağmurun altında kanlar içinde yatan Alex. Kiril ve pederinse henüz ıslanmadığı yağmur, başka yerde yağın, henüz başlamayan yağmur...

Sonra pederin cümlesi, ilk ve son cümle. Tamamlanan çember. Başlangıcı ve sonu aynı olmayan.

**'Bir çember yuvarlak değildir.'**

Başladığınız ve bitirdiğiniz nokta aynı değildir. Bir yerde, bir an, bir şekilde taraf olmanız gerekir. Sessizliği bozmanız, ilahi güzelliğin ardında, insanın o güzelliği bozan yüzünü ifşa etmeniz, vicdanınızın



## İnsan'sız Sinema Olur mu?

sesini dinlemeniz, insan tarafınızı ön plana almanız, konuşmanız gerekir, karşınızdaki sizin dilinizi anlamasa bile. Yüzleşmeniz gerekir yanlışla, hatayla, insanla, onun vahşi tarafıyla...

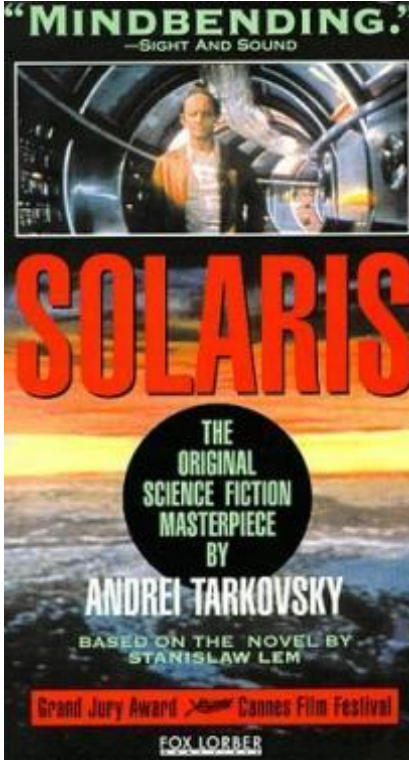
Karşınızdaki yüzlere kendi yüzünüzü sunabilmeniz gerekir. Kendi yüzünüze bakabilmeniz için, bazen yüzünüzü sunmanız gerekir... medeniyetin şiddet dolu, sebepsiz şiddetle kendisini, ötekini parçalayan yüzüne; ve göstermeniz gerekir fotoğrafın bütününe insanlara. Sadece Zamira'yı değil, Kiril'i, kendinizi, ötekini ve ötekileşen tarafınızı, Anne'i ve Nick'i... Birbiriyle ilgisizmiş gibi dururken, aslında birbirini bütünleyen tüm herkesi... Çemberin bir parçası olduğunu tüm insanlığa göstermeniz gerekir... Bir yerde yağmur yağarken, başka yere de aynı yağmurun yağacağını hatırlatmanız gerekir; vakti gelince, yağmur yağar çünkü...

Kelimeler, yüzler ve fotoğraflar... Nefis kamera çekimleriyle, doğanın görüntü ve sesinin yerel müzikle bütünleştiği atmosferde, detaya/ayrıntıya odaklanarak bütünü sunulduğu bir film Yağmurdan Önce. Kameranın önünden geçen hayatın; yerel olanın, evrensele dönüştürülerek gözlerimize sunulması. Ve kameranın gerçek'ten taraf olması ve size de taraf olmanın ne demek olduğunu sorgulatması, hatırlatması.

Filmin tüm özelliğini -biçim, içerik- veren, en etkileyici kareyse, çobanın vurulduktan sonra, evde kadınların ağlaştıkları an, gözlerimize sunulan görüntü:

Çarşafın ucundaki beyaz dantelden yere damlayan kıpkırmızı kan...

[SOLARIS / Solyaris / 1972 / Andrei Tarkovsky \(Suzan Nur Başarslan\)](#)



*İnsanlık kurtuluşunu utancında bulacak!... İnsanın insana ihtiyacı var.*

Andrei Tarkovsky sinemasıyla yıllar önce Cnbc-e'nin Ustalara Saygı kuşağında izlediğim Ayna ve Kurban filmleriyle karşılaşmıştım. Henüz internetin evlere girmediği Ally Mcbealli dönemdi bu, ya da şöyle diyeyim, henüz 24 dizisindeki Jack Bauer'ın çıtır çerez olduğu dönemler. Cnbc-e jenerasyonu ne dediğimi hemen anlayacaktır. O dönemlerde farklı ve kaliteli filmlere açılan kapıydı Cnbc-e. Şimdilerde internet ve bilgisayarın kolaylığıyla insan istediği filmlere ulaşma şansına sahip ama o zaman bu şansa sahip değildik. Tarkovsky de bu kanal sayesinde tanıdığımız yönetmenlerden biriydi.

Tarkovsky filmlerinde dikkatimi çeken şey, kamera hareketlerindeki yavaşlık, bütünlük ve az hareketle, izlediği dünyayı tıpkı bir göz gibi takip etmesiydi. Kamera değil, hayatın içindeki hareketlilik filme hareket katıyordu. Göz bakışı. Hareket eden nesnelere, şeylere, insanlara...dır, göz sadece onları takip eder. Onun filmlerinde de kamera tıpkı bu göz bakışını yansıtıyordu ve bu bakış, çok etkileyiciydi. Yine dikkatimi çeken

ikinci şey, tabiatın insanla iç içe oluşuydu, sanki onun bir parçası gibi. Kişiyi bütünleyen bu tabiat olmazsa, sanki bir şeylerin eksik kalacağını hissediyordunuz izlerken. Tablovari bu görüntüler, siz filmi, konuyu unutsanız da -ki daha önce izlediğim Tarkovsky filmlerinden hafızamda ancak kareler kaldı, konularını unuttum- görüntüler aklınızda kalıyor.

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Polonyalı bilim kurgu yazarı Stanislaw Lem'in 1961'de yazdığı romandan uyarılma olan Solaris, "Solaris gezegeninin yörüngesindeki bir uzay istasyonunda yaşanan doğaüstü olayların ve insanların hayalleri ve vicdan muhasebeleri üzerine bir bilim-kurgu".

Başlangıçta, müziksiz, yalın, büyülü bir evrenin içinde izlenimi veren görüntüler... Ansızın sahneye giren at, az sonra geçip giden, anlık. Ansızın başlayan yağmur, hayatın beklenmedik ama bildik görüntüleri, sonra geçip giden, dinginlik.

Sonra bu dinginliğin tam zıddında görüntüler ve bir konu: Solaris gezegeninde gizli bir sır vardır. Daha önce hiçbir yerde görülmeyen bir sis... Şekilden şekile, renkten renge giren sis... Bu sırrın çözülmesi için neler yapılması gerektiğini tartışır bilim adamları. İnsanoğlu gizleri mutlaka çözmeli ve buna mutlaka ama mutlaka **aklî** nedenler bulmalıdır.

Film izleyen insanların -bizim-, izledikleri filmdeki insanların film izlemelerini izlemeleri. **Film içinde film içinde film.** Bizim gözlerimizden. Çok ilginç bir sahne. İki ayrı gerçekliği/kurgunun gerçekliği üçüncü göz olarak izlemek.

Solaris okyanusunun Burton'un bilinçaltını etkileyen biyomanyetik akımlardan kaynaklanan görüntülere neden olması açıklaması. Sır bu mu? Yoksa fazlası da mı var? Gerçekten orada ne oldu? Sanırlar? **Gerçek? Gözle görülen mi, görüldüğü düşünülen mi?** Bu sırrı çözmek için Solaris'e gönderilen psikolog Kris Kelvin.

Sonra uzun bir araba yolculuğu, yollar, yollar, köprüler, tüneller... Detaycı kamera. Görüntülerin geçip gitmesine izin vermeyen, sizi dışarıya bakmaya zorlayan... Hayatın içindeki ayrıntılara odaklayan.

Solaris'te mümkün olan doğaüstü olay: **geçmişin maddileşmesi.** İnsanın kurtulamadığı geçmiş. Yok edemediği. Bellekte gizli olanın defalarca ve defalarca gün yüzüne çıkması, her çıkanın yeni bir gerçeklik olması ve onunla yüzleşilmesi. Kris'in geçmişi, yüzleşmesi gerektiği. **Ama geçmişle 'bugün' yüzleşmeniz gerektiğinde, karşınıza çıkan geçmiş gerçek değildir. Tamamen ona benzeyen, ya da benzediğini düşündüğünüz ama ondan ayrı bir şeydir. Bugünüze ait bir şeydir artık.** Kris için Hari gibi. **Kafanızdaki görüntü geçmişe ait görüntülerden oluşmaktadır ama onun içindeki gerçekliği, siz, bugün, tek taraflı inşa ettiğiniz için asla geçmişteki gerçek'lik'le karşılaşamazsınız.** Hari'nin kim olduğunu bilmemesi gibi. **Geçmişinizi sevebilirsiniz, ona yeni anlamlar yükleyebilirsiniz ama bazen ondan kurtulmanız da gerekir.** Bu yüzden Kris, Hari'den kurtulmaya çalışır ve her seferinde biz Hari'den bir objenin/şal geride kaldığını görürüz. Aslında gördüğümüz Kris'in gördüğüdür. Kris'in bilinçaltı onu tamamen göndermeden ve geçmişinden bir iz/obje/şey geride kalmadan hayata baktığında/şimdiye döndüğünde ancak geçmişinden/Hari'den/ona karşı içindeki vicdan azabından kurtulabilecektir. Hari'yi her yolculayışında/yok etmeye çalışmasında aslında biz Kris'in geçmişinden kurtulmaya hazır olmadığını fark ederiz. Filmde de dendiği gibi: *Geçmişini yok sayarak onun hakkında konuşamazsınız.* Hari'nin/Geçmiş'in varlığını yok sayarak asla geçmişten konuşmak mümkün değildir.

Hari, Kris'e çok önemli bir soru sorar:

*-Kim olduğunu biliyor musun?*

Kris'in cevabıysa aslında söylediğinin farkında olmadığını ifadesidir.

*-Evet, bütün insanlar bilir.*

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Oysa bütün insanlar kim olduğunu bilemezler ve bu soru da bir evet ya da hayır gibi kapalı uçlu bir soru değildir. Nereden geldiğini bilememek, bildiğini sanmak... temel soruları sorar burada bize film: Kimim? Nereden geldim? Cevap... aslında yoktur, sadece nereden geldiğini bildiğini sanmak vardır ama kesinlik yoktur filmde.

