



# ***Öteki Sinemanın Çocukları***

Bu kitap Derin Düşünce Fikir  
Platformu'nun okurlarına  
armağandır.

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

Öteki Sinemanın Çocukları



**İçindekiler**

Önsöz.....	5
Şaşkın Köpekler / Stray Dogs, Marziyeh Meshkini (Suzan Nur Basarslan) .....	6
12 Öfkeli Adam (Bilal Habes Evran).....	8
Remember Me: Bir “11 Eylül’ü Unutmayalım” Filmi (Mehmet Salih Demir) .....	11
Bir Ayrılık/ Jodaeiye Nader Az Simen (Cemile Bayraktar ).....	13
Mr. Smith ya da Don Quijote goes to Washington (Bilal Habes Evran) .....	15
9 Shane Acker, Hastalığını Teşhis Edememek (Mehmet Salih Demir) .....	20
Yaban Çilekleri Smultronstället (Suzan Nur Basarslan) .....	22
Siyah-Black / Sanjay Leela Bhansali (Cemile Bayraktar) .....	26
Torino Atı / Béla Tarr (Ali Hasar) .....	29
Tarkovsky ve Andrey Rublyov (Alper Gürkan).....	33
Silenced (Do-ga-ni/2011), Dong Hyeuk Hwang (Suzan Nur Basarslan) .....	38
Açlık Oyunları / Bir Film Kritiği (Aliye Özkul) .....	40
Pi’nin Yaşamı (Ekrem Senai) .....	43
Hakkârî’de Bir Mevsim / Erden Kıral (Ali Hasar).....	44
Korkunç İvan Hain Boyarlara Karşı (Atif Eren).....	48

## Önsöz

Yakında sinemanın bir endüstri değil sanat olduğuna kimseyi inandıramayacağız. Zira “Sinema **Endüstrisi**” silindir gibi her şeyi ezip geçiyor. Sinema ürünleşiyor. Reklâm bütçesi, türev ürünlerin satışı derken insanlar otomobil üretir gibi film ÜRETMEYE başladılar. Belki en acısı da “sinema tekniği” öne çıkarken sinema sanatının unutulması. Sanatın makinelerle yapıldığını zannedenler artıyor:

*“... Ne adamlar var. Bana soruyorlar “sen ne marka makineyle fotoğraf çekersin?” diye. Fotoğraf makineyle mi çekilir? Şimdi en iyi, en gelişmiş daktilo bende olsa en büyük yazar ben mi olurum? Roman daktiloyla mı yazılır? Arkadaş fotoğraf kalple çekilir. Ben Singer dikiş makinesiyle de fotoğraf çekerim. Şunlara bak! Alıyorlar Canon’u, Nikon’u ellerine, yola düşüyorlar. Bir köylü gördün, dur! İki şip şak, tamam. Koyun sürüsü mü gördün? İki şip şak, tamam. Ben bir çobanın resmini çekeceksem onunla oturmalıyım, birlikte yemek yemeliyim, gece çadırında kalmalıyım... Onu tanımalıyım. Fotoğrafını ancak ondan sonra çekebilirim ...” (Ara Güler)*

Çok şükür hâlâ “iyi bir film” ile çok satan bir sabun veya gazozun farkını bilenler de var. Çok şükür hâlâ ustalar **kârlı projeler** yerine **güzel filmler** yapmaya çalışıyorlar.

Derin Düşünce yazarları da “[İnsan’sız Sinema Olur mu?](#)” kitabından sonra yeni bir sinema kitabını daha okurlarımıza sunuyorlar. “Öteki Sinemanın Çocukları” adlı bu kitap 15 yönetmenle buluşmanın en kolay yolu: Marziyeh Meshkini, Ingmar Bergman, Jodaeiye Nader Az Simen, Frank Capra, Dong Hyeuk Hwang, Andrey Rublyov, Sanjay Leela Bhansali, Erden Kıral...

## **Saşkın Köpekler / Stray Dogs, Marziyeh Meshkini (Suzan Nur Basarlan)**

"...Eğer kuzeye doğru işersem Amerikalılar güneyi ele geçiriyor.  
Eğer güneye doğru işersem Ruslar kuzeye doğru ilerliyor.  
Adam gibi sıçamıyorum bile... Bombalarınız karımı ve kızımı  
öldürdü. Şimdi gelin kafama işeyin lanet uçaklar!..."

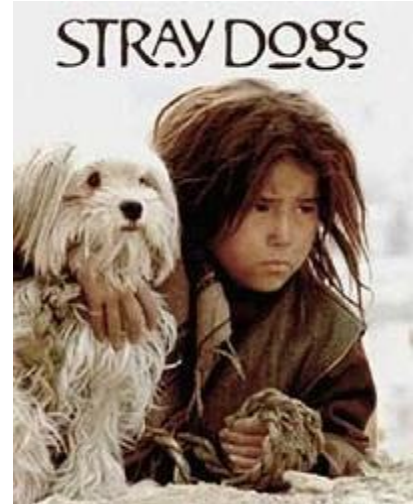
Bu cümleler Afganistan'da, anne ve babası hapse giren ve bu yüzden sokaklarda kalan, sıcak bir yer bulabilmek için ki bu hapis anlamına geliyor, hurda bir arabaya girerek televizyon izleyen Zahit ve Gol-gohatai'yi yakaladıktan sonra üzerinden geçen uçaklara bağırarak için yaşlı bir adamın sözleri. Asıl trajikomik olan Gol-gohatai'nin hemen ardından gelen cümleleri: Zahit, buraya gel. Bu adam bizi hapse falan göndermeyecek.

Filmde, babaları Taliban için savaşırken öldü sandığı için yeniden evlenen annelerinin, babalarının dönüşünden sonra hapse gönderilmesi yüzünden babalarına annelerini affettirmeye çalışan ve aynı zamanda babaları da hapiste olduğu için hayatta kalmaya çalışan iki çocuğun hikayesi anlatılmaktadır. Gece mahkumu olarak hapiste kaldıkları süre zarfında dışarı çıkabilen ve çalışan çocuklar, bu kalışları yasaklandıktan sonra emin bildikleri hapse girebilmek için verdikleri çaba, babalarına annelerini affettirmeye çalışmaları, geri planda savaşın altüst ettiği bir coğrafya ile aktarılmaktadır. Kişisel hikayeye yedirilen sosyal gerçeklik. Gobahi'yi andıran yönetmenin ondan farkı daha sıcak bir üslubu benimsemiş olması.

Ekmek çalarlar, dayak yerler; inek kafası çalarlar, dayak yerler... Kimse onları hapse göndermez. Hapse gidebilmek için filme gitmeleri tavsiye edilir. Vittorio De Sica'nın yönettiği ve 2. Dünya savaşı sonrası Roma'sının ekonomik zorluklar içinde yaşayan işçilerinin hayatını anlatan sosyal gerçekçi bir film olan Bisiklet Hırsızları filmine iki bilet alırlar ve gişedeki adam şunları söyler:

*Bu bir sanat filmi. Ortasında çıkarsanız paranızı geri vermeyiz... bisiklet hırsız hakkında ama hiç dövüş yok. Çok sıkıcı. Eğer adam gibi bir film izlemek istiyorsanız kardeşimin sinemasına gidin. Her gece bu lanet film bittiğinde uyumadan önce adam gibi bir film izlemek için ben de oraya gidiyorum.*

Filmi taklit eder çocuklar, hırsız olarak annelerinin hapishanesine gönderileceklerini zannederek. Ancak hapse sadece Zahit gönderilir arkasında koşan kardeşini yalnız bırakarak ve gözü yaşlı, hapishanede annesinin yanına gitmek için çaresizce seslenerek... ayaklarını yere vururken diğer



## Öteki Sinemanın Çocukları

çocukların ayak sesleri doldurur ekranı ve anlar ki izleyici annesinin yanına gidebilmek için hırsızlık yapmak zorunda kalan çocukların hikyesidir film.

Yönetmen filmi Gol-ghotai'nin Zahit'in ardından koştuğu sahnede bırakılsaydı çok daha etkili bir sona imza atmış olurdu ve filmin üslubuna daha çok yakışırdı. Dramın dozunu ve belki de etkiyi arttırmak için uzatılan son.

Hayat filmlerdeki gibi değildir, anlattığınız gerçekler üzerine bile kurulu olsa. Kurgunun size sunduğu kurgulayanın vermek istediğidir ve filmler size çözüm önermezler, eğer onları taklit ederek dünyanızı kuruyorsanız. Onlardan etkilenebilirsiniz, onlarla çok şey anlatabilirsiniz ama onları taklit ettiğinizde, karşınıza çıkacak olan senaryo onların çok dışında olacaktır, niyetiniz ne kadar halis olursa olsun.

Hayal perdesi hayal ettiğinizin dışındaki gerçeklikle yüzleştığınız hayat perdesine sadece dokunur, ona dair sorular sorar, onu anlamaya ve anlatmaya çalışır ama size çözüm önermez. Çünkü sizin senaryonuzun sonu sizin istediğiniz şekilde bitecek diye bir kural yoktur ve senaryonun yazıcısı sonunu size asla önceden göstermez/izletmez. Ama şu da unutulmamalı, herkes kendi senaryosunun baş oyuncusudur başkalarının izlediği bir filmde. Filmin eleştirisi ise sonun başlangıcında size sunulur ama filminizi yeniden çekme şansınız yoktur. Ama iyi bir filmse, sıkıcı bir sanat filmi gibi bile olsa hayatınız, hangi ödüller elinize sunulur, kim bilir? Cannes, Venedik, Berlin... daha fazlası?



**12 Öfkeli Adam (Bilal Habes Evran)**



İnsanın kendisi adına karar alamayacağı, hakkında gelişebilecek bütün olayların başka birinin ya da birilerinin elinde olduğu anlarla karşılaşabilir. Hastaneye yolumuz düştüğünde en iyi doktoru isteriz; çünkü bizim hakkımızda karar verecek, bize bir tanı koyacak kişinin işinin ehli olduğunu bilmek isteriz ya da bir avukata ihtiyaç duyduğumuzda cevvalinden olsun deriz, "ipten adam alan" tabiri boşuna türememiştir. Şairin: "insan acizdir, muhtaçtır, çok artistlik yapmamalıdır" dediği noktaya



## Öteki Sinemanın Çocukları

hepimiz bir gün geliyoruz. İşte buna dair bir film; 12 Öfkeli Adam. Filmin başında sadece bir kaç saniye bakışlarını gördüğümüz bıyıkları bile terlememiş gencin bir jüri odasında hakkında çıkacak kararın usta bir yöntemle perdeye aksettirildiği bir şaheser.

Jüri yapısının yer aldığı filmler ve diziler oldukça rağbet görür yedinci sanatta. Dar alanda, bir çok oyuncuyu hapsederek, kamera oyunları kısıtlayarak seyircinin ilgisini düşürmeden yapıtını izletebilmek her yönetmen için zordur. Burada devreye senaryo giriyor. Tek bir mekanda çekilen, tıpkı bu gibi filmleri taşıyan ana kolon, ne oyuncuların yeteneği, ne yönetmenin zekası, ne de müziğin etkisidir. Doğrudan doğruya en etkili silah senaryodur. Her geçen gün gazetelerin üçüncü sayfalarını süsleyen haberlerinin mahkeme koridorlara düşen aksinden hikaye sıkıntısı çekilemeyeceği de herkesin malumu olsa gerek. Burada dipnot düşmek gerekirse Türk Sineması'nın en zayıf yanı senaryodur, yönetmen olarak çok büyük isimlere ev sahipliği yapmış olmasak da, oyuncular konusunda dünyanın sayılı ülkelerinden biriyiz.

Jüri'ye girmişken kısa bir not düşmeli. Türk Hukuk Sistemi, Franco-Germen Hukuk Sistemi'nin bir parçasıdır. Bu sistemde, avukat sanığı savunur, savcı hem sanığı suçlayacak deliller bulur hem de sanığın lehine deliller bulup dosya hazırlar, hakim de savcının iddiasını, savunma makamının yani avukatın savunmasıyla birlikte deliller ışığında değerlendirip kanunların kendisine çizdiği alanda karar verir. Burada önemli olan şey Franco-Germen sisteminin ezberci bir sistem olmasıdır ve "Hakimlerin takdir yetkisi" ve "kanun yapma yetkisi" sınırlıdır. Oysa Anglo-Saxon Hukuk Sistemi'nde de savcı, hakim, avukat üçgeni benzerdir. Fark ise hakime tanınan geniş alanıdır. Anglo-Saxon Hukuku, emsaller hukukudur. Hakimler karar alırken kendisinden önceki davalara göre karar verirler, Franco-Germen Sistemi'nde ise bu alan oldukça dardır. Parlemanto daha çok karar almak için toplanır, kanun yapma peşinde koşmaz. Amerika'da ise duruma oldukça etkili bir ek sağlanmıştır; jüri. 12 kişiden oluşan bu ekip karar noktasının son odağını oluşturur. İddia ve savunma makamının asıl muhatabı artık sıradan insanlardır, zengin veya fakir fark etmeyen insanlar, sıradan insanlar jüri sandalyelerinde oturduğunda artık adaletin halk katındaki vicdanı haline gelirler. Teoride muhteşem olan bu sistem, pratikte aynı etkiyi sağlayamamakta maalesef. Adaletin vicdanı olan kişiler, şahsi olayları ile davalı arasında bağ kurup intikam arayışına girebilmekte ya da hukuk eğitiminden çok tiyatro uzmanlığı yapan avukat parçalarının göz boyamalarına kanabilmektedir. Bu kadar hukuk dersi yeter. Sadece filmde dikkat edilesi bir durum söz konusu; bütün jüri üyeleri erkek, farklı kültürden insanlar, ama aralarında siyahi yok. 1957 yılı Amerika'sını tanımak için güzel bir argüman.

İnsanlar genelde klasik filmlere uzak dururlar, siyah beyaz filmlerde kendilerine yabancı bir şey hissederek belki de. Bu filmi izlemiş birinden kötü film dediğini duymadım ve bu film insanların klasik filme olan bakışını değiştiren filmlerin başında gelir. Hikayeyi az biraz anlattık satır aralarında. Yine de düzgünce bir açıklamayı hak ediyor. Genç bir çocuk babasını öldürmekten dolayı tutuklanıp ardından yargılanır, kendisi hakkında karar aslında çoktan verilmiştir. Jüri üyelerine bakarken gözündeki çaresizlik aşikârdır. Avukatı kendisini iyi savunmamış, kendisi hakkındaki deliller yeterli görülmüştür. Bunların çoğunu film ilerledikçe jüri üyelerinden dinleriz. 12 adam bir odaya toplanır ve karar almaları istenir. Farklı farklı tipte 12 kişi aslında kararı vermiştir, belki de biri hariç, bir masa etrafında toplandıklarında "tiz urun kellesini" kıvamındalardır. Henry Fonda, ki filmin yapımcısıdır da, oynadığı beyefendi mimar karakteri ile çocuğun biraz daha konuşulmayı hak ettiğini belirtir. Avukatının acemi olduğundan da bahseder. Üyeler acelecidir eve gitmek, bu güzel günde mahkemelerde vakitlerini ziyan etmek istemezler. Bir tanesi vardır ki tek derdi beyzbol maçıdır, çocuk falan umurunda değildir, tek derdi çabucak karar verilmesi ve maça yetişebilmektir. Bu arada çocuğun cinayet günü yaşadığı olaylar bir mizansene çevrilir. Bıçak kullanmayı bileninden göçmenine hepsi oradadır aslında, bütün ihtiyaç duyulan araçlar hafızada mevcuttur. Zamanla kesin olan karar sorgulanmaya başlanır ve her birini ikna edecek bir karar çıkar. 12 Öfkeli Adam aslında bir tiyatro oyunudur, Henry Fonda bunun film yapılmasını istemiş ve yapımcılarından biri olduğu filmde başrolü oynamıştır. Henry Fonda'nın dışındaki tüm oyuncular tanınmış sinema aktörleri değildir, tiyatro kökenli oyunculardır ve filme doğru duyguyu verip senaryoyu ustalıkla taşımışlardır. Yönetmen koltuğuna ise Köpeklerin Günü (Dog Day Afternoon), Şebeke(Network), Serpico gibi filmlerin usta yönetmeni Sidney Lumet oturmuştur. Tek mekanda geçen film sürükleyici, zeka dolu bir hikayeyi seyirciyi sıkmadan ve ustalıkla anlatır. Filmin bütün

## Öteki Sinemanın Çocukları

yapı taşları işini ustalıkla yerine getirmişlerdir. Bize de seyredilesi bir başyapıt bırakmışlardır. İzlemeyenlere izlemeleri tavsiye olunur. İzlemiş olanlara ise tekrardan zarar gelmeyecek bir filmidir.

## **Remember Me: Bir "11 Eylül'ü Unutmayalım" Filmi (Mehmet Salih Demir)**

11 Eylül saldırıları hiç şüphesiz Amerikan toplumuna bir travma yaşatmıştır. Kendi güvenli adalarında, savaşı hep uzaklarından tutmayı başaran Amerikalılar o gün kalbinden vuruldu. Mağrur ve kendinden emin caddede yürüyen uzun şapkalı Sam Amca, ara sokaktan aniden karşısına çıkan bir "serseriden" okkalı bir yumruk yemiştir. Sarsılmış, ancak devrilmemiştir. Neye uğradığını şaşırarak toplumun kimyası bozulmuş, ilk darbenin sebep olduğu şaşkınlık atlatılır atlatılmaz, yöneticiler dikkatini "olağan şüphelilerin" üzerine çevirmiştir. O tarihten sonra bu olağan şüphelilere neler yapıldığını, ülkelerinin nasıl işgal edildiğini gün be gün öfke ve nefretle izledik. İşgallerin kesin bilançonun ortaya dökülmesi ise yıllar alacaktır.

Son on yılda 11 Eylül'ü konu alan birkaç film çekildi. Uzun yıllar boyunca Vietnam Savaşı üzerine filmler üreten Hollywood sinemasının, 9/11 hakkında da yakın gelecekte bolca film yapacağını tahmin etmek zor değil. Hâlihazırda elimizdeki filmlerden bir tanesi, yönetmenliğini Allen Coulter'in üstlendiği 2010 yapımı "Remember Me" adlı yapıttır.

Seyirci bunun politik temalı bir 11 Eylül filmi olduğunu kabul etmek istemeyebilir. Zira film, hikâyesiyle, akışıyla, durağanlığıyla baştan sona romantik-dram kategorisine sokulacak türden. Ana karakter Tyler Hawkins (Robert Pattinson), yazmaya ilgili, bohem bir hayat yaşayan, okula ilgisiz vurdumduymaz bir üniversite öğrencisidir. İntihar eden kardeşinin ölümünden ve ailesinin parçalanmışlığından babasının zorlayıcılığını, ilgisizliğini ve işkolikliğini sorumlu tutmaktadır. Abisine sıkı bir bağlılık duyan Tyler, onun ruhuyla monolog şeklinde defterine tuttuğu notlarla konuşur. Bir gün arkadaşının zorlamasıyla önce bir oyun, bir iddia gibi başlayan Ally Craig ( Emilie de Ravin) ile tanışmaları aşka dönüşür ve film bu minval üzere sürer gider.

