

Hatırlamak neye yarar?

Ahmet Gürata 19.02.2009

Psikolog Stanley Milgram'ın adıyla anılan sosyal psikoloji deneyleri, otoriteyle ilgili en meşhur, ancak bir o kadar da tartışmalı çalışmalardan biridir. Deneylere ilham kaynağı olan Nazi savaş suçlusu Adolf Eichmann'ın 1961'de başlayan yargılamasıdır. Milgram, bu yargılamadan hareketle, soykırım suçuna iştirak edenlerin sorumluluğunu ve emirlere itaat zorunluluğunu sorgular.

Deneylerde, katılımcıya 'öğretmen' rolü verilerek, başka bir odada bulunan 'öğrenci'ye sorular sorması istenir. Eğer öğrenci bu sorulara yanlış yanıt verirse, katılımcı önündeki bir düğme aracılığıyla kendisine elektroşok uygulayacaktır. Katılımcıya her yanlış yanıtta elektriğin voltajının daha da yükseleceği söylenir. Verilen yanlış cevapların ardından, katılımcıya diğer odadaki öğrenciye ait olduğu belirtilen canhıraş bağrışlar dinletilir. Bir süre sonra, duvarlarda yumruklar ve yakınmalar işitilir. Tabi kimsenin canı yanmamıştır, ancak katılımcı bunu bilmemektedir. Katılımcıların çoğu, voltaj düzeyi ve bağrışmalar yükseldikçe rahatsız olur ve deneyi bırakmak ister. Ancak, 'sorumlu' konumunu üstlenen bir deney görevlisi kendisine devam etmesini söyler: "Lütfen devam edin", "deneyin devamı için bu zorunlu", "başka seçeneğiniz yok" gibi açıklamalar öne sürer.

Sonuçta, yapılan ilk deneylerde katılımcıların yüzde 65'i elektroşoku en yüksek düzey olarak belirlenen 450 volta kadar yükseltirler. Elbette birçoğu bundan ciddi rahatsızlık duyar ve karşılık olarak deney için yapılan ödemeyi geri iade etmek isterler. Deneylerle ilgili olarak *İtaat* adlı bir belgesel de hazırlayan Milgram, araştırmalarından şu sonuçları çıkarır: karar alma konusunda beceri ve deneyimi olmayan bir kişi, özellikle kriz anlarında, grubun ya da astın vereceği karara uyma eğilimindedir. İkinci sonuca göreyse, kişi eğer yalnızca başkasının arzularını yerine getirdiğini düşünürse, eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmeme yoluna gidecektir. Bu durumun yol açacağı sonuç ise mutlak itaattir.

Profesör Milgram'ın deneyleri etik açıdan çok tartışıldı, zira katılımcılar aşırı stresli bir ortama sokulmuştu. Ayrıca, deneyin içeriği hakkında yeterince bilgilendirilmemişlerdi. Lauren Slater, 20. yüzyılın önemli psikolojik deneylerini ele aldığı kitabında (*Opening Skinner's Box's*), Milgram'ı sorgulamak üzere deneye katılanların izini sürmüş ve görüşmüş. Katılımcılardan biri bunun kendisi için çok önemli bir deneyim olduğunu, zira insanın neler yapabileceğinin farkına vardığını söylüyor. Bir diğer katılımcı da, benzer duygularla Vietnam Savaşı sırasında vicdani ret talebinde bulunduğunu belirtiyor. Geçen hafta *Olağan İşler* filminden söz ettiğimiz Erroll Morris, bir söyleşisinde, bu deneye katılanların, alacakları kararları ve davranışları konusunda bilinçlenmiş olmalarından hareketle, "soykırıma karşı Milgram deneyiyle aşılanmış oldukları" yorumunda bulunuyor.

Sözü, geçtiğimiz haftalarda gösterime giren iki filme getirmek istiyorum: *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu) ve *Beşir'le Vals* (Ari Folman). İlk bakışta, bu iki film arasında, yakın tarihe eğilmeleri dışında, bir ortaklık olmadığı söylenebilir. Hatta anlatım tarzı ve tür açısından ne derece farklı oldukları vurgulanabilir. Biri 6-7 Eylül 1955 olayları, diğeri ise Lübnan'daki Sabra ve Şatilla Filistin mülteci kamplarında 1982'de yaşanan katliamı konu alan filmler, olaylara yaklaşımı açısından çokça eleştirildi. Yaşanan vahşetin kurbanlarını görmezden geldikleri, karikatürize ettikleri, sorumluları yeterince sorgulamadıkları söylendi.

Bu konunun tartışmasını eleştirmen arkadaşlarımıza bırakarak, iki filmin de yaşanan bu korkunç olayların toplumsal bellekten tümüyle yitip gitmesine engel olmak, kısaca hatırlatmak gibi bir amaç taşıdığını savunabiliriz. Hatta *Beşir'le Vals*'te, bizzat filmin kahramanı (yönetmenin kendisi/canlandırma temsili)

belleğinden tamamen sildiği askerlik günlerini anımsamaya çalışmaktadır. Her iki filmin sonunda, kurmaca ya da canlandırma görüntülerin ardından olayların 'gerçek' görüntülerine (fotoğraflar ve televizyon çekimleri) yer verilmesi de bu çerçevede değerlendirilebilir: "Anlattığımız bu öyküler hâlâ size inandırıcı gelmediyse ya da hatırlamıyorsanız, alın size yaşananların birer kanıtı..."

Peki, bütün bu hatırlama, unutturmama çabası acaba somut bir çözüme ulaşmamıza yardımcı olabilir mi? İyimser olmakta yarar var diye düşünüyorum. Bakarsınız bu filmler, 'otorite kurbanı' kahramanları izleyen ve benzer koşullarda aynı tepkileri verebilecek olan izleyiciler üzerinde bir tür "Milgram aşısı" işlevi görür. Bu sayede, kendimizi ve geçmişimizi sorgularız.

Not: *Taraf* yazarı Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne* kitabında konuyu oldukça yetkin biçimde ışıık tutuyor.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

'Ağır' eleştiri

Ahmet Gürata 26.02.2009

Modern yaşamın getirdiği hız uzunca bir süredir yaşamlarımızı etkisi altına aldı. Zamanın akışı içerisinde neredeyse bütün eylemlerimiz hız kazanıyor. Gideceğimiz yere daha hızlı ulaşıyor, daha hızlı yemek yiyor ve daha hızlı çalışıyoruz. Bu gelişme çoğu zaman olaylara yeterli uzaklıktan bakamama ve akıntıya kapılıp sürüklenmeyi de beraberinde getiriyor. Yaşama dair pek çok şeyi iskalamamıza yol açıyor. Gülten Akın'ın artık deyimleşen dizelerinde olduğu gibi: "Ah, kimselerin vakti yok / durup ince şeyleri anlamaya."

Öte yandan, bizi 'yavaşlığı keşfe' ve durup uzaktan bakmaya çağıran sanat yapıtlarının sayısı da artıyor. Bu yapıtların etkisiyle mi bilinmez, yaşam pratiklerini, çağın hızlı akışına değil de, farklı bir ritme oturtma çabalarına daha sık rastlanır oldu bugünlerde. Örneğin, hızlı yaşam tarzının simgesi ayaküstü yemeğe (*fast food*) karşı bilinçlenmenin doğurduğu yavaş yemek (*slow food*) hareketi İtalya'dan dünyanın çeşitli yerlerine yayılıyor. 'Ayaküstü' olarak nitelendirebileceğimiz yaşam ve çalışma tarzlarına karşı yeni yeni seçenekler gündeme geliyor.

Bu alanda yeni bir bilinçlenme çağrısı da, internet üzerinden yayınlanan sinema dergisi *de Filmkrant*'tan geldi. Dergi, fazla siyasi, felsefi oldukları gerekçesiyle başka mecralarda yayınlanma şansı bulamayacakları düşünülen eleştiri yazılarını bir araya getirdiği sayısına 'ağır eleştiri' başlığını uygun görmüş (çeviride, 'yavaş' yerine 'ağır' sözcüğünü yeğlememizin nedeni, sözcüğün 'hız'ın karışıt anlamını içermesinin yanısıra, 'ciddi' ve 'değerli' gibi anlamlar da taşıması).

Derginin editörü Dana Linssen giriş yazısında 'ağır' ya da yavaş filmlerden söz ediyor:

"Sinema hakkında konuşurken bazı sözcüklerden kaçınmak gerekir: yavaş, derin, uzun... Oysaki, sözkonusu sözcükler bir anlamda çağdaş sinemadaki gelişmeleri de ifade ediyor. Dahası, çekim süresi uzadıkça görüntü dokusunun ardındakileri görebilme şansımız da artıyor. Ama işin doğrusu, bu sözlerle tanımlanan bir filmi kim gidip görmek ister? Belki de siz ve ben. Zira bizler gökyüzünün kararmasını yakından izlemek için de zaman harcıyoruz. Ancak, nasıl oluyor da endüstriyel olarak pompalanan kültüre bu derece zıt olan görüntüler bizi

etkileyebiliyor? Yavaş olarak betimlenen bu görüntüler hakkında yazmak neden bir özre dönüşüyor? Ya da, bu yalnızca sinemanın sorunu mu? İşin ilginç bir resim ya da heykelin neden bu kadar yavaş 'geçtiğini' sorgulamıyoruz. Belki de onların çerçevelerinin içinde donuk kalmalarını beklediğimiz için."

Elbette, Linssen'in sözünü ettiği filmler yalnızca belirli bir gruba hitap ederken, sinemayı dolduran popüler filmlerinin çoğunun hızının arttığını belirtelim. Belirli dönemlerde çekilen filmlerin toplam sürelerini içerdikleri çekim sayısına bölerek, Ortalama Çekim Süresini (OÇS) hesaplayan akademisyenler, 1940'larda 7-8 saniye olan OÇS'nin bugün neredeyse 3 saniyeye indiğini belirtiyorlar. Kabaca bir hesaplama, anaakım sinemada kurgunun ritminin iki kat daha hızlandığını söyleyebiliriz.

Yaşadığımız kriz yalnızca sinema eleştirisine özgü değil. Günlük basında sanat eleştirisine tanınan alan giderek daralıyor. Bu konudaki açığı kapatan aylık dergiler, ekonomik krize dayanamayıp kapanıyor. Eleştiri yerine kısa tanıtım yazılarıyla yetiniliyor. Konuyu farklı boyutlarıyla tartışan eleştiriler yerine, yaygın beğeniyi ölçüt aldığı öne sürülen yazılar tercih ediliyor. Eleştiri ve tanıtım, pazarlama etkinliklerinin bir parçası durumuna geliyor. Gündemi, büyük şirketlerin sponsorluğundaki etkinlikler, gösterime giren dev bütçeli yapımlar, festivaller ve yıldızlar belirliyor.

Buna karşılık, bu sütunlarda sıkça değindiğimiz gibi, internet gibi görece bağımsız kanallar üzerinden yeni bir sinema kültürü ve film eleştirisi gelişiyor. Kuşkusuz, burada yazılı ve görsel basında yaşanan sorunların izlerini görmek mümkün. Ancak, ağırlıklı olarak bireysel girişimlere dayalı bu mecrada, 'ağır eleştiri' sınıfına sokabileceğimiz incilere de rastlanmakta.

Peki, 'ayaküstü' diye nitelendirebileceğimiz yaklaşıma karşılık, 'ağır' eleştiri dediğimiz şey ne gibi özelliklere sahip olmalı dersanız, önerilerimizi bir kaç başlıkta toparlamaya çalışalım. Buna bir manifesto taslağı da diyebilirsiniz:

- Kendisini anlatım tarzı açısından sınırlandırmaz: Kurmacaya olduğu kadar belgesel, deneysel ve canlandırmaya da yer verir. Kısa ve uzun metraj ayrımı yapmaz.
- Tür, tema, içerik farkı tanımaz: Farklı türdeki filmlerin yanı sıra, anaakım dışında kalan örneklerle, siyasal sinemaya, tartışmalı yapımlara ilgi duyar.
- 'Medya' ayrımı gözetmez: Sinema, televizyon ve internet gibi farklı kanallardan gösterime sunulan 'hareketli görüntülerin' bütününe içerir.
- Güncelle sınırlı değildir, geçmişe değer verir: Gösterimde olan filmlere yetişmek yerine, geçmişte gözardı edilmiş olan örnekleri bulur çıkarır, yeniden tartışma konusu yapar.
- Filmin kendisini olduğu kadar içinde yer aldığı bağlamı da dikkate alır: toplumsal ve ekonomik arka planı tartışmanın yanısıra, başka disiplinler ve sanatlarla da diyalog içerisindedir.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Kriz filmleri

Önce filmi geriye sarıp, 23.10.2008 tarihli *Karşı Açı*'ya bağlanalım: Ekonomik krizin sinema sektörü üzerine olası etkilerine değindiğimiz yazıda, 1930'ların Hollywood'unu ele alarak, 1929 ve 2009 krizleri arasında bir karşılaştırma yapan sinema tarihçisi David Thomson'ın görüşlerine yer vermiştik. Refah ve mutluluğu en büyük Amerikan idealleri olarak sunan Hollywood'un, dünya ekonomik bunalımı sırasında meseleye yabancı kalmadığına dikkat çekiyordu. Thomson'a göre, bunun ardında senaryo yazarlarının gerçeklere sırtlarını dönmemesinin yatıyordu. Yazar, *Ben Bir Pranga Kaçağıyım*, *Bay Deeds Şehre Gidiyor*, *Gazap Üzümleri*, *Günlük Ekmeğimiz* ve *Şehir Işıkları* gibi filmlerde samimiyet ve keskin bir mizah anlayışı bulunduğunu belirterek, bu filmlerin yaratacılarının bazılarının karanlık McCarthy döneminde komünist olarak suçlandığını hatırlatıyordu. ABD sinemasının eskisi gibi bir yaratıcı yetenek potansiyeline sahip olmadığını belirten Thomson, krizin popüler sinemadaki yansımaları konusunda olumsuz görüş taşıyordu: "Bugünün yetenekleri yalnızca gişe filmi üretmeye odaklanmış, zengin gençlerden oluşuyor. Kaybedecekleri şeyler dışında, yaşam hakkında çok az şey biliyorlar."