Kris'in itirafı, geçmişindeki Hari'yi bugünkü Hari'ye anlatışı, yarım kalanların yavaş yavaş açıklığa kavuşması, bulmacanın adım adım tamamlanması:

*Son zamanlarda çok kavga eder olmuştuk. Eşyalarımı topladım ve onu terk ettim. Anlamamı sağladı... Öyle çok kelimeyle söylemedi. Birisiyle yeterince uzun yaşadığında kelimeler gereksizleşir. O kadar ciddi olduğunu düşünmedim ama sonra laboratuvar ilaçlarını ona etkilerini açıklayarak buzdolabında bıraktığımı hatırladım.*

*Korktum ve ona gitmek istedim, ama o zaman da söylediklerini ciddiye aldığımı anlayacağını düşündüm. Üçüncü gün her şeye rağmen ona gittim. Ölmüştü. Kolunda bir enjektör izi vardı.*

**Sevdiğimizi/sevgimizi gururumuz yüzünden geri plana atıp, ona geç kaldığımızda, bazen, tamamen ellerimizden yitiverir. Geç kalıyoruz sevgiye, kendimiz ve bahanelerimiz, haklılığımıza inancımız yüzünden. Sevdiğimiz hep yanımızda olacak sanıyoruz, ama her defasında yanılıyoruz.**

Filmin içinde Cervantes, Dostoyevsky, Tolstoy, Faust: Yani insan, insanlık, ölümsüzlük, evren, bilgi ve ironi.

Hari'nin insana dönüşmesi, hissetmeye başlaması, aşık olması: *"Belki de... Ama ben... ben bir insan oluyorum. Sizin kadar derinden hissedebiliyorum. İnanın bana. Onsuz da yapabiliyorum artık. Onu seviyorum. Ben insanım!"*

**İnsanlığa insan olmayan bir varlığın/röprodüksiyonun, insan oluşunun aşamalarını vererek insanlığın ne demek olduğunu hatırlatılması. İroni.** Ve Snaut'un ifadeleriyle bu tespitin netleşmesi:

*Snaut: "Bilim mi? Boş laf. İçinde bulunduğumuz durumda, sıradanlık ve deha aynı derecede yararsız. Evreni fethetmekle ilgilenmiyoruz. Dünya'yı evrenin sınırlarına kadar genişletmek istiyoruz. Öbür dünyalarla ne yapacağımızı bilmiyoruz. Başka dünyalara ihtiyacımız yok. Bir aynaya ihtiyacımız var. "Bağlantı" için çabalıyoruz, ama onu asla bulamayacağız. Korktuğu ve ihtiyaç duymadığı bir amaç uğruna gayret sarf eden o "ahmakça insanlık durumu"ndayız. İnsanın insana ihtiyacı var."*

Düşüncelerinde kaybolarak Hari'yi kaybeden Kris. Geri gelen Hari. **Yüzlerce kez geri gelebilecek olan Hari ve aslında asla geri dönemeyecek olan Hari.** Geçmişinden kurtulamayan Kris, onu yeniden, yeniden canlandıran. Geçmişinin girdabında, sisinde günü/hayatı kaybeden Kris, belleğinin derinliklerinde mahkum kalan. Sanrılı bir hayatı gerçekliğe tercih eden ve deliliğinin farkında olan Kris yani deliliği tercih eden.

Filmin sonunda sorulan asıl sorular, tıpkı filmin sonunda, *insan bu soruları hayatının sonunda sormalı*, dediği gibi; filmin sonunda Kris, Snaut, Hari ve ölümsüzlük arayışındaki Sartorius'un diyaloglarıyla karşımıza çıkar:

Kris: *"Neden böyle işkence çekiyorsun?"*

Snaut: *"Bence kozmik duyularımızı kaybettik. Antik çağlarda yaşayanlar o duyguyu mükemmel anlıyordu. Neden veya amacı ne diye hiç sormadı onlar."*

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Snaut: "Büyük soruları seviyorsun. Sanırım yakında bana hayatın anlamını soracaksın."

Kris: "Dur biraz. Alaycı olma."

Snaut: "O soru çok banaldir. İnsan mutluken hayatın anlamı ve diğer ebedi meselelerle nadiren ilgilenir. Bu soruları insan bir ayağı çukurdayken sormalı."

Kris: "İyi ama, ne zaman öleceğimizi bilemeyiz. Bu yüzden telaş içindeyiz."

Snaut: "Acele etme. En mutlu insanlar bu lanetli sorularla ilgilenmeyenlerdir."

Kris: "Sorularımız bilme arzumuzdan kaynaklanıyor. Buna rağmen en yalın insan gerçekliğinin korunması gizemi gerektiriyor. Mutluluğun, ölümün ve hayatın gizemleri..."

Snaut: "Hayatın anlamı? İnsan mutluken hayatın anlamı, sonsuzluk hakkındaki diğer nadiren ilgilenir/ilgilidir. İnsan bu soruları hayatının sonunda sormalı. Ecelimiz ne zaman bilmiyoruz, bu yüzden de acele ediyoruz. En mutlu insanlar, bu lanetli sorularla canını hiç sıkmayanlar. Biz hayatı, onu anlamlandırmak için sorguluyoruz. Henüz/hala basit insani doğruları korumak için gizeme ihtiyaç duyuyoruz. Mutluluğun, ölümün, aşkın gizemi."

Haklısın ama bunu düşünmemeye çalış. Bunu düşünmek eceli bilmek gibi bir şey. Zamanını bilmek bizi ölümsüz yapmaz."

Rüyalandaki anne, geçmişteki Hari, geçmişin sisinde mahkum kalan Kris. Sonra asıl dönmesi gereken yere dönen: eve. Ait olduğu yere, ama asla evinden ayrıldığı zamanki Kris olarak değil.

Her şey yavaş yavaş normale dönüyor. Yeni ilgi alanları yeni tanışlar bile bulurum. Ama kendimi onlara tam olarak veremem. Asla. İrkimin on yıllardır anlamaya çalıştığı bu Okyanusla, hayali de olsa bir ilişki kurma olasılığını geri çevirmeye hakkım var mı? Burada kalmalı mıyım? İkimizin de dokunduğu bu nesnelere arasında? Nefesimizin hatırasını taşıyan bu yerde?

Ne için? O'nun döneceği umudu mu?

Ama bu umuda sığınmam. Bana kalan tek şey; beklemek. Neyi beklemek, bilmiyorum... Yeni bir mucize?

Acı çekmek hayatı gri ve güvenilmez gösterir, der film ve bu yüzden Solaris gri sislerin ardındaki şekillerdir, Ayrık olgular dağı'dır... **Solaris gerçek ve rüya alemi, ötelere, bilinçaltı...dır. Ve Solaris'te vicdan: Ziyaretçiler/ Maddileşen geçmiş'tir.**

Ben kimim? Nereden geldim? Neden buradayım? Ve bu soruları sormak için, başvuru giz/sis/gizem ya da Solaris. İnsan'ı, insanlık'ı anlatmak için, onun sorması gereken soruları sorması için, ya da bu soruları hatırlatması için bilimkurgunun kapısının aralanması. **Bütün bilimkurguların tersine, içinde insan'ı barındıran ve hiçbir uzaylının içinde olmadığı bir bilimkurgu ile sadece ve sadece insanı anlatan, varoluşu sorgulayan bir film.**

**Avatar Çıkmazı (Cemile Bayraktar)**



Öyle renkli bir dünyaydı ki ; yerli,aynada teninin siyahını,yabancı aksinin beyazını seçemiyordu.Grilerin ve renklerin hükümdarlığında köle ile kul sadece renklerle dönüştürülüyor.Her şey bitmiş,üçüncü boyuta geçilmişti.

CB

Çarklıların arasına daha gışede ilk hareket ile teslim olunuyor.Soyulmaya başlıyoruz,önce ' madden ' ; tutarı belirten gışe görevlisi faturayla birlikte açıklama yapıyor,kısaca ;

-Film üç boyutlu,normal filmlere göre X lira daha pahalı,X lirada üç boyutlu filmi izlemek için gerekli gözlüğün kirası için. ( daha girişte üç boyut oluyorsunuz zaten )

Hayatlarımız birbiriyle bağlantılı çarkların birbirini oluşturmaktan fazlası değil aslında.Bunu ancak maratona döndürdüğümüz hayatlarımızı anlık dahi olsa dondurarak,olayın dışına yükselebilmeyi ve oradan hayatlarımızı bir an dahi olsa dışardan gözlemleyebilmeyi başarırız fark edebiliyoruz.Lakin bu öyle bir maraton ki,tur atlama saplantısı içerisinde kendimiz duramadığımız gibi,duranları da fark edemiyoruz.Çarklar aşinalıktan kaynaklı duyulmayan sesleri ile ritimlerine katıyor bizleri.Her bir çarkın kendi tonunda,kendi renginde,kendi renklerimiz ne olduğunu hiç bilemeden dönüp durmaya,kendimizi bilmeden,bir bilinmeyen ile hiçliğe çabalıyoruz.

Bilim-kurgu,fantastik dediğimiz şeyler aslında hiç var olmamış ve muhtemelen var olmayacak kurgulardan başka birşey değildir.Var olmayan-var olmayacak şeyler için hem çalıştığımız zamanın

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

gelirini,hem de kendimize ayıracağımız zamanın huzurunu heba ediyoruz,o gişenin önünde çark görevimizi tamamladığımızda.

**AVATAR**,benim gördüğüm kadarı ile bilim-kurgu,fantastik bir film.Üç boyutlu oluşu,tarzını pekiştirme amacı ile olması gerektiği gibi işlenmiş.Zaten üç boyutlu görüntü demek,yardımcı aletler ile hiç içinde olmadığınız bir dünyada kendimizin varmışız gibi sağlaması değil mi?Ekrandan üzerinize fırlayan nesnenin görüntü etkisinde eğilip,bükülmenizin temelinde sadece sanmak ve sonucunda yanılmak kandırılmaları yatıyor.Özetle hiç var olmayan bir dünyanın parçası olduğunu zannerderken aslında kandırılıyorsunuz.

Film kabaca,' maddecilik eksenli insan türü ' ile ' manevi kaynaklardan beslenen yerli türü ' arasında geçen,maddi ve manevi olanın savaşını hikaye ediniyor,manevi kaynakların temsilcilerinin başarısını sonuç olarak oturtarak,noktalıyor öyküsünü.Tüm bu öyküleme sırasında görsellediği her sahnenin **aşırı renkliliğinde**,yanılgılar aleminde kaybediyorsunuz kendinizi.Aslında vermek istediği mesaj, ' tüketen,modern beyaz adamın caniliğine,doymak bilmeyen taraflarının zalimliğine rağmen modern olmayan yerlilerin temiz imajı,korunması gereken değerler.Özellikle doğaya ve mistiğe baskın bir dokunuş var,maddeciliğin kirliliğinden,manevi olanın temizliğine kaçışı,' iyi olanı ' vurgulayarak anlatıyor.Buraya kadar film açısından içerikle ilgili olumsuz bir etkiye rastlamıyorsunuz.Peki verdiği mesajı,görsele aktarırken?İşte yapmak istediği şeyi,vermek istediği mesajı verirken film bal gibi eleştirdiği ' maddeci ' tarafın argümanlarından besleniyor,fazlasıyla.Çünkü o kadar renkli ki,öyle alacalı ki,tek bir renge ( tek renk kendini ortaya koyandır,kayıp ya da alacalıkta eksik değildir )ait bir duruş yakalayamıyorsunuz,bir öykü var ama aynı zamanda o öykünün temasını yakalayamayacağınız her türlü görsellikte mevcut.Sonra özellikle takıldığım üç boyutlu ( aslında var olmayanı var sayma,sanı,yanılgı ) oluşu,normal filmlerden ortalama bir saat daha uzun oluşu ve olay içerisinde kendinizi kaybetmenizi sağlamak istemesi gibi bilinçli uygulamaların hepsi kendini aklama imajı içerisinde,iyiye,güzele özlemi anlatıp,onu değerlerken aynı zamanda ondan uzaklaştırmayı da ödev edinmiş kendine.Özetle modern zihin kendini ancak bu kadar temizleyebiliyormuş,diye mırıldanmadan edemeyeceğiniz bir düzende gerçekleşiyor tüm bunlar.Siz ne çark sesini,ne de aşırı renkliliğinin uyuşkanlığını hissetmeden başladığınız gibi bitiriyorsunuz filmi.Çünkü değişime özlemi vurgulayıp,bundan nemalanan kurgucu,değişimi gerçekleştirmeden sadece -miş gibi yaparak tamamlayor görevini,başarıyla !