İzleyici, dram tarzında ilerleyen filmin son sahnelerini gereksiz bir 11 Eylül mesajı gibi görebilir; sonradan yapılmış zorlama bir eklenti gibi. Ancak filmin zaten baştan itibaren bir 11 Eylül filmi olarak kurgulandığını söylememiz mümkün. Aksi takdirde film, "Remember Me" ( Beni Hatırla ) adının verilmesini gerektirecek bir öyküye sahip değil. Eğer başından sonuna kadar 11 Eylül temalı bir film olsaydı bu kadar etkili olmayabilirdi. Nasıl ki terör saldırıları Amerikan halkının hayatının olağan akışını bir anda bozmuşsa; film de, parçalanmış bir ailenin yaşadığı dramı ağır ağır anlatırken, hatta bir parça toparlanıyor gibi de olurken, şimdi ne olacak diye bekleyen seyircinin duygularının olağan akışını darmadağın eden bir sonla bağlanmış. Ve bu sayede mesaj çok daha

## Öteki Sinemanın Çocukları

etkili olmuş. Yönetmen durup durup darbeyi son sahnede indirmiş ve duygu aktarımını sağlayarak amacına ulaşmış, izleyici hüznümlendirebilmiştir. Tabi hemen belirtmek gerekir ki, buradaki seyirci biz değiliz, Amerikan halkı. Filmi sıkıcı bulanlara ya da alakasız bir sonu var diyenlere şu söylenebilir: Film zaten Amerikan toplumuna hitap eden, onların hislerinde ve toplumsal hafızasında karşılık bulan bir film. Muhatabı doğrudan Amerikan halkı, bir başkası değil.

Yönetmen zekice bir yaklaşımla, son sahnenin etkisini çarpma anını göstererek değil, aksine göstermeyerek yapmış. Böylece tek bir sahne değil, o ana dair halkın hafızasında ne kadar görüntü varsa, hepsini hatırlamalarını sağlayarak mesajının gücünü arttırmayı başarabilmiştir. 11 Eylül sabahı uçakların dalış yaptığı İkiz Kulelerden birinin pencere kenarında bekleyen Tyler, lisan-ı hal ile tüm terör kurbanlarının feryadını seslendirmektedir. Onun şahsında mağdurlar enkaz altından konuşturuluyor ve "Beni hatırlayın", "Bizi hatırlayın ey Amerikalılar!" diye haykırıyorlar. O sabah halkın yüreğinde açılan yaralar bir kez daha deşiliyor, kanatılıyor.

Diğer taraftan ise, acıları tazelenen Amerikalıların Afganistan ve Irak işgallerinde yitip giden yaşamları, parçalanan ve dağılan aileleri, yok olan umutları unutmaları, görmezden gelinmesi kolaylaştırılmış oluyor. Kendi iki sembol binasının yıkımlarına ve can verenlere odaklanıp ağıtlar yakarken, tüm şehri harap olmuş insanların feryatları unutuluyor, unutturuluyor...

## **Bir Ayrılık/ Jodaeiye Nader Az Simen (Cemile Bayraktar )**

"Bir gün

geleceğim ve bir haber getireceğim

damarlara ışık saçacağım

ve sesleneceğim içerden:

ey sepetleri uykuyla dolu olanlar!" Sohrap Sepehri

[Asghar Farhadi](#)'nin Altın Ayı ödüllü, 2011 yapımı filmi [Bir Ayrılık/Jodaeiye Nader Az Simen](#) bilinen diğer ismiyle Nadir'in Simin'den Ayrılması bildiğimiz ancak bilinçlenemediğimiz insani ilişkiler üzerine enfes bir sanat eseri. Film, "sanatın da bir ibadet" olduğuna sizi inandırabiliyor, filmin sonunda aklınıza düşen soruların yanında yumuşamış bir yüreği hissedebiliyorsunuz, merhamet doluyorsunuz...

Nadir ve Simin 14 yıllık evli bir karı-koca, film onların boşanmak için buldukları bir mahkeme salonunda tartışmalarıyla başlıyor. Bu kısa tartışma içerisinde, sevgi yahut huzura dair bir sıkıntıları olmadığını ve ayrılma nedenlerinin Simin'in kızları Termeh'in geleceği ve eğitimi için yurtdışına çıkmak istemesi ve eşi Nadir'in Alzheimer (alzaymır) hastası babasını bırakamamasından kaynaklandığını öğreniyoruz.

Film ilk bakışta ayrılmak isteyen karı-koca ve çocuklarının durumu olarak görünse dahi, biraz daha derine indiğimizde çok yönlü insani ilişkilere şahit oluyoruz... Tartışma arasında bir diyalog şu:

-Nadir: Babamı bırakamam.

-Simin: İyi de, o senin baban olduğunu bile bilmiyor.

-Nadir: Ama ben biliyorum.



## Öteki Sinemanın Çocukları

Sahi ilişkilerimizde, eylemleri biz mi belirleriz, yoksa muhatabımız mı? Eğer eylemlerimiz bize kim olduğumuz sorusunun yanıtı veriyorsa ki veriyor, bizi biz yapan şeyler neden muhatabımıza bağlı? Bir iyilik, bir hayır yapacağımız zaman, muhatabın bunu bilmesi yahut anlaması gerekli midir?

Bu denli soru soruyor oluşumun nedeni, insanın kendine vereceği cevaplardan çok üzerine düşünmesi gerektiğidir. Soruya karşı tek hamlenin cevap olmaması gerek zira o soru önce düşünmeye sevtir. Sanırım kaçırdığımız nokta bu zira filmi izleyen insanlarla konuştuğumda çoğunluğunda "kim haklıydı, kadın mı, kocası mı?" sorusunun oluştuğunu görüyorum. Oysa haklılığa henüz gelmedik, haklılık cevaptır, sonuçtur, filmde bizi içine çeken bir tefekkür hali var, hem hâl olma durumu var.

Filmin ilerleyen dakikalarında, evini terk eden kadın Simin, babasını terk etmeyen Nadir ve yine babasını terk etmeyen Termeh'in ayrılık sancısına büyükbabanın bakımı için eve gelen çalışanın dramı ekleniyor ve tüm aileyi tekrardan mahkemede buluyoruz. Mahkeme filmde defalarca kullanılmış, bir metafor olan "mahkemenin" bu denli bariz ortada olması aynı zamanda metafor olmasını ustalıklı gizlemesi, filmin bir başka can alıcı tarafı; sürekli yargılanma ve mahkeme...

Bir ailenin parçalanma dramı üzerine eve gelen bakıcıyla birlikte sınıf farkının oluşturduğu algılar ekleniyor ancak film kalabalıklaşmıyor. Üst sınıftan birinin "zenginler ve üst sınıf kötüdür" genellemesine inat, tam aksi davranan bir babanın, kızının gözündeki değerini kaybetmemek için çırpınına, kişilik onuru eklenince ve baba Nadir'in söylediği bir yalan, ummadığınız bir anda ortaya çıktığında, karakterlerin tüm kararlılığına rağmen, siz kararsız bir yorumcu oluyorsunuz.

Film, yurtdışına gitme, İran'dan ayrılma hayalleri nedeniyle kocasını terk eden bir kadın, babasını terk edemeyen, ülkesini seven bir adam, Alzheimer hastası bir baba, bu aile içinde babasını terk etmeyen, kendi içinde parça parça olmuş Termeh arasında kalmıyor, eve gelen bakıcı, onun dramı ve söylediği yalanla bir adım daha derinleşiyor... Nadir'in söylediği yalan için kızını ve babasını gerekçe göstermesi, bakıcının söylediği yalan için kocasını gerekçe göstermesi... Nadir'in kızına hesap vermesi, bakıcının ise dindar bir kadın olarak Allah ile ilişkisinde söylediği yalan nedeniyle duyduğu vicdani rahatsızlık, korku, duygusal yığın aldığı halde tüm o ağırlık altında şaşkınlaştığınızı sanıyorsunuz ancak öyle olmuyor, belki en yalın gerçeği işte tam o an görüyorsunuz:

**İnsan verdiği kararlar nedeniyle suçlanabilir mi? Olayların nedeni nedir, kimdir? Hayalleri için evliliğini bitiren, kocasını terk eden, bakıcının eve gelmesini, olayların büyümesine neden olan Simin mi? Yoksa babası için eşinin onu bırakıp gitmesine göz yuman, bu ayrılıkta kızının durumunu düşünmeyen Nadir mi?**

Hiç kimse suçlu değil ve aynı zamanda hiç kimse haklı değil.

**Verdiğimiz kararlar, seçenekler arasında kaldığımızda seçtiklerimiz bizi "haklı-haksız" yapmaz, yapmamalı. Bunlar sadece tercihlerimizdir ve bunlarla itham edilmek ayrı bir zulüm. İşte bu nedenle "Simin bencil bir eş, düşünceli bir anne midir? Nadir hayırlı bir evlat, bencil bir baba mıdır?" sorusuna ne film ne de ben cevap veremem, verirsem okuyucunun ve seyircinin hakkına girerim. Cevabı olmayan, sadece kişinin vereceği cevabı olan şeyler gibi bu da sizlere kalmıştır. Tercihleri nedeniyle mahkûm ettiğiniz insanları yargılarken bir kez daha düşünelim derim... "Ey sepetleri uyku ile dolu olanlar" bizler, düşünelim derim.**



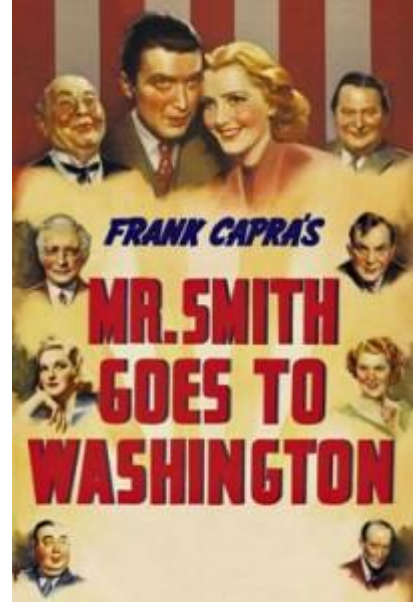
## **Mr. Smith ya da Don Quijote goes to Washington (Bilal Habes Evran)**

"...Özgürlük, kitaplarda bırakılamayacak kadar değerlidir..."<sup>[i]</sup>

Don Kihote kadar haklı olduğunda birileri, nedense beşer yel değirmeni kesiliverir. Don Kihote kadar haklı olmak ne midir? Derdini anlatamamak ya da derdini dinletmemek. Etiketlemek sürekli birileri tarafından, o birileri ki sürekli başkaları hakkında atıp tutmakta ve oturdukları yerde sefa sürmekteler. Don Kihote diyorduk evet, çok sevgili Don'umuz da inandıramamıştı yel değirmenlerinin aslında dev olduğuna kimseyi. Yel değirmenleri devdi, görmemek için kör olmak gerekiyordu ya da gözlerini kapamak, neye: Hakikate. Peki anlatacağımız Don Kihote kimdir ve nedir hikayesi kahramanımızın?

### **Senatör öldü, yaşasın yeni senator!**

[Mr. Smith Goes to Washington](#) filminin ana kahramanıdır Mr Smith yani Jefferson Smith; naif, yardımsever, oymak beyi, Washington ve Lincoln'ün sözlerini ezbere bilen bir vatansaver, çocukların sevgilisi, 4 sayfalık İzci'nin Günlüğü adlı gazetenin sahibi ve yazarı... Kulağa pek politikacı tarifi gibi gelmiyor değil mi? Jefferson Smith'i politikacı yapan ve onu Don Kihote'liğe iten şey bir tesadüf.



Eyaletin sanayi ve medya imparatoru Jim Taylor, size de bir yerden tanıdık gelmedi mi, bir yandan emrindeki valiyle eyaleti yönetirken bir yandan da senatorları istediği gibi kullanıyor. İsteddiği gibi yönettiği eyaletin senatorlarından biri gece yarısı ansızın ölür. Washington'da istediği gibi at koşturmak isteyen Taylor kendi adamlarından birinin senator olarak atanması için bastırır. Şehrin ileri gelenleri ise bambaşka bir ismi seçerler. Jim Taylor ile halkın isteği arasında sıkışan valimiz, tesadüflerin kalk borusu çaldığı bir sırada yeni senatorümüzü bulur: Jefferson Smith. Naif ve dürüst Smith'in senator olarak atanması bir yandan halkın gözünü boyarken diğer yandan kolay kullanılabileceği düşünülüp, Jim Taylor'un işine gelecek. İşin sonunda herkes mutlu. Taylor işine



## Öteki Sinemanın Çocukları

gelen bir sanatör bulur, vali arada kalmaktan kurtulur, halk da bir kurtarıcı bulduğuna inanır. Ardından, tanışmalar, törenler, şölenler... ve Washington treni kalkmaktadır: Elveda Jackson City!



### Şaşkın Ördek Washington'da

Jefferson Smith'i başkente vardığında oldukça heyecanlıdır. Mekke görmüş hacı misali her yana bakar, merakla sorular sorar, çok geçmeden gruptan ayrılıp -kaçıp- şehri turlamaya başlar. Onunla beraber Capitol'ü seyredip bir şehir turu atarız. Sonra heykellere gelir sıra: Samuel Adams, George Washington, Thomas Jefferson, Hamilton ve nihayet Lincoln... Abraham Lincoln'e ve Gettysburg Hitabesi'ne odaklanır burada kamera, dedesinin elinden tutmuş bir çocuk hitabeyi okurken arkada yaşlıca bir zenci, pardon siyahî, şapkasını kalbine götürüp huşuyla dinlemektedir. 39 yılı henüz siyahîlerin özgürlüklerine alışamadığı yıllardır. Şehir ikiye bölünmüştür aslında. Bir yanda ruhani bir demokrasi ve özgürlük kahramanları geçidi, sanki antik çağlardan kalmışçasına unutulmuş; diğer yanda ise kurnaz sekreterler, çıkarıcı politikacılar, umursamaz basın ve ortalarında kalmış yapayalnız Jefferson Smith. Heyecanın ve tutkunun esiriyken gözleri, zamanla zihni bir şeylerin yanlış olduğunu kavramaya başlar. "Ben neden buradayım ve ne yapıyorum?" sorusunu sormaya başlar. Ardından gazetecilerin kendisine, "Sen bir senatör değilsin, sen atanmış bir kuklasın!" tepkileri üzerine senatörlüğü ve yasaları öğrenme hevesine düşer. Çocuklar için yaptığı bir projeyi senatoya sunduğunda Jim Taylor'ın projelerini ket vurmuş olur. Kuklanın ipleri kopar. Ardından karalamalar, iftiralar, komisyona ifade vermeler... Bu arada kendisini sürekli küçük görüp aşağılayan sekreterinin gözünde devleşmesi ve filizlenen aşk dikkati çeker. Artık gerçek bir akıl hocası vardır: Sekreteri, Clarissa Saunders. Senatoda dönen bütün oyunları ve yasaların zayıf yanlarını iyi bilen biri. Kendisinin ihraç oylaması yapılacakken son bir kez söz alır.

### **Ve kreşendo... Sapansız Davut, Golyat'a karşı**

Her şeyini kaybetmiş senatörümüz son sözünü aldığı anda aslında bunda bir hile vardır. Bir senatör sözünü takati bitene ya da sözü başkasına devredene kadar sürdürebilir. Bu minvalde Mr. Smith konuşur, anlatır. Bazen boş salona, bazense sırtı dönük senatörlere; ama daima doğruyu anlatır. Taylor'ı, senatörleri, dönen dolapları, çocukları, hayallerini, Amerika'yı, vicdanı ve anayasayı... Unuttukları şeyleri hatırlatmak ve hakikati haykırmaktır niyeti. Sesi çatallanıp takati tükenirken senato salonu basın, izleyiciler ve büyükelçilerle dolar taşar. Demokrasinin hem Amerika'ya hem de dünyaya seslenişi. Kendi eyaletine ise sesini duyuramaz. Jim Taylor, çocukları ezmek pahasına eyalette olan bitenin haber olmasını engeller. Takati tükenen Jeff Smith bayılır; ama vicdanları uyandıracak çılgınlığını atmıştır çoktan. Hikâyeyi toparlamak adına bir diğer önemli karaktere yer verelim.

### **Baştan kaybedilmiş davalarda kaybolmuş bir isim: Senatör Paine**

Bir yandan yönetmen, çürümüş düzene bir mesih yollarken diğer yanda da sistemin ele geçirdiği bir adamın hikâyesini izleriz: Senatör Paine. Bir zamanlar Jeff Smith'in babasıyla baştan kaybedilmiş davaların adamlarıdır. Uğruna savaşılacak tek dava baştan kaybedilmiş davalardır, der Paine. Clayton Smith kalemiyle gazetede mücadele ederken, Paine ise avukat olarak yanındadır. Bir gün Clayton Smith sırtından vurulmuş şekilde bürosunda ölü bulunur. Tek bir madencinin sesini duyurmaya çalışırken, kendisine yöneltilen, rüşvet ve tehditleri elinin tersiyle itmiş sonunda kaybedilmiş davaların kaybedilmiş adamı oluvermiştir. Senatör Paine'in Jeff Smith'i şapkasına kadar babasına benzetmesi tesadüf değildir. Vicdanının içten içe sızladığını sürekli hissederiz. Artık sistemin adamıdır, kaybedilecek davalar onu ilgilendirmemektedir ve muhtemeldir ki başkanlık avuçlarının arasındadır. Ama geçmiş zamanın hayaleti olan genç ve şapşal senatörümüz, bilmeden derinlerdeki bir çılgılığı uyandırmak üzeredir.

### **Filmin gör dediği**

Capra'nın demokrasiye, basına ve politikacılara yönelik taşlaması ve Amerikan Rüyası ve Demokrasi'sinin nasıl olması gerektiğini anlatan bir filmde bahsediyoruz. Büyük Buhran Dönemi'nin umutsuzluğu içindeki bir halkın isteklerini bağırarak ve halkı hâlâ iyiye ve doğruya ulaşabileceği konusunda motive eden bir yapıt.

Çürümüş bir sistemi, bir kişinin dürüstlüğü ve inancı mahvedebilir. Umutsuz kalmış, sisteme adapte olmuş vicdanlar çözümlü hakikate geri dönebilir. Mr. Smith Goes to Washington filminin, 39 yapımı bir film olmasına rağmen, Capra'nın 70 yıl geriden bize seslenmeye devam etmesiyle, güncelliğini koruyan bir hikâyesi var. Washington'u Ankara ya da Paris'le değiştirecek ne fark edecek? Hâlâ gücünü koruyan, yaşayan bir hikâye elimizdeki. Demek ki dünya düşündüğümüz kadar değişmemiş. Yolsuzluk, çürümüşlük, ahlaki erezyon tam gaz devam ediyor. Bu sistemi yok edecek kişilerden birini işte bu filmde görüyoruz. Dürüst, namuslu ve ideallerine sınırsız bağlı bir adam. Amerikalı, Fransız, Türk olması, coğrafyanın yeri bir mana ifade etmiyor. Jefferson Smith sembolleşiyor. Düzene ayak uydurmayacak kadar inatçı olmak, düzene inat yaşamak bir koltuğa layık görülmüş herkese hatırlatılmalı. Bu gibi filmler çokça bahis konusu



## Öteki Sinemanın Çocukları

olmaz; ne sinema sohbetlerinde ne de kalem erbabının yazılarında. Bu filmi önemli yapan ise Frank Capra. Onu tanıyıp teknik kısma geçelim.