Gerçekten de öyle mi? Geçtiğimiz yıl haklarını aramak için greve giden ABD'li senaryo yazarları, sektördeki eşitsiz gelir paylaşımına ve emeğin haklarına dikkat çekmişlerdi. Sinema sektöründeki diğer yaratıcılar da, olumlu bir dayanışma sergileyerek, eylemleriyle televizyon ve sinema sektörünü ciddi anlamda sarsan senaryo yazarlarına destek vermişti. Bu deneyimi kolektif bilinç hanesine kaydeden Hollywood'un bugünkü manzara karşısında tutumunu az sonra değerlendireceğiz.

Peki, yurtdışından gelen kayıt dışı paralarla (9,8 milyar dolarlık bu kaynakla ilgili olarak Korkut Boratav'ın çeşitli yayınlarda çıkan görüşlerine bakınız) krizi 'teğet geçirmeye' çalışan Türkiye'de durum nedir? Basın sektöründe 29 yıl sonra gelen ilk grevi görmezden gelen 'sendikasılaştırılmış' medyanın bu anlamda iyi bir sınav verdiğini söylemek zor. Önümüze yeni bir ufuk açan on onurlu Turkuaz Medya çalışanından Selim Suner, Hollywood yapımı dizileri ilgiyle seyreden ancak sendika ve grev gibi kavramları çağdışı bulan kesimin bilinç kapalılığını şu sözlerle sergiliyor: "Senin bütün medya kuruluşlarından daha büyük bütçesi olan ABC televizyonu prime time'da en çok reklam geliri olan diziyi üç hafta ya-yın-la-ya-mı-yor! Neden? Sendika var, grev var (...) Madem *Lost*'la ilgilisin, bir bölümünü üç kez seyrettiğin bir dizinin üç hafta yayınlanmamasının sebebini merak edersin" (*Post-express*, Şubat 2009).

Bu noktada, ekonomik krizi bir yana bırakıp, sinemanın da içinde yer aldığı iletişim sektörünün, insanların günlük yaşam koşullarını nasıl ele aldıklarını sorgulayabiliriz. Genel anlamda, iletişim ve eğlence sektörünün "bireylerin gerçek varoluş koşullarına" gözlerini kapattığı ya da hayali/çarpık bir temsilini sunduğu söylenebilir.

Ancak, günümüz sinemasında, istisnalara ya da 'ideolojinin' farklı temsillerine de rastlanıyor. Bu konuda, sesli düşünebilmek adına son dönem filmlerden dikkatimizi çekenleri üç grup altında değerlendireceğiz:

1) *Kaçış filmleri*: Geçtiğimiz günlerde gösterime giren *Milyoner* (*Slumdog Millionaire*) filmini dahil ettiğimiz bu gruptaki örnekler, anaakım sinemanın genelinden farklı olarak gerçek varoluş koşullarına değinmekle birlikte, tıpkı masallarda olduğu gibi karşıtlıkların, çelişkilerin uzlaştırılması yolunu tercih ederler. Bunun için de, romantik aşk düşüncesinden yararlanırlar. Ancak, bu kadarının bile muhafazakâr kesimleri huzursuz etmeye yettiğini belirtelim. İngiliz *The Times* gazetesinin, filmi "yoksulluğun pornografisini yapmakla" suçlaması bu tahammülsüzlüğün bir örneği olarak görülebilir. Yanlış anlaşılmasın, dertleri bir an için unutmaya, bir fanteziye kapılmaya hiç bir itirazım yok. Yeter ki film, *Milyoner*'de olduğu gibi, popüler olmak için kullandığı klişeleri yaratıcı bir biçimde dönüştürsün ve 'gerçek' olma iddiası taşımasın.

2) *Krize teğet geçen filmler*: Bu grubun başlığı için başbakanın veciz ifadesiyle oynamayı seçtik. Kastettiğimiz, bireylerin gerçek yaşam koşullarını sergileyen, ancak bunların altında yatan nedenler konusunda herhangi bir imâda bulunmayan ya da bu nedenlerin yerine başkalarını ikame eden filmler. Temel örneğimiz ise, Mickey Rourke'un muhteşem dönüşüyle de ön plana çıkan *Güreşçi* (*The Wrestler*). Bir dönem yıldız olmuş Amerikan güreşçisi kahramanımız, artık 'öteki' Amerika'nın vatandaşlarından biridir. Kaldığı karavanın kirasını bile ödeyemez, saat başı mesai karşılığı süpermarkette çalışır. Ancak film, özyıkıma sürüklenen kahramanının içinde yer aldığı 'erkeklik krizi' aracılığıyla bu yaşam koşullarının üzerini örter.

3) *Karaşın filmler*: Sinemanın geçerliliğini yitirmeyen türlerinden 'kara film' (*film noir*) ayırmak için, bu gruba Ece Ayhan'ın ifadesini yeğledik. Sanırım bu başlık neyi kastettiğimiz ifade ediyor. Bu konuda Avrupa sinemasının sicili daha temiz görünüyor. En azından ustaların son filmlerini anabiliriz: *İşte Özgür Dünya* (Ken Loach) ve *Lorna'nın Sessizliği* (Dardenne Kardeşler). Ama artık Leonard Cohen'in şarkısında belirttiği gibi, "demokrasi Amerika'ya da geliyor" gibi. Mouchette'in ve Rosetta'nın 'karaşın' kızkardeşi, aynı zamanda Umberto D.'nin güzel torunu Wendy ve hüzünlü köpeği Lucy, Hollywood İmparatorluğunda bir şeylerin çürümekte olduğunu bizlere hatırlatıyor. *Wendy ve Lucy*'yi bulup izlemekte yarar var.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Bazı filmler bekler bazı yaşları

Ahmet Gürata 12.03.2009

Daha önce izleyip beğenmediğiniz bir filme, ikinci izleyişinizde hoşgörüyle yaklaştığınız, dahası görüşünüzü tamamen değiştirdiğiniz oldu mu? Eğer bu soruya 'evet' diye yanıt veriyorsanız, bu konuda yalnız olmadığınızı duymak belki içinizi bir parça rahatlatacaktır. Ne de olsa, filmler de insanlara benzer: ilk izlenimler yanıltıcı olabilir, ikisinin de değerini anlamak için daha yakın bir ilişki kurmanız gerekebilir.

Sinema yazarı Nicole Brenez, Roberto Rossellini'nin filmi *Stromboli* (1949) ile kurduğu kişisel ilişkiden hareket ederek, sonradan sevilen filmleri 'Strombolivari' olarak nitelendirmiş. Filmdeki yanardağ imgesini anımsatan Brenez, ilk izleyişte hoş gitmeyen filmlerin tadına varabilmek için kimi zaman dağa tırmanmak gerektiğini söylüyor. Elbette, Rossellini'ninkinin yerine istediğiniz film adını yerleştirmek size kalmış. Dilerseniz, 'Kanevari', 'Personatarzı' vb. diyebilirsiniz bu tarz filmlere.

Gerçekten de kimi zaman bir filmle ilgili yargılarımız sinema tarihçilerinin ve eleştirmenleriyle çelişir. "Benim anlamadığım ne var bu filmde" diye sorarız. Ancak, film bir türlü yakamızı bırakmaz. Rahatsız olsak da, bizi çeken bir yan vardır onda. Bir sahne ya da bir oyuncu... Bu çağrıyı uzun süre yanıtsız bırakamayacağınızı hisseder, yeniden döneriz o filme...

İnternetteki sinema yazının sevilen isimlerinden Girish Shambu, bu durumu sorgulayarak tartışmaya açmış. Önce, bir film'den neden hoşlanıp hoşlanmadığımızın nedenlerine ve buradan çıkarılacak derslere değinmiş:

"1) İzleme deneyimimiz, filme ve onun estetiğine bağlı olarak kendi konumumuzla –yaşamda hangi noktada

olduğumuzla- yakından ilişkilidir; 2) İlk kez izlediğimizde hayal kırıklığı yaratan ya da beğenmediğimiz filmleri yeniden izlemeli ve bunu farklı değerlendirme ölçütlerini de dikkate alarak, yapıtla mücadele arzusuyla –hatta hevesiyle- yapmalıyız; 3) Bir sanat yapıtı karşısında karşılaştığımız direnç, kimi zaman yararlı ve anlamlı olabilir.”

Girish’in bu konuda açtığı tartışmaya, Jonathan Rosenbaum’dan Miguel Marias’a bir çok eleştirmen yanıt vermiş. Usta eleştirmenler, ilk izlediklerinde hazır olmadıkları, ancak zamanla anlayıp sevdikleri filmler konusunda itiraflarda bulunmuşlar. Tahmin edebileceğiniz gibi listede birçok klasik film de yer alıyor.

Bu keyifli soruşturma ve tartışma, bana Behçet Necatigil’in *Açık* şiirindeki ünlü dizesini anımsattı: ‘çünkü asıl şiirler bekler bazı yaşları’... Nitekim, konuya benzer bir açıdan yaklaşan Adrian Martin, Rossellini, Dreyer, Sukorov ve Tarkovsky gibi yönetmenlerin ‘bazı yaşları beklediğini’ belirtiyor. Martin’e göre, bu filmlerin ortak noktası –farklı açılardan da olsa- din, inanç ve ruhanilik gibi konular. İnançlı olmayan bir sinemasevere bu filmlerin başlarda din propagandası gibi gelebileceğini kaydeden Martin, filmlerin ancak zamanla –çoğunlukla da dinle alakası olmayan bir akıl yürütmeye- anlamlandırabileceğini ifade ediyor.

Peki, nedir bir seyircinin, sonradan sevebileceği bir filme, ilk izleyişte soğuk yaklaşmasına neden olan?

Kimi zaman ele alınan konuya (cinsellik, din vb.) bir türlü yakınlık duymayız. Ya da, konu ilginizi çekmemize karşın, filmin üslubunu yadırgarız, alışkanlıklarımıza uymaz. Kimi zamansa, anlatım didaktik ya da ‘kör gözüm parmağına’ gelebilir. Filmin öncesinde duyduklarımız, hakkındaki beklentilerimiz de yeri gelir filmin aleyhine işleyebilir.

Bazense filmin süresi katlanılmaz olur, iki saati aşkın bir süre koltuğa çakılı kalmak bizleri yorar. Ya da içinde bulunduğumuz mekân (sinema salonu ya da ev), izlediğimiz ekran ya da ses düzenidir rahatsızlığımızın kaynağı. Filmi birlikte izlediklerimizin (örneğin dostunuz ya da sevgiliniz) bile olumlu ya da olumsuz katkıları olabilir deneyimimiz üzerinde.

Elbette, bu konudaki yargılarımızın zaman içinde değişme olasılığının oldukça düşük olduğunun farkındayım. Ancak, eğer izleme deneyimlerimizin bizi farklı bir noktaya götürdüğüne inanıyorsak, bazı filmlere ikinci bir şansı tanımak gerekir diye düşünüyorum.

Böyle bir yazıyı kişisel örneklerle bitirmeden olmaz. Benim sonradan sevdiğim filmlerin başında ise *Tutulma* (*L'Eclisse*, M. Antonioni, 1962) yer alıyor. Son sahnesine bir türlü anlam veremediğim *Tutulma*, onca ‘ağır film’den sonra ikinci izleyişte çarpıcı geldi. Tarkovski’nin çoğu filmiyle de benzer bir ilişkim olduğunu, bazısından 10 dakika arada çıktığımı itiraf etmeliyim. Beni bu filmlere yeniden çeken ise, yapıtları arasında farklı bir yerde durduğunu düşündüğüm *Andrei Rublev* (1966) ve Chris Marker’ın yönetmeni konu alan *Andrei Arsenevitch’in Yaşamında Bir Gün* (2000) filmi oldu.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

(Post)modern zamanlar ve küçük diktatörler

Yerel seçimler nedeniyle meydanlarda konuşan liderleri izledikçe, bu gösterilerin ne kadar da birbirine benzediğini fark ediyor insan: sahnenin düzenlenişi, arkadaki kalabalık, liderlerin taktığı ilin futbol takımını simgeleyen atkı, hatta kullanılan retorik sanki aynı 'yönetmenin' elinden çıkmış gibi... İnsanın aklına ister istemez *Büyük Diktatör* (Charlie Chaplin, 1940) filminin unutulmaz sahnesi geliyor. Filmin sonlarında, toplama kampından kaçmayı başaran Musevi berber, yanlışlıkla diktatör Adenoid Hynkel (Hitler elbette) sanılır ve bir zafer konuşması yapmak üzere başkente getirilir (her iki karakterinde Chaplin tarafından canlandırıldığını hatırlatalım). Diktatörün yerine geçen berber "İktidar olmak ya da fethetmek değil, herkese yardım etmek istiyorum" diye başlayan konuşmasında barış ve demokrasiye vurgu yapar. Yaşanan küçük bir şaşkınlığın ardından, konuşma coşkuyla karşılanır. Öyle ki, "Askerler, demokrasi için güçlerimizi birleştirelim" dediğinde ortalık alkıştan yıkılır. İsimsiz berber, kalabalığın kendisine Hynkel'e gösterdikleri tepkinin aynısını verdiğini ve benzer biçimde alkışladıklarını fark eder.

Chaplin'in anlatmaya çalıştığı faşizmin korkunç yüzü olduğu kadar, kitle ruhunun ürkütücülüğüdür. Ancak, sanki başka bir şey daha söylemeye çalışmaktadır: 'Sözün' evreninde iktidarın ehlileştirilmesi diye bir şeyin söz konusu olmadığı. Belki de bu yüzden, Hynkel'in sokaklardaki hoparlörlerden yükselen çirkin sesine karşılık, berber neredeyse hiç konuşmamayı tercih eder. Bu, bir yerde Chaplin'in sesli filme karşı sürdürdüğü direnişin de göstergesidir.