İnsan modernleştikçe laikleşti,modernleştikçe sekülerleşti.Laiklik,sekülerlik ve modernitenin oluşacağı zemini hazırlayan Kilise'dir.Onun kurumsalında şekillenen din ( aslında semavi anlamda bir din değildir ) baskısı çok anlaşılabilir bir sonuç olarak doğurmuştur,moderniteyi.İnsan dönem itibariyle modernleştikçe kendi olabildiğini keşfetmiş,bu keşfin hazzında uzun zaman geçirmiştir.Ta ki bu eğilimin sonucunda insanın ' manevi ' olana muhtaç bir varlık olduğunu,manevi olandan koparak uzun süre yürütemeyeceğini anlayana kadar.Tam bu gerçek ile burun buruna geldiğinde devreye insanın temel ihtiyacı olan dini de bir şekilde fazla gürültü koparmadan dahil etme gereğinin farkına varır ve devreye tüm hayatı kapsayacak bir din modelini sokmaktan itina ile kaçınarak,dinin yerini tutabilecek,anlık iyileştirmeler sağlayabilecek,üç boyutlu görüntüye( gerçekte var olmayan ) sahip,' mistik ' denilen argümanları yerleştirir.

**Mistik**,bir anlamda,insanın temel arınma,inanama,güvenme gibi ihtiyaçlarına ilkel zamanlardan modern zamanlara kadar hizmet etmiş,kendi çeşitli başlıkları altında şekillenmiştir.Dünyaya dadanma,dünyayı şekillendirme,belirli kalıplar ile yol alma,ruha hitabının yanına bedensel faaliyetleri ekleme gibi bir iddiası olmayan,olsa dahi bunu olmazsa olmaz kalıplar,kurallar bütününe çevirmemiş,daha çok yeri ve sırası geldiğinde,bir nevi ihtiyaç duyulduğunda başvurulana,keyfe hizmet olarak adlandırılabilir kadar yeri geldiğinde çıkartılan,yeri geldiğinde rafa kaldırılan bir sistemin

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

adıdır.Bu anlamda mistik bireyin hizmetinde,ona tabi olan,söz sahibi olanın kutsal olmadığı,söz sahibi olanın birey olduğu tersine hizmet eden bir inanç şeklidir.Aynı zamanda kabaca ifade edecek olursam sosyal yaşama alabildiğine müdahale etmeyen,gereğinde yerinde kullanılan,gereğinde ayak altından kaldırılabilen,bir nevi laik diyebileceğimiz sistemin adıdır.Laiktir çünkü,inanç sistemini,inanç başlığı altından başka bir alana dahil etmez.

**İslam**,ise bunun tam tersi,kural koyucunun hükümlerinde,bireyin hizmet ettiği,patronun birey olmadığı,hayatin her alanına sirayet etmiş,yalnız kalıktan,kalabalığa karıştığımız ana kadar tüm yaşama müdahale eden,bir anlamda anti-laik,kuralları belli,ihtiyaç duyulduğunda başvuru değil tümüyle hayatın her anında ruhani ve şekli emirleri ile bireyi şekillendiren sistemin adıdır.

**Avatar Çıkmazı**,giriş tespitlerimin yanı sıra bu tanımlar ile yorumlandığında ; insanı modernitenin,maddeciliğin etkisinde zalim olmaktan koruyabilme görseiliğinde insanı 'maddi soygundan ' geçirerek, ' manevi soygun 'unu da gerçekleştirmektedir.Birinci soygun,çarkın devamlılığını madden sağlarken,ikinci ve daha etkili soygun üç boyutlu (var olmayan ) din anlayışıyla aslında var olmayan ile ruhu doyurmayı,yanıltmayı sağlar.Çarkın devamlılığı için en kuvvetli renkler gözümüzü boyarken,mistiğin etkisi gönüllerimizi uyuşturur,bu afyonlar ile yine çarkın sesini duymaz,hareketini hissetmez,aslında var olmayan üç boyutlu bir yaşam sürmeye devam ederiz.

Modern zamanlar ile birlikte,din gibi **siyahı ve beyazı** ( net kuralları ) olan bir gerçeklik içerisinde,siyahın kendine bakmadığı,beyazın kendini göremediği bir düzenekte,grilerinde olduğu tezini savunurken ve savururken aslında bu ara rengin ( gri ) insanı bir esneklik gibi görünüp,aslında bir esneklik değil,tamamen bir yanılsama olduğunu,üç boyutlu bir görüntüye inanmaya başladığımızı ve kandırıldığımızı ancak üç saatlik zaman diliminde,karanlıkta,renkli sahneye konsantre olmaya programlanmışken,gözlerimizden sahte bir dünya görüntüsü oluşturan üç boyutlu gözlüğü çıkartıp,anı durdurup,içerisinden sıyrılabildiğimiz bir hâle geçişi sağlayabilir,oradan hayatlarımızı,gerçek hayatlarımızı izlemeye,sorgulamaya başladığımızda fark ederiz ancak.



**Kötülüğün çirkin ama gerçek yüzüne... (Suzan Nur Başarslan)**



Suç dünyası... “Eskiden bu şehrin suçluları bazı şeylere inanırlardı, onur, saygı... Kendine bir bak! Sen neye inanıyorsun?” “Ben seni öldürmeyen şeyin, seni basitçe bir yabancı kıldığına inanıyorum.” Maskesini çıkaran Joker’in yüzünde ikinci bir maske vardır. Maskenin altındaki maskenin altındaki yüz. İlk klişeyi burada aşar film. Siz, ...sizi güçlü kılar, şeklinde cümlenin devamını beklerken, film size karşılaştığınız güçlüklerden kendinize daha da yabancılaşarak çıkacağınızı söyler. Maskenizi çıkarmanızın anlamı da yoktur çünkü altında başka bir maske vardır. İnsanın kendi gerçeğine gittikçe yabancılaşması anlatılır küçücük bir sahnede. Sonra sahte Batman’ler devreye girer ve Batman’e birilerinin şimdiye dek sorması gereken soruyu sorarlar: “Seninle bizim aramızdaki fark ne? Sana bu hakkı kim veriyor?” Batman, sahte Batman’lere bakarak: Ben hokey vatkaları

takmıyorum, der; güce gönderme yaparak. Onu güçlü kılan, fiziksel güçtür ve bu yüzden yardıma ihtiyacı olmadığına inanır. Kahramanlığa izafe edilen ilk adım güç olarak karşımıza çıkar ayrıca burada postmodernizmin hızlı üretimi olan kitsche de gönderme yapılır.

Aslı taklit eden sahte görüntüye, sahteliğiyle asla gerçeği olamayan/olamayacak, gerçeğine benzese de bir şekilde eğreti duracak olana. İki maskeli kötülük, sahteleriyle ortalıklarda gezinen iyilik... Batman’in hiçbir limiti yokken, Bruce Wayne’in vardır ve Batman resmi olarak görüldüğü ilk yerde tutuklanmalıdır. İki yüzlülük vardır burada. Toplumun sistemle bütünlenerek işine geldiğinde yüceltip işine gelmediğinde yücelttiğini öğütücü çarklarında harcamaya çekinmediği yapısı karşımıza çıkar. Harvey, hırslı bir savcıdır. Kendini göstermekten çekinmeyen, idealist numaralarla gösterisini süsleyen biridir. Ak Şövalye’dir.

Yemekte, kahramanlık üzerine ilginç bir diyalog yaşanır: Suç arttığında resmi olmayan yollardan ortaya çıkan kahramanlardan herkes sorumludur, der Rachel. Harvey’se: Düşmanları ne zaman kapıya dayansa Romalılar demokrasiyi bir kenara atıp, şehirlerini koruyacak bir kişiyi seçerler. Bu onur

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

meselesi olmaz, halkı koruyacak kişiyi seçerler, der. Tam da bam telidir burası demokrasi ve güvenlik mi sorusunda, Rachel de bunu vurgular: Halklarını korumak için en son başa geçirdikleri adamın adı Sezar'dı ve gücünden asla ödün vermedi. Harvey kendi sonunu hazırlayan cümleyi söyler bunun üzerine: Ya kahraman olarak ölürsün ya da kötüye dönüşmeni seyredecek kadar uzun yaşarsın. Ve Batman'in tahtına aday olduğunu açıklar.

Gençtir, hırslıdır, kötülerle mücadelede isteklidir, Ak Şövalye'dir ve hepsinden önemlisi gücün yasal sahibidir. Yeni Sezar'dır aslında, sadece kendisi farkında değildir. Joker; kötü takım elbise giyen, koyu makyajlı bir yüzün altında görüntüsü gizli, düşmanlarınca sorun kabul edilmeyen ve hiçbir şey kabul edilen bir suç dahisidir. Ve işte tam da bu yüzden tehlikelidir. Yüzü yoktur, sorun kabul edilmez ve hiçbir şeydir. Eğer kötülüğe bir yüz verememiş ve onu sorun olarak kabul etmiyor hatta onu küçümsüyorsa, hala nasıl bir hata yaptığını göremiyordur insanoğlu. Kaybedecek hiçbir şeyi olmayan bir varlık, kaybedecek çok şeyi olanlar için asıl tehdittir aslında. Joker, en iyi kötü "Joker", kötü adam gülüşüyle kötülerin dünyasına pervasızca dalar, öldürmeye tereddüt etmez, suratındaki tüm makyaja rağmen umursamazlığı mimiklerinden gözlerine yansır. Batman'i öldürmek için bile bir karşılık bekler. Şöyle der: "Bir işte iyiyen asla karşılıksız yapma." Bir pazarlamacıdır aynı zamanda, kartını tüm suç dünyasının tüm sınırları zıpladığında güvenle masaya bırakır. O, zamanımızın pazarlamacı, makyajı altında gerçekliğini bilmediğimiz ve her şeyden karşılık bekleyen kötülüğüdür, içimizdedir, herhangi biridir, herkeştir ve belki de sistemin gizli/görünmeyen yüzüdür. Bruce Wayne iki önemli şeye sahiptir; para ve kendisine her iki imajında da/dünyasında da yardımcı olan iki yardımcıya: Mr. Fox (Morgan Freeman) ve Alfred (Michael Caine). Biri Wayne'i dünyaya umursamaz ve havai bir iş adamı olarak sunar; diğeri Batman'i hızlı ve teknolojik olarak en gelişmiş sistemlerle donatan olarak. Modern çağda sadece kahraman olmanız yetmez, imaj da önemlidir. Kötülüğün pazarlaması varsa iyiliğin de bir imajı olmalıdır açık ya da örtük.