### **Bir Amerikan Rüyası Yönetmeni: Frank Capra**

Capra 1897, Sicilya, İtalya doğumlu. 6 yaşındayken Amerika'ya göç eder ailesiyle. Üniversitede kimya okurken Montaigne'in denemelerini ve şiirlerini keşfeder. Bu olay onda yazma tutkusunu açığa çıkarır. 1919 Yılında, John Ford'un yönettiği *The Outcasts of Poker Flat* filminde işçi olarak çalışır. Bu film ona sinemada çalışma azmini aşılır. Bir gün, bir Hollywood stüdyosunun verdiği ilana cevap vererek sinemaya adımını atar. Kısa filmler yazar, yönetir; stüdyolarda asistan, yazar olarak çalışır. Sessiz Sinema döneminin tanınmış oyuncularından Harry Longdon ile çalışmaya başlar. Ardından anlaşamayıp ayrılırlar ve böylece Columbia Pictures'a katılır. Bu arada Büyük Depresyon yılları başlar. 29 Yılından 40 ortalarına kadar sürecektir bu dönemin Capra filmlerine ve filmlerin çektiği ilgiye ciddi katkısı vardır. Capra'nın sinemada parladığı devir 33'te çektiği *Lady for a Day*'den başlar ve 46 yapımı *It's a Wonderful Life*'a kadar devam eder. İkışer yıl arayla üç defa Akademi'den en iyi yönetmen ödülünü alır. İkinci Dünya Savaşı başladığında, *Why We War?* adındaki propaganda filmlerini çeker. Bu filmler hala klasik kabul edilir. Bu kadar ansiklopedik bilgi yeter. Capra'nın bir de kişiliğine bakalım.

Frank Capra, bir göçmenler ülkesi olan Amerika'da, Amerikan Rüyası'na dürüstçe inanan insanların belki de en başlarında gelir. Sinemada ise en büyüğüdür şüphesiz. Bir hayal taciri olarak bile kabul edebiliriz kendisini. Yeni dünyaya ayak basan her Sicilyalı'dan Luca Brasi olmasını beklememeliyiz elbette. O da ayrı bir Amerikan Rüyası'dır ya neyse, konuya dönelim. Capra, demokrasiye inanan, Amerikan Tarihi hayranı, dürüst, namuslu, çalışkan, kalabalığın içinde sesi kesilmiş bireye kulak veren biridir. Bunun yanı sıra filmlerinde gördüğümüz bir karakter kalıbı vardır. Miyazaki evrenindeki dişi kahramanları andırır çokça. İyidirler, dürüsttürler ve iyi olarak, iyi davranarak etraflarındaki ve ülkedeki kötülüğe galebe çalabileceklerini gösterirler. Capra, Büyük Buhran dönemindeki avamın hızla fakirleşirken bazı insanların hızla zenginleşmesi, ahlaki bozulma ve güç peşinde koşan insanları kamerasına alırken gösterdiği cesaret ve duruşuyla 30'ların en popüler yönetmeni olur. Amerikan Rüyası zirvedeyken zirveye çıkar ve rüya maskesini atıp kabus yüzünü göstermeye başladığında ve halkın rüyayı değil; gücü, parayı seçtiği vakit zirveden tepetaklak iner. 46 yılından sonra çektiği filmlerde ne bir başarı elde edebilir ne de kamerasına ve de rüyasına olan zayıflamış inancı buna müsaade eder.

Capra'nın felsefesi sıkça *sinisizm*(cynicism)'i andırır. Sinisizm, tabiatla uyumlu, erdemli bir hayat yaşarken, güç, zenginlik, şöhret ve sağlık gibi isteklere sırt çevirmek, mutluluğun insanın içinde var olduğuna yönelik inanca dair bir felsefedir kısaca. Yönetmen hakkında uzun bir lakırdı oldu; ama bazı filmler yönetmeni anlatır aslında ve bu filmleri yönetmensiz ya da yönetmenin erdemlerinden ve felsefesinden ayrı düşünemezsiniz. Daha çok *auteur yönetmen*'lerde sıkça karşımıza çıkan bir durumdur. İşbu sebeple Capra'yı da *auteur yönetmen* kabul edebiliriz (not: kendimi ateşin içine attım, bakalım odunu kim atacak üzerime).

### **Filmin teknik yanına gelirse:**

Basit kamera hareketleri, gösterişsiz bir yönetmenlik ve klâsik; serim, düğüm ve çözüm bölümlerine ayrılmış bir hikâye. Capra, ne nesildeki Ford kadar yetenekli, ne de Welles gibi bir dahi. Ama ismini Welles ve Ford'la yan yana yazdırabilecek bir yönetmen. Sinemasının tüm gücü, hikâyelerine olan inancından ve samimiyetinden geliyor. Bu filmi belki bir tek John Ford bu kadar vurucu çekebilirdi. O da Capra'yla aynı şeylere inandıkları için. Hikâye, birçok büyük yönetmenin elinde teknik bir oyuncak hâline dönüşüp, özünü ve vermek istediği mesajı kaybedebilirdi. Buradan Capra'nın filmlerine ruhunu ne kadar güzel yedirdiğine şahit oluyoruz. Oyunculuklara gelince

## Öteki Sinemanın Çocukları

sırtan, göze batan bir oyuncu yok. Herkes rolüne hakkını vermiş. Jimmy Stewart'a bir paraf açmak lazım. Filmi bir yandan Capra'nın samimiyeti taşıyorsa bir yandan da Stewart'ın müthiş performansı taşıyor. Jefferson Smith'e tabiri caizse hayat veriyor. Şaşkınlıkları, öfkesi, kırgınlığı, gülümsemesi, üzüntüsü o kadar sahici ki, elle dokunulabilecek bir karakter yaratmış, hem de karikatürleşme ihtimali bu kadar yüksek bir karakterde. Stewart'ın sinematografisinde zayıf oynadığı rolüne şahit olmak güç; ama bu genç dönem performansı ayrı bir ışılıyor. Işık, müzikler, dekor her şey yerli yerinde. Zamansız bir başyapıt için her şey hazırlanmış.

### **Zamansız bir başyapıt**

Zamansız bir başyapıt; film gösterildikten sonra, siyasetçilerin ve başkent basınının hismine uğruyor. Dönemin faşist ve komünist devletlerinde film gösterilmiyor. Ama bir başyapıt, Capra ölene kadar bu filmin ilham verdiği insanlardan mektuplar almaya devam ediyor. Yel değirmenleriyle/devlerle savaş hiç bitmeyecek çünkü.

Don Kihote diyorduk evet, çok sevgili Don'umuz da inandıramamıştı yel değirmenlerinin aslında dev olduğuna kimseyi. Yel değirmenleri devdi, görmemek için kör olmak gerekiyordu ya da gözlerini kapamak, neye: Hakikate. Adınız Don Kihote olur, Mr. Smith olur ya da başka bir isim... delilikle itham edilen. Ama gözlerini hakikate kapatanlar kadar açanlar da olacaktır, her zaman.

1- Filmden bir replik

---

[i] Mr. Smith goes to Washington, Mr. Smith

### **9 Shane Acker, Hastalığını Teşhis Edememek (Mehmet Salih Demir)**

Huzursuzluk saati gelmiş henüz iki yaşındaki bir çocuğu teskin etmek için karşısına oturttuğum animasyon filmine yarı uykulu gözlerle kendimi bu kadar kaptıracığımı düşünmemiştim hiç. Afişini sevimsiz bulduğumdan pek iltifat etmediğim ve izlemeyi sürekli ertelediğim animasyonu, evdeki film stokunun azalmasından dolayı biraz da mecburen seyretmeye koyuldum. Animasyonlarda genellikle beklediğimiz bol bol gülmece ve eğlencenin aksine gayet ciddi bir filmle karşılaştım. Bununla beraber film görselliği ve müziği ile çocuğu, konusuyla ise beni oyalamayı başardı.

Ciddi dedik ama film bir o kadar da klişe bir hikâyeye sahip. İnsanlığın kaybettiği bir makine-insanlık savaşından sonra, bir kıyamet senaryosunun harap olmuş dünyası içinde bir kahraman ortaya çıkıp, metal canavarların yeryüzü hâkimiyetini sonlandırmanın mücadelesini veriyor. Fakat bu kahraman öyle alıştığımız türden süper güçlerle mücehhez biri değil; hatta bir insan bile değil, isimsiz el kadar bir 'bez bebek'. Sirtına kocaman işlenmiş sayı ile tanıyoruz kendisini.

Kahraman 9, üretiminin son serisi olarak diğer ırkdaşlarını buluyor önce. 9'un merakına koşut gideriliyor merakımız. Geçmişte neler yaşandığını bu ilginç ırkın en yaşlı üyesi 1'in öykülemelerinden öğreniyoruz. Fikrimi tırmalayan sahneler de bu noktada başlıyor.

Neler olup bittiği 'flashback'lerle hızlıca seyirciye aktarılırken oldukça muhkem bir önyargıya dayalı göz bağıcılığına şahit oluyoruz. Şöyle ki: bilim ve teknolojinin çığırından çıkıp insanlık için büyük bir tehlike olması sanki ancak ve sadece totaliter/baskıcı rejimlerde mümkünmüş gibi bir yanılsama oluşturuluyor. Yüz hatları keskin, alnı açık, askeri üniformalı, bakışları otoriter ve sert bir diktatör başbakanın komutanlığında/başkanlığında ülkenin militaristleşmesinin neticesinde makineler ve teknoloji insanlığı mahvedebiliyor ancak. Bu algının tersinden verdiği mesaj çok açık: Özgürlükçü, liberal, demokrat bir ülkede söz konusu tehlikenin vuku bulma ihtimali yok. Bilim ve teknoloji özgürlükçü olduğunu iddia eden rejimlerde ehlileştirilmiş ve terbiyeli bir şekilde yol alıyor.





## Öteki Sinemanın Çocukları

Teknolojinin insanlığın başına bela olması, olsa olsa sadece kolektivist/militarist/komünist/faşist bir yönetim altında mümkün olabilir. "9" bu yönüyle gerçeği perdeleyen bir animasyon.

Filmin ana eksenine en genç ve ilerici olan 9 ile gerici, tutucu ve bilim karşıtı en yaşlı 1'in çatışması yerleştirilerek hikâye yürütülmeye çalışılıyor. Savaş esnasında bez bebeklerin liderliğini üstlenen 1 ve diğerleri yıkık dökük bir kiliseye sığınıyorlar. 1'in saklanmak ve devamında yaşamlarını sürdürmek için bir kilise seçmiş olması ile kendisinde temsil edilen sorgulamaya kapalı ve muhafazakâr karakter arasında ilginç bir paralellik var.

9, 1'in tüm uyarılarına rağmen iflah olmaz bir maceraperest olarak sürekli sorguluyor, müphem ve gizemli olanı merak ediyor, teşvik ediyor. Buna karşılık 1 ise, metal canavarların dünyasına dair korkulardan bir duvar örmüş ve sıkı sıkıya uyulması gereken kurallarla ileri gidilmemesini garantilemiş durumda. Sonradan gelen 9, 1'e/kiliseye ilk isyan bayrağını çekip bir diğer bez bebeği ayartarak korku duvarlarını yıkmaya gidiyor. 9 hep bir adım ötesini, daha ötesini bilmek istiyor; sürekli bir eylemlilik içerisinde. Bireysel girişim ve irade gücünün bir ideoloji halinde kutsandığı Batı'daki en makbul tipin tipik davranışlarını sergiliyor.

Batının ürettiği modern biliminin temelinde işte bu sürekli merak ve enerji dolu eylemlilik hali var. Ne pahasına olursa olsun örtüyü kaldırıp altındakini görmek ona dokunmak isteyen bir tavır bu.

Kendisine ve insanlığa zararı olacağını bile bile hem de. İşte filmin senaryosu kendisine burada suçüstü yapıyor ve yakayı ele veriyor. Makinelerin kontrolden çıkıp insanlığı yok etmesine sebep olan teknolojinin temelinde, zararlı olacağı bilinse dahi yine bu iflah olmaz bilimperestlik yatıyor. İlginç olan ise makineleri alt etmek için gerekli olan ruh, gene maceracı 9'da temsil edilen bu ruh. Üzerinde çeşitli simgeler olan bulduğu yarım küre şeklindeki cihazı "dur bakalım ne olacak?" düşüncesiyle ona uygun ilk gördüğü yere monte edip, o en tehlikeli metal canavarın uyanmasına sebep olan da yine bu basiretsiz ve ihtiyatsız ruh. Film burada kendi topularına sıkıyor.

Biz filmin başlarında Batı'nın bilim hususundaki kendi had bilmezliğine karşı bir özeleştiri yapacağı izlenimini edinirken film ilerledikçe, hastalığını teşhis edemediğine şahit oluyoruz. Ümidimiz boşa çıkıyor. Filmde yönetmenin idealize ettiği 9'un tutumu, makinelerin insanı yok edecek ölçüde geliştirilmesine sebep olan tutumun bizzat kendisi. Anlayacağınız bu filmde hakiki bir özeleştiri yok; belki böyle bir dertleri de hiç yok...

Söz konusu teknolojiyi geliştiren bilim adamı filmin sonlarına doğru ibra edilmeye çalışılıyor. Kötü olan bilim adamları değil, onu kötü emellerine alet eden diktatörlerdir mesajı veriliyor. Bizden inanmazı istedikleri şey kabul edilebilir gibi değil. Bilim insanları zannedildiği kadar masum mu acaba? DD' de yayımlanan "Pozitivizm" kitabındaki "[Evrincilerin İç Hastalıkları](#)" başlıklı yazıda Einstein'ın ABD Başkanı F.D. Roosevelt'e yazdığı bir mektubun orijinal metni var; atom bombası ile ilgili. Siyasi bir karar vericinin aklına nasıl karpuz kabuğu düşürmüştü bir bilim adamı, gayet net görüyorsunuz. Bu hususta bir başka çarpıcı örneği geçen yıl vizyona giren Charles Ferguson'un yönettiği "[İnside Job](#)" isimli belgeselde görüyoruz. Küresel krizin sebep ve muhtemel sonuçlarını konu eden bir belgesel. Dünyanın en tanınmış ekonomi bilim insanlarının krizdeki rollerini tüm çıplaklığıyla ortaya koyuyor. Banka ve finans kurumlarının denetiminin gereksizliğine yöneticileri ikna etmeler, ülkeler ve şirketler hakkında yalan yanlış düzmece raporlar vs...

"9", Batı'nın kendisi hakkında samimi ve gerçekçi bir özeleştiri yapmasının ne kadar zor olduğunu göstermesi bakımından iyi bir örnek teşkil ediyor. Film üzerinde düşünürken şu soruları tekrar sordum: Tüketim toplumunun her zerresine bulaşık haldeyken hakiki bir tüketim toplumu eleştirisi yapılabilir mi? Kapitalizmin tam göbeğinde göbek atarken esaslı bir kapitalizm eleştirisi yapılabilir mi? "Vicdanlı kapitalizm", "OWS ( Wall Street'i İşgal Et)" tartışma ve eylemlerinin yapıldığı bir konjonktürde bu ve benzer sorular da sorulmalı bizce. Çünkü bu sorulara verilecek cevaba göre, meseleye nispeten dışarıdan bakabilen düşünürlerin fikri ve entelektüel çabalarının sınırı ve yönü hakkında bir ufuk oluşacaktır.

### **Yaban Çilekleri Smultronstället (Suzan Nur Basarslan)**

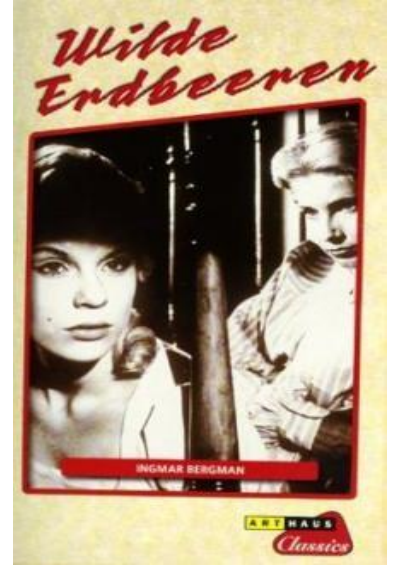
*Nasıl romanlar hayatı yeniden kurgulamaksa insan da tıpkı bir yazar gibi anılarını kurgular, o kadar da mutlu değildir o anda, çok da gülmemiştir aslında, o cümleyi de dememiştir... yalanlar katar anlarına ve aslında, şimdi; geçmiş'ini inşa eder. SNB*

Yaban Çilekleri Ingmar Bergman'ın 1957 İsveç yapımı filmi. Fahri unvan almak için yolculuğa çıkan Profesör Isak Borg'un bir gününü anlatan film, bu bir gün üzerinden Borg'un hayatını, hayatındaki en önemli anları, modern çağın en önemli sorunsalını Borg/birey üzerinden anlatır. Filmde zaman doğrusal ilerlerken, Borg'un geçmişine yapılan yolculuk ve rüyalar bizi üç ayrı zaman düzleminde tutar: Şimdi, geçmiş ve zaman-üstü. Borg'un hesaplaşmasını yansıtan bölümde(rüya-mahkeme) zaman kolektif bilinçdışı(Jung'un tanımladığı şekilde) alana tekabül eder ki bu alanda biz zaman olgusunun bellek alanındaki farklılığını/zaman-üstülüğünü fark ederiz.

Filmde rüyalar birçok işlev yüklenir. Bunlardan ilki, Profesör Borg'un rüyasında gördüğü akrep ve yelkovanı olmayan saatle (annesinin evinde bu saatle karşılaşır ve onun babasına ait olduğunu öğrenir, rüya gerçeğe döner); ölüm imgesinin nesneleşmesi ve bunun rüya/fizikötesi/bilinçdışı boyutta kalmayıp bilinç düzeyine aktarımının sağlanmış olmasıdır. İkinci işlevde, Yaban çileği ve rüyalar, Bergson'un memoire involontaire dediği alanda, yani istençsiz bellekte Borg'u an(ı)lara taşır. Burada tetikleyici unsur, yaban çileğinin geçmişe ait bir ân'ı hatırlatan mutluluk, kalabalık, paylaşım, ayrılık... gibi iç içe geçmiş duyguları ve yaşantıyı imleyen bir gösterge olması; ölüm düşüncesi ve yalnızlaşmanın imgeler aracılığıyla bir rüyada Borg'un bilinç düzeyine yansmasıdır. Ancak sürreel alana aittir bu kısım, hakikatin alanına geçiş yapamaz.

Üçüncü işlev, ki sosyal alandaki en önemli tespiti içerir burası. Birey üzerinden modern insan tipinin tespit edilmesi ve modern insanın eleştirilmesidir.

Tanrı size bir yüz vermiş, siz kendinize bir tane daha yapıyorsunuz, diyor ya Hamlet Ophelia'ya, maskelerinden sıyrılan bireyin sorgulama alanını imler rüyalar, gerçeklik'i fiziki alandan değil, sürreel alandan filmin akışını/devinimini/hareketini sağlayan ikinci bir işlevsellikle verir. Borg





## Öteki Sinemanın Çocukları

rüyasında giremediği mutlu evin birden kendi mahkemesine döndüğünü ve sınavda olduğunu fark ettiğinde, cevaplarını bilmediği sorularla yüzleştiğinde ve hatalarıyla, çaresizce kendini savunmaya

çalışır. Yaşlı bir adamdır ve adil olan daha hassas davranılmasıdır kendisine. Oysa kendisiyle yüzleşir, hataları çoktur:

Duygusuzluk, bencillik, acımasızlık...

İnsan olmada 'Yetersiz'lik...

Modern çağın insanının küçük ama önemli hataları.

Ceza: Yalnızlık.