Bu sahneyi düşündükçe de, meydanlarda toplanan (ya da zorla getirilen) kalabalığın aynı insanlardan oluşup oluşmadığının yanı sıra, politikacıların da aynı oyuncular tarafından canlandırılmadığı sorusu geliyor aklı. Ancak, bu yazıda (post)modern zamanlarda siyasetin içeriksizliğinden, gösteri niteliğinden söz edecek değilim. Amacım, Charlie Chaplin'in geçtiğimiz günlerde yayınlanan söyleşileri (Kevin J. Hayes [der.] *Charlie Chaplin*, Agora, 2009) vesilesiyle, sanatçının evrenselliğinden ve dehasından söz etmek.

Sanırım öncelikle vurgulamamız gereken, Chaplin'in, bir zamanlar popüler ve 'aşağı' bir eğlence türü olarak görülen sinemaya meşruiyetini kazandıran isimlerin başında geldiği. Dilerseniz Türkiye'den örneklerle gidelim... Yıl 1929, sinema henüz aydınların yüz verdiği bir etkinlik değildir. Gazeteler, Fransızcadan dünya dillerine yerleşen adıyla Şarlo'nun grip nedeniyle yorgan döşek yattığını yazarlar. Ahmet Haşim *İkdam* gazetesindeki köşesinde bu konuya eğilir: "Hakiki güldürmek kudreti, zümre, sınıf, memleket, millet taksimatı tanımaz. Bütün insanlığa şâmindir. Nasreddin Hoca'nın nüketi gibi. ... Bu dâhi Amerikalı komik, şimdiye kadar neşenin zıddı olduğunu zannettiğimiz hüzünden ve gözyaşından kahrkabayı çıkarmak gibi bir mucize yapmıştır. Bu adam, bu itibarla dünyaya misli gelmemiş bir sihirbazdır."

Birkaç yıl sonrasına, 1935'e gidelim. Henüz ortada ne *Modern Zamanlar* (1936), ne de *Büyük Diktatör* (1940) var. *Akşam* gazetesinde Orhan Selim imzasıyla yazılar kaleme alan Nâzım Hikmet, Cemal Nadir'in ünlü çizgi karakteri Amca Bey'den söz ederken, onun da Şarlo gibi hayatı sevdiğini ve materyalist olduğunu yazar. Bu benzetmeye itiraz eden bir okur, Chaplin'in materyalist değil idealist olduğunu belirten bir mektup gönderir. Okur, görüşlerini desteklemek için, Şarlo'nun bir filmde, polisler tarafından karakola sürüklenirken, parke taşları arasında çıkmış bir çiçeği koparıp ceketinin yakasına ilıştırmesini ve 'bedavacı' oluşunu örnek verir.

Nâzım Hikmet yanıtı dikkate değer bulur, zira örnek, "birçoklarımızca, hatta birçok sayın entelektüelimizce Materyalizmin nasıl yanlış ve başka anlamlarda anlaşıldığını" gösterir.

Farklı dünya görüşlerine sahip bu iki yazar Chaplin konusunda birleşmiştir. Tıpkı, yıllar önce Küba'da sinema görmemiş bir köydeki insanlar (bu öyküyü *İlk kez* [*Pro primera vez*], 1967 adlı kısa filmde izleyebilirsiniz) ya da

bugün dünyanın herhangi bir yerinde bu filmleri izleyen her yaştan, her kesimden seyirci gibi... Onları buluşturan perdeye yansıyan gündelik yaşam, çekilen sıkıntıların ardındaki çıplak gerçeklik ve bütün bunlara dayanma gücü veren mizahtır...

Keyifli bir anıyla bitirelim. Ünlü yönetmen Jean Renoir ailesiyle birlikte ABD'ye taşındığında Chaplin'in eski karısı Paulette Goddard'a komşu olurlar. Renoir, aralarında gelişen dostluktan cesaret alarak, bir gün Chaplin'in onun gibi bir kadından ayrılmak için deli olması gerektiğini söyler. Goddard ayrılmayı Chaplin'in değil, kendisinin istediğini belirtir. "Zira bütün esprilerini filmlerine saklamıştı. Gerçekte yaşamda hiç de komik biri değildi" der. Ancak, Renoir'a göre işin aslı bir dehayla birlikte yaşamının zorluğuydu. "Böyle bir zekâya uzun süre uzun süre ayak uydurabilmek yorucu olmalıydı, insan arada sırada ortalama zekâlılar arasında katılıp nefes almak ister" diye yorumlar durumu Renoir.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Mizah duygusu

Ahmet Gürata 26.03.2009

Paolo Sorrentino'nun pek yakında ülkemizde gösterime girecek olan ödüllü filmi *Il Divo* (Tanrı), İtalyan siyasetine yaklaşık yarım yüzyıl süreyle damgasını vuran siyasetçi Giulio Andreotti'yi konu alıyor. Hristiyan Demokrat Parti'nin lideri olan ve tam üç kez başbakanlık koltuğuna oturan Andreotti, hakkındaki yargılamalardan beraat etmesine karşın siyasetteki karanlık ittifaklarıyla anılıyor. Filmin ilgi uyandıran tanıtımında, Andreotti'yi canlandıran Toni Servillo'yu şunları söylerken duyuyoruz: "İtalya'da aksayan her şeyle ilgili beni suçladılar. Takma isimler taktılar: Yüce Julius, alfabenin ilk harfi, kambur, tilki, Kara Papa, sonsuzluk... Ama hiçbir zaman bunlara karşı dava açmadım. Çünkü mizah duygusuna sahibim."

Bu sözler akla ister istemez, Türkiye siyasetinde Andreotti'nin konumuna benzer bir yere sahip olan Süleyman Demirel'i ve ardılı Turgut Özal'ı anımsatıyor. Gerçekten her iki lider de, mizah diliyle getirilen eleştirilere hoşgörölü yaklaşımlarıyla tanınıyorlardı. Siyasetteki muhafazakâr çizginin bugünkü lideri Başbakan Tayyip Erdoğan'ın bu konudaki tutumu ise farklı.

Evet, konumuz yıllardır özlemini duyduğumuz siyasi hiciv... Ama konuyu tartışmaya geçmeden bir iki örneğe daha değinmek de yarar var.

Madem konuya İtalya üzerinden girdik, oradan devam edelim. Ünlü yönetmen ve oyuncu Nanni Moretti'nin Silvio Berlusconi'yi hicveden filmi *Timsah (Il Caimono)*, 2006) aynı zamanda medya patronu olan başbakanın engelleme girişimlerine karşın ilgiyle izlendi. Sanat dünyasından Berlusconi'ye yönelik muhalefetin bir başka önde gelen ismi Roberto Benigni ise, 2005'de bir televizyon kanalındaki haberlerde Başbakan'ın istifa ettiğini duyurarak küçük çaplı bir fırtına koparmıştı.

Kısacası, pek çok ülkede kimi zaman engeller ve hoşgörösüzlükle karşılanırsa da, siyasi hiciv yaşamın ayrılmaz bir parçası. Türkiye'de ise, uzunca bir zamandır, siyasi yaşama mizahi bakış konusunda bir eksiklik hissediliyor.

Siyasi liderlerin esprili benzetmelerinde bile bir pırıltı eksikliği olduğu söylenebilir. Haklarını yemeyelim, açılan davalara karşın, mizah dergileri ve karikatüristler bu alanda yetkin örnekler vermeyi sürdürüyor. Ancak, televizyon ve sinemada benzer örneklere rastlanmadığı bir gerçek. Peki, ne oldu da, en koyu baskı dönemlerinde dahi kendine uygun bir mecra bulan siyasi hiciv gündelik yaşamımızdan çekildi?

Akla ilk gelen yanıtlardan biri, siyasal iktidarın tutumunun yarattığı baskı. Belki de bu konuda bir oto sansürden söz etmek daha doğru. Sanatçılar ise, eski yeteneklerin olmadığından, bu işin cesaret istediğinden dem vuruyorlar.

Acaba asıl sorumlu, son yıllarda hissettiğimiz şu olağanüstü ayrımlaşma olabilir mi? Birbirimizle anlaşmakta zorlanırken, iki zıt kutbun dar tanımlarına teslim olmuşken, espriden de korkar hale mi geldik? Ya da dezavantajlı konumdaki kişiler, gruplarla dalga geçmeyi hiciv mi sanır olduk?

Gişe gelirlerinde ön sırayı komedi filmlerinin paylaşması, ivmesini kaybetmiş gibi görünen milli 'stand-up' hamlemiz, öz-komedi starlarımızı bulma arayışımız... Bütün bunların yaraya merhem olmadığı anlaşılıyor.

O zaman şu soru geliyor akla: Acaba beklemekten yorulduğumuz demokratikleşmenin yolu siyasi hicivden mi geçiyor? Ya da, karşımızdakine ve de kendimize gülebildiğimiz de, 'normalleşmiş' sayılacak mıyız?

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Beden ve iktidar

Ahmet Gürata 02.04.2009

Türkiye'de son yılların en çarpıcı filmlerinden biri olan *Sonbahar*'a imza atan yönetmen Özcan Alper ve yapımcı Serkan Acar, bu filmi sevenlere bir de 'bonus' armağan etti: *Açlık* (Steve McQueen, 2008). Cannes Film Festivali'nde en iyi ilk filme verilen Altın Kamera'nın yanısıra pek çok uluslararası ödül kazanan film, yaratıcı anlatımıyla farklı bir politik sinema örneği.

Dilerseniz ne demeye çalıştığımızı biraz açalım: *Açlık*, kimi politik filmler gibi, özdeşlik kurdurarak duyguları manipüle etmeyi hedeflemiyor (Ken Loach'un IRA'nın kuruluş yıllarını ele alan *Özgürlük Rüzgârı'nı* hatırlayın). Bu çerçevede, karakterlerini 'kahraman', 'devrim şehidi' ya da 'kurban' olarak da tanımlamıyor. Öte yandan, görüntülere şok edici gücünü yeniden kazandırmak gibi iddialı bir hedefi de yok (bkz. Michael Haneke).

Söz konusu stratejilerden farklı olarak, izleyicinin dahil olacağı bir tartışma yaratmayı ve alınan kararları sorgulatmayı hedefliyor. Bunu gerçekleştirirken tercih ettiği yol ise, öyküsünü insan bedeni ve deneyimleri üzerinden kurmaya çalışmak. Film, belirli türler dışında giderek yüze odaklanan sinemaya adeta bedeni geri getiriyor. Bu yönüyle de Michel Foucault'nun "biyoiktidar" olarak adlandırdığı ilişkiler sistemini gözler önüne seriyor. *Hapishane'nin Doğuşu*'nda, iktidar ilişkilerinin beden üzerinde nasıl etkin bir rol oynadığını gösteren Foucault'ya göre, "iktidar, bedene yatırımda bulunur, işaretler, çalıştırır, işkence eder, belirli görevleri yerine getirmeye zorlar".

Merhum oyuncunun adaşı olan yönetmen Steve McQueen, bedeni siyasal alandaki konumuna geri yerleştirirken, vücudun çok çeşitli yöntemlerle nasıl bir silah olabileceğini de bize hatırlatıyor.

Bizi adım adım hapisane ortamının içine alan yönetmen başlarda çok az konuşmaya yer veriyor. Sesin eksikliği bir yerde bütün duyularımızın bilenmesine neden oluyor. Ayrıntı çekimlerle algımızın iyice hassas hale geldiği noktada ise, daha önce yalnızca yara izlerinden hissedebildiğimiz şiddetle karşılaşyoruz. Coplar ve yumruklar bir yerde bizim de üzerimize iniyor.

Filmde yalnızca ses ve görüntülere duyarlılık hissetmiyoruz. Hücrelerdeki bok ve sidik kokusu burnumuza geliyor, İncil sayfasına sarılan sigaranın tadını alıyor, vücutta açılan yaraların acısını duyuyoruz. Daha doğru bir deyişle, filmdeki karakterlerin neler hissettiklerini algılamak yerine, kendi bedenimizde daha önce farkına varmadığımız tepkiler hissediyoruz.

Sinemanın halının altına süpürmeyi tercih ettiği bütün bedensel deneyimlere tanıklık ettiğimiz bu sürekli teyakkuz durumunda, farklı bakış açılarını izliyoruz: İşkenceci bir gardiyan aracılığıyla girdiğimiz hapisanede, önce filmin ana karakteri sandığımız bir mahkûmla karşılaşyoruz. Ölüme giden yolda direnişine tanıklık edeceğimiz Bobby Sands ise, filmin ilk yarım saatinden sonra karşımıza çıkıyor.

Hapishanenin dışına ancak kısa sürelerle çıkabildiğimiz filmde, ne Sands dahil mahkumların geçmişiyle, ne de dönemin genel siyasal çerçevesiyle ilgili bilgi edinebiliyoruz. İzleyicilerini aptal yerine koymayan yönetmen McQueen, tarihsel ya da siyasal bir bağlam sunmaktan kasıtlı olarak kaçınıyor. Yalnızca alınan kararlar ve eylemler üzerinde duruyor.

Zaten yaptığının da politik bir film olmadığını, ancak 'insani bir film' olarak tanımlanabileceğini vurguluyor: "kulağa biraz klişe gibi gelebilir ama, insanlarla ilgilenmek politik bir şeyse, ben de politik bir insanım. Siyasetçiler belirli durumlar yaratıyor, bense insanların bu durumlara nasıl tepki verdiğiyle ilgileniyorum".

McQueen, bizlere siyasetin meydanlarda yapılan konuşmalar, açıkoturumlardan ibaret olmadığını gösteriyor. Didaktik olmadan da bir politik film yapılacağını kanıtlıyor.