Joker'in yüzündeki yara. Babası mı yaptı, karısı yüzünden kendisi mi? Hikayesini her anlattığında yüzündeki yaranın sebebini de değiştirir Joker ve bize suça giden yolda eskinin, geçmişimizin çok da önemli olmadığını, illa da bir sebebe ihtiyacımız olmadığını hatırlatır kötü olmak için. Katil misiniz, illa da babanız tarafından dövülmenize gerek yoktur, ya da sevilmediğiniz için değildir. Bunların hepsi de olabilir sebep, hiçbiri de. Geçmiş, her zaman kötü olmanıza mazeret değildir. İkinci klişeyi de burada aşar film.

Tüm Hollywood filmlerinde kötü karakterin kötülüğünün sebebi geçmişindeki bir travmadır ve seyirci bu yüzden kötüye sempati duyar. Joker bununla da alay eder. Kimsenin sempatisine ihtiyacı yoktur, o sadece kötüdür. Suçluların da bir sınırı vardır ancak siz onları bir köşeye sıkıştırmadığınız sürece. Elleri olanı aldığınızda, beklenmedik tepkilere/karşılaşma da açık olmak zorunda kalırsınız. Bazen de suçun hiçbir mantığı yoktur, sadece işlemek için yapılır ve siz buna mantık bulmak isterseniz de, suçluyu anlayamazsınız. Karşınızdaki saf kötülüktür çünkü. Alfred bunun cevabını şöyle verir: Çünkü

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

bazı adamlar mantığa dair şeyler aramazlar, para gibi. Onları satın alamazsınız, korkutamazsınız, yargılayamazsınız veya pazarlık yapamazsınız.

Bazı adamlar sadece dünyanın kül olmasını seyretmeyi severler. Bahsedilen Joker suretinde bir sirettir aslında, kötülüğün tipolojisidir ortaya konan. İyi, kötünün mantığını anlayamaz; çünkü kötü, sadece kötülük için kötü olmayı tercih eder. Film üçüncü klişeyi de burada aşar. Joker, kötülük yapmak için kötülük yapar ama bunu da bedava yapmaz. Para kazanmak için kötülük yapmaz -sebebi dünya hırsı değildir- ama kötülük yapmak için para kazanır. En iyi yaptığı şeydir bu ve bunun da karşılığını alır insanlardan. Onlar ister ödemek istesinler ister de istemesinler. O, alır. Joker, Batman adalete teslim olana kadar her güne bir adam öldüreceğini duyurarak, Batman'in tahtını sallar. Suçluların yakalayıcısı yüzünden suçsuzlar öldürülecektir. Paradoks. Batman, suçsuzları korumak için kendini feda



edebilecek kadar kahraman mıdır; yoksa kendini korumak için suçsuzları feda edecek kadar bencil midir? Batman'in kuralları vardır, Joker'inse hiçbir kuralı yoktur. İyiliği savunurken kötünün kurallarına uyarsanız, iyi olmaktan çıkarsınız çünkü. İyi, iyi olmak zorundadır ve kötü, bunu bilir. Sizi, kendine benzetmeye çalışır ya da siz, eliniz kolunuz bağlı, vicdan azabıyla iki arada bir derede kalırsınız. Kimin kurallarıyla oynayacaksınız? Kendinizi mi feda edeceksiniz? Her halükârda kazanan Joker'dir. İki şık da onun istediği şeydir çünkü. Film burada da klişeyi aşar. Wayne ikinci yolu tercih edecektir, Batman olduğunu açıklayacaktır. Kendisi yüzünden insanlar öldürülmektedir ve o da bir suçludur artık insanların nazarında. Artık bir suçlu, kanun kaçağı, yasal yetkisi olmayan bir zanlıdır. Kötülüğün istediği olur tam da burada ve terörizm, suçsuzu suçlu olarak ifşa eder. Toplum suçlulardan temizlerken vatandaş mutludur, çünkü sorumluluk almaz ve birileri kendi adına onun işini yapmaktadır; oysa iş tersine döndüğünde, kötülük kendisine zarar vermeye başladığında, ilk işi bu suçu kendisini koruyana atmak olur. Ancak Wayne tam da açıklama yapacakken, Ak Şövalye, Harvey kendisini ortaya atar. Batman'se susar. Kahraman olanın, suçu üstlenmesi beklenirken aslında suçla birlikte kahramanlığa da bir başkasının sahip çıkmasına ses çıkaramaz. Aslında plan iyidir, Harvey sahte Batman'lik yaparak Joker için oltadaki yem olmayı kabul etmiştir. Burada işlerin klasik Hollywood aksiyon-macera filmlerinde olduğu gibi çözümleneceği beklentisine gireriz -burada da klişeyi aşar film- ancak öyle olmaz. Joker çok mutludur. Çünkü sevdiği işi yapıyordu ve amacı Batman'in kendisini vurmasıdır ama yüz yüze geldiklerinde Batman Joker'i vuramaz. Joker yakalandığında Gordon ailesini korumak için kendisini ölü gösterir ve gizli planı yolunda gider bir süre.

Harvey Dent'se evine dönemez. Joker yakalanırken beş kişi ölmüştür ve işler iyiliğin değil kötülüğün istediği şekilde ilerliyordur. Ve aslında joker ve Batman yani kötülük ve iyilik birbirine bağımlıdır. Joker, Batman'e gülerken şunları söyler: Seni öldürmek istemedim. Sensiz ne yapardım ki ben? Sen... Sen, beni tamamlıyorsun... Onlara göre sen sadece bir kaçıksın. Benim gibi. Sana şimdi ihtiyaçları var ama ihtiyaçları olmadıklarında seni saf dışı edecekler. Dürüstlükler, senin kuralların... Bunlar kötü birer şaka. Belanın ilk ışığında pes ettin. Onlar, dünyanın izin verdiğince iyiler. Sana göstereyim, tüm kozlar bittiğinde bu uygar insanlar, birbirlerini yerler. Gördün mü, ben bir canavar değilim. Ben o virajın çok ilerisindeyim. Sonra Batman'i bir karara zorlar: Dent mi, Rachel mi? diye sorar, öldürmek karar vermektir dedikten sonra. Sonra bıçak hikayesine yeniden döner Joker. Silahlar çok hızlıdır ve küçük duyguların tadına varamamaktadır onlarla. Bu yüzden bıçağı tercih eder.

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Hikayesi gene değişmiştir. Her şey alt üst olur. Harvey yaralanır, Rachel ölür, Joker hapisten çıkar. Anlaşılır ki Joker yakalanmayı planlamıştır. Film burada da klişeyi aşar, filmlerde kahraman her zaman sevdiği kadını kurtarıırken, burada onu yitirmekle kalmaz, kendisi de yaralanır. Pembe tek nokta yoktur şimdi. Rachel karakteri de farklı bir çizgidedir zaten. Filmlerde kahramandan, yapmak zorunda olduğu şeyler yüzünden kaçan kadın imajı yoktur onda. O da bu dünyanın içindedir ve o da kötüyle savaşın içinde yer almaktadır. Ve ölümden Batman'in uzak olduğundan uzak değildir. Zaten ondan önce de ölür. Harveyse acıyla beslenmeye başlamıştır artık. Kahraman olarak ölememiştir ve geriye kötüye dönüşmesini seyredecek kadar uzun bir yaşam sürmek kalmıştır. Film ilerledikçe Joker'in gerçekleştirmek istediği her şey tek tek olmaya başlar. Hayat, kaosa sürüklenmektedir. İnsanları tek bir adamın peşine sürükler, herkesi birbirine kırdırır, ama o sadece planları yapandır, teklifler sunar insanlara, gerisine asla karışmaz, hatta insanları denek olarak kullanır. İki vapura da bomba yerleştirir ve insanlara bir teklif sunar.

Düğmeye basın ve diğer gemiyi patlatın ki hayatta kalabilesiniz. İnsanların tepkileri, bencillikleri, tartışmaları... sonunda bir şekilde birinin o düğmeye basacağını beklersiniz ama film burada da şaşırtır. İlginç şekilde iki taraf da düğmeye basmaz. Aslında şunu söyler Joker, ben tercihler sunuyorum size ama üçüncü bir yol mutlaka var. Oysa insanlar kötülüğün fısıltısına çoğu zaman karşı koyamazlar ve başka seçenekleri olmadığını düşünerek suç işlerler ve başka yapabileceğim bir şey yoktu diyerek kendilerini kandırırlar, evet vardır aslında, her zaman bir yol vardır. Joker ve Batman birbirlerini öldüremezler, biri eğlence olsun diye, diğeri dürüstlüğünden. Biri başka bir Joker yaratmıştır, diğerin de umudu vardır. İyilik akıp gidecektir, tıpkı kötülüğün de başka bir mecradan akıp gideceği gibi. Her şey yoluna girecek. Hayır! Girmeyecek. Bu film bu klişeyi de alt üst etmiştir. Gerçekleştiremeyeceğin bir söz, sonucu sana bağlı olmayan bir hayatta, seni sen olmaktan çıkartabilir çünkü. Filmlerdeki her şey yoluna girecek klişesine de harika bir cevaptır bu film. Ne olacağını asla bilemezsin çünkü. Şans: Tarafsız, adil, yargısız...dır. Harvey; Ak Şövalye ölür ve bu tarafının ölümüyle geriye bir enkaz kalır. İnsanlar, Harvey'in intikam peşinde insanları öldürdüğünü bilmemelidir. İyiliğin, kötülüğe evrildiği/eğildiğini görerek umutlarını kaybetmesinler diye. Ve her şey koca bir yalan üzerine inşa edilir. Gotham şehrinin gerçek bir kahramana ihtiyacı vardır, Harvey'in yüzünün yanmayan, güzel tarafına. Batmanse artık bir suçludur, gerçeklerden fazlası lazımdır çünkü ümit etmeye ve insanların güvenlerini yeniden kazanmalarına. Artık bir kahraman değildir, çünkü insanların ona şu an ihtiyacı yoktur. O, sessiz bir gardiyan, tetikteki koruyucu, bir Kara Şövalye'dir ama kahraman değildir.

Bruce Wayne/Batman'i [Christian Bale](#), bölge savcısı [Harvey Dent](#)'i [Aaron Eckhart](#), asistan [Rachel Dawes](#)'i [Maggie Gyllenhaal](#) ve [Joker](#)'i [Heath Ledger](#)'ın oynadığı, [Christopher Nolan](#)'ın yönettiği; iyilik ve kötülük üzerine, sistem ve onun işleyişi üzerine, gerçek ve kitsch üzerine, filmler ve onlardaki klişeler üzerine çok sözü olan ve ikinci kez izlenmeyi hak eden 2008 yılı yapımı nefis bir film.