Başkalarından kaynaklanan değil, bireyin kendi tercihi sonucu yaşamak zorunda kaldığı yalnızlık. Bilgi ve bilmek için uzaklaşılacak toplum, değerler, sevgi... Ne kadar bilgi/bilmek yeterlidir, bilgi neleri değiştirir, neler kazandırır, neler kaybettirir, ne kadar bilmek yeterince bilmektir? Bu sorulara cevabı Sara verir:

*"O kadar çok şey biliyorsun ama aslında hiçbir şey bilmiyorsun."* Modern insanın yazgısına ayna tutar bu cümle ve onu eleştirir; ölümden korkan, kabullenemeyen, bilim adına her şeyi arkada bırakan ve yalnızlığa mahkûm olan bireyi sorgular.

Yaban Çilekleri'nde(Ingmar Bergman) Sara'nın söylediği: *O kadar çok şey biliyorsun ama aslında hiçbir şey bilmiyorsun*, cümlesinin benzerini iki yıl sonra Hiroshima Mon Amour'da (Alain Resnais) Elle söylüyor: *Bildiğini sanıyor insan, sonra bakıyor ki hiç bilemiyor*. Çağımızın hastalığı, bildiğini sanmak ve bilmediğini söylerken ne kadar çok şey bildiğini imleyen kibir...

Ya çözüm?

Yönetmenin, bu yalnızlığa karşı çıkan tutumuyla dikkati çeken Marianne ile sunduğu çözüm şu:

*"Ve içimdeki bebeği düşündüm. Nesiller boyunca soğukluk, ölüm ve yalnızlık dışında bir şey yok. Bu, bir yerde sona ermeli."*

Peki nasıl? Yönetmen buna net/direkt bir cevap vermese de, Yaban Çilekleri, temel bir tamamlanmamışlık hissi veren, yarım kalan, analiz eden ama hikâyeyi orada bitiren Kafkaesk bir film olsa da, aslında Borg'un yaban çilekleri ile ilişkisi çözüme dair ipuçları barındırır içinde. Yaban çilekleri geçmişe ait huzurlu, mutlu, kalabalık zamanların, geçmişin güzel parçalarının temsildir. Arayış, aslında geçmişe değil, geçmişte yaşadığı düşünülen paylaşıma, aileye, huzur ve mutluluğa'dır. Paylaşım, aile, huzur ve mutluluk...un temsili olan yaban çilekleri, yalnızlıkla cezalandırılan bireyin uyanışının imgesi ve yalnızlığının çözümüdür.

Filmde modern insana bakış, sadece yalnızlık bağlamında irdelenmez, Victor ve Anders'le Tanrı-bilim ilişkisi; bir rahip ve doktorla din ve bilim ayrımının vurgulanması; gençliğin sürgit tartışması olan bu konunun aslında insanları ayırır gibi gösterirken onları bir arada tutması; Sara'nın modası geçmiş olanı/rahibi değil de maddi olanı tercih etmesi ve geçmişteki Sara'nın izlediği yoldan gitmesi ile günümüzde yüceltilen değerlerin eğlence ve maddiyat olması... filmde karşılaşılan diğer öğeleridir modernizmin. Zıtlıklara dayalı, prior ve posterior alanın kesin çizgilerle ayrıldığı, maddi zevklerin üstün görüldüğü... yeni anlayış. Borg'a sorulan Tanrı mı-bilim mi sorusunda, Borg'un kaçak cevabı. Alay edilme korkusuyla söylenmek istenenin gizlenmesi ki Bergman'ın üçüncü dönem filmlerinin eleştirisi noktası da tam burasıdır.

Filmin en önemli özelliği, modern insanın tespiti ve eleştirisinin yanında zaman algısına bakışıdır. Zaman algısının farklılığı insanın geçmişine ait bakışını da değiştirmektedir.



## Öteki Sinemanın Çocukları

Geçmiş nasıl değişir?

“İnsan kendi kendisine karşı tümüyle içten olabilir mi?... Heine öz yaşam öyküsü yazmanın hemen hemen olanaksız olduğunu, insanın kendisinden söz ederken birtakım yalanlar katabileceğini söyler.”(s.55) der Yeraltından Notlar’da Dostoyevski. Geçmiş, değiştirilmeden anlatılamaz ya da başka bir ifadeyle saf/değiştirilmemiş bir geçmiş yoktur. Pavese, “günleri değil, anları anımsarız”, diyerek şu gerçeğe ışık tutar: “An’ın dışına çıktığımızda, öncülü ve ardılıyla onu hikâye etmeye başladığımızda, ona başka şeyler katar, gerçekliği bozar, yeni bir gerçeklik inşa ederiz. Sartre, “...hayatınızı anlatırsanız, her şey değişir. Ne var ki, bu değişikliği kimse fark etmez. Gerçek hikâyelerden söz edilmesi bunun kanıtıdır. Sanki, gerçek hikâyeler olabilir gibi.”(s:68) der Bulantı adlı eserinde, ki bunu Eco da söyler, gerçekliğin anlatılmaya başlandığı an değiştirildiğini anlatmak için. Bu yeni gerçekliği bugün’den/şimdi’den etkilenerek yaparız. Kısaca şimdi, geçmiş’i inşa eder. Borg’un günündeki kahramanlarının geçmişinde de aynı yüzle ortaya çıkması bunun göstergesidir. Kendi geçmişine bugünüden bakarken şimdi ve geçmiş’in iç içe girdiği görüntülerde zaman algısını/akışını bir’leştiren yönetmen, anı-zaman’ı şimdiye taşıyan bir işlevsellikle vererek, sadece zaman kavramını değil; rüya-gerçek ikileminde geçmişin gerçekliğinin şimdi’den yorumlanarak algılanışı ile gerçek kavramını da sorgulamış olur. Olayları değil, anları hatırlarız, hele de bizim için olumlu ya da olumsuz anlam içerenleri(duygusal hafızamızda özellikle iz bırakanları) yıllarca belleğimizde taşırız. Bu yüzden filmde asıl göstergeler, rüya-anı-bellek-imge aracılığıyla an’lara yapılan hayat yolculuğuna ait hayata dair parçalardır. Hatırladığımızın ne kadarı gerçektir ya da anlattıklarımızın?

Geçmişe dair gerçeklik, Borg’un gününden ve özellikle rüyalarla aktarıldığı için, yani farklı bir formda, imgeler arkasından; filmde flash-back olan kısımlar, yapısının (olay aktarımı) dışına çıkar ve geçmiş, zamanın ayrı bir parçası değil, bir bütün olarak parçalanamaz bir özellik kazanır. Mekân da bu filmde zamansal bir kavram olarak (Borg’un aynı mekanda geçmiş-şimdi’yi bir arada yaşadığı rüyası, mahkemeye dönüşen ev) karşımıza çıkar. Özellikle rüya-mekân, geçmişi ve şimdiyi (zihinsel algıda) bir’leştiren, mekânı da bu oluşta parçalanmaz/ayrılmaz bir bütün olarak akışı sağlayan bir olgu olarak ortaya çıkarır. Mekân, zaman birlikte var olan bir boyut olarak sürece dâhil olur.

Rüya; zaman-üstüdür, hareketin ve maddi oluşun olmadığı (ama oluşun olduğu ayrı bir zaman-mekâna ait bir) âlemdir. Filmin dikkat çeken bir başka yönü ise; rüyaların, zaman-üstüken, bilinç düzeyin/fiziki âlem/de olduğundan daha fazla filmdeki hareketi ve akışı sağlayarak aktif bir rol oynamasıdır.

Yaban Çilekleri, Bergman’ın Dikey Sinema dönemi (Üçüncü Dönem/metafizik soruşturmanın varoluşsal bir hal alması) olarak kabul edilse ve modern çağı ve modern insanı eleştirse de, filmdeki eksiklik; yönetmenin rüyalarla sürreal alanda kalarak, hakikatin alanına geçiş yapamamış olmasıdır. Çünkü bu filmde rüyalar sadece modern bireyin, bilinç düzeyindeki yalnızlığının ve ölüm korkusunun dışavurumu işlevini görür. Onu/insanı hakiki âlemlerle ve işaretlerle karşılaştırmaz, fiziki dünyamızın, rüya içindeki rüya olduğuna dair imgeler içermez, zaman-mekân’ın ötesine ulaştırmaz, onu sadece dünyayla ilişkilendirerek, bu güne, bu dünyadaki mutluluk’a odaklar. Oysa rüyalar, sadece bilince ait bir alan değildir. William Shakespeare’in “Hangi insan gönülden istemezdi bu bitiş / Ölmek uyumak... uyumak / belki rüya görmek” dediği gibi rüyalar, hakiki âlemin kapıları, ölümün kardeşi, onunla aynı kapıya açılan bir âlemin göstergeleridir.

Modern dönem, anti-kahramanların çağıdır: Don Kişot, Madame Bovary, Raskolnikov(Suç ve Ceza), Antoine Roquentin(Bulantı), Giovanni Drago(Tatar Çölü), Meursault(Yabancı), Prof.Kien(Körleşme), Gregor Samsa(Dönüşüm), Henry Heller(Bozkırkurdu), Paul Hilbert(Duvar), Lucien Fleurier(Bir Yöneticinin Çocukluğu), Winston Smith(1984), Yeraltından Notlar’ın isimsiz kahramanı ve şu anda aklıma gelmeyen nice ve Prof. Borg. Ve bu kahramanlardan şunu öğreniriz ki, aslında hepimiz anti-kahramanlar çağının yeni karakterleriyiz: Duygusuz, bencil, acımasız, insan olmada yetersiz, yalnız, toplumdan uzak, bilgisiz, kibirli, ünvan delisi, ölmekten korkan, maddi zevke ve maddiyata önem veren...

## Öteki Sinemanın Çocukları

Arayıştır sanat. Aradığını bulsa aslında konuşacak sözü kalmayacaktır insanın, tıpkı filmdeki bir İsveç şiirinde olduğu gibi, sanat, insanın aradığıdır. Sözü, şiire bırakalım, posterior alana gebe olan insanın en özgür olduğu alana, aramaktan ve inanmaktan korkmayan tarafına:

*Şafak vakti*

*aradığım arkadaş nerede?*

*Gece çöktüğünde*

*onu hâlâ bulamamıştım.*

*Yanan kalbim,*

*bana onun izlerini gösteriyor.*

*Çiçeklerin açtığı her yerde,*

*onun izlerini görüyorum.*

*Onun sevgisi tüm havaya karışmış,*

*sesi yaz rüzgarında uçuşuyor...*

**Siyah-Black / Sanjay Leela Bhansali (Cemile Bayraktar)**



*Sevgili kardeşim Melike Bayraktar'a...*

**"Benim hikâyemdeki dünya farklı.  
Sesler sessizliğe dönüşür... Aydınlık da karanlığa...  
Benim dünyam bu...  
Ne görülür, ne de duyulur.  
Benim dünyamın tek bir ismi var: SİYAH"**

Siyah/Black (2005) yönetmenliğini Sanjay Leela Bhansali'nin yaptığı Hindistan yapımı bir film. Eğer görmeyi göz-bakmak-görmek şeklinde tek düze bir eyleme indirmişseniz "doğuştan kör ve sağır bir kız ile öğretmenin öyküsüdür" diyerek özetleyebilirsiniz. Ancak görmenin "gözler-görme" serüveninden fazlası olduğuna inanıyorsanız filmi özetlemeniz, yazıya dökmeniz mümkün değil. Zaten bence film şu cümle başlıyor:

**" Karanlıkta gözlerinizin bile size bir yararı olmaz."**

Öyle ise "göz-bakmak-görmek" görebilmek için yeterli değildir. Filmin iki başrol karakterinden biri olan Michelle "gözleri" olan ancak "göremeyen" bir çocuktur. Demek ki görmek için gözlerinizin olması yetmiyor. Michelle'nin kör ve sağır olmasından kaynaklanan sıkıntılarını anlayamayan babası Michelle'yi akıl hastanesine göndermek istiyor. Ancak görme ve işitme engelli olan Michelle'nin,

## Öteki Sinemanın Çocukları

kendini adanmış öğretmeni Bay Sahai'nin uğraşları sonunda okumayı, yazmayı, işaret dilini öğrendiğini ve üniversiteden mezun olduğunu gördüğümüzde babasının "gözleri" olmasına,

"görebilmesine" rağmen Michelle'nin yerinin akıl hastanesi olmadığını göremediğini görüyoruz. Demek ki, görmek için "gören gözler" de yetmiyor. Michelle'nin öğretmeni Bay Sahai normal gözlere, Michelle'yi görebilen gözlere sahip olmasına rağmen karanlıkta kaldığı bir odada görebilmek için "ışık" istiyor. Demek ki, gözler, görebilen gözler de "ışık" olmayınca göremiyor.



Dolayısı ile buradan çıkan sonuç, gözlerin, görebilen gözlerin, derini görebilen gözlerin aynı zamanda "ışık" gibi bir zemine de muhtaç olduğu... Belki de bu nedenle filmde "ışık" filmin zeminini oluşturuyor, metafor olarak filmin tabanındabulunuyor.

Filmde yemek yemeyi bile -öğretilmediği için- beceremeyen kör ve sağır Michelle'nin öğretmeni Bay Sahai'nin insanüstü bir çaba ile üniversiteden mezun olacak duruma getirdiği Michelle, üniversitede bir derste bir şairin "düş için gözler gereklidir" savına keskin bir eleştiri getiriyor: **"Şaire katılmıyorum! Gören gözler değil akıldır. Görmüyorum ama düşünüyorum."**

Sahi görebilmek için "akıl" yeterli midir? Yeterli ise Michelle'nin eğitim alabileceğine vaktiyle inanmayan babası bunu akıllı olmadığı için mi inanmıyordu? Yahut Michelle'nin öğretmeni Bay Sahai'nin bu insanüstü çabasının kaynağı akıl olabilir mi? Hiç sanmam! Orada devreye "inanç" girer; inanmak!

Michelle üniversitede eğitim alabilmek için üniversiteye başvurur ancak özel durumundan dolayı bir danışma kurulunun mülakatından geçmesi gerekmektedir. Film bir üst paragrafta ifade etmeye çalıştığım akıl-inanç paradoksunu şu repliklerle ifade ediyor:

**- Danışman: Dünya'da kaç okyanus var? (Akıl)**

**- Michelle: Benim için her su damlası bir okyanustur. (İnanç)**

Zaten filmde hırçın ve saldırgan bir çocukluk geçiren Michelle ile öğretmeni Bay Sahai'nin ilk diyalog kurduğu belki de Michelle'nin öğretmeni Bay Sahai'yi kabul ettiği sahne ikisinin ellerinin "su damlaları" altında bulunduğu anki sahne. Duyamayan ve göremeyen Michelle, öğretmenin anlayabilmesi için Michelle'nin ellerini ağzına götürerek hecelediği sözcükleri, teninde hissederek anlasın diye kollarına, parmaklarıyla yazdığı sözcüklerden ilkini "su damlacıkları" altında hecelemeye başlıyor: **"wa-ter" (Su)**

Film arasında ufak bir not gibi duran Michelle'nin kız kardeşinin olay içerisindeki rolü, Michelle ile olan ilişkisi aslında filmdeki "görebilme-görememe" kısmına yapılan ikinci atıf olarak durumu kuvvetlendiriyor. Filmin gözyaşlarını tutamayacağınız bu bölümünde Michelle'nin kız kardeşi: **"Çocukken Michelle ile oyunlar oynadığımız günlerden birinde oyun sırasında koşarken ikimiz birlikte düştük, ağlamaya başladık. Ağladığımızı duyan anne ve babamız bize**

**doğru koşullar. Ama ikisi de Michelle'ye yöneldi. Ben orada ellerimi uzatmış bir şekilde kaldım. Bana ellerini uzatmadılar, beni görmediler.**" Bu kez görülmeyen Michelle değil kız kardeşidir.

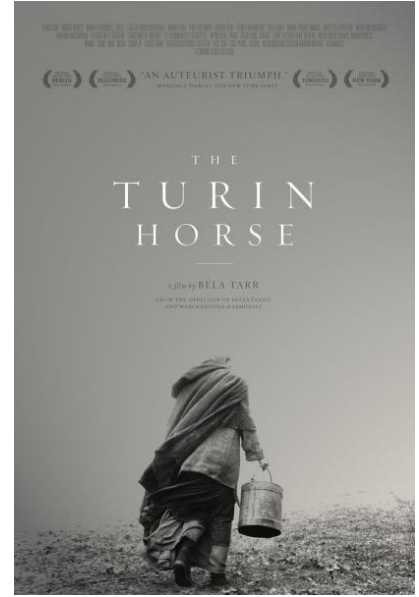
Filmin daha başlarında Michelle'ye eğitim vermesi için tutulan öğretmeni Bay Sahai, henüz işe başlamadan, işin ne olduğunu öğrendiği mektubu okuduktan sonra: "**Ona sözcüklerden bir kanat takacağım Bayan Nair, uçmayı öğreteceğim.**" diyor. Gerçekten de bu sözleri söyleyen öğretmen Bay Sahai, Michelle'ye bir kanat takıyor. **Karanlığın ve siyahın Michelle'nin dünyasını boğmasını engelliyor.**

Ancak biz filmde şunu da öğreniyoruz, kanatları olan Bay Sahai, kanatsız Michelle'ye kanat takıyor. Ancak hayat odur ki, gün geliyor Bay Sahai kanatlarını yitiriyor, yitirdiği kanatlarını üzerine hayatını kurduğu Michelle'nin kanatları önünde kendini buluyor. İşte o gün Michelle, öğretmeni Bay Sahai'nin kanatları oluyor.

Dünya kanatları olanlar, kanatları olmayanlar, kanatları olup olmadığının bile farkında olmayanlar, kanatları kırıklar arasındakilere "ışık" olan bir zemin, ışığımız var ise "görmememiz" mümkün değil. Michelle'nin söylediği gibi "**Beni unutursan nasıl yaşarım?**" Birbirimizi unutursak nasıl yaşarız?

## **Torino Atı / Béla Tarr (Ali Hasar)**

*Friedrich Nietzsche, 3 ocak 1889'da Torino'da, Via Carlo Alberto'daki 6 numaralı kapıdan sokağa adımını atar. Belki yürüyüş yapmak, belki de postaneden mektuplarını almaktır amacı. Kendisine uzak olmayan ya da fazlasıyla uzakta kalan bir fayton sürücüsü inatçı atına söz dinletemiyordur. Faytoncunun tüm baskılarına rağmen, hareket etmeyi reddediyordur at. Sonra, ismi muhtemelen Giuseppe Carlo Ettore olan faytoncunun sabrı taşar ve kırbacını eline alır. Nietzsche, kalabalığın yanına gelir ve o ana dek öfkeyle köpüren sürücünün acımasız sahnesini sona erdirir. Sağlam yapılı ve gür bıyıklı Nietzsche, birden faytona atlar ve kollarını atın boynuna dolayıp hıçkırarak ağlamaya başlar. Olaya şahit olan diğerleri, Nietzsche'yi evine bırakır. İki gün boyunca bir divanda hareketsiz ve sessizce dinlenir Nietzsche. Ta ki son sözlerini mırıldanıncaya dek: "mutter, ich bin dumm!" (anne, ne aptalım!) ve yaşamının kalan son on yılını, uysal ve delirmiş bir şekilde annesinin ve kız kardeşlerinin himayesi altında geçirir. Atın akıbeti hakkında ise hiçbir şey bilmiyoruz...*



### **Prologue**

Béla Tarr, ağıt veriyor insanlığa. Torino Atı, içine girilip asla çıkılmayan bir derya. Yüzyılın görebileceği en karanlık gerçeklik. Dünya kirleniyor, çirkinleşiyor. Yıkıyoruz her şeyi. Nesnelere özünü, kendi diyalektiğini bulamıyoruz. Kristalleşen bir evren. Parçacıklar bütün yeryüzüne dağılmış durumda. Ağırlık yaklaşıyor, hakikat kendi özünü ortaya koyacak. Boşlukta savruluyoruz her birimiz. Merhamet dedikleri bir aldatmaca değil. Kendi kurdukları düzende bize ait olan her şeyin onlara ait olmasını istiyorlar. Ateşler yanıyor, küller var artık. Torino Atı kendi içinde ölüyor, gözleri kayboluyor. Akıbeti değil bizi sancıya sürükleyen. Bilinmeyenin ardına düşüyoruz her birimiz.