Jean-Luc Godard'a göre, sinemanın bugüne dek işlemiş olduğu iki önemli suç vardır: Birincisi, Nazi toplama kamplarında yaşananları görüntülemeyi başaramamasıdır. İkincisiyse, yaşanan vahşetin *Harp Esirleri* (1937), *Oyunun Kuralı* (1939) ve *Büyük Diktatör* (1940) gibi filmlerde çok daha önceden etkin bir biçimde gösterildiğini fark edememiş olmasıdır.

Yalnızca 27 yıl öncesinin Kuzey İrlanda'sında değil, aynı zamanda günümüzde Guantanamo ve Ebu Garip gibi yerlerde yaşananları da gözler önüne seren *Açlık*, bu anlamda sinemayı temize çıkaran bir film. Bu ülkenin 19 Aralık gibi katliamlarla kararmış vicdanına bir parça olsun hitap eder mi acaba?

Kendini otomobil sanan çocuk

Ahmet Gürata 09.04.2009

Bir anlatıda yer alan eylem ya da olaylar dizisinin gerçekte yaşanandan daha kısa sürede sunulmasına eksilti ya da elipsis adı verilir. Diyelim ki, filmdeki kahramanımız bir görevi başarıyla tamamladıktan sonra, birden beş yıl sonrasına gittik... Bir binadan içeri girerken gördüğümüz karakter, bir sonraki sahnede bir odanın içinde dolaşmaktadır... İzleyici olarak kolayca aradan belirli bir zaman geçtiğinin farkına varırız. Çoğu zaman, ilerleyen sahnelerde söz konusu zaman diliminde neler olduğu vurgulanır. Kimi zamansa, arada neler yaşandığı konusunda fikir yürütmek bizlere kalmıştır.

Çağdaş sinema, eksilti adı verilen bu stratejiyi, anlatımını zenginleştirmek ve bizi oyunun içine daha etkin biçimde katmak için yaratıcı biçimde kullanır. Merak ve belirsizlik, izleyicinin anlatımdan aldığı hazı arttıran bir unsur olabilir. Ancak, bazen bu strateji ters tepebilir. Aradığı yanıtları zamanında alamayan izleyici 'ben artık oynamıyorum' deyip, filme olan ilgisini kesebilir.

Sinemada eksiltinin önemine dikkat çeken ilk düşünürlerden biri André Bazin'dir. Gilles Deleuze de, sinema tarihini iki evrede inceleyen yapıtında, yeni sinemanın temel öğelerinden biri sayar art arda gösterilen olaylar arasındaki bağlantıyı zayıflatan eksiltiyi.

Anlatım dilini eğitim ya da taklitten çok deneme-yanılma yoluyla geliştiren Türk sinemasında ise, yaratıcı bir anlatım stratejisi olarak eksiltinin önemi biraz geç keşfedilmiştir. Sinema üzerine yazılmış en güzel kitaplardan biri olan *Işıkla Karanlık Arasında*'da konuyla ilgili bir anısına değinir Lütfi Akad: İlk filmi *Vurun Kahpeye*'yi (1949) tamamlamış, seslendirmesini gerçekleştirmektedir. Sinemada yeni oluşu kimi zaman burun kıvrımlara ve eleştirilere neden olmaktadır. Dublaj sanatçılarından biri Aliye Hocanın daha önce bulunmadığı bir sahnede yapılan konuşmaları nereden bildiğini sorar. Akad, Aliye'nin orada olmamasına karşın, orada bulunanlardan biriyle tanışıklığı sayesinde bilgi edindiğini ve izleyicinin akıl yürüterek bunu çıkaracağını söyler. Bu konudaki otoritesini pekiştirmek için de, sinemada zaman kısıtlılığı nedeniyle çok kullanılan bu yöntem Fransızca "elips" dendiğini açıklar. Konuyla ilgili bilgiye rastlantı eseri Fransızca bir sinema dergisinden edinmiştir.

Yarın akşam İstanbul Film Festivali'nde restore edilmiş haliyle izleyici ile buluşacak olan *Vurun Kahpeye*, sinemada yeni bir dönemin öncüsü olmanın yanı sıra, yönetmen Akad açısından da uzun soluklu bir sevginin başlangıcıdır. Çevresindekilerin teşvik ve ısrarıyla yönetmen koltuğuna oturan usta, çekimler ve sonrasında pek çok sorunla karşılaşır. Ancak, bunların üstesinden gelmeyi başarır ve kendi deyimiyle sinemanın bir sağduyu işi olduğunu anlar.

Kamera konusunda bir ön bilgisi olmasına karşın, yine ilk kez bu filmde anlar onun zamanın 'tarafsız bir tanığı' olmadığını. Kolaylıktan ve yerleşmiş anlatım biçimlerinden özellikle uzak durur. Bu tutumunu bir benzetmeyle açıklar: "el dokuması halılarda kimi nakışların çarpık, güzel bir çanakta kalmış çömlekçinin parmak izi gibi bazı kusurları olan ama içtenlikten yoksun olmayan filmleri, kusursuz ama soğuk filmlere yeğlerim".

Senaryo yazımından kurgusuna her aşamasında önemli görev üstlendiği ve bu sayede kendi kendini yetiştirdiği *Vurun Kahpeye* ile deli gibi sevdalanır kameraya ve sinemaya: "Kaldırım kenarında çocuk, ağzıyla motor sesi çıkararak, ellerini direksiyon simidi gibi tutmuş küçük adımlarla ileri geri gidip kaldırıma yanaşmaya çalışıyor, o anda bir otomobil olmadığına onu kimse inandıramaz. O oynamıyor, hayalini yaşıyordur. Kamerayı keşfettiğim gün deli gibi sevinmiş, ben de o çocuk gibi hayallerimi yaşayacağım harika oyuncağı

bulmuştum, beni ondan artık kimse ayıramayacaktı.”

Bu önemli filmin birçok kurum ve kişinin katkılarıyla yenilenmiş olarak izleyiciyle buluşacak olmasının düşündürdüğü bir başka konu daha var ki, ona değinmeden yazıyı bitirmeyelim: O da sinemayla birlikte düşünmeye henüz alışmadığımız ‘kültürel miras’ kavramı...

Türkiye’de sinemanın başlangıcından bu yana çekilmiş filmlerin sayısı 6,000’i aşıyor. Ne yazık ki, bu mirasın özellikle 1950 öncesine ait olan örneklerinin çok azı korunabildi. Korunabilenler ise çağdaş yöntemlerle restore edilmeyi ve daha geniş kesimlerin yararlanabilmesi için dijitale aktarılmayı bekliyor. Sinemanın başyapıtlarının, yaratıcılarının arzuladığı niteliklere sahip olarak ve zengin ek özelliklerle DVD vb. formatlarla sunulmasının zamanı gelmedi mi?

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Doğrular ve yalanlar

Ahmet Gürata 16.04.2009

Geride bir dizi bitmemiş proje bırakan Orson Welles’in ölmeden önce tamamlayabildiği son filmi, belgesel ile kurmacanın sınırlarında gezinir. Welles filme *Doğrular ve Yalanlar* (*Vérités et mensonges*, 1974) adını verir. Ancak, film İngiltere ve ABD’de gösterime sunulurken kullanılan başlıkla anılır çoğunlukla: *Sahtenin S’si* (*F for Fake*).

Orson Welles’in aynı zamanda hayat arkadaşı olan Oja Kodar’ın erkeklerin başlarını döndüren seksi yürüyüşüyle açılır film. Ele aldığı konu ise, yaşamda ve sanatta ‘sahteliktir’. Filmin odağında 20. yüzyılın iki önemli sahtekarı yer alır. Başyapıtları kopyalayarak yaptığı tabloları gerçeğinden ayırt etmenin çok zor olduğu ressam Elmyr de Hory ve onun yaşamöyküsünü kaleme alan yazar Clifford Irving.

De Hory hakkında yazdığı kitap çok da fazla ilgi uyandırmayan Irving, bir kaç yıl sonra yayın dünyasını sarsacak bir başka sahtekârlığa imza atar. Egzantrik bir karakter olan girişimci ve yönetmen Howard Hughes’un yaşamöyküsünü kaleme almakta olduğunu duyurur yayıncısına. İlginç öyküsünü Martin Scorsese’nin *Göklerin Hâkimi* (2004) filminde izlediğimiz Hughes, uzunca bir süredir kamuoyunun karşısına çıkmamakta, röportaj vermemektedir. Irving, yayıncısını Hughes ile gerçekten görüştüğüne inandırmak için türlü yollar dener. Öte yandan, kaleme aldığı satırları Hughes’un üslubundan ayırt edebilmek imkânsızdır. Nitekim, bu sayede başarılı olur ve ancak kitap piyasaya sürülmek üzereyken foyası ortaya çıkar. Bu konunun da bir başka ilginç filme, *Sahtekâr* (Lasse Hallström, 2006) kaynaklık ettiğini hatırlatıp, biz yine *Doğrular ve Yalanlar*’a dönelim.

Welles, orijinal ve kopya kavramlarını tartışırken, yapıtın sahibi olarak nitelenen sanatçının konumuna da değinir. Yapıtın değerinin sanatçıyla ölçülmesini sorgulayan yönetmen, “yaratıcısı bilinmeyen bir yapıtı sanat eseri saymayacak mıyız?” diye sorar. Welles’in ele aldığı sahtekârlıklar can yakmayan türden olanlardır. Tanıttığı

sahtekârlar ise oldukça cana yakın ve sempatik insanlardır. Bir anlamda 'gerçek' sanatçılardır.

Kendi sahtekârlıklarını da anlatır filmde Orson Welles. Gençlik yıllarında Dublin'de resim yapıp geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Ancak tiyatro sahnesinin büyüüne kapılmıştır, bir an önce oraya adım atmak ister. Ama küçük bir sorun vardır, daha önce hiç sahneye çıkmamıştır. Kendini New York'tan gelen ünlü bir yıldız olarak tanıtır ve karşısındakileri de inandırmayı başarır. "İşte mesleğe böyle başladım. En yüksek noktadan. Ve o günden beri de düşmek için elimden geleni yapıyorum", diyerek dalga geçer kendisiyle.

Welles'e genç yaşta her türlü imkânla birlikte sinema dünyasının kapılarını açacak olan da gerçekleştirdiği bir başka sahteciliktir. H.G. Welles'in *Dünyalar Savaşı* romanından uyarladığı radyo oyunun anonsunda "dünyanın Marslılar tarafından işgal edildiğini" duyurunca, Amerikalılar panikle sokaklara dökülür.

Sinema da aslında yanılsamaya (gerçeklik izlenimi) dayalı bir sahtecilik değil midir? Oja Kodar, Orson Welles'e öldüğünde mezar taşına ne yazılmasını istediğini sorduğunda, hiç duraksamadan şu yanıtı verdiğini söyler: "Burada dünyanın en büyük sihirbazı yatıyor".

1950'li yıllarda Küba Sinemateğinde Orson Welles üzerine bir konferans düzenlenir. Konuşmacı, ünlü yazar G. Cabrera Infante'dir. Konuşmanın iki bölüm olduğu, devamının bir hafta sonra aynı saatte gerçekleştirileceği duyurulur. Sonunda beklenen gün gelir, salon tıklım tıklım doludur. Infante konuşmasını yapmak üzere kürsüye gelir ve "Orson Welles bir balınadır" der. Ardından kürsüden iner.

Eylem şaşkınlığa yol açar ve ülkede herkes tek cümlelik konferanstan söz eder. Ertesi hafta gelen dinleyiciler salona sığmamaktadır. Sonunda sinemateğin perdesi açılır, ancak konferansı verecek olan Cabrera Infante ortalıkta görünmemektedir. Bunun yerine sahneyi boydan boya kaplayan bir pankart vardır. Üzerinde "Orson Welles bir kelebeğdir" yazılıdır.

Bu güzel öykü ne derece doğrudur bilinmez. Biz eleştirmen Jonathan Rosenbaum'un yalancısıyız. Onun söylediğine göre, Kübalı bir arkadaşı öykünün doğruluğu konusunda yeminler etmiş...

Doğrular ve Yalanlar'ın sonunda Welles şöyle der:

"Taştan yarattığımız eserler, resimler, basılı çalışmalar... Bunların bir bölümü bir kaç yüzyıl, bilemediniz bin yıl ya da iki bin yıl kadar korunacak. Fakat sonunda her şey savaşımlara yenik düşecek ya da nihai ve evrensel toz bulutuna karışacak –zaferler, sahtekârlıklar, hazineler ve taklitler. Yaşamın gerçeği: sonunda hepimiz öleceğiz. Yaşayan geçmişten ölü bir sanatçı 'kalbiniz temiz olsun' diye haykırmıştı. 'Şarkılarımızı susturacaklar, ne çıkar? Şarkı söylemeye devam edin.'"

Yaşamın mucizeleri

Ahmet Gürata 23.04.2009

Graham Greene, çocukluk anılarının yazarın ilerleyen yaşlardaki hayat sigortası olduğunu söyler. Gerçekten de, pek çok sanatçı yaşamının ileri dönemlerinde kendi yaşamöykülerine, çocuklarına yönelirler. Geçmişle bu türden bir hesaplaşmanın sağaltıcı bir etkisi olduğu gibi, Greene'in belirttiği üzere bir gelir ve başarı kaynağı olarak da katkısı yadsınamaz.

Geçtiğimiz günlerde yaşamını yitiren yazar JG Ballard da, ününü bir ölçüde kurmaca çocukluk anılarına borçlu. Geniş çevrelerce çoksatarlar arasında giren *Güneş İmparatorluğu* (1984) romanı ile tanınan Ballard, yazarlık kariyerine 1960'ların başında bilimkurgu öyküleriyle başlamıştır. Öncü ve provokatif üslubuyla kısa sürede dikkat çeken yazar, görsel sanatlara ve psikanalize büyük ilgi duyar.