**Uzak ihtimal... Yeniden**(Şenler Yıldız)



Uzak İhtimal, A.Ö.F. İlahiyat mezunu Musa'nın, Beypazarı'ndan İstanbul Topkapı'da küçük bir camiye müezzin olarak gelmesi ve Galata civarında bir lojmana yerleşmesi ile başlar. Musa'nın kapı komşusu, rahibe adayı Clara'dır. Ölmek üzere yaşlı bir rahibeye bakan kimsesiz genç bir kadın olan Clara ile Musa'nın karşılaşmaları, genç müezzinin ona ilgi duymasına sebep olur. Bu arada Musa'nın kilisede tanıştığı Sahaf Yakup'unda Clara ile ilgili bir sırrı vardır. Her iki adamın, Clara'ya söyleyemedikleri üzerine şekillenen filmde genel olarak Musa'nın, aşkı tanıma süreci işlenir.

**Çocuk adam olarak Musa ya da masumiyetin çocuksuluğa tahvili...**

Musa; korunaklı bir hayatın yetişkinliğe geçememiş, Müslüman mahallenin bile öteki oğlanı. Musa imam-hatipli, açık öğretimli, (yani yaygın eğitimli) haliyle karşı cinsle arkadaşlık kuracak kadar vakit geçirme olasılığı için permütasyon bilmeye gerek yok.

Musa üstüne bol gelen takım elbisenin içinde; erkenden yaş almış, genç olmadan orta kuşağa uzun atlamayla geçenlerden. O, yolculuk yaptığı Mustafa Abisine şeker ikram edenlerden.

Musa yalnızlığını ilk defa tadan, ilk defa bir başına kalmış, evde yolluğunu yiyen bir çocuk adam. Eve yerleşme aşamasında, ocağın ışığını yapmış olması onu sevindirir. Işığı birkaç kez açıp kapar. Sigortalar atmasa, tornavida istemek durumunda kalmasa, asansörde mahzur kalmasa Musa Hoca, cami ev arasında mekik dokur ve imam efendinin ya da hanımannesinin münasip bulduğu biriyle baş

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

göz edilir. Senaristler ta baştan Musa'da her anlamda tamamlanmamışlık hissini vermek ister. Hafız değildir mesela, son sureleri iyi olsa da. İlahiyat Fakültesini ön lisans olarak okumuştur. Hafızlığa devam eder mi ya da lisansa geçiş yapmak için bir çabası olur mu? Musa'yı tanıdıkça hiç zannetmez seyirci; çünkü onun daha fazlasını talep etmesi kendi iradesi ile değil iradeyi zorlayacaklara bağlıdır.

Musa, genel geçer karizmatik her tavırdan yoksun. Hani beşerle münasebeti gelişmemiştir de mesela kitapla ilişkisi nispeten daha iyi olan insanlar vardır ya, bu durum adamın alnının ortasına çakılı durur, işte Musa o adamlardan da değildir. Menakibü'l Arifin'i bilir. Neticede imam hatiplidir; ama o kadar. Bavulundan kitaplar çıkarıpta yatağının kenarını dizdiğini görmez seyirci.(Mustafa Kutlu'nun Mavi Kuşu dışında) Sahaf Yakup'a bile "*çok kitap birikmiş, bunları kim alıyor*" der. Meraklısının varlığını yadırgar gibidir. Yakup'un Musa'ya ilgi duyma nedeni Clara'nın komşusu olması değilse nedir? Sahafta zücaciyeye girmiş bir fil yavrusu andırır tavırları. Antika kitabın sırtını koparır, lambayı kırar. Öylesine arayıp bulmuş, yani tercih ettiği bir kitap değildir ki Bukowski'nin Kadınları. Ama Sahaf "*kadınlar, dikkatli olmak gerekir*" dediğinde nar tutmuş gibi hemen yerine bırakır kitabı. Her şeyin ortalamasıdır Musa, bir tek çayı beş şekerle içen o kadar.

Çocuk adam Musa, Clara'yı mutfağının penceresinden gördüğünden beridir artık mutfakta yaşar, gözü hep karşı pencerededir. Tabakları defalarca yıkar, elmasından ısırığını orada alır. Clara'yı köşe başlarında orta mektep talebeleri gibi bekler; çünkü bundan kendini alıkoyamaz. Onu öyle derin düşünceler içinde görmeyiz. Boğaza karşı burnunu çeke çeke simit kemirir Musa.

Musa'nın İHL'li arkadaşı 'Ulan Ayhan' da Müslüman mahallenin diğer 'öteki oğlanı'dır. Musa, Ayhan'ın kendisini bırakıp gitmesinin ardından bile çocuksu bir jestle '*gel tamam mı*' yapandır. Musa düşünmez sadece yaşar. Clara ile bir gelecek kurma fikri bile düzenbaz Ayhan'ın "*İyi ya Müslüman yaparsın hatunu sevaptır.*" demesi üzerine oluşmuş olabilir. Nitekim o sahneden sonra Sultan Ahmet'de mısır yiyen Musa'nın gözü orada bir kadın (başörtülü) ile adama - bir çifte- takılır.

Musa edilgendir. Karakola götürüldüğünde tokat yediğinde edilgenliği daha bir belirginleşir.

Musa çocuk adamdır. Clara, Yakup'u hastane ziyaretinden ayrılırken Musa'ya ilk defa adını söylediğinde öyle mutlu olur ki Musa, Yakup'a gülümseyerek "*Clara*" der. Clara kaç zaman sonra ismini bahşetmiştir ya da söylemeyi akletmiştir. Musa, kahveyi büyüyünce içecektir. Yaş almış ama damak tadını alamamıştır. Bu acı şeye, bundan sonrada içe içe alışacaktır.

Bir çocuk adamdır Musa. Clara'nın akşam yemeğine gelecek olması, onu limonlarla oynamaya hatta Yakup Beyin kafasına çarptırmaya kadar götürür. Şile'de Clara'nın yanında kılıktan kılığa girer ve o meşum fotoğrafta çocuksu bir safiyetle gözünün takılı kaldığı yerde durur.

Musa, İstanbul'a bir çocukla kafa kafaya geldiği gibi, Şile'ye de arka koltukta gider, oradan arka koltukta döner. Hayatın arka koltuk müdavimidir o.

Musa'nın, Clara'nın İtalya'ya rahibe olmaya gittiğini öğrendiğinde ki tavrı bile çocuksu bir içermişlikten ibarettir. Öyle ki Clara'ya küsmüş gibidir, iyi akşamlar bile diyemez.

Musa, üzüntüsünü nasıl yaşayacağını da bilemez, sigarasını balkonda ocağın çakmağıyla güç bela yakarda tellendirmeyi beceremez.

**Bu balığın adı neydi? ÇUPRA Ya bu durumun adı?**

Musa, irtifa olarak Clara'nın ayak dibindedir. Asansörden çıkma sahnesinde olduğu gibi çıkmaya çalıştığı yer Clara'nın yanıdır. Clara'nın mum tuttuğu yer kadar aydınlıkta evinin kapısını açabilecektir.

Film boyunca Musa'nın edilgen tavrına uymayan tek yaptığı şey, Clara'nın düşürdüğü haçlı kolyeyi vermek için arkasından koşturup kilise kapısından döndükten sonra tekrar kiliseye kadar gitmesidir. Gerçi bu herkesin girebileceği saattedir, (bir girişimde bulunmayı gerektirmez) ama bu kadarı bile Musa'dan beklenmeyecek bir şeydir. (Pekala, Clara'ya akşam kapısında verebilirdi. Malum kolye bu, ekşimez kokmaz.) Yine Clara'nın Şile'de birlikte çektikleri fotoğrafı Musa'ya vermek için (pekala Musa'nın evine gelipte verebilirdi. Malum fotoğraf bu, ekşimez kokmaz.) camiye kadar gelmesi de bir nevi aynı şeydir. Böylece aslında birbirine çok benzeyen bu iki karakter kendilerinden beklenmeyen bir şey yapmış ve bir diğerinin mabedine gitmiştir.

Sahaf Yakup, Musa ile Clara'nın Şile'yi görmemiş olmalarına çok şaşırır. Yakup'un bilmediği bizim hissettiğimiz şey ise ikisinin daha önce hiç aşık olmamasıdır mesela... Yakup'un da Musa gibi Clara'ya söyleyecekleri vardır. Her ikisi de söyleyemezler. Her ikisi de mevcut durumlarını tamı tamına aynı kelimelerle ifade ederler. Korkuyorlardır ve daha zamanı gelmemiştir. Ama Musa için '*daha zamanı var*', Yakup'la aynı şeyi ifade etmez. Yakup için bu zaman; her şeyin olgunlaşması için, geçmesi gereken süreyi gösterirken, Musa içinse; karşı tarafın saati gözüne dürtmesi, kadranı gözbebeğinin içinden geçirmesi, yelkovanı avcuna alması, olmadı '*e hadi*' demesi ile mümkündür. Ama muhatabı kendisi gibiyse tüm bunlara fırsat dahi kalmayacaktır.

**Sahi Clara, bir de sen vardın değil mi...**

Clara ölüm eşiğinde birisinin her gün erimesine an be an tanıklık ettiği bir hayat yaşarken nasıl bir yaşam enerjisine sahip olabilir ki! O, sahaflardan aldığı kendine benzeyen fotoğraflardan aile albümü yapan şu dünya da yalnız bir kadındır. Yapayalnız...

Kendisi için yaptığı tek şey mutfakta kahve ve sigara içmek. Sigara içerken ne düşündüğü önemlidir Clara'nın. Kendine aile albümü yapan bir kadının hayalperest olmadığını kim iddia edebilir ki? Clara'yı rolünde izlediğimiz ayrıca filmin yazar kadrosunda da geçen Görkem Yeltan, verdiği tüm röportajlarda; "*Clara evlenmeyi hiç düşünmeyen biridir; çünkü bir rahibe olarak zaten Tanrı ile evlidir*" şeklinde görüş beyan eder de; filmde Clara henüz rahibe değildir ve sigara içme görüntüsü bile onun mevcut durumu açısından protez kaçmaktadır. Bir diğer taraftan sürekli aile resimlerinden albüm yapan bir kadın, halihazırda bir ailenin parçası olmayı dilemiyorsa bunu senaristler niye yazmış, yönetmen niye çekmiştir. Yoksa bobinler karıştı da o Clara, bu Clara değil midir?

Hayat bilgisi belli ki çok sınırlı olan bu yalnız kadın, kendisine hibe edilen üç beş yirmilik banknotla ayakta kalamayacağına göre rahibe olmaya memleketi İtalya'ya gitmesi bir açıdan tercih bile değildir.