Her birimiz vadinin güvercinleri gibi inliyoruz. Medeniyet bir katastrof. [Kaspar Hauser](#), mumu tutarken o acıyı yaşadı. Otodidaktisizm ile medeniyetimize ağır ağır tokatlarını indirirken izledik her birimiz. Herzog sustu, biliyordu medeniyet kavramının içinin nasıl da boşaltıldığını. Yıkım ve çöküş sürekli var. Belki de evrenin kendi içindeki o muzaffer nizamı bu. Nizama uymamızı istiyorlar. İstedikleri tek gerçeklik kendi kutsaliyet sanırlarını kabullendirebilmek. İsyân başlıyor. Fıtratında



## Öteki Sinemanın Çocukları

var çamurdan yaratılmışın saf temizliği. Kirlenmemişlik. Nietzsche ata sarılıp ağlarken biliyordu. Atın kaderi, akıbeti insanda devinim buluyor.

### Önden Bakış – Arka Perspektif

“Yaşayan her canlının bir onuru vardır” diyordu Béla Tarr. İnsana atfedilen değer “logos” merkezinde yoğurup sunuyorlardı önümüze. Batı kendi hiçliğini ağlarla örürken Doğu kendi sarmalının filizlerini “bilge” çemberinde yetiştiriyor. Torino Atı her dakika ölüp diriliyor kalbimizde. Yaşlı Ohlsdorfer’in tahtakurularını bile hissedişiyse, hissiyatımızın derinliklerinde en küçük canlının varlığını ve hiçliğini söz konusu bir pozisyona sokuyoruz. Hayvana yüklenen manadan hareketle, Bresson’un [Au Hasard Balthazar](#)’daki bilgelik tuzunun değerini bilen eşek ile Torino’daki o hasta atın gözleri aynı yerde kesişiyor. Odak noktasında yer alan ile onu merkeze yerleştiren arasındaki bu engin bağda figüranlara yer var. Rüzgâr bütün görkemiyle kükrüyor, hiç dinmiyor.



Dışarıdaki ölümün soğukluğu içeri girebilmek için anı bekliyor. Vakit gelince her zerreye bir nokta konur. Sondan gelen sesler... Béla Tarr, dünyanın sonunun yaşayan her canlıda farklı formlarda olduğunu belirtirken salt dünyanın kendi sonunun imajinatif bir yansıma olarak kabul ediyor. Torino Atı’nda ne bir başlangıç, ne de bir son var. İndirgenmiş benlikler, hudutların ötesine mazhar olan gizemli çekicilikler, plan sekansların büyülü atmosferinde paralel evrenlere yakınlığa imkan tanıyor. Fırtınalar hayatın o yangın meşgalesine inat, Ohlsdorfer ve kızının etrafında evrenin tekdüzeliğindeki insanlığa isyan edercesine bir ritüele başlıyor. Torino Atı’ysa kutsallığın naif çemberinde ağlıyor. Reddediyor nimeti.

*Ne olur hatırım için iç !*

Ses yok, gelmeyecek de. Geri dönülmez bir yoldayız. Gözlerin gittiği boşluğun ardılı geliyor. İrimias çıkıyor karşımıza, [Satantango](#)’dan :

*Fırtınadaki kuru dallar gibiyiz. Kendimizi savunamıyoruz...*

### Bulantı ve Düşüş

Acziyet baş gösteriyor. Uzun bir prologue ile başlayan film, gidişatın habercisi. Atın zayıflığı, güçsüzlüğü, hastalığı öyle bir hâl alıyor ki arkasında Ohlsdorfer’i değil de dünyanın bütün yükünü taşıyor sanki. Dünya yükleri omuzlama yeri. Sancıları serumluyorlar her birimize. Günden güne yıpranıyoruz. Hayata karşı bakışlarımız küçük Estike’nin ufuk çizgisinde kaybolan bakışlarına dönüşüyor. Atlar hep toz bulutunun içinde. Rüzgâr bizi sürükleyecek. Evrenin içinde bir yerlerde yıkım oluyorken bir yerlerde krallar gökyüzüne konuşlanma niyetindeler. Düzensizliği istiyorlar ve bunu yaparken de sessizce ve derinden işgal ediyorlar bahçemizi. Her yerde izleri var. Yıkımın inşası gerçekleşiyor.



Renklilik değil, siyah beyaz kaftan biçiyorlar her birimize. Ocaklar yine yanıyor, kapılar üşüyor. Buharlaştan kabarcıklar geceyle gündüzün arasında sıkışıp kalmış durumda. Sonra biri geliyor, gelmesi gerecekti: ziyaretçi... ağır ağır ilerliyor. Sessizliğin ve soğukluğun içine girecek. İçerisi kıtlık ve veba. Palinka biter, yenisi gelir. Tüketim hiç bitmiyor. Konuşuyor alterego. İnsanlığa saldırıyor, yavaş yavaş darbeler indiriliyor tepemize. Uçurumun ucundayız. Dünya şarlatanların cirit attığı bir

## Öteki Sinemanın Çocukları

hâl aldı artık. Rahatsız, söylediklerinden emin ziyaretçi. Nutuğu noktasız. Nietzschevârî bir dehlize giriyoruz. Aydınlanıyoruz, yeni değerler var dünyada, o karanlıkta. Hepsî palavra güya. Aldırış yok, kimse kimseyi dinlemiyor, herkes yazıyor, herkes söylüyor. Susan yok, susayan da.

### Tahtakuruları ve Ölüler

Düşünce korelasyonlarına baktığımızda yinelenen bir daimilik söz konusu. Issız ovalar, dağılan yapraklar, gri gökyüzü set çekiyor zihinlerimize. Ceza yaklaşacak. Hiç kimse bu döngüde fayda/zarar görmeden ilerlemeyecek. Yollar çivilerle dolu, ayaklarımıza batıyor. Çıyanlar yuvalarında. Sıçanların pususu gibi bir varoluş bu. Bu mutlak güç hiç son bulmuyor. Paradoks şeması kazanıyor adeta. Sonun içinde bitmeyen bir son. Ohlsdorfer'in metruk evindeki o ziyaretçiden sonraki Çingeneleri hatırlamak, şerh düşmek gerekir bu noktada. Geliyorlar, bağıyorlar, kaçıyorlar. Çünkü yıkmayı seviyorlar. Onlara göre bu sıradan bir hâl değil. Alışmışlık değil. Zaten bir çöküş hâkim ama soytarıkları, yıkılış sözleri at arabalarının arkasındaki toz bulutu gibi. Sudan fazlası var. Kuyu, Amerika, nihilizm, totalitarizm... Yaşamlarındaki her şey stabil hâldeyken derinlerde salgın ve yokluk başlıyor. İstediklerini almadan gitmeyecekler.

*Geberin ! Geberin ! Geberin !*

Görünmeseler de uykuyu fırsat bilip bir vaşak gibi fırsat anını hep bekleyeceklerdir. Güçsüzün güçlü karşısında direnişi negatiftir. Kuvvetlerin dinamizmi, potansiyel bilinç ve ruh gibi bir mananın altı çiziliyor. Béla Tarr, filmin çok dışında. Torino Atı, onu aşılıyor, bizleri ezip geçiyor. Bazı filmler öyle bir etkileyicilik alır ki yönetmeninden bağımsızlığını ilan eder. Torino Atı, istediği yere koşmakta hür. Tahtakuruları ölümlere şahitlik etmek için karanlıkta. Kötülüğün şeffaflığıyla beslenmelerine devam ediyorlar.



### S'öz

Ordet'in Johannes'i uzağa, en uzağa gitmeyi amaçlıyordu. Mektubunu yazarken kararlıydı. Anlayamadılar. S'öz derinlerde vuku bulursa aksiyonun gerçekleşmesi de kaçınılmaz olabilmektedir. S'öz öyledir ki insanı alim de yapar, zalim de. Monologlar, dile mühür vurmak içindir; kalp – akıl devreye girer. İnsan kendi çevresiyle etkileşim içindeyken de gördüğü ve yaptığı s'özün etrafında cereyan eder. Bazense susar, çünkü fitratı öyle bir mevcudiyet barındırır ki kalp ve akıl derinliğine hapsolür. Bakışlar noktaya sabitlenir. Pencereden dışarıya doğru süzülür, yavaş yavaş. O an bir kaçış vardır dünyadan. Kaçar. İnsan kaçmak, kurtulmak, yıkımların içinde dirilmek ister. Ohlsdorfer kaçıyor, hapsolüyor, kaçıyor, hapsolüyor. Bitmeyen bir çember. Helezon genişleyip daralıyor. S'özler askıda.

Vakitsizliğin zamanı su yüzüne çıktı. Béla Tarr, Torino Atı'nı gömdü en derine; bir başlangıcın zıttı. Nietzsche hasta, yatağında uzanıyor. Merhamet eli değişiyor. "Mutter, Ich bin dumm !" Torino, Kafka'nın da dediği gibi kalabalık yalnızlıklardan uzaklarda, soyutlanmış, steril hâle sokulmuş benliklerin içine nüfuz ediyor. Armoniler şiddetleniyor sonra, bir gün önceki atın kaderi bu kez insanda suret buluyor. Bu yazgıdan kaçış yok. Söz ve öz birbirine karışmış durumda.

*Yemek zorundayız...*

Sessizliğin ve siyahlığın içinde küflenmeler var. Düzen, kendi yıkıntılarını eşige bırakıp gidiyor. İnsan çarkın dişlerinde katlanılmaz acıyı görecek. Razi oldukları, onu daha da derine atacak, en

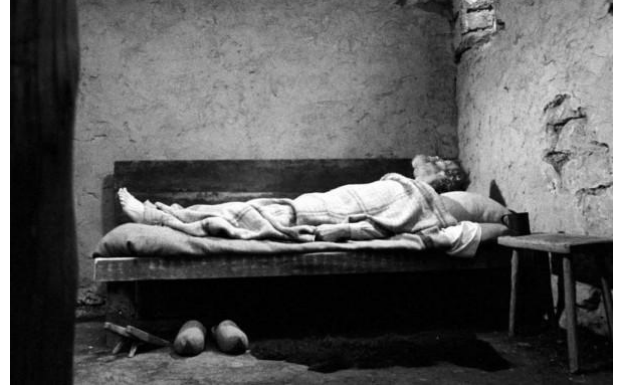


## Öteki Sinemanın Çocukları

derine. Giderek büyüyecek kara delik. Evren ve insan... Çaresizliğin içindeki boyun eğmek zorunda artık, kalbi yeniliyor, zafer onların. Issız stepler daha da çetinleşiyor. Soğukluk ve yoksulluk içimizde.

### Übermensch

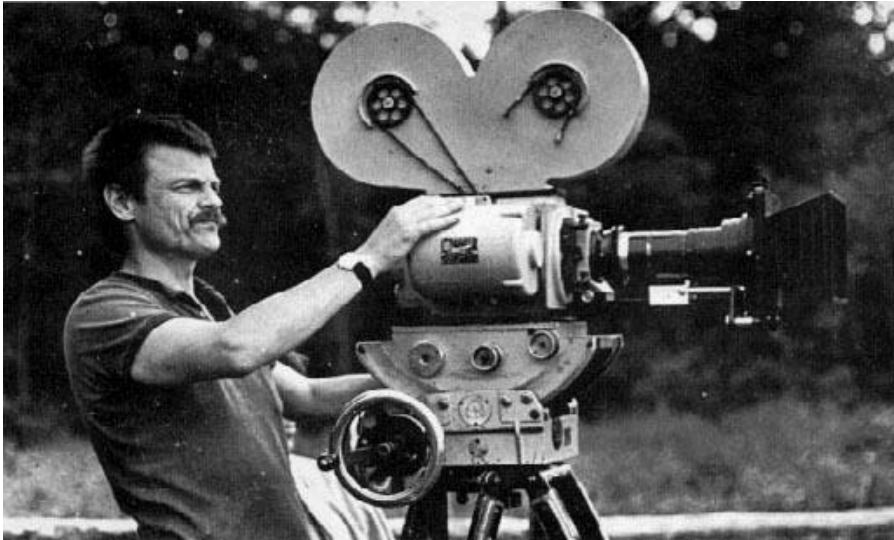
Dünya kendi sonuna hazır. Béla Tarr çekiliyor köşesine. Bir veda ve hüzün gerçekleşiyor Torino Atı'yla. Eksik kalıyor bir yanımız. Hayat ilerledikçe insan duruluyor belki de. Tarr'ın sineması, Torino ile son bulsa da daimi boşluğu yaşıyoruz artık. Üçüncü gündeyiz hâlâ. [Nostalgia](#)'da Domenico o meydanda bize bağırırken Tarkovsky yakıyordu kendini ateşlerde. Anlamadılar, anlayamadılar. Bizden ya da bizim gibi olmayanı kabullenmiyorduk. Ohlsdorfer'in sözü manidar: "*Palavra!*" Yalan atıyorlar, bir dertleri yok çoğunluğa göre. Tarr, Tarkovsky gibilerinin değer görülmemesi



kaderlerinde bir iz. Bir dertleri var çünkü. Hakikat ile kendi üstinsan modellerini, deforme hâlden sıyrıp öze dönüştürme gayretini gösteriyorlar. Estetik ve ahlaki değerlerin ışığında vadinin tam ortasında aydınlatıyorlar o yola girenleri. Nietzsche suskun; deli rüyalar görüyor artık. Uyanışı, diriliş olacak. Béla Tarr, Torino Atı'nı seviyor ama koşması için ondan ayrılması gerekecek. Bir şeylere bağlılık, delilik anlamına gelebilir. Bunun farkında Tarr. Ama hayatta her şey kendi yolunda saklı ve gizemli. Koşuyor Torino Atı, ufuklara, kıraç steplerin bağrında yankılanıyor sesleri. Perdeye düşen gölgeler, bizim kendi hakikatimiz. En saf hâliyle var: siyah ve beyaz. Renkliliğin o aldatıcı yanına inat, bir vedanın dakikaları ağırdan resmedilirken, geriye dönüp baktığımızda ne çok adım atıldığını görüyoruz. Bu yüzyılın görebileceği en yoğun, derin ve de yıllar sonrasının mihenk taşı olabileceği bir başyapıt ve son Torino Atı. Torino Atı, içimizde ölüyor ve biz toprağa karışıyoruz.

Birinci gün.

**Tarkovsky ve Andrey Rublyov (Alper Gürkan)**



*"Ancak, doğru anlayışla özü kavrayabilirsin..."*

Modern san'atı geleneksel san'attan ayıran nokta için kabaca, arka planlarındaki dünya görüşü veya felsefeye bağlı olarak dayandıkları gerçeklik anlayışı ve bu gerçekliğin dile getiriliş yöntemidir denilebilir. Doğal olarak kutsal san'atı da ihtiva eden geleneksel san'at kavrayışı, aşkın bir hakikate dayanır ve bu hakikatin dile getirilmesinin yolu olarak sembole başvurur. Modern san'at ise modern felsefenin doğruları ile biçimlenmiştir ve geleneksel olanın tersine soyutu somuttan türetir, buna uygun olarak imgeyi de maddenin nedenselliği ile inşa eder. Bu kısa ifadeden modern san'atın ön kabullerinin pozitivizm ve determinizm olduğu pekâla anlaşılabilir.

Bu iki farklı san'at kavrayışının belirgin bir biçimde ayrılmasını sağlayan unsur, kullandıkları dil ya da yöntemleri diyebileceğimiz işâret sistemleridir. Algılama ve kavramayı "doğrudan" ve "dolaylı" şeklinde ikiye ayırdığımızda, hislerle duyulabilen şeylerin dışında anı, rüya, hayal gibi ya da atomun etrafında dönen elektron gibi izafi anlatımlar için insanoğlu muhayyileye (imgelem) başvurur. İnsana gerçeğe yakın bir tarzda sunulan bu dolaylı anlatımda kullanılan işâret de imge adıyla anılır.



## Öteki Sinemanın Çocukları

Bu konu üzerinden sembol, alegori, imge, simge, işâret, figür gibi kavramlara açıklık getiren Gilbert Durand (*Sembolik İmgeleme*, İnsan Yay., 1998), dolaylı yoldan, muhayyile ile kavrama ve anlatımın da temelde iki yolu olduğunu yazar: Bu iki yol; tasvir edilebilme olanağına sahip olan işâretler için kullanılan alegorik anlatım ve bu imkâna sahip olmayan ve algılanması imkânsız olan bir şeyi çağrıştıran sembolik anlatımdır. Anlaşılacağı üzere sembol ve alegori, birbirlerinin zıddıdır: Çünkü alegori, bir figür oluşturabilmek adına bir fikirden yola çıkarken, sembol zaten kendisi bir figür olarak fikrin kaynağıdır. Alegorik anlatım, iletilmek istenilen fikrin ekonomik bir yolla somutlaştırılmasıyla; sembolik anlatım, algılanması imkânsız olanı figürler üzerinden hatırlatır. Bu iki farklı dolaylı anlatım tarzı, geleneksel ve modern san'atların birbirinden ayrılmasına sebep olur:

Sembolik imgenin geçerliliğini yitirdiği bir toplum ortaya çıkaran Rönesans'ın "*geniş ve iddialı alegorilerinden sonra XVII. ve XVIII. asrın sanatının genel olarak saf bir "eğlenceye", saf bir "süse" dönüştüğünü görmekteyiz.*" Artık, "*Kilise zaferinin' ressamı, André Roublev veya Rembrandt değil Rubens'dir.*" (a.g.e.:28)

\* \* \*



Bir ortaçağ kilise ressamı olan Andrey Rublyov'un san'atına sırt çevirmiş modernlikle arasına her zaman mesafe koyan ve modern san'atı "*eksantrik kişilerin garip bir çabası*" diye niteleyen Tarkovsky, "*San'at, olgucu-faydacı bir pratiğin bizden gizlediği, mutlak tinsel gerçekle iç içe geçmiş bu dünyanın bir simgesidir.*" diye yazar. (*Mühürlenmiş Zaman*, Afa Yay., 1986) 1966'da çektiği yarı biyografik bir film olan Andrey Rublyov, yönetmenin san'at üzerinden geleneğe bakışını sunması sebebiyle karmaşık ve ilginç bir yerdedir. Filmin mevcut iki katmanı hemen dikkat çeker: Birinci katmanda, ortaçağ Rusya'sındaki toplumsal düzen; ikinci katmandaysa Andrey Rublyov'un san'at yaklaşımından kaynaklanan sıkıntıları ele alınmaktadır. Yönetmenin kurgusal inceliği sâyesinde katmanlar birbirleriyle soyut bir tarzda ilişkilendirilirken, iki söylem böylece iç içe sunularak film, salt biyografik bir anlatımla sınırlanmaktan kurtulduğu gibi tarihî bir belgesel olmaktan da kurtulmuştur.