En önemli yapıtlarından biri olan *Zulüm Sergisi* (Atrocity Exhibition) 1970'de yayınlanır. Kitap dokuz kısa romanla bir dizi düzyazıdan oluşmaktadır. Bunu izleyecek olan romanı *Çarpışma*'da (1973) ise, arabaların yaşamdaki psikolojik-cinsel rolünden hareketle modern dönemin karamsar bir portresini çizer. Kitabın müsvettelerini yayınevine teslim ettikten kısa bir süre sonra, Ballard ilk trafik kazasını geçirir. Bunu yaşamın garip cilvelerinden biri olarak nitelendirir. Kitap, yaklaşık 20 yıl sonra David Cronenberg'in çektiği filmle yeniden ilgi odağı olur.

1970'lerde sakin bir yaşam süren ve karısının ölümünün ardından kendisini çocuklarını yetiştirmeye adanmış Ballard, birbiri ardına romanlar yayınlar. Fakat ona esas ün kazandıracak olan yapıtları arasında atipik olarak nitelendirebileceğimiz romanı *Güneş İmparatorluğu*'dur. Kitap Steven Spielberg tarafından da filme alınır.

Güneş İmparatorluğu Ballard'ın Şangay'da geçen çocukluğundan esinlenmiştir. Babasının görevi gereği bulundukları bu kentte doğan yazar, hizmetçiler ve mürebbiyelerin olduğu bir evde büyür. 1937'de Japonya'nın Çin'i istilasına karşın, aile refah içerisinde yaşamayı sürdürür. Ta ki, 1941 yılının Aralık ayına kadar. Pearl Harbor baskının ardından Japon kuvvetleri yabancıların yaşadığı mahalleyi de abluka altına alır. 1943'de aralarında Ballard ve ailesinin de bulunduğu 'düşman siviller' toplama kampına alınır. Burada yaklaşık iki yıl kalacaklardır. Koşulların görece iyi olmasına karşın, geçmişteki yaşamları ile arasındaki zıtlık Ballard'ın erken yaşta olgunlaşmasını sağlayacaktır.

Ballard'ın ölümünden önce yayınlanan son kitabı *Yaşamın Mucizeleri: Şangay'dan Shepperton'a* (2008) başlığını taşıyan özyaşamöyküsüdür. Anılarında bir kez daha çocukluğuna ve Şangay'a döner. Peki mucizelerle dolu bu travmatik geçmişle hesaplaşmak için, neden *Güneş İmparatorluğu*'nu kaleme aldığı 50'li yaşlarına kadar beklemiştir? Anılarında şu yorumda bulunur: "Yaşamındaki en etkileyici deneyimleri ele almak için çok az yazar bu kadar uzun süre beklemiştir. Hâlâ neden bu kadar uzun zaman geçmesini beklediğime şaşırıyorum. Belki de, daha önce de belirttiğim gibi, Şangay'ı unutmam 20 yılımı almıştı, hatırlamam içinse 20 yıl gerekiyordu."

Ballard'ın sinema dünyasındaki rolü, iki önemli yönetmenin romanlarından yaptığı uyarlamalarla sınırlı olarak değerlendiriliyor. Oysa, 'hiper-eleştirel' olarak nitelendirdiği üslubunun, kurduğu distopyaların, dolaylı da olsa sinemada yansımaları bulunduğunu söyleyebiliriz. Cronenberg ve David Lynch gibi yönetmenlerin filmleri bu çerçevede değerlendirilebilir.

Ancak Ballard'ın dünyasını en çok cisimlendiren belki de *Güneş İmparatorluğu*'nda yazarın çocukluğunu canlandıran Christian Bale oldu. Gerek *Amerikan Sapıĝı*, *Makinist* ve *Batman* gibi filmlerdeki rolleri, gerekse çalkantılı özel yaşamıyla, Bale giderek Ballardyen bir karaktere dönüştü. Tıpkı, beyazperde çocukluktan yetişkinliğe ve yaşlılığa geçişini izlediğimiz Truffaut'nun Jean-Pierre Léaud'yu gibi, Christian Bale'i de artık simgesel babasıyla ilişkisiz olarak düşünmek imkânsız.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Gölgedekiler ve diğerleri

Ahmet Gürata 30.04.2009

1938'de Bertolt Brecht'in evine misafir olan Walter Benjamin'in aktardığına göre, ünlü yazarın çalışma masasının üzerinde tahtadan oyma bir eşek biblosu vardır. Eşegin boynuna asılı tabelada ise şu sözler yazılıdır: "Ben de anlamalıyım."

Anlaşılır olmak ve bu yolla daha geniş kitlelere ulaşmak için kullanılan yöntemler çok çeşitlidir. Örneğin, Hollywood sinemasının başvurduğu yol, izleyicinin filmdeki karakterlerle özdeşlik kurmasını sağlamak ve sürekli tekrarlamaktır: Birinci defa gösterdiğinde, ön sıradaki zeki ve ilgili izleyici anlayacaktır. Aynı şeyi ikinci defa sunduğundaysa, orta sıralarda oturan sıradan izleyici meseleyi kavrayacaktır. En arka sıradaki akılsızın jetonunun düşmesi içinse üçüncü defa tekrarlayan gerekir.

Oysa, izleyiciyi aptal yerine koymadan ve duygularını manipüle etmeye çalışmadan da anlaşılır olmak pekâlâ mümkündür. Brecht'in bu konudaki önerisi ise, bilindiği gibi izleyici ile sahne arasında serinkanlı düşünebileceği bir eleştirel mesafe oluşturulmasına dayanır.

Eserleriyle yirminci yüzyıla damgasına vuran Brecht'in sinemayla ilişkisi ise dolaylıdır. Senaryo yazarı olarak adı ilk kez sessiz bir komedi filminde yer alır. *Kuaför Salonunun Gizemleri* (Erich Engel, 1923) adlı filmin başrolünde Karl Valentin vardır. İkinci önemli ortak projesi ise, yönetmen Slatan Dudow'un *Kuhle Wampe* (1932) filmiyle gerçekleşir. Film, Berlin'deki prömiyerinden on ay sonra Nasyonal Sosyalistlerce yasaklanır.

Brecht'in sinema tarihi açısından önemi, kaleme aldığı senaryolar ya da yapıtlarından yapılan uyarlamaların ötesindedir. 1947'de Amerikan Aleyhtarı Etkinlikler Komitesi'ne verdiği ifadede "Sinema sektörüne siyasal ya da sanatsal herhangi bir etkim oldu mu, bilmiyorum" der. Oysa Brecht'in sinemaya katkısı, en az tiyatro alanındaki etkisi kadar önemlidir. Ancak, bunun için 1960'lı yılları, Jean-Luc Godard filmlerini ve sinemada gerçekçilik tartışmalarını beklemek gerekecektir.

Sözü Brecht'in tartışmalı bir sinema projesine, yönetmen G.W. Pabst'ın (*Pandora'nın Kutusu*) *Üç Kuruşluk Opera* (1931) uyarlamasına getirmek istiyoruz. Eserin öyküsü için öncelikle Zeki Coşkun'un bu sütunlarda yer alan ve 11. İstanbul Bienali vesilesiyle (malûm küratörlerin belirlediği kavramsal çerçeve 'İnsan Neyle Yaşar', eserdeki bir parçadan alınma) kaleme aldığı güzel yazıyı (25.03.2009) okumanızı öneririz.

Üç Kuruşluk Opera'nın kazandığı popülerlik film yapımcılarını da harekete geçirir. Eserin sinema uyarlaması için yazarla anlaşmaya varırlar. Senaryoyu Brecht kaleme alacaktır. Bunun için oyundakinden oldukça farklı bir tretman hazırlar. Halk tarafından yanlış yorumlanabileceğini düşündüğü bazı konuları netleştirmek için değişiklikler yapar. Bazı karakterleri ve sahneleri çıkarır, yerine yenilerini ekler. Ayrıca, operaya oranla daha devrimci olarak nitelenebilecek bir final tasarlar. Kapitalistlerin suç dünyasıyla olan kirli ilişkilerini vurgulamak için senaryo, Sustalı Mack, rüşvetçi Emniyet Amiri ve Peachum birlikte banka kurmalarıyla son bulur.

Ortaya yepyeni bir senaryo çıkmıştır. Oysa yapımcı Nero film, oyunun sahnedeki başarısını sinemada tekrarlamayı arzulamaktadır. Bu durum karşısında, filmi istedikleri gibi gerçekleştirebilmek için Brecht'e daha fazla para teklif ederler. Brecht karşı çıkar ve yapım şirketine karşı dava açar. Sözleşmede, yeni bir senaryo yerine yalnızca 'oyunun sinemaya uyarlanması' öngörüldüğü için dava reddedilir.

Pabst'ın uyarlaması sinema tarihçilerince genellikle, kapitalist sinema sanayiinin yapıtı kâr amacıyla devrimci içeriğinden (ve biçiminden) soyutlaması olarak nitelendirilir. Sanılanın aksine, yönetmen Pabst, Brecht'in yazdığı tretmana önemli oranda bağlı kalmıştır. Senaryo için bir başka ünlü sosyalistin, sinema kuramcısı Bela Balasz'ın desteğini almıştır.

Brecht tarafından da eleştirilen uyarlama, gösterime girdiğinde çok da başarılı olmaz. Yaklaşık iki yıl sonra da yine Nasyonal Sosyalistlerce yasaklanır. Film, Brecht'in, sinema versiyonu için Sustalı Mack'in şarkısına eklediği yeni dördümlükle son bulmaktadır:

Kimileri yaşar zifiri karanlıkta

Kimileriyse parlak ışıklar içinde

Aydınlıktakiler olur hep göze batan

Diğerleriyse kalır gölgede.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

İşçi sınıfı cennete mi gitti?

Ahmet Gürata 07.05.2009

Basit bir soruyla başlayalım: En son ne zaman bir filmde fabrika gördük? Hadi kol gücüne dayalı emeği bir tarafa bırakalım, beyazperdede büroda çalışan birileriyle en son ne zaman karşılaşmıştık? Aklınıza belki tekil örnekler gelebilir. Ancak, dönüp geriye baktığımızda, yakın dönemde emeğin sinemada cinsellikten bile daha müstehcen sayıldığını ve açıkça gösterilmekten kaçınıldığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Çağımızın 'farklı' düşünürlerinden Slavoj Zizek, Hollywood filmlerinde emek süreciyle karşılaştığımız yegâne ânın James Bond tarzı aksiyon filmlerinde, kahramanın kötü adamın gizli karargâhına girdiği sahne olduğunu söylüyor. Uyuşturucu ya da kitle imha silahı üretimi gibi yasadışı işlerin yapıldığı bu ışikte, kahraman genellikle yakayı ele verir. İzleyiciler, üretim sürecinin adeta toplumcu gerçekçi bir sunumuna tanıklık ederken, kahraman da zincirlerinden kurtulmayı başarır. Filmin sonunda, kötülüklerin kaynağı olan bu karargâh Bond tarafından havaya uçurulur ve işçi sınıfının olmadığı tüketim cennetine geri dönülür.

Üretim sürecinin ancak karanlık dehlizlerde ya da yeraltında gerçekleştiği bu fantezinin örneklerine *Metropolis*'ten (Fritz Lang, 1927) bu yana pek çok filmde rastlıyoruz. Peki, emeğin sinemadan bu derece silinmesine ya da kötülükle özdeşleştirilmesine neden olan nedir?

Evet, Batı toplumlarında hizmet ve finans sektöründeki büyüme gözle görülür nitelikte (bu büyümenin son ekonomik krizdeki rolünü unutmamak gerek). Ancak, kullandığımız ürünleri üreten ya da yaşadığımız ortamları yaratanın makineler olduğunu söyleyemeyiz.

Bu çerçevede, iki önemli dönüşümden söz edebiliriz: Üretim süreci ağırlıklı olarak işgücünün ucuz olduğu çevre ülkelere kayarken, gelişmiş ülkelerdeki üretim ve hizmetler de 'göçmen işçiler' tarafından yerine getiriliyor. İşte bu nedenle, emek sinemada olduğu gibi yaşamda da kamunun gözü önünden giderek siliniyor. Üstelik yalnızca bu dönüşümün yaşandığı gelişmiş ülkelerde değil, ucuz işgücü sunan ülkelerde de, üretim süreci insanların gözünden uzakta gerçekleştiriliyor. Devletin, işçileri Taksim'e sokmama ya da yalnızca makul bir sayıyla kabul etme ısrarında bu türden bir gözönünden silme girişiminin izleri yok mu?

Peki, bütün bu gelişmelerin sonucu nedir? Özellikle gelişmiş ülkelerde, eleştirel söylemde 'işçi' kavramının yerini giderek 'göçmenliğe' bıraktığına tanıklık ediyoruz. Bunun anlamı, artık sınıf ve sömürü sorunun, kültürel uyum ya da hoşgörü gibi temalara indirgenmesi.

İşte tam da bu nedenle, popüler sinemada emekçilerin yerini aldığını gözlemlediğimiz göçmen işçileri de hiç çalışırken görmüyoruz. Yaşadıkları topluma kültürel açıdan uyum sağlamakta zaman zaman zorlanan ve dışlanan bu göçmenler, filmlerin sonunda nedense hep gösterişli, etnik müzikli düğünlerle çok-kültürlü dünyamızın birer parçası oluveriyorlar. Romeo ve Juliet tarzı kültürler arası aşk hikâyesi ya da etnik/ulusal kalıp yargıların konu edildiği 'Yunan/Türk/Hint Düğünü' filmlerinde, başlangıçta ayrı gibi gözükken kimlikler kolayca buluşuyor.

Ankara ve İstanbul'da bugün sona erdikten sonra Türkiye'yi dolaşacak olan Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, bizlere yaşamın popüler filmlerde sunulandan ne derece farklı olduğunu bir kez daha hatırlatıyor. Sinemadan silinmeye çalışılan emeği tüm doğallığıyla perdeye taşıırken, Hollywood'un pervasız böbürlenme hikâyelerinin dışında, başka bir dünyanın ve sinemanın mümkün olduğunu gösteriyor.