**Uzak İhtimal'in yakınlıkları...**

Uzak İhtimal; Takva ve The İmam ile birlikte kategorize edilmeye çalışılsa da her ikisinden bir hayli farklıdır. Takva; ateist bir perspektifin cemaat ahvalini anlarmış gibi yapmasını, The İmam ise karikatürize edilmiş fazla idealist bir tavrı içerirken, Uzak İhtimal, senarist ve yönetmenlerinin geldiği sosyal çevre göz önüne alındığında; hem İslami kesimin jargonuna hakim bir dil tutturulması hem de davranış kalıplarının yerinelikleriyle her iki örnekten daha samimi unsurlar barındırır. Örneğin; Musa, Clara ile ilk defa öyle bakmadan etmeden konuşur, mutfak penceresinde Clara'yı ilk

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

gördüğünde bakmaya bile utanır, onunla aynı asansöre binmeye bile çekinir, tokalaşmak için elini ilk uzatan olmaz. Filmde Müslüman mahallesinde ki adap, ana karaktere genetik bir kod gibi işlenmiştir.

Caminin daimi cemaatinin sabah çayını birlikte içmeleri, Musa'yı davet ederken ihtiyarların; *"Hoca gelsene simit var, peynir var, her şey var"* derken ki halleri, cami cemaatinin namaz sonrası dağılırken Musa'nın elini muhabbetle sıkmaları, bir panorama gibidir.

Musa'nın imamın evinde eğreti otururken hocanın *"Cami cemaati de seni sevdi. Seni baş göz etmekte bize düşecek anlaşılın. Aday var mı? Öyle bir yok dedin ki, evet der gibi. Hayırlı işin utanması olur mu Musa! Dindar bir kız mı? Maşallah ehl-i dinden kızdan zarar gelmez. Hayırlısı olsun."* sözleri; hem ince bir mizah hem de işlerin oluru gözler önüne serer inceliktedir.

### Musa'nın en hali...

Uzak İhtimal'in öyküsü; Musa'nın tıpkı asansörde mahzur kaldığında ne yapacağını bilememenin çaresizliğiyle anında dilinden dökülen **'Bismillahirrahmanirrahim'** ile başlar. Clara'yı asansörden kendisini kurtardığı için teşekkürü gibi **'Allah razı olsun'** şeklinde devam eder. Çünkü artık o, mutfakta pencere önünde yaşayan, sokak köşelerinde yol gözleyen bir yaşama sevincine tutulmuştur. Çünkü o, kalbinin başka bir ritimle atabileceğini göstermiştir. Bu az şey değildir ve onun nezdinde Clara'dan Allah razı olsunur. Film Musa'nın, Clara'yı, Yakup'un akşam yemeğe davet ettiğini öğrendiği an sevincinden **'Vallaha mı'** derken ki hem hayreti hem imanı şeddeleyen aşkıyla gelişir ve Musa'nın silindir altında kalmışçasına ezilen içine karşın, (kal denilemediğine göre vardır bunda da bir hikmet.) **'hayırlısı neyse o olsun'** şeklinde de biter.

Senaristler, bu çocuk adamla sadece duygularımıza seslenir; çünkü Musa baştan ayağa safi duygudur. Musa sevilmecek bir adam da değildir hani. Caminin gedikli cemaati, bu kendi halinde mahcup adamı nasıl severse, seyircide sevecektir. Ona karşı seyircinin, karakoldaki Sahaf Yakup gibi hissetmesi kaçınılmazdır artık, anlaşılmıştır ki Musa mazur görülecek olandır. Musa karakterinde Nadir Sarıbacak ise zaten muhteşemdir. Umarız ki bir gün İslami hassasiyetler taşıyan karakterlerin, bizi sadece hislendirmeleri değil, düşündürmeleri de mümkün olacak.

**'Söyle Rabbin kimse ona tapayım.'** Uzak İhtimal'in tanıtımlarında geçen ana cümle bu. Neredeyse kamyon arkası arabesk çıkartma gibi. Oysaki bu, filmin hiçbir sahnesinde renk ve doku olarak yer almamış bir hissiyattır. Söz konusu ticari bir tavır dahi de olsa, Musa'nın tespih niyetine yanlışlıkla haçlı kolyeyi çekmesini yadırgayan yaşlı amcanın bakışı gibi tuhaf hislere gark olmamak yine de elde değildir.



**Skhizein: Değişik bir kısa anime (Suzan Nur Başarlan)**



Skhizein, kendisine meteor çarpan -astroid değil- bir adamın öyküsünü anlatan Fransız yapımı 13.30 dakikalık ödüllü bir anime. Henry, bu çarpma ile kendisinden tam 91 cm uzakta kalan ve yeni dünyasını buna göre şekillendirmesi gereken yeni bir hayata başlangıç yapar. Telefonu 91 cm uzaktan açması gerekmektedir, koltuğa 91 cm uzaktan oturması gerekmektedir, hatta daktilosunun tuşlarını 91 cm uzaktan basması gerekmektedir... önce kendisinden uzaklaşan Henry, tüm bu zorunluluklarla toplumdan da uzaklaşmaya başlar. Çözüm için en iyi yol meteoru takip etmektir, o da meteorun peşine düşer ve normale dönerken bu sefer yerden 75 cm aşağıya kayar ve tüm normal uzamın dışına düşerek iyice görünmez olduğuna inanmaya başlar. Dışarıdan aslında normal görünmektedir ama Henry bunu fark edemez, tek

bildiği insanların onu görmediğidir ve iyice karanlıkta kalır. İsteddiği tek şey, “Burada” olduğunun bilinmesidir.

Buradayım, burada, buradayım...

Henry oradadır. Karanlığın içinde, silikleşmiş, küçülmüş, sessizleşmiş, insanlardan uzaklaşmış. Ona baktığımızda tek düşündüğümüz onun şizofren olduğudur. Çünkü gerçekte/normalde teleskoptan bakarken (Burası çizim hatası değilse ki olmadığını düşünüyorum) doğru noktada dururken, onun 91 cm uzakta olduğuna inandığını görürüz.

Kendinden 91 cm uzağa düşmek, soyut olanı somutlamak, eşyayla arana mesafe koymak, tam 91 cm, insanlar seni normal görürken onlar tarafından görülmediğini düşünmek, bu görülmezlik/hicliklik olgusunu aşmaya çalışırken iyice sevdiklerinden ve tanıdıklarından uzaklaşmak, kendini karanlığa hapsedmek ve oradan çılgın atmak, ama tereddürlü bir çılgın, kendinden emin değil, fazla da gürültülü değil, silik bir çılgın, sesleniş aslında:

Buradayım, burada, buradayım...

İlk başlarda Henry'nin ruhu ile bedeni arasında bir ayrılık yaşadığını düşünüyor insan. Beden orada ama ruh ona uzaktan bakıyor ve o da kendisini bedene göre değil, ruha göre ayarlamak zorunda hissediyor. Zaten, Skhizein, Greekçede “split” (bölünme, kırılma, parçalanma) ya da “cleave.” (ikiye

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

ayrılmak) anlamına geliyor ve “schizophrenia” kelimesinin ilk yarısını oluşturuyor, diğer yarı ise, “phren,” yani spirit (ruh)

Henry şizofren ya da değil, ki obsesyonları da var, çok titiz ve düzenli, çizgisel doğrulara takıntılı, kalabalık bir iş ortamında tekdüze bir hayatın, klasikleşmiş sessiz kalabalığın içinde kendisinden uzakta kalarak, normal bildiğimiz gerçekliğin dışına düşmüş bir karakter ve bu kadar kısa bir animede de ortaya bir karakter konması da bu animenin farklı olduğunu gösteren başka bir özellik. Başına gelenin de 100 kişiden birinin başına geliyor olması, normal olmayanın normalleştirilmesi olarak karşımıza çıkıyor. Henry olarak uyanabiliriz bir gün, ya da günden güne Henry'leşiyoruz ve bunun farkına varamıyoruz ya da farkındaymış gibi yapıyoruz. Çırpındıkça daha derine ve karanlığa, sessizliğe ve yok oluşa daha da yaklaşmamız mümkün, Henry'leşmek zorunda kalmak var sonunda, Henry'leşmeyip Henry'ye tuhaf/deli/değişik tanımlamaları ile bakmak da...

Her izleyenin farklı bir şey göreceği, izlenmesi gereken bir anime. Kimi varoluşa uzanacak, kimi deliliğe, kimi 91 cm.ye takılacak -ben öyleyim- kimi animedeki bazı noktaların gözden kaçan bir hata mı yoksa bilinçli bir tercih olduğuna...

Sahi, neden 91 cm?

### Yasaklı Bir Filmin Anlattıkları (Talha Can)



#### “Büyük Adam Küçük Aşk”

Türkiye, son 40 yıldır yaşadığı terör sorunu sebebiyle toplumda tohumları ekilmiş önyargılarla boğuşuyor. Toplumda kamplaşmalara, zıtlıklara ve hatta kavgalara sebep olan bu önyargıların altında yatan en büyük neden ise karşılıklı anlayışsızlık... Bu sorun ise kendini en çok Türk - Kürt ayrımında gösteriyor. Bin yıldır aynı coğrafyada aynı değerleri paylaşan Türkler ve Kürtler, bugün aralarına ekilen nifak tohumları yüzünden bir evde kavgalı iki kardeş görüntüsü veriyor. Birbirini dinlemiyor, anlamıyor, anlaşmaya çalışmıyor belki de... Devletçi ve otoriter zihniyetin topluma gündün güne nüfuz etmesi yarayı daha da derinleştiriyor. Bu konu hakkında -olması gerektiği gibi- her gün bir şeyler yazılıyor, çiziliyor, derleniyor... Ve bizler görüyoruz ki karşılıklı anlayışa sahip olmadan zihinlerimizdeki bu önyargılardan asla kurtulamayacağız ve belki de karşılıklı sevgimizi hep tarih sayfalarından okuyacağız...

Birbirini sevmeye sonuçlanan karşılıklı anlayışın konu edildiği bir film var karşımızda... Altın Portakal'a beş dalda aday olmuş<sup>1</sup>, tamamını kazanmış ama Sinema, Video ve Müzik Eserleri Denetleme Kurulunca yasaklanmış<sup>2</sup> bir film; “Büyük Adam, Küçük Aşk”.

Nefretin yerini giderek aşka bıraktığı bir hikâye... Kahramanları 75 yaşındaki bir yargıç emeklisi ile yakınlarını köyüne yapılan bir operasyonda kaybeden küçük bir Kürt kızı...<sup>3</sup>

Küçük bir Kürt kızı olan Hejar bir akrabası tarafından bir avukatın evine bırakılır. Ancak bu evde kalan iki militan, polisin baskını sonucu öldürülünce Hejar karşı daireye, cumhuriyet ilkelerine son derece bağlı emekli hâkim Rifat Bey'in evine kaçır. Türkçeden taviz vermek istemeyen Rifat Bey ile Kürtçeden başka dil bilmeyen inatçı Hejar'ın ortak yaşamları itiş kakış ile başlasa da, birbirlerine ısınmaya başladıktan sonra önce Türkçe-Kürtçe öğrenirler, ardından da birbirlerini sevmeyi...

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Bu hikâyeyi ana hatlarıyla gözümüzün önüne getirdiğimizde varmak istediğimiz mutlu sonla karşılaşırız. Fakat filmi detaylarıyla ele aldığımızda bu mutlu sona götüren yolda daha kat etmemiz gereken mesafeler olduğunu görüyoruz. Bize her zaman bahaneyi arpacıkta değil de bir kerecik olsun bakan göz de aramamızı gerektirecek mesafe... Başarmamız gereken de bu herhalde. Buyurun bu yasaklı filmi detaylarıyla analiz edelim ve zihnimizdeki prangaları beraber kıralım...