### Topluma Dair

San'atkârın tutkusunu, onu saran dönemiyle birlikte sunması, Tarkovsky'nin kendi çağına dışarıdan bakma gayretinin izlerini taşıdığını düşündürür: Çünkü onun da Rublyov'un da ön adı olarak bir "müşterek imge" biçiminde sunulan "Andrey" ismi, filmin en kritik bölümü olan "*Andrey'e Göre Tutku*"da da anılmaktadır. Bu bölümü kritik yaparsa, yukarıda anılan her iki katmana birden gönderme yapması ve filmin finalinde çözümlenecek olan düşümlerin burada atılmasıdır. Andrey ismi üzerinden yapılan bu bağdaştırma/özdeşleştirme ile Tarkovsky'nin kendini Rublyov ile dile getirdiği söylenebilir. "*Manen duyarlı bir insanın bir san'at eserinden algıladıklarıyla katıksız dinsel bir deneyim arasında paralellikler*" olduğunu düşünen Tarkovsky (a.g.e.:46) birçok anlamın peşindedir. San'atını şüpheli bulan -ve köhnemiş Rus yapısını ön plana alarak kaynak israfı yaptığı gerekçesiyle bu filmini de yasaklayacak olan -Sovyet hükümeti onu takip etmekte ve o da dini

## Öteki Sinemanın Çocukları

kargaşa -kıyâmet beklentisi-, iktidar savaşı ve sefâleti anlatırken mevcut Sovyet rejiminin zor günlerini seyirciye tarihsel bağlam içinde arz etme gayretindedir denilebilir.



Farklı başlıklar altında, bölümlerden oluşan filmin her parçası ayrı bir hikâye gibi dursa da nihâyete erdiğinde hepsi bütünlenir. Bu yönden Tarkovsky, sanki Rublyov'un parçalarla oluşturduğu san'atına, fresklerine öykünmektedir. *Yazdıklarından anladığımız göre san'atçının içinde yaşadığı toplumun ve zamanın etkilerinden ve koşullarından bağımsız olamayacağını düşünen Tarkovsky, böylelikle başkarakter olan Rublyov üzerinden Rus toplumuna ve ortaçağa bakabilmektedir.*

*Ki Tarkovsky için san'atın toplumsallığı mühimdir: "Sanatın etkisi, töresel ve ahlaksal sarsıntılarla yakından ilgilidir. Kim sanatın duygusal tezlerinden etkilenmez, onlara inanmazsa o, radyoaktif bir hastalığa -bilinçsizce ve hiç farkına varmadan- yakalanma tehlikesiyle karşı karşıyadır... Hem de, dünyanın bir tepsi olduğuna ve üç balinanın üstünde durduğuna inanan insanlara has o huzur dolu, geniş yüzdeki aptal tebessümle..." (s:57)*

Sosyo-ekonomik olarak, ortaçağ Rus toplumundaki feodal öğeler filmde yorumlanmaksızın görselleştirilir. Merkezî bir iktidarın olmaması ve sürekli tekrar eden Tatar istilaları arasında Prens in emrindeki halk, ürettikleri karşılığında aldıklarını prene vermekte ve neredeyse aç biilaç yaşamaktadırlar. Kameranın halka her yönelişinde göze batan sefâletin bir örneği kardeş prenslerin saray yaptırmak ve azâmetlerini sergilemek için en pahalı taşları getirip en meşhur sanatçıları tutmalarındadır. Diğer örneği ise yapılan devâsa çan için halkın elindeki tüm gümüşlerin toplanması ve herkesin köle olarak bu işlerde çalıştırılmalarıdır. Kilise kurumu da prenslerle işbirliğinde çalışmakta ve bu, cemaat içersinde de çatlaklar oluşturmaktadır. Rublyov ile birlikte boyama yapacak olan Kirill isimli bir diğer san'atkar keşiş, İsa'nın tapınakta ticaret yapan Ferisîleri eleştirisini örnek verir ve buna isyan ederek manastırı ve arkadaşlarını terk eder.

*"Güvercin satıcılarına, "Bunları buradan kaldırın" dedi. "Babam'ın Evi'ni pazar yerine dönüştürmeyin." Öğrencileri Kutsal Kitap'ta O'na ilişkin şu sözü anımsadılar: "Evin için gösterdiğim çaba beni yiyip tüketecek." (Yuhanna,2:16-17)*

Zamanın bir gereği olarak köle ve prensin olduğu yerde eksik olmayansa soytarıdır: Soytarının film içerisinde işlevsel olarak görüldüğü söylenebilir. Onun işi, taklittir. Bir anlamda o, ideal olandan uzak, sistemi meşrulaştıran san'at ehlini temsil eder. Gerçeğin doğasını taklit ederek onu gülünçleştirirken kabul edilebilir bir hâle getirir. Ama bazan ileri gidip "Hacivat-Karagöz" misâli, tehlikeli sularda yüzer. Filmin başlarında çevresindekileri güldürürken rahiplerin azgınlığından bahsettiği sırada içeri giren keşişlere sunulan ikramı reddetmelerinden hareketle bir gülmece var eder:

*"İslandınız, bira içer misiniz?" diyen bir köylüye, "Teşekkürler, bira içmeyiz." diye cevap veren keşiş, az evvel rahiplerin azgınlığından bahseden soytarının taklidiyle karşılaşır: "Ve kadınlarla oynamayız..."*

## Öteki Sinemanın Çocukları

Soytarı böylece eğlenmekte ve çevresindekileri güldürmektedir ama bu eğlence aynı zamanda halkın ses edemediği rahiplerden bir intikam alma biçimidir de. Bir süre sonra, onu ihbar edecek olan Kirill, ihbarın gerekçesini de bu diyaloga bağlarcasına, "Tanrı rahipleri, şeytansa soytarıları gönderir." der ve yürüyüşe çıkar. Biraz sonra askerler gelip soytarıyı alırlar ve halkın eğlencesi olan bir de enstrüman bulup parçalarlar ve giderler... Keşişler girdiğinde neşe dolu görülen mekân, onlar çıkarken hüznü dolu bir hâle gelmiştir. Soytarının yokluğunda "gerçek hayat", sıkıcılaşmıştır...



### San'ata dair

Diğer katmanda san'at mes'elesini ele alan hikâyede; ideal olanı temsil eden Yunan ikon sanatçısı Theophanes, Kirill ve Rublyov'a bir kilise boyama işi teklif eder. Ancak yola çıkacakken Kirill, bir diğer arkadaşları olan Danil ile beraber Rublyov ile bir rekâbete girdiğinden ve ona öncelik verilmesinden ötürü kıskançlıkla öfkelenir ve laik dünyaya geri döneceğini söyleyerek cemaatten ayrılır.

"Andrey'e Göre Tutku" bölümü iki tür gönderme yapmaktadır. Birincisi Andrey ismi ile Rublev ile Tarkovsky'nin bir benlikte buluşmaları, ikincisiyse "tutku" (passion) kelimesinin özellikle seçimin de ortaya çıkan bir gönderme. Tutku kelimesinin Hıristiyanlık açısından en önemli çağrışımı, İsa'nın çarmıhı ile dile getirilir. (Ki zaten bir sonraki bölümde bayram yapan paganlar tarafından Rublyov da çarmıha gerilecektir.) Bu bölümde Theophanes ile diyalogunda Rublyov, eziyet çeken bir kadın - sanki Meryem- olarak tasvir eder Rusyayı. İsa'nın İncil'deki Golgotha'ya çıkarılış anlatımının Rusya üzerinden temsilinde, her yer kar altındayken halka, insan olduğunu daha sık hatırlatmanın, çektiği acıya rağmen Mesih gibi gerçeğin önünde eğilmenin gerekliliğini vurgular. Mesih tanrıdan gelmişti ve acı çekip çarmıha gerileceği önceden belliydi. Ama önemli olan bu değildi, önemli olan tanrıyla insanları barıştırmak, aralarında bir köprü kurmaktır! Bu yorum, Hıristiyanlığın Ortodoks çizgisinden çıkıp mistik tecrübeyle, Logos'la ilişkilendirilebilecek bir bakış açısını barındırır. Zaten onunla birlikte cemaati de imandan uzaklaştıkları gerekçesiyle terk eden arkadaşı Kirill de onun bu düşünceleri nedeniyle gerçeği yitirdiği için eleştirmiş ve "onda korkunun ve derinlerden gelen bir iman" olmadığını söylemiştir.





Bu yaklaşım, Rublyov üzerinden Tarkovsky'nin san'ata ilişkin kendi bakış açısını sunmasına olanak sağlar: *"Sanatsal im, umudu dile getirir."* der Tarkovsky bir söyleşide. Nitekim Rublyov da, Kiliseye çizmesi istenilen kıyâmet ikonlarını çizmek istemez. Uzun süre oyalanır. Çünkü bu korkunç tablo insanlara bir umut vermeyeceği gibi onların tanrıyla barışmalarına da imkân tanımayacaktır. Danil'in de gelmesine rağmen boyamamakta direnmesi mezhebinin de inkâr anlamına geldiği için bir iman sınavı olarak görülmektedir. Geçmişin izlerinde hocasının san'atındaki inceliğe rağmen nasıl zalimce kör edildiğini anımsar. Üstelik bunun gerekçesi, Prens'in kibrinden başka bir şey değildir. Ona göre merhamet yoksa, insan da iman da bir hiçtir. Theophanes, *"Ben san'atı insanlar için değil tanrı için yaparım."* derken Rublyov, san'at ile insanlara ileticeği bir mesajı olduğundan ve bunun merhametle ilgili olduğundan bahseder. Ki Tarkovsky için de san'at bir yakarıştır, duadır; buna bağlı olarak umudun sembolizmini taşıdığı ölçüde işlevsel ve güzel olabilir.

Bu yüzden Tatar istilası başladığında aklı muvazenesi olmayan bir kızı kurtarmak için bir askeri öldürünce suskunluk yemini eder, san'atı da bırakır. Artık ölmüş olan Theophanes'le yeniden konuştuğunda san'atını insanlar için yaptığından dolayı pişman olduğunu imâ eder. Sessizlik yeminin bir başka anlamı, Tarkovsky'nin de Rusya'yı terk ettiğinde düşündüğü ile aynıdır: "Artık insanlara söyleyecek bir şeyi kalmamıştır." Günahlarını hatırında tutabilmek için kutsal deliyi de yanını alır ve Manastıra tekrar döner. On beş yıl boyunca kimseyle konuşmaz...

Filmin, bütünlüğünden apayrı bir hikâye lezzeti taşıyan son bölümünde çan yapan çocuk, bu işin ustası olmamasına rağmen, babasından çan yapmanın sırrını öğrendiği yalanıyla işe başlar ve mucizevî bir şekilde bunu başarınca Rublyov, sürekli ağlayan çancı çocuğun yanına gider ve *"Her şey yanlış, görüyorsun"* der, *"beraber gideceğiz, sen çanı çalacaksın ben de ikonları çizeceğim..."*

Rublyov, yeminini bozmuştur artık. Sebepse, terk ettiği san'atın mucizevî gücünü yeniden görme imkânına kavuşmasıdır. Devâsa çanın çalmaya başlamasıyla birlikte, -film boyunca hep acı ve hüznüyle görülen- halkta daha önce görülmemiş bir umut havası yayılmaktadır.

Bu umut, Tarkovsky'nin san'attan anladığıdır...

**Silenced (Do-ga-ni/2011), Dong Hyeuk Hwang (Suzan Nur Basarlan)**



*Cause this life is as  
Fragile as a dream and  
Nothing's ever really  
As it seems  
Lily Kershaw – As It Seems*

2005'te İşitme Engelliler Okulunda yaşanmış gerçek olaylara dayanan Silenced filmi, Lars von Trier'in Riget'te "Her şey çürüyor ama kimse farkında değil."cümlesinin özeti gibi. [Dong Hyeuk Hwang](#)'ın yönetmenliği yaptığı Silenced,[Jee-young Cong](#)'un romanından filme uyarlanmış.

## Öteki Sinemanın Çocukları

Mujin'de Ja Ae Akademisi(İşitme Engelliler Okulu)'nde çocuklara şiddet ve cinsel istismar uygulandığını keşfeden resim öğretmeni In Ho Kang'ın, İnsan Hakları Merkezi üyesi Seo Yoo Jin'le

Milli Eğitim'e, Belediye'ye, Polis'e gitmelerine rağmen, bu suçu işleyen okul müdürü, idari yardımcısı ve Park Bo Hyun isimli öğretmenin nüfuzlu insanlar olmaları yüzünden kurumların olayla ilgilenmemeleri ve Seul'den gelen bir haber kanalının devreye girmesiyle başlayan davayı anlatır. Suçlular yakalanır; ancak henüz bitmeyen bürokratik engellerin içine girilir bu sefer de. Olayların iftira olduğu kampanyası yapılır önce, Bakanlık düzeyinde eskiden hakimlik yapmış avukat tutulur. Dava İşitme Engellileri kapsıyorken mahkemede bir tane bile işitme engelliler için tercüman yoktur. Sonraki gün getirilir. İlginç olansa, tecavüze 9 yaşında uğrayan çocuğun davasında avukatın sarf ettiği sözler:

"O yaşta bir çocuğun yetişkin bir erkekle ilişkiye girmesi mümkün mü? Mümkün olsa bile kızın rızası olmadan böyle bir şeyin olması mümkün değil!"

Bu cümleler size de tanıdık gelmiyor mu? 13 yaşında 26 erkeğin tecavüzüne uğrayan N.Ç.'nin davasında alınan karar Türkiye'yi ayağa kaldırmış, "Kendi rızasıyla birlikte olmuştur." diye hükme varılmıştı(!) mahkemede.

Ya filmin devamı? Karanlık, karanlık, koyu karanlık, anlatamayacağım kadar karanlık... tıpkı ülkemizdeki gibi, tıpkı diğer ülkelerdeki gibi, tıpkı hayatımızda yaşanan diğer trajedilerdeki gibi. "Ne kadar olağanüstüdür ki dünyadaki hiçbir diktatörlük, düş kurabilme gücümüzü kontrol altına alamaz. Düşlerimizi hiçbir engizisyon sistemi kontrol edemez.", diyor Abbas Kiyarüştemi. Oysa hayatın gerçekliği öyle demiyor. Bu sistem, insanın kötülüğü, o çirkin tarafı, kötülüğün diktatörlüğü (onu her sistemin, insanın olduğu yerde bulabilirsiniz!), buduyor masumları; gerçekleri ortaya çıkarmanızı kötülerin hak ettikleri cezayı almalarına yardım etmiyor bazen ve tüm hayallerinizi ellerinizden alıyor. Ama filmin sonundaki "Mücadele etmemizin sebebi dünyayı değiştirmek için değil, dünyanın bizi değiştirmesine izin vermemek için."cümlesi bir çıkış yolu sunuyor insana. Dünyayı değiştirecek gücümüz elimizden alındığında dahi yapacağımız bir şey var; onun bizi değiştirmesine engel olmak.

Adalet sisteminin ikiye bölünmüşlüğü, insanların açgözlülüğü, kirletilmiş değerler ve unutulmuş insanlık! Filmin girişindeki o ilk sahnede attığınız çığlığa, son sahnede eklenen sessizliğinizi.

Kelimeler asla yetmiyor açıklamaya her şeyi, asla yetmedi. Yol bularak yürekte dünyaya kah çağıladı, çoğaldı; kah azaldı, tükendi. Hep böyle oldu... Kimi roman olarak yazıya döküldü, kimi şiir olarak dizelere, kimi de görüntü olarak sinemaya... Sanat, insandaki hakikati anlatmalı demiştim, kendi kendime, ama bu hakikat insanın katmanlarıyla örtük her halin ortaya dökülmesini içerdiğinde, kimi sizi kanatlandırıp göröl(n)meze talip ettiğinde, kimi de çamura bulanmış derinliklerini serdiğinde ortaya; sanat, bir noktadan sonra aradan çıkıyor. Sizi, insan olmakla yüzleştiriyor. Esfel-i safilinden ala-yı iliyine. Leyla İpekçi, Başkası Olduğun Yer'de "Çekilen her fotoğraf yokluğun fotoğrafıdır biraz da." diyor. İşte bu yüzleşmede bizi en çok etkileyen, "insan olma'nın yokluğu oluyor. Radhakrishnan, "Biz insanlar, insan olma ödev ve sorumluluğu ile, bir işbirliği andına çağırılıyoruz. Nasıl bir ahd ve and? Öyle bir and ki, bu and ile insan, Tanrı ve aşk, başka bir yaratış ve başka bir insan için işe koyulurlar. Budur insanın sorumluluğu." derken insan olma sorumluluğundan bahsediyor. İnsan olmak!

Ve her nedense, Silenced filminin sonunda sessizliğe gömülüyorum ve söyleyecek tek söz bulamıyorum, oysa söylenmesi gereken o kadar çok şey varken. Eduardo Galeano, Zamanın Ağızları'nda "Hâlâ aynı durumdayız: Korkudan ölerken, soğuktan donarak kelimeler arıyoruz." derken ne kadar haklı. Dünya çaresizler için sessizliğin ve sisin içinde kayboluşun simgesi gibi ve biz hala korkudan ölerken ve soğuktan donarak o sessizliğe ve sese kelimeler arıyoruz.

## **Açlık Oyunları / Bir Film Kritiği** ( [Alive Özkul](#) )

Sinema, müzik vs. gibi popüler kültürün öğelerini, yetişkinliği yaşadığınız evrede takip etmek biraz daha güçleşiyor. Bunun bazı nedenleri var. Birincisi daha ciddi birşeyler yapmanız gereken zamanlarda yeni çıkanların takibi "boş iş" veya çocukça bir uğraş gibi kalıyor. Tabi ki zamanınızı yönetirken –her anı dolu dolu geçirmesek de– daha asli uğraşları ön plana çıkarma gayreti de etkili... Burada sinema, müzik vs. takibinden kastettiğim, milyonların hipnotize olmuş gibi tv karşısında vakit harcamak değil, tv de dahil eğlence ve sanat dünyasında sahneye konulanların arka planda nasıl bir kurgu peşinde olduklarını anlamaya çalışarak izlemek.



Sanırım düşünmeyi seven çoğunluk üniversite döneminde böyle bir izleme süreci yaşamıştır. Yaşananlara paralel anlatımlar bulmak önemlidir çünkü... Şiir olsun, roman olsun, müzik olsun popülerliklerini anlattıkları şeyleri nasıl sunduklarına borçludurlar. Gerçekle hayal ve gerçekle duygular arasındaki somut ürünlerdir bu sanatlar... Popüler sanatların hem yaşanan çağın durumlarının aynası olma hem de egemen güçlerin geleceği bir roman yazar gibi kurgulama isteklerinin aracı olma gibi işlevleri vardır. Sinema, yirminci asırda şekillenen bir sanat olarak "olan"ı yansıtırma işlevi ile algılarla oynayıp zihinlerin işleyişlerini egemenlerin lehine çevirme arasında işlevleri içeren yelpaze gibidir. Ve sinema sanatının içinde bütün sanatları kullanmak mümkündür. ("Holywood" kelimesinin sihirbazların kullandığı "sihirli değnek" anlamına gelmesi de manidardır)

Üniversitede iken kurguların arasında gerçek dünyayı (politikayı) kavramaya çalışırken, yılların geçmesi insanı daha fazla gerçek dünya meşgul etmeye başlar. Birde her dönemde sahneye çıkan popüler kültürün aktörleri yani "Yıldızları", "süper starlar"ını kendi döneminizdekilerden daha ucuz ve basit bulmaya başlıyorsunuz. Böyle olunca da kurgular dünyası ile gerçek dünya arasında ilintileri kaçırmaya başlıyorsunuz.