İşçi Sınıfı Cennete Gider (Elio Petri, 1971) filminde olduğu gibi, duvarların yıkıldığı bir dünyanın düşünüsü

kurduran hikâyeler anlatıyor festivaldeki filmler. Bu hikâyelerin gücü yüksek perdeden anlatılmamasından kaynaklanıyor. Tıpkı, John Berger'in *Duvarlara Karşı Durmanın On Yolu*'nda belirttiği gibi: "Yoksullar arasında hikâye anlatmanın sırrı, hikâyelerin başka yerlerde de dinlenmesiyle, belki de birisinin ya da birilerinin hayatın anlamının ne olduğunu hikâyeciden ya da hikâyenin kahramanlarından daha iyi bileceği inancından kaynaklanır. Muktedirler hikâye anlatmaz: Böbürlenme hikâyenin zıddıdır ve anlatı ne denli yumuşak olursa olsun, pervasız olmalıdır; günümüzde muktedirler tedirginlik içinde yaşar" (çev. Beril Eyüboğlu, *Kıymetini Bil Herşeyin*).

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Yepyeni-Gerçekçilik?

Ahmet Gürata 14.05.2009

Konuya daha önce kriz ve sinema konusunu ele alırken değinmiştim (6.3.2009): Amerikan bağımsız sinemasının son dönem örneklerinden *Wendy ve Lucy*, *Donmuş Nehir* ve *Şampiyon* gibi filmler, Amerikan Rüyası'nın ardındaki gerçeği izleyiciye göstermeye çalışıyordu. Bu anlamda, söz konusu filmleri Amerikan sinemasında yeni bir gerçekçi damarın öncüsü olarak değerlendirmek mümkün görünüyordu.

Benzer bir noktadan hareket eden A.O. Scott *New York Times*'da yayınlanan yazısında (17.3.2009), bir dizi genç yönetmenin mütevazı ancak ciddi bir çabayla yeni bir akımın doğumunu müjdelediğini öne sürdü. Scott, "Neo-Neo Realizm" (ya da Yeni-Yeni Gerçekçilik) adını verdiği bu yönelimin örnekleri arasında henüz Türkiye'de izleme fırsatı bulamadığımız *Ballast*, *Hoşçakal Solo* gibi filmleri de sıralıyor. Yazara göre, popüler sinemanın sunduğu yaşamın gerçeklerinden kaçış fırsatına karşılık bu filmler, bir tür "kaçışçılıktan kaçış" işlevi yerine getiriyor.

Diğer ülkelerin aksine İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ABD sineması üzerinde bir etki yaratmadığını belirten Scott, ekonomik krizin bu kez gerçekçi bir eğilimin önünü açtığını ifade ediyor. İnsanların yaşadıkları hayal kırıklıklarını gösteren bu filmlerin izleyiciyi bir rüyadan uyandırdığı yazarın ana savı.

A.O. Scott'ın bu yazısı ilginç bir tartışmaya da kaynaklık etti. *The New Yorker*'ın blog sayfasında bir yazı kaleme alan Richard Brody, Scott'ın temel görüşlerini eleştirdi. Brody'ye göre, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ABD'de farklı yansımaları olmuştu. Bunun için Kara Film türünün örneklerine ve metot oyunculuğuna bakmak gerekemekteydi. Ayrıca, yukarıda anılan filmlere benzer örneklerle yalnızca yakın dönemde değil, geçmişte de sıkça rastlanıyordu. Brody, Yeni-Yeni Gerçekçilik başlığı altında ele alınan örneklerin genellikle minimalist bir üsluba sahip ve alt sınıfların yaşamına odaklanan filmler olduğunu belirtip, farklı bir anlatım diline sahip ve farklı kesimleri anlatan filmlerin de gerçekçi olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini sorguluyordu.

Yazar, bu çerçevede, "Clint Eastwood'un en korkunç önyargılarına ve ateşli duygularına karşın (onlardan arınarak değil), bir nevi liberale dönüşen bir yaşlı mendeburu canlandırdığı *Gran Torino*'nun Scott'un saydığı filmlerden çok daha politik ve cüretkâr olduğunu" savlıyor.

Bu eleştirilere yanıt veren A.O. Scott ise, Yeni Gerçekçiliği bir üslup ya da akım olarak değil, farklı ülkelerde farklı noktalarda günyüzüne çıkan bir sinemasal etik olarak değerlendirdiğini belirtti. Brody'nin Yeni-Gerçekçiliğe olumsuz anlamlar ('yüzeysel materyalizm') yüklediğini kaydeden Scott, özünde farklı beğenilere sahip olduklarını vurguladı.

Tartışmaya son katkı ise, geçtiğimiz hafta akademisyen David Bordwell'den geldi. Bordwell, ilk olarak Yeni Gerçekçiliğin ülkeden ülkeye gezen ve koşullara göre boy gösteren bir akım olmadığını dile getiriyor. Kavramın belirli koşulların ürünü olduğunu ve bu yakıştırmanın her duruma uygulanamayacağını ekliyor. Bordwell, bunun yerine 'gerçekçilik' ya da 'natüralizm' kavramlarını kullanmanın daha uygun olacağını, yeni gerçekçiliğin de bu akımların bir türevi olduğunu kaydediyor.

Bordwell'in üzerinde durduğu ikinci önemli nokta ise, gerçekçiliğin bir çeşit formül olmadığı, bu çerçevede farklı gerçekçi yaklaşımlardan ve geleneklerden söz edilebileceği. Bordwell'e göre, gerçekçilik kameranın gerçek yaşamı olabildiğince dolaysız yakalamaya çalışmasından ibaret değil. Hatta tam tersine, özel bir çaba ve hesaplılık (kurmaca) gerektiriyor. Bu son duruma örnek olarak, yönetmen De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'ndaki çocuk oyuncuyu uzun süre çalıştırmasını veriyor.

Buraya kadar, tartışmanın ana hatlarını özetlemiş olduk. Dilerseniz esas değerlendirmeye önümüzdeki hafta başlayalım.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Yepyeni-Gerçekçilik -2

Ahmet Gürata 21.05.2009

Geçen haftanın kısa bir özetiyle başlayalım: *New York Times* eleştirmeni A. O. Scott Amerikan 'bağımsız' sinemasının son dönem örneklerini, ekonomik krizle de ilişkilendirerek, "Neo-Neo Realizm" (ya da Yeni-Yeni Gerçekçilik) olarak adlandırılabilir bir akımın müjdecisi olarak nitelendirmişti. Scott'ın bu tanımlaması sinemada gerçekçilik konusunda verimli bir tartışma başlatmış, çeşitli itirazlar yükselmişti.

Bu tartışmayı biraz daha genişletmek üzere, öncelikle sinemada gerçekçiliğin tarihçesine bakalım: Paul Rotha ve George Sadoul gibi öncü sinema tarihçileri, sanatsal bir ifade aracı olarak sinemanın temel potansiyelinin, görüneni olduğu gibi kayıt edebilmesinde değil, estetik özelliklerinde yattığını düşünür. Bu görüşe göre, farklı kamera açıları, kurgu yöntemleri gibi teknik tercihler, sinema dilinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Sinema tarihinin gelişimini doğrusal bir çizgide (doğum, gelişme, olgunluk ve çöküş) inceleyen bu tarihçiler, farklı ulusal sinemalarda benzer teknik yeniliklere yer veren filmleri dikkate alarak bir 'kanon' oluşturma çabasındadırlar. Klasik sinema tarihçileri ve kuramcıları, sinemanın kendine özgü bir sanat olarak rüştünü ispat edebilmesi için, fotoğrafik kayıt kapasitesinden çok, biçimsel özelliklerin önemli olduğunu savunurlar.

Bu görüşe ilk ciddi eleştirilerden biri sinema eleştirmeni ve kuramcısı André Bazin'den gelir. Bazin, bu türden bir doğrusal gelişim çizgisini reddederken, sinemanın temel potansiyelinin de ('öz'ünün) gerçekliği olduğu gibi kayıt edebilme özelliğinde yattığını savunur. "Sinema Dilinin Evrimi" adlı yazısında dünya sinemasının 1950'ye kadar kısa bir tarihçesini sunar. Yazıda, kabaca 'görüntüye inanan' ve 'gerçekçiliği savunan' yönetmenler arasında bir ayrıma gider. Sinemanın dilinin bu ikisi arasında diyalektik bir ilişki içerisinde evrildiğini belirtir. Geline son evrede, Jean Renoir, Orson Welles gibi yönetmenlerle İtalyan Yeni-Gerçekçileri'nin, uzun çekimler

ve odak derinliğine yer vererek, sinemanın ayırt edici özelliği olan gerçekçiliği ön plana çıkardıklarını ifade eder.

Bazin, Orson Welles üzerine olan çalışmasında ise, sinemada gerçekçiliğin üç boyutu olduğunu belirtir: 1) Ontolojik gerçekçilik; 2) Dramatik gerçekçilik; 3) Psikolojik gerçekçilik.

Sinema, tıpkı fotoğraf gibi, gerçeği mekanik bir biçimde kayıt edebilme özelliğine sahiptir. Sinema görüntüsü ile gerçeklik arasında 'belirtisel' bir ilişki vardır. Bu nedenle de çekime konu olan olaylar 'ontolojik' özelliğini yitirmez, zira gerçeklik görüntüye aktarılmıştır.

'Dramatik gerçekçilik' ise, çekime konu olan olayları aktarabilmek için yararlanılan biçimsel özelliklere ilişkindir. Bazin, dramatik gerçekçiliğin en iyi uzun çekim ve seçik odaklamayla sağlanacağı inancındadır.

Zira, bu teknikler insanın gündelik yaşamda herhangi bir olayı izlemesine benzer bir etki yaratır. Bir diğer deyişle, olayları kurguyla kısaltılmış biçimiyle değil, kesintisiz olarak takip ederiz. Bulduğumuz mesafeden, yakın çekimde olduğu gibi olayın ayrıntısına odaklanabilmemiz mümkün değildir, olayı katmanlarıyla birlikte bir bütün olarak algılarız. İşte bu noktada, izleyicinin filme ilişkin algısı, bir diğer deyişle 'psikolojik gerçekçilik' devreye girer.

Bazin'in sunduğu çerçevenin sinemada gerçekçiliği tartışmak açısından son derece yararlı olduğunu düşünmekle birlikte, sinema dilinin ve teknolojisinin ulaştığı nokta açısından yeniden değerlendirmeye muhtaç olduğuna inanıyorum.

Bu çerçevede ilk vurgulanması gereken, bugün dijital teknoloji nedeniyle görüntü ile gerçeklik arasındaki 'ontolojik' ilişkinin geçmiştekinden çok farklı olduğu. Artık çekim ve kurgu aşamalarında, görüntünün renk ve dokusunu manipüle edebilme imkânı yanı sıra, gerçekte var olmayan bir olayı, kişileri görüntüde canlandırabilmek mümkün. Dolayısıyla, dijital görüntü, fotografik görüntüden farklı olarak, özünde bir 'ontolojik gerçekçilik' barındırmıyor.

İkincisi, günümüzde 'dramatik gerçekçilik' yalnızca Yeni-Gerçekçilerin uzun çekim ve seçik odaklama anlayışıyla sınırlı değil. Tam tersine, bugün baskın olarak 'gerçekçi' diye nitelenen üslup, elde taşınan ve sallanan kamera kullanımından ve daha hızlı bir kurgu ritminden oluşuyor. Bunda televizyon haber görüntülerinin gerçekçilik anlayışımıza getirdiği yeni boyutun rolü büyük.

Buradan hareketle son olarak, 'psikolojik gerçekliğin' ya da 'gerçek-gibimilik' (verisimilitude) hissinin tek ve herkes için geçerli bir formülünün olmadığını belirtmek gerekiyor. Sinemada gerçeklik konusundaki çağdaş kuramlar, bu çerçevede 'gerçeklik izlenimi' ya da 'gerçeklik yanılsaması'ndan söz etmenin daha yerinde olduğunu, gerçeklik algısının kültürden kültüre ve dönemden döneme değişebileceğini vurguluyor.

Ünlü kurgucu Walter Murch, sinema teknolojisindeki gelişmeleri, 15. yüzyılda resimde, fresk tekniğinden yağlıboyaya geçişe benzetir. Ve şu yorumda bulunur: "Belki şu an biz resmin 1499'da olduğu noktadayız. Eğerli dikkatli olursak önümüzde bir kaç iyi yüzyıl var demektir?" Bu konuya da haftaya değinelim.

Yepyeni Gerçekçilik-3

Ahmet Gürata 28.05.2009

Tefrikamızın son bölümünde, gerçekçilik konusundaki önemli tartışmalardan birini hatırlatıp, dünya sinemasının son dönem örneklerine kısaca bir göz atacağız. Bildiğiniz gibi, önceki haftalarda, bu güzel bahar günlerinde sizleri biraz da sıkmak pahasına, sinemada gerçekçiliğin kuramsal bir çerçevesini çizmeye çalışmıştık.

Sinemayla ilgili çağdaş kuramlara göre gerçekçilik, kameranın olay ve nesneleri kayıt edebilme özelliğinden çok, filmin anlatısının (öykü, mizansen, sinematografi, kurgu ve ses) izleyicide bıraktığı izlenimden kaynaklanır. Dolayısıyla tek bir gerçekçilikten değil, gerçeğe farklı yaklaşımlardan söz etmemiz gerekiyor: Hollywood tarzı gerçekçilik, yeni-gerçekçilik, bilimkurgusal gerçekçilik vb.