Filmin başlangıç sahnesinde İstanbul'un ara sokaklarında yürüyen iki çarık görüyoruz. Doğunun mütevazı ağırlığını hissettiren adımlarla metropol İstanbul'un ara sokaklarında ilerleyen göçebe çarıklar... Mümtaz'er Türköne'nin Kürt sorununa çözüm olarak sunduğu İstanbul modelini<sup>4</sup> hatırlarsak filmin hemen başında sergilenen bu tablo çok manidar... Tabii bu sahne bir o kadar da çaresizliği sembolize ediyor. Kürt dede Evdo, yakın akrabası küçük bir kız olan Hejar'ı, başka bir yakın akrabası olan Kürt kökenli ve halinden İstanbul hayatına entegre olduğu anlaşılan avukat bir bayana bırakmaya gidiyor. Bu hüznü ayrılığın sebebi ise Evdo'nun bütün ailesini operasyonlarda kaybeden Hejar'ın geleceği hakkındaki kaygısı ve çaresizliği... Avukat ise filmin ilerleyen sahnelerinde Hejar'la yolları kesişecek olan emekli yargıç Rifat Bey'in karşı komşusu. Avukat'ın evinde polis tarafından aranmakta olan iki militan kalıyor. Evdo, Hejar'ı bırakıp gittikten sonra polis eve baskın yapıyor... Burada dikkatimizi çeken bir sahne var; polis evin etrafını sarınca Kürt avukat evinde ağırladığı militanlara "teslim olun, birkaç yıl çıkar yatar, yeni bir hayat kurarsınız" çağrısında bulunuyor. Polisin operasyonunda da bazı hataların olduğu görülüyor. Birincisi, operasyondan önce sağlıklı bir istihbarat faaliyeti yapılmamış ki evde her şeyden habersiz küçük Hejar varken operasyon yapılıyor ve Hejar çatışmanın içinde kalıp yaralanıyor. Buna rağmen Hejar operasyondan sonra polisler evde arama yaparken kapı komşuları Rifat Bey'in evine geçiyor. İkincisi, militanlar öldürülüp çatışma bitince yerde yaralı yatan avukata silah doğrultuluyor, avukatın "ateş etme" yalvarmasına karşılık bir memur -ne sebeple olduğu farklı analizlerle ortaya konabilir- ateş edip avukatı öldürüyor. Tüm bu olaylara şahit olan Rifat Bey, daktilosunun başına geçiyor ve yeni bir yazıya başlıyor; "**Polis Devleti mi, Hukuk Devleti mi?**". Bu arada Rifat Bey'in evinde temizlikçi olarak çalışan ve Rifat Bey'in bu konudaki otoriterce hassasiyetinden ötürü Kürt olduğunu açıklamayan Sakine, eve aldıkları ve hala olayın şokunu atlatamamış Hejar'la Kürtçe konuşmak durumunda kalınca Rifat Bey'den bir daha Kürtçe konuşmaması için uyarı alıyor.

Rifat Bey, ertesi gün Hejar'ın yaşadığı bu olaydan sonra kapı zili (operasyondan önce polisin uzun uzun zile bastığını hatırlıyor), polise ve askeri üniformaya karşı büyük bir tedirginlik sergilediğini fark ediyor. Filmin burada verdiği mesajı Güneydoğu'da sıkıyönetim zamanında karakollarda ve hapisanelerde yöre halkına yapılan muamelelerin bugünkü tedirginlik ortamına zemin hazırladığı şeklinde yorumlayabiliriz.

Rifat Bey, küçük Hejar'a yeni kıyafetler vermesine rağmen Hejar eski kıyafetlerine karşı alakasını hiç kesmiyor. Burada gördüğümüz ise insanların kültürel bağlarının onların en değerli yanlarını oluşturdukları bilincinde olabilmemizdir.

Filmin en güzel mesajlarından biri de Rifat Bey'in Hejar'ın saçında bit olduğunu anlayıp çözüm aradığı sahnede veriliyor. Rifat Bey büyük bir telaşla Hejar'ın saçlarını keserek soruna kökünden çözüm bulmak istiyor. Hejar tepki verince Rifat Bey, bit ilacıyla Hejar'ın saçını yıkıyor ve ardından Hejar'ın saçlarını tarıyor. Günümüzde terörle mücadelede toplumsal bir krize sebep olacak "**kökten çözüm**" gibi otoriter yaklaşımlarla konuya yaklaşanların "**bit için saç kesme ya da bit için saç ilaç kullanma**" örneği üzerinde bir kez daha düşünmeleri gerekmekte. Rifat Bey, Hejar'la olan hikâyesinde başta önyargılarla ve otoriter devletçi zihniyeti temsil eden bir tavırla başlarken zamanla kendisi için Kürtleri temsil eden Hejar'a karşı sevgisi artıyor ve yavaş yavaş önyargıları kırılmaya başlıyor. Bu süreci Türkiye'nin hikâyesi için yorumlarsak birlikte yaşam için herhalde ihtiyacımız olan ilk şey

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

birbirimize karşı önyargılarımızı kırabilmemiz... Aksi halde, Rifat Bey'in zoraki Türkçe kullanımını Hejar'a dikta etme çabasının karşısında küçük kızın ne kadar da inatçı durabildiği, hâlbuki Rifat Bey'in filmin ilerleyen sahnelerinde zamanında yasak koyduğu Sakine'den öğrendiği Kürtçe kelimelerle Hejar'a jest yapması üzerine Hejar'ın Türkçe kelimeler öğrendiğini filmde şahit oluyoruz.

Filmde önyargıların nasıl bir hastalık olduğunu gösteren bir sahneden daha bahsetmek gerek; Rifat Bey, Hejar'la birlikte bir restoranda girer ve sipariş verip telefon etmek için masadan ayrılır. Bu arada garson, küçük Hejar'a bir çikolata verir. Restorandan çıktıklarında Hejar, Rifat Bey'e az önceki döner ısmarlamasına karşın bir çikolata ile cevap vermek ister. Fakat hiç beklemediği bir şey olur; Rifat Bey, Hejar'ın kendisine uzattığı çikolatayı görünce "Nereden çaldın bunu, ben bu yaşıma geldim hırsızlık yapmadım, seni Kürt..." diye azarlar ve tekrar restoranda girip çikolatayı teslim edecekken gerçekleri öğrenir, çok pişman olur fakat Hejar'ın kalbini tekrar kazanmak gerçekten zor olur. Toplumsal önyargıların iftiraya varacak yaftalamalara uzandığı bu örnekle çok güzel sahnelenmiş.

Toplumsal uzaklığımız, kendi insanımızın birbirine karşı ne kadar uzak durduğu ve birbiri hakkında ne kadar da az şey bildiği filmde şöyle gösteriliyor; Rifat Bey, Hejar'ın eski kıyafetlerinin içinden Evdo'nun adresini bulur. Hejar'ın ilk geldiği günden beri "Evdo" diyerek ağlaması üzerine Evdo'yu bulmak için İstanbul'un meskenlerine doğru yola koyulur. Rifat Bey, yıllarca bu ülkede yargıçlık yapmış, insanlar arasında hak taksimatında bulunmuş fakat ilk defa kendisine uzak gördüğü bu insanlarla aynı dolmuşa binmiş, yaşadıkları yerleri görmüştür. Filmde lanse edildiği şekliyle bu ülkenin insanların yalnızca sıcak evlerinde rahat bir hayat yaşayan, Cumhuriyet Gazetesi elinde (filmdeki şekliyle) çayını yudumlayanlardan ibaret olmadığına şahit olur. İstanbul'un sokak hayatı çok farklıdır; muhafazakarı, komünisti, milliyetçisi, Kürdü, Lazı, travestisi, işsizi, göçmeni... Rifat Bey, Evdo'yu bulur... Evdo, büyük bir nezaketle Rifat Bey'i içeri davet eder, tanışırlar. Rifat Bey, evdeki çocukların halini görünce ve hallerini bir de Evdo'nun ağzından dinleyince Hejar'dan bahsetmez. Çünkü belki de Hejar'ın hayatı, huzuru artık Rifat Bey'e bağlıdır. Evdeki manzara toplumumuzda birbirine karşı sevgi ve saygının esasında hep var olduğu, fakat bunun birbirini dinlemek ve anlamaktan geçtiğini bizlere gösteriyor. Evdo, evin en rahat yerini ve tek koltuğu Türk misafiri Rifat Bey'e ayırmıştır. Hele Rifat Bey'in emekli yargıç olduğunu öğrenince hukuka olan saygısını verdiği selamla gösterir. Filmin bu sahnesinde yine çok önemli bir gerçek vurgulanmaktadır. Evdo, Rifat Bey'e durumlarından bahsederken şöyle der: "Biz arada kalmışız beyim, **bir tarafta devlet, bir tarafta gerilla...** Ne yapalım?" Bu cümle hem filmin hem de yıllardır yaşadığımız sorunların en çarpıcı gerçeklerinden biri. Kamuoyunda yapılan mülakatlarda da en çok karşılaştığımız bu gerçeğin aktörlerinin bir yanda terörist bir grup diğer yanda ise devletin bulunması çok acı... Oysa devlet, insanını çaresizliğe itmeme, hele böylesine ciddi bir durumda devlet halkına yandaş olması gerekirken, izlenilen otoriter ve militer politikalarla bölge insanı iki arada bir derede bırakılmakta ve böylece sorun daha da katlanmaktadır.

Rifat Bey'in önyargıları kırılmaya başladıkça önceleri kendisine çok uzak gördüğü bu insanlara karşı zamanla yakınlık duymaya başlar. Evdo'dan habersiz, oturduğu meskenin telefon borcunu öder. Yıllardır yanında çalıştırdığı, Hejar'ın eve gelmesiyle Kürt olduğunu anladığı ve o andan itibaren evde Kürtçe konuşulmasını yasakladığı Sakine'nin evini ziyaret eder, ondan Kürtçe kelimeler öğrenmeye başlar ve öğrendiği bu kelimelerin karşılığı olan Türkçe kelimeleri Hejar'a öğretir.