.....

Ancak bu ilgi kaybını yaşadığınız zamanda yanınızda 10'lu yaşları (teenage) yaşayan biri varsa, onun ilgileri sizi bu dünyada olup bitenleri göz ucuyla da olsa takip etmenize yol açar. Şükür ki benim yanımda da yeğenim var. Eğer o olmasaydı. Ne "Açlık Oyunları" filminden haberim olurdu, nede satış rekorları kitap serisinden...

## Öteki Sinemanın Çocukları

Öncelikle filmin kurgusunun yeni bir şey söylemediğini belirtelim. Bilim kurgu, George Orwell'dan beri, insanların hayatlarının devamlı kontrol altında olduğu, egemenlerin elinde tutulan bir baskı yönetiminin bulunduğu korkunç bir gelecek tasavvuru çizerler. V for Vendetta(2005), Matrix(1999), Su dünyası(1995) bu kurguyu barındıran sağlam yapıtlardır. İnsanlığın makinalar ve hırsı yüzünden yaşadığı büyük trajedilerden sonra birileri kontrolü ele alır ve küresel felaketlerden geriye kalan insanların bu birileri tarafından özgürlüklerine son verilir. Ancak bu iyi planlanmış sıkıyönetimler sayesinde halk kendisini normal bir yaşantının içinde hissetmeye devam ederler. Matrix'te bir farkla bütün herşeyi kontrol eden şey makinalar. Yapay zeka olarak Matrix, "insanın yıkıcı özelliğine" karşı onu uyutarak ve ona rüya kurgulayarak dünyadan kalanları korumaya çalışmaktadır.

Özgürlüklerin kısıtlanmasına karşı direniş göstermek, özellikle de batı toplumları için modernleşmenin yolunu açmıştır. Direniş, doğmaları sorgulamak ve en önemlisi insanın sınırsız tüketme ihtiyacını karşılama mücadelesi... Ortaçağda Avrupa halklarının sefaleti, bu sefalete çözüm üretmek yerine eski değerler üzerinden vidaları sıkarak kurtulmaya çalışan din adamları ve feodal beylere karşı ekonomik çıkmazlardan çıkar yol bulmaya itmiştir.

Tarihin çeşitli katmanlarında çeşitli sefalet ve buna isyan öyküsü vardır. Dünyanın son egemen medeniyeti, başarıyla sonuçlanmış isyanlarla (devrimle) ilmek ilmek örülmüştür. Bu medeniyetin son sihirli sanatı olan sinema bu nedenle açlık ve isyan üzerinden destanlar sergilemeyi sever. Ancak her isyanı da yüceltmez. Meşru görülmeyen toplumsal hareketler ya terördür ya da faşizm... Her açlık hikayesi de aynı değeri görmeyebilir. Çünkü Avrupa'nın toplumsal hafızasına ait olmayan açlık hikayeleri antropolojinin konusu olarak ya belgesellerin ya da terörü besleyen unsur olarak uluslar arası dengelerin kartlarında tuttuğu bir konudur.

### **"Mıntıklar" 2. Dünya Savaşı Avrupası, "Capitol" Lady Gaga'lar Dünyası**

Açlık oyunları filminde açlık çeken mintıklalarda yaşayan insanlar "etnik görünüşleri çeşitli olsa da" kıyafet olarak 2. Dünya Savaşı döneminde Avrupalıların giyindiği gibi giyinmesi ve görüntünün siyah beyaza yakın bir şekilde ayarlanmış olması, insana filmi yapanların "ne görmemizi arzuladıklarını" sorduruyor. Şu an hali hazırda açlık çeken, çeşitli coğrafyalardan bir sürü insan giyim olarak ya etnik kıyafetleri yada hazır giyim ucuz sunduğu ve giyim olarak rahat olan "penye"yi giyiyorlar. Bugün Tibet'te Budist rahibin geleneksel rahip giysisinin içine giyilmiş penye tişörtü veya Afrika da bir kabile mensubunun yörelerine özgü dokunmuş kumaşı altına peştamal olarak sarıp üstüne tişört giydiğini görebiliriz. Açlık çeken Arakan'daki Rohinya Müslümanları da öyle...

Mıntıklardaki giyimler, insanın zihnini tamda bilim kurgu romanların ilk çıktığı (1940'lara) döneme götürmekte... İnsanlar hali hazırda bir sefalete veya gelecekteki muhtemel bir sona üzülme yerine, Avrupalıların geçmişte sıkıntı çektiği dönemlerin hatıralarına üzölmeye yönelebilir bu kurguyla... Mıntıkların yöneticisi olan 13. Üstün mintıka Capitol (etimolojik olarak Kapital ile aynı kökten türeyen kelimeler olması ilginç) ise, son dere renkli, bir yandan da 19. yy burjuvalarının giyimlerini andırmaktadır yada Lady Gaga ucubeliğini... Romalı seçkinlerin seyrine hitap eden gladyatör oyunlarından farklı bir mantık taşımamaktadır, Açlık Oyunları... İleri teknoloji ile Tanrıçılığa soyunmuş Capitol insanların tek istediği bu düzenin değişmemesidir.

Oyun arenası, tamamen buradaki insanlar tarafından hazırlanmıştır. Arıların genlerinden, yırtıcı hayvanlara, orman yangınlarından, dondurucu soğuklar (üstelik hepside ölümcül) bilgisayar ortamında oluşturulup gerçek insanların (çocukların) birbirlerini öldürme oyununa zevk amacıyla sokulmuştur.

.....

## Öteki Sinemanın Çocukları

Bu filmi izlememi sağlayan yeğenim, daha önce Harry Potter ve Narnia Günlükleri filmlerini ve kitaplarını ilgiyle takip etmişti. Bu yapımların fan gurupları ile ilginç bir şey söyledi:

"Harry Potter fanları diyormuş ki: 'biz Hogwarts Okuluna gitmek istiyoruz'. Narnia Fanları da : 'biz Narnia Ormanına gitmek istiyoruz'. Açlık Oyunları fanları ise: 'biz böyle iyiyiz'"

Çocuklara ve gençlere hitap eden filmlerde dikkat ederseniz 2000 yılından itibaren Fantastik hikayeler ilgi görmeye başlamıştı. 80lerde (benim çocukluğumun olduğu zamanlarda) bilimle ilgilenen süper zekalı çocukları konu alan filmler vardı. 90lardan 2000'e kadar ise müzik ve spor alanında havalı olanların önde olduğu ve çalışkan gençlerin aşağılandığı filmlerde artış olmuştu. 2000 den sonra da bahsettiğimiz gibi Sihir ve Büyülü gerçekte olmayan alemlerin resmedildiği filmler revaç kazandı. Sihirli ve büyülü filmler, kurgu olarak gerçek dünyadaki meselelerden ilham alınarak yapıldıkları halde, o hayal dünyası gerçek fizik alemdeki gibi değil elbette. Güzeller bozulmayan güzel, nesnelere sihirli... Ancak Açlık Oyunları onlar kadar fantastik bir bilim-kurgu olmasına rağmen, izleyici kitlesini insanlığın kadim derdi olan zalim-mazlum, egemen-köle ikilemine çekecek gibi görünüyor.

Bu filmi 2000 sonrası gençler için gerçeğe doğru bir adım sayabilir miyiz?



## **Pi'nin Yaşamı (Ekrem Senai)**

Bir Bengal kaplanıyla okyanusun ortasında aynı sandalda olsaydınız ne yapardınız? Filmin kahramanı Piscine gibi inançlı biriyse bu yolculuk sizi de Tanrı'ya çıkarabilirdi.

Emin Işık, Mevlana Hz'leri için "bugün yaşasaydı film yapardı" der. Pi'nin yaşamını izlerken kendimi Hz.Mevlana'nın hikayelerinden birinin içinde hissettim. Film Yann Martel'in 2001 yılında yazdığı ödüllü romandan bir Japon senarist, Ang Lee tarafından sinemaya aktarılmış. Derin semboller içeriyor. Filmin kahramanı Pi, küçük yaşta hem budizmden, hem Hristiyanlıktan, hem de islam'dan etkileniyor ve inanıyor. Ailesi ise Pi'nin daha akılcı, rasyonalist bir yol seçmesinden yana. Öyle ki yemek sofrasında babası Pi'ye hayatta en hakiki mürşidin ilim olduğuna dair uzun bir nutuk çekiyor. Babasının uzun konuşmasını sabırla dinleyen Pi'nin karşılığı inancın rasyonaliteye okkalı bir tokadı mahiyetinde.



Nuh'un gemisi gibi hayvanlarla dolu batan gemiden kurtulan Pi, kendisini bir zebra, orangutan, sırtlan ve daha sonra ortaya çıkıveren ve sandalda yalnız kalacağı bir Bengal kaplanıyla (Richard Parker) aynı filikada buluyor. Filmdeki semboller çok çeşitli şekilde yorumlanabilir. Bn, deniz yolculuğunu tasavvuftaki seyr-i süluk, yani hayat, kaplanı ise Pi'nin nefsi olarak kabul edip izledim. "Onu ehlileştirmem mümkün değil ama belki terbiye edebilirim" diyordu çünkü Pi. O kadar emek verip terbiye etmesine karşın dönüp arkasına bile bakmadan çekip gitmesi de böylece yerli yerine oturuyor. Gündüz misafirlerine kucak açıp, gece etobur bitkilerle dolu bir ormana dönüşen, mirketlerle dolu kadın şeklindeki ada'yı da dünya olarak izledim. O kadar yoğun bir sembolizm var ki filmde her görüntüde, her diyalogda ayrı kapılar açılıyor. Filmin sonunda ise iki ayrı hikaye sunuluyor ve hangisinin doğru olduğuna dair karar seyirciye bırakılıyor. Çok ilginçtir, filmi izleyen inançlı insanlara sorduğumda ilk hikayeyi doğru bulduklarını söylüyorlar. Ateistler ise genelde ikinci hikayeyi doğru bulduklarını ve filmin açık bir "yamyamlık hikayesi" anlattığını söylüyorlar. Yazarın hangi hikayenin doğru olduğuna dair ipucu ise şu soruda gizli:

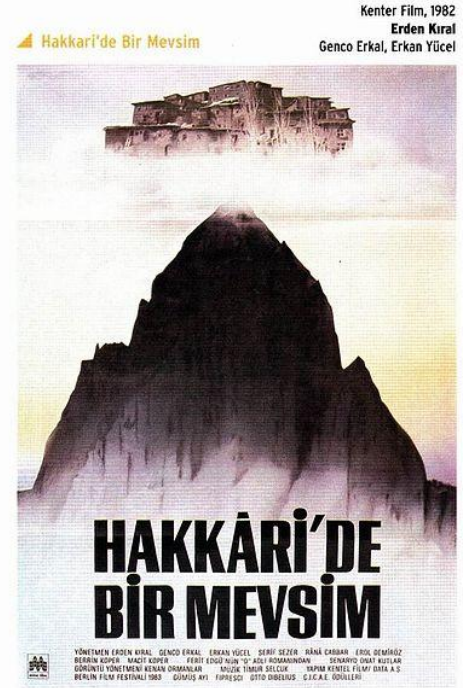
"Muz denizde yüzer mi?"

## **Hakkâri'de Bir Mevsim / Erden Kıral (Ali Hasar)**

### Birinci Sürgün

İnsan gurbeti içinde yaşıyor. En uzağa gidiyor, yokluğun ve sonsuzluğun dibine. Gökyüzünde kuraklık, yeryüzünde beyazlık yer alıyor. Sürekli bir gidiş. Hiç bitmiyor, hep bir bekleyiş. Hayatın kendisi bu belki de. Mevsimler yetişkinlere inat çocukları bağrına basıyor. Burada rüyaya yer yok. Zihinlerimizin limitsiz kaldığı, evrenin ulaşılmaz ve görkemli sahnelerinin dekorda yer aldığı bir piyesi elimize alıyor, onun için plastik yorumlar getiriyoruz, her birimiz. Tüm bunlar olurken zaman-mekân boyutunda görünmeyeni görüyor ve hakikat dediğimiz şeyi kendimize pay olarak alıyoruz. Sürgün yeri beliriyor sonra ufukta. Herkesin bir sürgünü vardır. İnsan hayatında çoğu kez bunu görmez, gerçekliğini dünyanın çirkinliğiyle bastırır. Bu bir tarafın mağlubiyetiyle sonuçlanırken, diğer tarafın zaferiyle sonuçlanır. Yaşadığımız dünyanın ekspresyonist bir ruhudur bu.

İnsanı bir diğeriyle imkan kılan dünya, süslendirilmiş sürgününü insana mübah kılar, onu zincirler ve de hapseder. Arayış asla bitmez, yollar da, sürgünlük hâli de. İnsan kendi yurdunda bile gurbettedir. Biz, kandırılmış hayatların içinde sadece birer kaleyiz ve kalelerimize toplarla saldırıyorlar. Erden Kıral, bu savaşın tam ortasında. O içindeki savaş sürgünde anlatıyor, bazen masumca, bazen acımasızca. İnsanı insanla, eşyayı manayla hareketlendiriyor. Noktalanmayansa tek başına, çaresiz bir değişim çemberi. Hakkari, kalbimizin orta yerinde tekrar kuruluyor. Mimarları, gökyüzünün çocukları. Elleri kirlenmiş, hayatları soyutlanmış, meridyenin ötesindeki çocuklar. Gözlerindeki parıltı, ellerindeki kirlenmişliği yok ediyor.



## Öteki Sinemanın Çocukları

Birinci sürgün başladı. Uzaklarda, sınırlarda bir köy, taşra. Yönetmen Erden Kıral, öğretmene - Genco Erkal- yüklediği güçlü mizaçla taşrayı bu dünyadan çekip alıyor. Bilinmeyene, bir diğerine sarılmadır, onu kucaklamadır her şeyi ateşleyen ve ısıtan. Öğretmen, bu sınırların ötesindeki yere gelişle, yıkılmış umut ve özgürlük yeniden yeşermeye başlıyor çocuk kalbinde, naifçe. Karlar dünyanın bozulmuşluğunu bu taşrada istemezcesine yağıyor ve saf temizliğini muhafaza ediyor. Etraf beyaz, soğuk rüzgârlar taşranın içindeki birlikteliği sağlamlaştırıyor.

Sis insanın ciğerlerine işler. Ferid Edgü, sislerin içinde. "O", Kıral'ın mevsimlerini beslerken Erden Kıral, O kitabını aşıyor. Harflerin hepsi taşraya yayılmaya başlıyor, yavaşça. Edgü'nün O uyarlamasıyla Erden Kıral, seyrin genel gidişatını nüfuz ettirmeyi başarır. Hakkârî'de Bir Mevsim'i bize yaşatır, gündelik hayat ritimlerini gösterişe kaçmadan, gerçekçi bir sinema diliyle yer aldığı film taşraya öğretmen olan bir adamın yalın bir hikâyesi değil, aynı zamanda mekanda insanın sürekliliğinin de anlatısıdır. Yaşam bu taşranın insanlarını kapalı bir dünyaya hapsetmiş, modern toplumdaki yalıtılmış ama köklere bağlılıklarını da yitirtmemiş. Onlar, öğretmenin harfleriyle büyürlerken, modern toplumun prangalarıyla da yoksunluğa mahkum ediliyor; insan alçak ve küstah yüzünü gösteriyor. Maskelere gerek yok. Bu çocuklar, rejimin masum çocukları. Cennetteki toplumsal bir cinnet. Cinayet sadece bir bıçakla gerçekleşmez. Maktuller giderek kayboluyor.

### İkinci Gurbet

Erden Kıral, öğretmenin uçsuz bucaksız –taşra misali- hâlini ikiye böler. İçinde iki gurbet vardır bu adamın. Birinci gurbet, oldukça sentetik, onun izdüşümleri evlerde saklı. Bakışlar imkânsızlıkta üşür. Cümleler ufukta birleşip geri dönmemek üzere anlaşmışlar. Yalıtılmış dünya, kent ve taşra arasındaki ince ip üzerinde gidip geliyor. Öğretmene göre bu dünya bir aldatılmışlık yeri. Okul ve taşra, insanı bu yapbozun mistik birer parçaları. Çocuklar gurbeti bilmiyor. Bildikleri kar, portakal... Yönetmen, gurbeti öğretmenin etrafında şekillendirirken çocukların kirlenmemiş fitratının yumuşaklığıyla manayı kuvvetlendirir. İlkine göre daha sarsıcı olan ikinci gurbet, öğretmenin kalbindedir. Mesafelerin kısalması için bir daktilo yetebilir ya da bir mektup. Çünkü insan sevdiğini her şekilde hafızasında tutmak ister. Koşullar ne olursa olsun öğretmenin kalbini muhafaza edebilmesi oldukça görkemlidir. Antrparantez, Genco Erkal, Hakkârî'de Bir Mevsim'de oyunculuğunun zirvesine çıkmakla kalmamış, Dostoyevski romanlarından fırlamış gibi duran karakter modeliyle dönem filmlerinde bir üst merteye eşliğine adımını başarılı bir şekilde atabilmiştir. Filmdeki sade anlatı, ardındaki acıyı gizler. Yönetmen Kıral, bu taşra yerinin hissiyatını konumlandırırken yapay davranmaz, her şeyi olduğu gibi yansıtır. Bamteline gerilmiş halatlar, filmin gurbet havasında kopmuyor, aksine, bütün modern zamanlara karşı özünü koruyor. Toprağa dair her zaman söyleyeceği vardır insanın.

Gelenekçi bağların sıkı sıkıya tutulduğu bu taşra, dönemin insana bakışını da ortaya serer. Ataerkil aile yapısı, 80 dönemi toplumu, imkanlar ve şartlar dahilinde süre gelen hayat mevsimleri çetinleştirir. Özünde yalıtılmış –ve de bir şekilde- geleceği ellerinden alınmış bir neslin batıcı kültür potasında yok edildiği, sınırların kalın çizgilerle çizildiği, yalnızlığa itilmiş insan portrelerinin Erden Kıral'ın pastoral anlatısında pekâlâ görülebilmektedir. Bu bir uyumdur ve yabancı uyumu bozar. Öğretmen bir yabancıdır, bir gariptir bu taşrada. İnsanlar inandıkları şeyin mükemmelliğini asla bir diğerine değiştirmeye içinde pek bulunmazlar. Hayatı boyunca sürekli ona dayanmış, ondan güç almış ve zorlukları bununla bertaraf edebilmiştir zira. Yaşam uzak diyarların insanlarını bir kovana itse de, mücadele alanı genişleyecektir. Az gelişmişlik, taşranın sancısını içinde barındırırken, karlara dağılmış özgürlük ovalara bırakılır, gizlice ve güzelce.