Gerçekçilikle ilgili bir diğer önemli kuramsal katkı, 1960'lı yılların sonundan itibaren 'klasik gerçekçilik' anlayışına getirilen eleştirilerdir. Jean-Luc Godard'ın filmlerinin yanı sıra, Peter Wollen ve Colin MacCabe gibi yazarların yazılarıyla şekillenen bu eleştiri, bir oranda Brecht'in tiyatro alanında getirdiği yeniliklerin sinemaya uyarlanmasına dayanıyordu.

Bu görüşe göre, klasik gerçekçi filmlerde, tıpkı romanda olduğu gibi, karakterler ile anlatıcı arasında bir ayrım bulunmaktadır. Karakterlerin ne söyleyip yapacaklarını anlatıcı belirler. Öyle ki, anlatıcı çoğu zaman farklı karakterlere ait görüşleri bir potada eriterek tek bir baskın söylem oluşturur.

Peki, klasik gerçekçilikte anlatıcının (ya da yönetmenin diyelim), savunduğu görüşe bize inandırmak için başvurduğu yöntemler nelerdir? Öncelikle, izleyiciyi sarıp sarmalayan ve kolayca anlaşılır bir anlatım diline başvurulur. Örneğin, karakterlerin eylemleri ve bunun ardında yatan nedenler son derece açıktır. Ardından, izleyicinin karakter(ler)le özdeşlik kurması sağlanır. Bunun sonucu ise, karakter üzerinden yaşayacağımız duygusal boşalımdır. Onlarla birlikte ağlayıp, gülmek... Bu sayede bir film izlediğimizi unutup, adeta izlediğimiz kurmaca dünyanın içine gireriz.

İzleyicinin duygu ve düşüncelerini manipüle etmeye dayalı bu strateji, sinemada farklı tekniklerle sıkça kullanılıyor. Eleştirmenler, bu stratejin çoğunlukla egemen ideolojinin hizmetinde gerçekleri gizlemek ya da yanıltmak amacıyla kullanıldığını, bu nedenle eleştirel bir anlatının dilinin de farklı olması gerektiğini ifade ediyor. Üstelik böylesi duygusal bir yöntemle sağlanacak etkinin, bilinç düzeyinde kalıcı olmayacağını belirtiyorlar.

Önerdikleri yöntem ise, izleyiciyi karakterlerle özdeşlik kurmaya itmek yerine 'yabancılaştırmaya' başvurulması. Bunun yolunun ise, filmin kurmaca niteliğine vurgu yapan bir anlatım biçiminden geçtiğine inanıyorlar: çok sayıda öykü ve karaktere yer verilmesi, doğrusal zaman akışının kırılması, anlatıda eksiltiye yer verilmesi vb.

Bu, aynı zamanda, siyasal sinema alanında da yeni bir tartışmayı başlatıyordu. Siyasal bir içeriğe sahip olan filmler, klasik anlatım dilinden yararlanmalı mı, yoksa geleneksel temsil yöntemlerinden bütünüyle uzaklaşmalı mı? İkinci grupta yer alan filmlere 'karşı-sinema' adı veriliyordu. Z (Costa Gavras, 1968) gibi filmler, devrimci içeriğine karşı özdeşleşme ve katarsis gibi teknikleri kullandıkları için eleştiriliyor, buna karşılık *Çinli Kız*'ın

(Godard, 1967) izleyiciyi yadırgatan parçalı anlatımı övölüyordu.

Sonuçta, gerek karşı-sinema yolunda aşırılığa kaçılması, gerekse siyasal iklimin değişmesi sonucu, klasik anlatım kalıplarını radikal bir biçimde yıkan filmlerin sayısı giderek azaldı. Eleştirel filmlerin daha çok bir senteze doğru gittikleri, klasik anlatım dilinden yararlanırken, izleyicilerin serinkanlı düşünebilmeleri için yabancılaştırma tekniklerine başvurdıkları söylenebilir.

Başta vurguladığımız gibi, gerçekçiliği ve eleştirel anlatıma giden yolların sayısı çok çeşitli. Bu çerçevede bir kategorizasyon yapabilmek ise oldukça zor. Bu nedenle, farklı yaklaşımlardan birine değinmekle yetineceğiz. 'Arkaplan gerçekçilik' adını vereceğimiz bu eğilimin örnekleri arasında, Güney Amerika'dan *Paramparça Aşklar*, *Köpekler* (Iñárritu, 2000), *Ananı da...* (Cuarón, 2001), *Tanrı kent* (Meirelles, 2002) gibi filmleri sayabiliriz.

Bu saydığımız filmlerin ortak özelliği, ön planda bir aşk hikâyesine ya da çeşitli maceralara yer verirken, arkaplanda toplumsal sorunların varlığını hissettirmesi. Ancak, bu varlık kimi zaman oldukça belirsizdir. Örneğin, *Ananı da...* filminde otoyolda giden gençlerin 'anlamsız' konuşmalarına tanıklık ederken, birden trafik tıkanır. Öykü-dünyasına ait olmayan bir ses bize çalıştıkları fabrikaya ulaşmak için yola çıkan çok sayıda işçinin yaya geçidi olmadığı için nasıl bu yolda can verdiğini aktarır. Ummadığımız bir anda karşımıza çıkan bu 'gerçekliği' daha sonra filmin arkaplanındaki bilgilerle birleştiririz: rüşvet, polis şiddeti, yolsuzluk vb. Ön plandaki cinsel tutku hikâyesinin ardında ortaya çarpıcı bir Meksika panoraması çıkar.

Mesajı gözümüze sokmadan, gerçekliği arkaplanda olduğu sürece algılatan bu filmlerin anlatım dili de yeni-gerçekçilikten oldukça farklı, günümüzde yaygın biçimde MTV-tarzı olarak anılan üsluba yakındır. Hızlı bir kurgu ritmi, elde taşınan kamera, farklı kamera açıları ve hareketleri izleyicinin başını döndürür.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Filmimiz karadır abiler...

Ahmet Gürata 04.06.2009

Pek çok yazarın korkulu rüyasıdır, ilk yapıttan sonrasını getirebilmek, yeni bir ürün ortaya koyabilmek. Hele bir de bu ilk yapıt eleştirel ilginin odağı olmuş, övgülerle karşılanmışsa. Böylesi bir durumda, yaratma çabası kişiyi engelleyen bir kâbusa dönüşebilir. İşte bu nedenle, bazı deneyimli yayıncılar, yeteneklerine güvendikleri yazarların ilk yapıtlarını yayımlamadan, ikincisinin müsveddelerini görmeyi yerinde bulurlar.

Benzer bir durum yönetmenler için de söz konusudur. Sinema tarihi, ilk filmlerinin başarısını hiçbir zaman yakalayamayan yönetmenlerle doludur. Bu nedenle olsa gerek, sanatsal yaratımla ilgili tüm kılavuzlar, bütün kurşunları tek seferde tüketmemeyi, ilerisini planlamayı öğütler bu yola adım atanlara.

Yönetmen Roy Andersson, sinema dünyasına böyle en yukarıdan giren isimlerden. Film okulundan mezun

olduktan sonra çektiği ilk uzun metraj filmi *Bir İsveç Aşk Öyküsü* (1969) çok sayıda uluslararası ödülün sahibi olunca, kendini birden eleştirel ilginin odağında buldu. Ardından çekeceği yeni filmin senaryosunun hazırlıklarına girişti. Bir yandan beklentilere cevap vermek istiyor, bir yandan da aynı üsluptan kaçınmayı hedefliyordu. Ancak, bu gerilim onu depresyona sürükledi. Sonunda bütün güçlükleri aşip ikinci filmi *Giliap*'ı (1975) tamamladığında aradan altı yıl geçmişti. Yapım sonrası çalışmalar gecikmiş, film hedeflenen bütçenin çok üstünde bir rakama mal olmuştu. Sonuç Andersson açısından tam bir yıkım oldu. Eleştirmenlerin hışmına uğrayan film yapımcısını zarara uğrattı. Zira, bu yeni filmde *Bir İsveç Aşk Öyküsü*'nün neşeli tonunun yerini kara mizah almıştı.

Andersson sinema dünyasından tam 25 yıl uzak kaldı. Arada yüzlerce reklam filmi yönetti. 1991'de *Dünyanın Zaferi* adlı kısa filmiyle bir kez daha izleyici karşısına çıktı. Bu kez eleştirmenlerden ve festivallerden tam not aldı. Karanlık ve alaycı üslubu ilgi uyandırdı. Yine de film çekmek için acele etmedi Andersson. 1996'da çekimlerinde başladığı *İkinci Kattan Şarkıları* dört yıl sonra bitirdi. Birbiri ardına eklenen fragmanlardan oluşan film, pek çok uluslararası ödülün yanısıra Cannes'da jüri özel ödülünü kazandı.

Yine de Andersson'ın hiciv ile toplumsal eleştiriye birleştiren üslubuna bu filmle hayran olanların bir yedi yıl daha beklemesi gerekecekti. *Sen, Yaşayan* 2007'de izleyiciyle buluştu, ama ne yazık ki Türkiye'nin aralarında bulunduğu birçok ülkede ticari gösterime girmedi.

Sen, Yaşayan adını Goethe'nin Roma Ağrıtları'ndaki bir dizeden alıyor: "Ey yaşayan, sıcacık yatağında mutlu ol öyleyse, Lethe'nin buz gibi soğuk dalgaları açıkta kalan ayağını yalarken". Yunan mitolojisine göre Lethe, Hades'teki çok sayıdaki ırmaktan biridir. Bu ırmağın suyundan içenlerin bellekleri siliniyor, her şeyi unutuyorlar.

Andersson sürekli bir unutuş içinde yaşar gibi görünen insanların yaşamından kesitler sunuyor. Birbirleriyle ilişkisiz bu kesitler mekânlar arasındaki bağla ilişkileniyor. Her bir kesit alabildiğine odak derinliğine sahip tek ve uzun bir çekimden oluşuyor. Yönetmenin kamera hareketlerine yer vermeyişi izleyiciyi bir ölçüde daha etkin kılıyor ve filmin içine alıyor.

Andersson sıradan, entipüften şeylerle ilgileniyor. Ancak bu görünüşte banal durumlar bize insanların varoluşuyla ilgili temel sorular sorduruyor. Geçen haftalardaki gerçeklik yazılarına atıfta bulunarak sinemasını 'sudan-gerçekçilik' olarak tanımlayabiliriz belki de.

Filmin fragmanlarından birinde, bir zengin evinde verilecek ziyafet öncesinde nereden çıktığını bilemediğimiz işçi tulumu giyen bir adam, üstündeki tabak ve bardakları kımıldatmadan masa örtüsünü çekebileceğini iddia eder. Yaşlı bir kadın "önce yemeğimizi yeseydik" der. İşçi tulumlu adam "buna hiç gerek yok" der. Tabii beklenen gerçekleşir: koca masanın üzerindeki antika yemek takımı tuzla buz olur. Uzun masanın üzerinde iki adet gamalı haç belirir.

Sıradan, mesafeli yaşamların derinindeki materyalizm ve faşizm, Andersson'ın temel konularından biri. 30 yıllık kariyerinde yalnızca dört uzun metrajlı filmle yetinen usta, derin ve fantastik, alaycı ve trajik tarzı ile alışageldiğimizden farklı bir sinema yapıyor. Anlaşılan, son iki filmi tamamlayacak olan beşinciye yine uzunca bir süre bekleyeceğiz. Ama bu arada, diğerlerini izlemeyi ihmal etmemeli, bizden söylemesi.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Bilimkurguya ne oldu?

Ahmet Gürata 11.06.2009

Terminatör serisinin son filmi *Kurtuluş*, dünyada ilk hafta rakamlarına göre, serinin diğer filmlerinin gerisinde kaldı. Türkiye’de geçtiğimiz hafta sonu 86.000 izleyiciye ulaşan film, görece iyi bir başlangıç yapsa da, örneğin bir *Melekler ve Şeytan* kadar başarılı olacak gibi görünmüyor. Geçtiğimiz ay gösterime giren *Uzay Yolu* ise, hemen hemen her kuşaktan ‘Atılğan’ hayranı arasında uyandırdığı aşinalık hissine karşın, gişede tam bir hayal kırıklığı yarattı. Televizyon dizilerinden tanıdığımız oyuncuların oluşan başarılı kasti bile filmi kurtarmaya yetmedi.

Bu hafta, söz konusu gelişmelerden hareketle, bilimkurgu sinemasını masaya yatırıp tartışalım derseniz. Acaba, bir dönemin popüler türleri arasında yer alan bilimkurgunun sonu mu geliyor? Yıllar içerisinde türde ne gibi değişimler yaşandı? Bu soruların yanıtını birlikte arayalım.

Bilimkurgu sineması, 1950 ve 60’ların izleyicileri için bilimsel ve teknik ilerlemenin varacağı son noktayı, hayal dahi edilemeyecek bir geleceği simgeliyordu. Bugünden bakıldığında ise, türün sıkça kullandığı uzay gemisi, bilgisayar, otomatik açılan kapı gibi nesnelerin günlük hayata girdiğini, izleyicide eskisi gibi hayranlık uyandırmadığını söyleyebiliriz. Öyle ki, geçmişin bilimkurgu filmleri artık birer güldürü unsuruna dönüşmüş durumda.

Günümüzde, gelecek algısıyla birlikte bilimkurmacanın mekânı da değişime uğruyor. Son dönemin bilimkurgu filmleri biraz bugünü, biraz da geçmişini andıran belirsiz bir zaman diliminde ve mekânda geçiyor. Postmodern dönemi inceleyen yazarlardan Fredric Jameson’ın deyimiyle filmler, bir ucu geçmişe bir ucu da geleceğe uzanan sürekli bir ‘şimdi’de yer alıyor. Bir dönemin bilimkurgu filmlerinde bulunan son derece gelişmiş fütüristik dekor ve giysilerden, *Matrix* serisinde takım elbise ve eski usul telefona geçişi belki de bu çerçevede değerlendirmek gerekir.