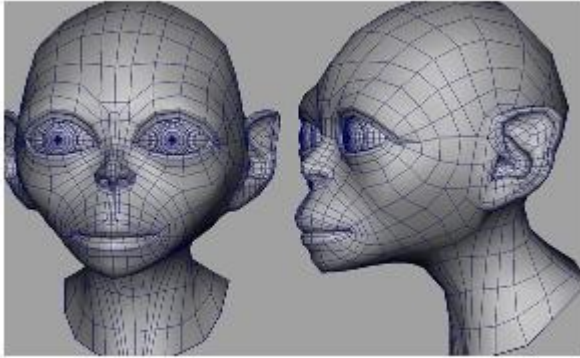
Filmin yasaklandığını başta söylemiştik. Esasında toplumsal sorunlarımıza bu kadar iyi eğilen ve verdiği mesajlarla adeta çözümü arayan bu filmin neden yasaklandığı pek de anlaşılır değil. Fakat bu konuda alakadar olabilecek bir sahneden bahsetmek gerek; Rifat Bey, Hejar'la bir akşam yemeği yerken rahmetli annesini ve karısını hatırlamıştır. Ardından televizyonu açar, haber saatidir... Karşına çıkan ilk haber **şehit cenazelerini** gösterir. Kanalı değiştirir. Bu sefer öldürülen **teröristlerin cesetleri**

ekranlardadır. Tekrar kanalı değiştirir, **bir trafik kazası, bir kamyon ve bir araba**. Spikerin konuşmaları da manidardır: **“...kazadan sonra polis-mafya-siyaset ilişkisini tartışılmaya başlandı sayın seyirciler...”** Rifat Bey, iyiden iyiye hüzünlenmiştir, Hejar'la tanıştığı günden beri edindiği tecrübeler sert zihniyetinde yumuşamayı sağlamıştır. Ağlayarak şöyle der: **“İnsanlar bozuldu... İnsanları bozduk, biz bozduk... Dengeyi bozduk, doğayı bozduk, her şeyi bozduk...”**

Rifat Bey, Hejar'ın her gün en mutlu anlarında dahi “Evdo” diyerek ağlamasına dayanamaz ve Evdo'ya haber verir. Evdo gelir, Hejar bir tercih yapmak durumundadır. İnsanın köklerine olan sadakatini sembolize eden bir sahnedir; Hejar eski kıyafetlerini giyer ve Evdo'yla beraber ayrılmak için hazırlanır. Hüzünlü bir ayrılıktır, tabi tekrar görüşmek için sözleşirler. Çünkü bir Türk olan Rifat Bey ile küçük bir Kürt kızı Hejar derin bir dostluk kurmuşlardır. Her ikisi de hayatının en unutulmaz derslerini birbirlerinden öğrenmişlerdir...

Anadolu tarih boyunca bir kültürler atlası olmuştur. 21. yüzyılın dünyayı daraltan hızı kimliklere dayalı farklılıklar arasında risklerin yanında fırsatlar da sunmaktadır. Türkiye son yüzyıldır, Osmanlı'dan sonra üzerine giydiği ulus gömleğinin dar gelmesiyle bir boğulmuşluk hali yaşamakta... Fakat Türkiye, farklılıkların sunduğu bir mozaikte her mahsulü ayrı diyardan-kültürden bir aşure tadını bizlere fırsat olarak sunabilir. Beklide tek ihtiyacımız karşılıklı anlayış... Birbirimizi dinlemeli, birbirimizi anlamalı, yeri geldiğinde birbirimizi yaşamalıyız. Karşılıklı sevgiye giden yol öncelikle zihinlere vurduğumuz prangaları; önyargıları kırmaktan geçiyor. Aynen Rifat Bey ve küçük Hejar'ın hikâyesi gibi.

**Kıymetlimiss (Suzan Nur Başarslan)**



İnsana dair hallerin sembollerin ve metaforların ardına gizlendiği en güzel filmlerden biridir Yüzüklerin Efendisi üçlemesi. Tüm bu hayal dünyanın ürünü gibi duran kahramanlardan en gerçeği Smeagol'dur, tüm o insanların, Elflerin, cücelerin, Eltlerin, hayaletlerin, hobbitlerin içinde. En gerçek, en insana dair olandır. Kralın Dönüşü'nün son sahnelerinden biri, Frodo'yla Smeagol arasındaki kavgadır. Aslında aralarında hiç fark yoktur tam da bu kavga anında, çünkü aynı şey için ve aynı amaçla savaşıyorlardır.

Smeagol, Frodo'nun parmağını ısırmasaydı Frodo vazgeçebilir miydi Kıymetli'sinden? Hayır. Smeagol istediği şey için ölürken, Frodo Smeagol sayesinde -isteğinin sembolü olan o eksik parmakla- hayatta kalır. Kaybettiği tek bir parmağıdır, güç yüzüğüne sahip olmak istemeyenin bile o yüzüğün etkisine girdiğinde kaybedecek bir parçası mutlaka vardır ve o yüzüğü hangi amaçla istiyorsa tam da o amacı isteyen tarafı eksik kalacaktır, bunun adı ister film olsun ister de gerçek hayat.

Bizler de böyle değil miyiz? Bazen, doğruya giderken yanlışla saparak -başka bir yanlışla giden sayesinde- bir bedel ödeyerek tekrar doğruya kavuşmuyor muyuz?

Bir yüzük, ama güç yüzüğü, Kıymetlimiss.

Bir yüzük, altın'dan, dünyayı simgeleyen yüzük... insanın elindeyken bile, elinde olan insanı günden güne tüketen yüzük.

Bir yüzük, tek bir yüzük, Kıymetlimiss.

Kaçımız hayatımızı tek bir yüzük yüzünden harcıyoruz ölümüne ya da kaçımız ondan kurtulabiliyoruz? Doğru soru bu olmalı. Kaçımız ondan kurtulabiliyoruz?

Frodo'ya bir Sam lazımdı. Güce talip olmayan, sadık bir dost. Dostluktan başka bir isteği olmayan.

Frodo dolsuz aşabilir miydi? Güçlü olan kim, Frodo mu, Smeagol mu, Sam mi? Sam; dostluk, sevgi, vefa, fedakârlık, azim, çaba... Sam, düştüğümüzde bizi kaldıran, ümit veren bir el. Son yemeğini veren, son damla suyunu veren, geri dönemeyeceğini bilerek yola devam eden...

## İnsan'sız Sinema Olur mu?

Onun bile tereddütü var oysa. Yüzüğü taşımayı teklif ettiğinde, Frodo'nun cevabını "Anlamak zorundasın, yüzük benim yüküm." anlayabildi mi peki? Anlayamadıysa bile teslim oldu bu cümlenin doğruluğuna, hepimizin rolleri farklı farklıdır çünkü hayatta ve herkes taşıyamaz güç yüzüğünü, kimine de güç yüzüğünü taşıyanı taşımak düşer. Sam'ın yaptığı gibi ve bu daha zordur aslında.

Kimimize Frodo, kimimize Sam, kimimize de Smeagol olmak düşer hayatta.

Ve Frodo'nun ızdırabı. Hiçbir tadı hatırlamayan, çırlıçıplak kalmış Frodo. Ateşe atılması gerektiği bilinirken ateşe atılmayan yüzük; çelişki, tereddüt, kararsızlık... Baskın gelen ben'lik.

"Bu yüzük benim."

Arkada ağlayan Sam, ağzında tek bir kelime: Hayır, Hayır!

Tam da burada devreye girer Smeagol. Savaş başlar. Savaş. Her yerde savaş. İnsanlığın savaşı ile insan kalmanın savaşı.

Karanlıklar aydınlığa evrilir güç yüzüğü yapıldığı ateşte eridiğinde, geldiği kaynağa döndüğünde, ortadan kalktığında.

Tüm yaşanmışlıkların izi vardır bir de, unutulması zamana bırakılmayacak kadar derin olan:

"Nasıl devam edersiniz artık yüreğinizde geriye dönüş olmadığını anlamaya başladığınızda? Zamanın merhem olamayacağı yaralar vardır, hele bazısı çok derindir, izi kalır." dediği gibi Frodo'nun.

Hayatımızda derin izler bırakan olaylar yaşarız, birey olarak ya da toplum. "Kelebek kanatlarını çırpır ve dünyanın öteki ucunda bir kasırgaya yol açar." [1] misali, bir yerlerde bir şeyler yaşanır ve fark etmeden büyük bir fırtınanın içine savruluruz. O anda, "Kimileri için yaprak bile ırganmazken dalında, Kimileri için kasırgalar kopar bir yerlerde..." [2], o kasırga da ulaşana dek dibimize, kaçabiliriz kaçabileceğimiz kadar gerçeklerden ama bir gün mutlaka bize de ulaşır. Ulaştığında kimi Smeagol'luğa özenir, kimi Frodo'luğa kimi de Sam'liğe ki kötülüğün kaynağından bahsetmiyorum bile, bahsettiğim kasırga kapımıza gelmişken bizlerin aldığı/alacağı tutum.

Ümraniye'de bir şeyler olur, Ergenekon kapımıza dayanır. Kimileri zaten karanlığa hizmet ettikleri için kasırganın içinden olaylara bakarlar, güç yüzüğüdür dertleri, tek bir yüzük ama Kıymetlimiss'dir o, kimileri de -bizler gibi- kasırganın bu yanında, tam da önümüzde cereyan eden olaylara bakarız. Kimin hangi karakter olacağı ise kendi payına düşen kısımdır. Çünkü Frodo'luğa özenip gücün etkisinde kalmak da vardır, Smeagol olup kazanmak için kaybedecek olan da, ya da Sam olup Frodo'luk yaparı taşıyarak onu doğrudan ayırmamaya uğraşan da olacaktır bazen tereddüt yaşasa bile. Siyah-beyaz sınırları da yoktur tüm bu karakterlerin. Ne tam iyi ne tam kötü, geçişler vardır iç içe. İnsanı anlatacak olsaydınız da en iyi yöntem bu olurdu zaten. Frodo salt iyi olsaydı, Smeagol saf kötü, gerçeğe bu denli yaklaşmazdı film.

Smeagol'un yaşadığı tüm o ikirciklik ise, bir uyarıdır aslında insanoğluna. Bazen kötü olduğu için başlamayız bir işe, fikre, olaya... zamanla dönüşürüz. Frodo'nun karanlığa yaklaştığı her an kadar Smeagol'un da aydınlığa yaklaştığı anlar vardır filmde. Tıpkı hayat gibi.

Ancak unutmamalı ki, her zaman bir Sam'e ihtiyacı vardır insanoğlunun, "bu benim" dediğinde hayır'ı hatırlatacak. Yoksa Frodo'dan Smeagol'e geçmek an meselesidir ve o anın hangisi olduğunu bilmek, insan için zoru başarmaktır ve bu yüzden, zoru başaramadığımız için çoğunlukla, Frodo'nun kopan parmağı gibi, bir bedel ödeyerek ve bir parçamız eksilerek tekrar doğru olana döneriz.

İyi-kötü arasındaki savaş da keşke filmlerdeki gibi bitseydi ve mutluluk, aydınlık ve her ne deniyorsa o, kuşatsaydı çevremizi. Yok böyle bir şey. Zıtlıkların savaşını, zıtlıkların sentezi takip eder ve tekraktis, toplamsallık izler süreci ama tüm bu süreçlerde dahi her zaman başa dönülür ve mutlaka bir yerlerde iyi-kötü arasındaki savaş devam ediyordur, yani kelebek kanat çırpıyordu ve bizim içimizde de devam edip giden bir süreçtir bu aslında.

İnsanlığın savaşı ile insan kalmanın savaşı arasında kalan insanın hikayesidir Yüzüklerin Efendisi ve bu film, bizim gerçeğimize tutulmuş aynadır. Aynadan görünenlerse şimdilik bunlar...