Öze bağlılık, köklerden kopmama insanın mayasını oluşturur. Erden Kıral, karakterlerini sunarken klasik çağ devşirmesine tabi tutmaz. Çocukların taşradaki hâllerinin bir zaman sonra mistifikasyona dönüşümü, öğretmenin yokluktaki varlığı arayışı, kavanoza sıkışmış karıncalar misali halk yaşı

## Öteki Sinemanın Çocukları

ağaçların dallarındaki samimiyeti ve teslimiyeti gün yüzüne çıkarır. Bu kimi zaman bir ağıda, kimi zaman bir alın yazısına, kimi zamansa bir tesadüfe dönüşür. Yaşam bu taşranın gurbetini en kuvvetli bir biçimde savurur, daha da uzağa. İnsan hep kaçmak ve kurtulmak ister. Sınırlandırılmış

şartlar ve ağır çile bir devinimle vuku bulur. İşbu mekanizmada insanın taşıyamayacağı sistemin bir çarka bağlanması geri dönülmez bir ünlemi beraberinde getirir. Ölüm. Bakışlar artık anlamsızlaşır, gurbet bir kez daha uzaklaşır; ağır şoklar, travmalar vaktini bekler. İnsan doğduğu günden beri ölür.

### Üçüncü Dünya

Varlık ve yokluk. Erden Kıral, Hakkâri'de Bir Mevsim'de eşyayı ve manayı derinleştirmeye gider. Bu taşranın insanların evindeki eşyaların sayısı kente göre eksiktir. Eşya az, mana güçlü. Hayatın kendilerine çok fonksiyonlu bir fırsat sunmamış, tersine simetri, yoklukta birbirlerine yakınlaştırmış, bağlarını kopartmamış, duygularını köreltmemiş. Dönemin hayat standartları ve kentleşmenin bir ivme kazandığı düşünüldüğünde bu taşra, sistemin en ücra köşesinde yerini almış, metruk – oldukça- , ve de ıssız bir tren istasyonu izleniminde. Geleni, gideni az. Endüstrileşme, toplumsal sancılar ve topyekün yıkım, taşranın insanlarını toprak ve kökleriyle ilgili düşüncelerinde katılığa iter. Dışarıdaki yaşam bu merkezdeki insanlar için epey seküler. Onlar kendi rejimini sınırsızca dayatırken, bu insanlar daha da grileşiyor, toprağa karışıyor. İnsan başına gelebilecek en kötü olaylarda bile –sözde- iyi olanı seçer. Bu taşra dünyası, insanın arınması için ideal. Taşra, köy, kasaba ya da herhangi bir kır yerleşimi –hangi zaman ve mekân aralığında olursa olsun- insanın kendini arayışında bir mihenk taşıdır, milattır. Ondan ne denli yüz çevirirse insan öyle bir zamanda karanlığı kendisine seçmiş bulunur. Sınırların ötesinde –hatta tahayyülümüzde- olanaksız gibi duran şey bir imkân paralelini açar. Yönetmenin bu bağlamda taşraya ve insana bakışındaki gerçeklik yaşanan hayatların birer kesiti, parçası. Gerçeküstücü, ütöpik yahut tasarımlı kurgunun Hakkâri'ye yakışmayacağını bildiği için Kıral, daha da kuytulara, belleklerimizdeki dünya algısını zenginleştirmeyi yeğler. Bunun için kar vardır, zemheri. Soğuk yerlerde düşünce hareketlidir.

Hayatımızda eşya arttıkça bir o kadar da bireyselliğin dibine gittik. Modern çağların ağırları her birimizi yavaşça sararken kurtulmak için farklı bir eşyaya, maddeye yöneldik. Zaman bize getirdi her şeyi. İstedikleri tam olarak buydu. Zıtlıkların dualitesinde özümüzü ellerimizden alınışı, kalplerimizin iç kanamasını kibirle izliyorlar. Her şey çoğalıyor. Çoğaldığı gibi de yok oluyor. Çoğalarak azalmak, azalarak çoğalmak.

Doğu toplumlarının çoğu eseri kusursuzdur. Çocuklar bu toplumun birer cevheridir. Bu dünyanın çocukları karlarda yalınayak yürüyüp de ölmeyenlerdir. Tipik İran Sineması'nın çocuk modeli –yüce fitratla perdeye aktarılan yapımlar güzide bir konumu sahiplenirken- Hakkâri'de Bir Mevsim de aynı çıtaya yükselebilmiştir. Bu çocuklar yoklukta, sınırda, kentten uzakta bilinmeyenin ardında bir dünyayı kucaklarlar. Bu dünyanın uydusu sevgi ve birlikteliktir. Birlikte olma duygusu kitabelere yazılmaz. Öğretmen bilir, unuttur, gözleri yaşarır; çocuklarsa kendilerinin rehberi olan bu adamı kalplerinde ölümsüz kılar. Değil midir ki insan sevgide şartsız olunca açmayan çiçekler bile yeniden yeşermeye başlar. Ağaçlar yol verir onlara. Tüm bu olanlar ütopyada değil; Hakkâri'de, İsfahan'da, Semerkand'da, Marakeş'te -her yerde- çocuk kalbinin pür zenginliğiyle harmanlanır. İlave olarak, içimizdeki doğu-batı okları değişkendir. Zaman içerisinde çeşitliliği, bereketliliği, potansiyeli artar ya da azalır. Erden Kıral'ın muhteşem diyebileceğimiz şeyi, maneviyatımızın paralelinde büyüyen üçüncü bir dünyayı fethetmesiyle başlar. Bu öncülleri olmayan, eşyaya, tabiata, insana bir doymuş canlılık işlevi atfedilmiş bir sinema diliyle gerçekleşir. Mekan, zaman, çekildiği dönemin koşulları altında -toprağın da hakkını vererek- yönetmen farklı hayatları özde bir hayat çatısı altında birleştirerek sunar; mekânı dinç, zamanı daha da soyut bir pozisyona sürükler. Mekanda eylem seslerle canlılık bulur, tabiat gösterişe hazırmış gibi durur. Anlatılanlarsa taşradan manşetini koyar. Bu noktada yönetmen varlık-yokluk dualitesindeki bağını kahramanın gözlerindeki ferde anlamlandırırken, dönem çalışmalarında bu çalışmasını yarı-dokümanter havasından da kurtarabilmiştir. Hakkâri artık yakın. Önce sağırlaşmamız vardı, sonraysa körleşmemiz.

## Öteki Sinemanın Çocukları

### Dördüncü Mevsim

Canlı tabiat kabuğuna çekiliyor. Erden Kıral, pastoral şöleni için duygu yüklenimleri yapar. Mevsimlerin çekiciliğini kullanır. Zemistan, en iyisidir. Çünkü onda üstünü örtme, temizlik ve merhamet yatar. Bu bir diriliş mevsimidir, içe, en derine. İnsanın en temiz yönünün uyumu bir

örtüyledir. Dıştaki kin –kötülük- karları kirletmeye yetmez. Hüzünle doludur biraz da, gurbetin, sürgünün ve yeryüzünün tınısı saklıdır tanelerde. Taşranın insanları yönetmenin hissiyatında ve zemistanın buharında belirginleşirken kalbe yaslanan sızı bir adamı o zemheride daha da titretir. Eşya, canlı –ne varsa- onun için, öğretmene ızdıraplı bir ağrı; gözlerde, harflerde, kara tahtalarda. Kadınlarsa aynalarda eksik. Gurbetin ve imkansızlığın içindeki kıvranışı umursamıyorlar. Suskunlukları, konuşmalarından daha ağır ve güçlü. Öğretmen hep sürgünlük hâlindeydi, çocuklar kartopu sevincini taşırlarken onun bakışları çığa dönüşüyor, çığsa çığlığa. En koyusu bu olsa gerek. Mevsim öğretmene kamçılarını vururken o bavul içinde bir kederi saklayacak. Tarif edilemez. Sürgünlük, ateşin etrafında raks eden pervaneler gibi. Kanatlanmalar... Özgürlük sınırı yok edildi, yok ettiler. Yönetmenin gidiyor olmayı, yol hâlini, taşrayı, -en önemlisi belki de- isimsiz vedaları, yazgıyı, kadını, dönem toplumu zemistanın kuşatıcılığında ve onun tutkulu sislerinde atmosfere vermesi, filmin ardına ışık tutuculuğunu –yasaklı bir geçmişi olsa bile- günümüze dek korumuştur. Erden Kıral, toplumsal kangreni gösterirken izleyicisini şartların arkasına götürür. Düşünce penceresine girdiğimizde de, geçmişi karanlık, zorba bir sistemin –sözde gelişmiş ve modern- izlerini fark ederiz. Tecrübeyle sabittir ki yasaklama bir açlığı doğurur. Kendi gibi olmayan, kendi gibi düşünmeyen, kendi gibi hissetmeyenlerin durumu, gerçekliğin ta kendisinden kaygı duyabilecek kadar sığdır ve tarih böyle sistemi asla affetmez.

İnsan son iledir. Son, kendi kararlarımızı dışında geliştiği zaman daha yıkıcıdır. Böyle bir son insanın içini dümdüz eder. Kıral, sona giderken daha da sessizleşir, karları, beyazı, dağı, eteği, her ne varsa, onlarda bir tebessüm bıraktırır, buruktur. Ama gitmelidir o adam, sürgünlük hâlinin devamı için, yeni diyarlarda, yeni bilinmeyenlerde, yeni kentlerde ve taşralarda yeni yüzler görebilmek ve en derinden onu hissedebilmek adına. Öyle bir vakitte gelmek, yine öyle bir vakitte çekip gitmek. Gitmek zor. Adımlar masum ama hayatın gurbeti hiç bitmez, biliyor, çocuklar da. Sessizce köşesine çekiliyor yönetmen, mevsimler birbirini kovalayacak, kar, portakal, deniz, dağ, rengarenk kumaşlar, aynalar, bir kadın, bir adam, gaz lambası, hepsi geride kalacak, kalmalı. Başa, en başa, geldiğimiz yere. Böylesine bir terk ediş. Ölüm öldürülüyor o an, 80'lerin soğuk rüzgârları, girdaplı yaşantıları, gözlerimizin önünde havaya karışıp yitip giderken bizler bugün biraz daha şeffaflaşıyor, gömülüyor kendimize. Bavullar şahitlik ediyor umarsızca gidişlere; sınırlar sınırlarda bağımsızlığını ilan ediyor dağlara, gelinciklere, sabun kokulu çocuklara. Dördüncü mevsim çoktan başlamıştı.



## **Korkunç İvan Hain Boyarlara Karşı (Atıf Eren)**

Hedefinde olan insanı, -'zayıf' olsun, 'güçlü' olsun- illâ şaşırtır, sarsar ve dondurur hâin. 'Zayıf' olanı yıkar, yakar, inletir ve kahreder. 'Çok zayıf' olanı çıldırtır ve hattâ öldürür. 'Nisbeten güçlü' olanı öfkelenendirir, kinlendirir ve intikama, yani sert bir karşı atağa sevkeder. 'Çok güçlü' olanı ise şaşırtmak dışında hiçbir hissî tesir altında bırak(a)maz.

Ne var ki hâin, bir gün gelir, deşifre olur ve maksadına ulaşamaz. Hedefinde meydana getirdiği -zikrettiğimiz- hasarlar veya karşı-ezici-yok edici-tepkiler bundan sonra başlar.

Hıyânete uğrayan 'zayıf' ise, hâinin deşifre olmadığı günleri arzular hâle gelebilir. Zira bu tecrübe, tâkat getirilecek gibi değildir. Bu zayıf kimse, kendisine karşı edilen hıyânet ortaya çıktıktan sonra, yalnızca başkalarından değil, kendi gölgesinden dahi sakınır ve korkar olur. Herkes ve hattâ her şey ona sahte ve yapmacık gelmeye başlar. Aşikâr olana ve tezahür edene veya gördüğüne karşı inancı ya kaybolmuştur ya da kaybolmaya yüz tutmuştur. Yaşamak dayanılacak gibi değildir. Dünya iğrenç bir lağımdır.

Hıyânete uğrayan kimse, '(nisbeten) güçlü' ise kendisine bu şoku yaşatan şeyi ortadan kaldırmak için mümkün olan her yola başvurur.

'Çok güçlü' olan ise hâini ister affeder, ister cezalandırır; mesele onun için kişisel ve özel ise affeder, toplumu ve yasayı tehdit ediyorsa cezalandırır.

Ancak hâin, hıyânet ettiği kimsede bu türden sonuçları elde etmek için hıyânet etmemiştir. Hıyânet ettiğinin farkında bile değildir o. Gücsüz ve zayıf olduğu için maksadına ulaşmasının başka bir yolu yoktur onun. Hırs ve ihtirasları gücünü aştığı için böyle bir yola tevessül etmiştir, o kadar.

Hâinin çamurunda menfaatperestlik vardır, diğergamlık yoktur. Yalan vardır, doğruluk yoktur. Güven duygusunu suistimal vardır, vicdan yoktur. Gizlilik ve sinsilik vardır, açıklık yoktur. Tahrik vardır, teskin yoktur. Hile ve desisecilik vardır, saflık ve hesapsızlık yoktur. Kaypaklık ve korkaklık vardır, civanmertlik yoktur. Bencillik vardır, fedâkarlık yoktur. Nankörlük vardır, minnet ve vefâ yoktur. Zulüm ve kötülük vardır, adalet ve iyilik yoktur. Fitne ve kargaşa emeli vardır, nizam ve intizam arzusu yoktur.

Sergey Eisenstein'in yönetmenliğini yaptığı 'Korkunç İvan' filminde hıyâneti birçok boyutuyla görmek mümkün. Hain ve hıyanetin (hainlik) ne olduğu, hangi durumlarda ve ne tip insanlarda ortaya çıktığı hakkında epey bir ipucu bulunabilir filmde. Dahası şunu da söyleyebilirim: Kanaatimce, film bizim ülke olarak yakınlarda tecrübe ettiğimiz bir hıyanete oldukça benzemesi dolayısıyla da özel bir ilgiyi hak ediyor.





## Öteki Sinemanın Çocukları

Filmde 16. yüzyılda Rus prensliklerini Moskova'ya bağlamak ve Rusya'ya karşı tehdit olarak algılanan ülkelere karşı galibiyet sağlamak suretiyle "Büyük Rusya"yı inşa eden Korkunç İvan lakaplı IV. İvan anlatılıyor esas olarak. Ve bu süreçte Çar İvan'ın karşısına çıkan, onu yolundan döndürmeye ve hattâ onu ortadan kaldırmaya çalışan Boyarları Çar'a ve Rusya'ya karşı hıyanetleriyle birlikte ele alıyor.

Film bir şarkıyla başlar:

"Kara bir bulut oluşuyor

Kanlı bir şafak yaklaşıyor

Boyarlar hain bir plan tasarlıyorlardı

Çar'ın otoritesine karşı."

Sarayda Boyarlara liderlik eden adam veya kadının hiçbir resmi sıfatı yok gibidir. Hep arkalarda, izbe ve gizli yerlerde emirler yağdırır adamlarına. Siyah kıyafet, onun karanlık kişiliğini ima eder gibidir. O, Çar ile yalnızca bir kere karşı karşıya gelir ama tek kelâm etmezler birbirlerine. Sanki hıyaneti temsil etmektedir. Bu temsilin, kadın suretinde mi erkek suretinde mi olduğunun kestirilemeyeşi bile hıyanet hakkında bize bir şey söyler.

Ona göre İvan haddi aşmaktadır.

İvan'ın sağkolunu (Kurbsky) tahtı işaret ederek baştan çıkarmaya çalışır o. Çünkü Kurbsky, Boyarların kolayca yönetebileceklerini umdukları birisidir. Çar'ın tahtına en yakın olan ve bu yüzden tahtı ele geçirmenin en kolay yolu odur. "Çok yaşa Boyarların Çarı!"

Çar İvan ise otoritesini Boyarlarla paylaşmaya kesinlikle razı değildir. Hem nasıl razı olsun ki!... Onun hayalini kurduğu Rusya, Boyarların Rusya'sından kesinlikle çok daha başka bir Rusya'dır.

Boyarlar son derece kibirlidir. O kadar ki kendilerini Rusya'nın ve Moskova prensliğinin esas sahipleri olarak görürler. Toplumun bürokratik ve elit tabakası onlardır. Devlette bir değişimi hiç arzulamaz ve bu yüzden böyle bir irade çıktığı takdirde var güçleriyle ona karşı direnirler. Zira kurdukları düzenin bozulacağından endişe eder, saltanatlarının yıkılacağından korkarlar. Onların değişime olan dirençleri hıyanet şeklinde tezahür eder.

Korkunç İvan, sarayda Boyarlar üzerine gideceğini ve böylece onların muzır tesirlerini kıracağını ilan ettiğinde Boyarların lideri yanındaki Boyarın duyacağı bir şekilde şöyle der:

"Ne? Boyarlara saldırmaya mı cesaret ediyor?"

Boyarlar İvan'ın gücünü de kinini de hafife alırlar. Kendi güç ve iktidarlarına inançları ise tamdır.

"İvan'ın gücünü bastırmakla işe başlamalıyız. Askeri mücadelesine karşı çıkmalıyız. Baltık eyaletlerinde, savaş için toplanan parayı reddetmeliyiz."

"Ama hepsinden önemlisi, Anastasia'yı (İvan'ın karısı) İvan'dan ayırmalıyız."

Bir ara, halk arasında Çar'a Çariçe'nin ailesi tarafından büyü yapıldığı yayılır. Bu yalanı yayanlar elbette Boyarlardır. (Paralel örgüt elemanlarının İran'da Başbakan Erdoğan'a büyü yapıldığı ile ilgili yalan ve herzelerini hatırlayın.)

Hıyanetleri Çar tarafından kesin bir şekilde anlaşılan Boyarlar, zulme uğradıklarına kail olurlar.

## Öteki Sinemanın Çocukları

Kimisi kaçar.

Çardan başpiskopos aracılığıyla af diler kimisi de.

İvan sarayındaki Boyarlara şöyle haykırır:

“Bizim tutkularımıza sadece Almanlar engel değil, aynı zamanda siz Boyarlar da engelsiniz. Siz Baltıklar’da mücadeleme karşı Almanlardan ve Livonyalılardan daha kötüsünüz. Siz Rusya’nın en kötü düşmanısınız.”

Boyarlar, en zor zamanında iken bile Çar’a hıyanet etmekle meşguldürler. Çok stratejik bir savaş sırasında Çar’a hıyanet ederler.

Ancak Boyarların bu hıyaneti Çar’ı daha da biler onlara karşı. Bütün mallarına el koyacak ve onlar her şeylerini kaybedeceklerdir.

Bu kararlılık Boyarların karanlık liderinde şöyle karşılık bulur: “Çok ileri gidiyorsun Çar İvan!”

Bununla çarın karşısına mertçe dikilmeyi tasarlamaz, planladığı şey, Çar’ın çok sevdiği ve bağlı olduğu karısını zehirlemektir ki muradına da erer. Böylelikle Çar tek başına kalmıştır.

Boyarlar hâkimiyet elde ettikleri yerlerde halkı Çar’a karşı kıskırtır.

Dış güçlere karşı olduğu kadar, Boyarlara karşı da güç temerküzünde bulunmaya başlar Çar.

Şöyle bir şey planlar: Moskova’yı bir süreliğine terk ederek bir köye yerleşecektir. Ve Moskova’ya halkın güçlü isteği ve iradesiyle geri dönecektir. İvan halkı arkasına alarak Boyarlara karşı büyük bir darbe indireceğini düşünür.

“İnsanların çağrısıyla sınırsız güç elde edeceğim.”

“İnsanların çağrısı Tanrı’nın dileğini ifade edecek. Tanrı’nın elinden intikam kılıcını kabul edeceğim.”

İvan üçüncü Roma’yı kurmak ister, önceki ikisi gibi asla yıkılmayacak Roma’yı.

Boyarlar ise, tam tersini isterler; küçük, güçsüz, vasıfsız ve kukla ve paramparça olmuş Rusya’yı yaşatmak...