Bilimkurgu sinemasında son dönemde gözlenen bir diğer önemli özellik de, bilgisayar aracılığıyla gerçekleştirilen özel efektlerin artan rolü. Geçmişte filmin dekorları inceliklerle tasarlanıp inşa edilirken, günümüzde mekânlar bilgisayarda yaratılıp, kurgu-sonrası aşamada stüdyodaki mavi ya da yeşil zeminin yerini alıyor.

Bu dönüşümü bir de türün güncel örneklerinden *Terminatör: Kurtuluş* üzerinden değerlendirelim. Bu son filmde, makinelerle insanlar arasındaki mücadele, yarı-insan yarı-robot melezlerin devreye girişiyle yeni bir boyuta taşınıyor. Ancak, sanki film önemli bir gerçeği unutmuş gibi görünüyor: Bundan 25 yıl önce ilk *Terminatör* filmi gösterime girdiğinde, bilgisayar, cep telefonu gibi teknolojik yeniliklerin uzağında yaşayan insanlar makinelerden kaygı duymaya devam ediyordu. Hatta, daha yakın bir zamanda, yeni binyılına girerken, bilgisayarların devreden çıkacağı ve dünyanın felakete sürükleneceği kehanetleri ortada dolaşıyordu. Oysa,

bugün bu türden ihtimallere gülüp geçiliyor.

O dönemin filmlerinde robotlar tehlikeli ve öldürücüydü. Soğuk savaş dönemi devam ediyordu ve yaşam bir yerde filmlere öykünüyordu. Eski ABD Başkanı Ronald Reagan füze kalkanı projesini 'yıldız savaşları' olarak adlandırıyordu. Filmlerse, nükleer kıyamet sonrasını tahayyül etmeye çalışıyordu.

Edebiyatın sınırlarında, yeterince saygınlık görmeyen bir tür olarak doğan bilimkurgu, çizgiromanın ardından yakın zamana kadar sinemada altın çağını yaşıyordu. Geleceğin nasıl olabileceği konusunda öngörüler içerirken, insanlara iyimser ya da karamsar seçenekler sunuyordu.

Günümüzde ise, makinelerin insan varlığını yok edebileceği yönündeki kaygının yerini artık yenileri almış gibi görünüyor. Ekonomik bunalım, çevre sorunları, salgın hastalıklar daha güncel tehditler olarak karşımızda duruyor. Elbette gelecek yine belirsizliğini koruyor, insanlar hâlâ toplumsal yaşamın ne yönde düzenlenmesi gerektiğini tartışıyor.

Terminatör: Kurtuluş bu anlamda, soğuk savaşın sonuna yetişememiş, 15 yıl kadar geç kalmış bir film. Uzay, bir dönem insanlığın ulaşabileceği en son noktanın sınırlarını belirliyordu. Günümüzde ise, sınırlar çok yakınımızda: mutenalaştırılmış kent mekânları ya da küresel iklim değişikliği sonucu yaşamın sürdürülebileceği bölgeler ile diğerleri arasındaki ayırım giderek büyüyor.

Aksiyon ve bilgisayar efektleri ile donanmış yeni bilimkurgu ise, insanlığın güncel kaygı ve sorunlarından bihaber görünüyor. Gişe rakamları ise bu kayıtsızlığın yalnızca bir sonucu. Sevin Okyay'ın yerinde vurgusuyla, yüzde 90 aksiyon, yüzde 10 hikâye bir filmi sürüklemeye yetmiyor. Oysa, bu sinemacılara aksiyonun, yenilmez kahramanların olduğu bir dünyada değil, gerçek dünyanın sınırları içerisinde anlam bulduğunu birilerinin hatırlatması gerekiyor.

Son dönemin bilimkurgu sinemasında türün iki temel ögesi unutulmuş gibi görünüyor: bilim ve kurmaca... Yine de peşin hükümlü olmayalım. Gişe kokusunu en iyi alan yönetmenlerden James Cameron'un *Avatar* filmini bekleyelim (haberlere göre filmin son hazırlıkları tamamlanıyor). 3-boyutlu gösterileceği bildirilen film, bir yandan tekniğe önem verirken, bir yandan da çevresel felaket gibi daha güncel kaygılardan hareket ediyor.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Sinema ve edebiyat

Ahmet Gürata 18.06.2009

İlgiyle izlediğim edebiyat dergisi *Notos*, son sayısında (Haziran-Temmuz 2009) "Türk sineması Türk romanın önüne mi geçti?" başlıklı bir dosyaya yer vermiş. Bir grup yazar, yönetmen ve eleştirmenden Türkiye'de sinema ile edebiyat arasında bir karşılaştırma yapmalarını istemiş.

Notos'un tartışmaya açtığı görüş, son dönemde Türkiye'de sinemanın anlatım dili ve düşünsel derinliğiyle üst

düzeye eriştiği ve edebiyatı, özellikle de romanı geride bıraktığı savına dayanıyor. İşin ilginç tarafı, derginin soruşturmasına yanıt veren edebiyatçılar bu savı büyük ölçüde onaylarken, görüşlerine yer verilen sinemacılar, edebiyattaki gelişmenin daha önemli olduğunu belirtiyorlar. Anlaşılan her iki grup da, için de yer aldığı alandaki üretimden yeterince hoşnut değil.

Örneğin, yazar Selim İleri geçen sinema mevsiminde, her birini 'başyapıt' olarak adlandırdığı altı film izlediğini belirtirken, aynı güçte altı roman okuyamadığını kaydediyor. Son dönemin en özgün filmlerinden *Sonbahar*'a imza atan yönetmen Özcan Alper ise, "belki Türkçeyi çok iyi kullanabilsem sinemacı değil de, öykücü olurdum" diyor ve *Tol* (Murat Uyrakulak) gibi güçlü bir romanın sinemada bir karşılığının olmadığını söylüyor.

Bu türden bir üstünlük tartışmasına girmeden, Türkiye'de sinema ve edebiyatın seyrine kısaca göz atalım. Öncelikle, her iki anlatı tarzının da birer ifade aracı olduğunu hatırlatmak gerek. Biri ağırlıklı olarak yazıya dayanırken, diğeri ise görüntü ve seslerden oluşuyor.

Buna karşın, edebiyat bir sanat dalı olarak benimsenirken, sinemaya uzunca bir süre yalnızca bir popüler eğlence biçimi olarak bakıldı. Sinemanın bir sanat olarak meşruiyet kazanması ancak 1920'lerden sonra gerçekleşti. Dolayısıyla, bu iki anlatı arasında kurulan sözde hiyerarşinin sanat-eğlence gerilimine dayandığını söyleyebiliriz.

Bunda sinemanın geniş kitlelere ulaşabilmesinin, bir endüstriye dönüşmesinin ve popüler olanın bayağı olarak değerlendirilmesinin önemli bir rol oynadığı gerçek. Yakın dönemden bir örnek vermek gerekirse, *Notos* dergisinin aynı sayısında, Türkiye'de bugüne dek en çok satılan edebiyat kitabının, 1.100.000 adetle Yaşar Kemal'in *İnce Memed* dörtlüsünün birinci kitabı olduğu belirtiliyor. Oysa bugün bir film, sinema, DVD ve televizyon gibi çeşitli kaynaklardan bunun 10 katı kadar izleyiciye ulaşabiliyor.

Ancak, artık bu hiyerarşinin kırıldığını, sinemanın edebiyat kadar 'saygın' bir konuma yerleştiğini söyleyebiliriz. Ayrıca, görsel kültürün boyut ve öneminin artması, insanları bu konuda daha fazla düşünmeye sevk ediyor. Bu nedenle olsa gerek, şiir yazma hevesinin yerini kısa film ya da klip çekme merakı almış görünüyor. Bu çerçevede, YouTube'un geçmişin 'Genç Şairler Antalojisi'nin yerini aldığını öne sürmek bilmem abartı sayılır mı?

Peki, edebiyat büsbütün unutuldu mu? Bütün genç heveskârlar görüntüyle mi uğraşıyor? Hayır. Yetkin eleştirmen Ömer Türkeş'in de belirttiği gibi, son yıllarda Türkiye'de bir roman patlaması yaşanıyor. İki anlatı tarzı arasında bir karşılaştırmaya gidildiğinde, 1990'a kadar film sayısının romanın çok üzerinde olduğunu görüyoruz. Örneğin 1972'de üretilen 301 filme karşılık, yalnızca 44 roman yayınlanmış. Bugünse, bu sayıların tersine döndüğü gözleniyor. 2004-2006 arasında her yıl yayınlanan romanların sayısı 300'ü aşarken, sinema sektöründeki canlanmaya karşın, bir yılda gösterime giren filmlerin sayısı 40'ı bulmuyor. Anlaşılan şiir geri planda kalsa da, anlatmak istediklerini roman diliyle ifade etme arzusu duyanların sayısı artmış.

Son olarak, vurgulamamız gereken nokta, sinemanın geçmiştekine oranla düşünsel olarak edebiyattan daha fazla beslendiği. Bunun temel göstergelerinden biri, kitabın son dönemde sinemada giderek daha görünür hale gelmesi. Giovanni Scognamiglio, Yeşilçam dönemi filmlerinde, kitapların, kitaplıkların hemen hemen hiç görünmediği saptamasında bulunmuştu. Yakın dönemde ise, *İssız Adam*'dan *Beş Vakit*'e pek çok filmde

karakterlerin roman okuduğu görülür. Dahası sahaflar da bir karakter olarak Türk sinemasına girdi (*Yumurta* ve *Uzak İhtimal*). Bunda yönetmenlerin iyi birer okuyucu olmasının rolü var.

Bu örnekler de gösteriyor ki, sinemaya edebiyatın yerini alacak bir anlatım aracı gözüyle bakmak doğru bir yaklaşım değil. Edebiyat daha çok sinemaya adım atanların beğeni ve yargılarının şekillenmesine yol açan, tutkularını körükleyen bir kaynak. Tersinin de geçerli olduğunu, pek çok romancının sinemadan beslendiğini söyleyebiliriz.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Nostalji

Ahmet Gürata 02.07.2009

1990'lar ve 2000'li yılların hâkim duygusuydu geçmişe duyulan özlem ya da nostalji... Muazzez Ersoy'un bir zamanların popüler Türk Sanat Müziği parçalarını yorumladığı *Nostalji* başlıklı albüm serisinden eski filmlere her yerde izlerini görmek mümkün bu yeni duyarlılığın. Son yıllarda, özlenen dönemlere ait ürünlerin sonuna kadar tüketilmesiyle nostalji rüzgârı biraz hız keser gibi oldu. Ancak yeni keşifler ve rastlantılar bu duygunun hâlâ devamını sağlıyor. 1970'lere ve 1980'lere damgasını vuran iki önemli yıldızın birbiri ardına ölümü, tam da unuttuğumuzu sandığımız anda nostaljiyi canlandırdı.

Geçmişe yönelik bu özlem –ironi dışında- eleştirel bir mesafe içermediği, günün gerçeklerinden hayali bir geçmişe kaçış arzusu içerdiği için eleştirilir. Bu eleştiriye hak vermemek mümkün değil, zira siyasal alanda nostalji muhafazakâr ve faşist çevrelerin sıkça başvurdukları bir duygudur. Bu çerçevede, geçmişteki güzel günlere yapılan atıfla mevcut düzen eleştirilir, geleceğin ehil ellerde nasıl şekillenebileceğine vurgu yapılır.

Elbette, nostaljiyi bütünüyle olumsuz bir duygu olarak yermek de doğru değil. Tek tek her birimizin geçmişte özlem duyduğu birşeyler olmuştur: Sevilen bir sanatçı, yanımızdan ayırmak istemeyeceğimiz bir kültür ürünü ya da artık yitirildiğini düşündüğümüz bir değer... Bu insani duyguların yalnızca günümüzün acımasız kaçış anlamı taşımadığı ortada. Dahası, geçmişe yönelik bu ilginin, bugüne daha iyi anlamaya ve dönüştürmeye yönelik bir eleştirel çaba içerdiğini de söyleyebiliriz.

Yakın dönemin kültürel duyarlılığın yetkin bir eleştirisini ortaya koyan Fredric Jameson, her ne kadar siyasal motivasyon açısından en çok Faşizmle ilişkilendirilse de, "bilinçli bir nostaljinin, bir diğer deyişle, günümüze dair akli başında ve nedamet içermeyen tatminsizliğin, devrimci duyguları harekete geçirebilecek bir uyarın olduğunu" söyler. Jameson'a göre, bu türden bilinçli bir nostaljinin en önemli temsilcisi Walter Benjamin'dir. Bu tarz bir nostaljik yaklaşım, geçmişteki düzene geri dönülmesi arzusu ya da statükonun savunulmasından çok, neyin yolunda gitmediğini gösterir.

Farah Fawcett ve Michael Jackson'ın ölümlerinden hareketle 1970 ve 80'lere böyle bir perspektiften bakarsak

neler söyleyebiliriz. Öncelikle yazılan onca sayfadan, gösterime sunulan sayısız görüntüden sonra özgün bir şeyler söylemek neredeyse imkânsız. Yine de çocukluğunu 1970'lerde yaşamış, 1980'lerde yetişkinliği adım atmış bir kuşağın üyesi olarak, döneme kuşbakışı bakmayı deneyeceğim.

1970'ler bir bolluk ve refah dönemi olmasa da, daha güzel gelecek umudunun yitirilmediği, siyasal alanın oldukça hareketli olduğu bir dönem. İşte böyle bir dönemde tanıştık, Charlie'nin üç meleğinden biri olan Farah Fawcett'la. Kırmızı mayolu posterleri dönemin hafızalarda en çok yer eden imgelerinden biri oldu. Bugün biraz dudak bükerek yaklaştığımız saç modeli ise o dönemin gözdesiydi. Belki de çoğumuzun en çok sevdiği melek Sabrina'ydı (Kate Jackson) ama Fawcett hepsini gölgede bırakıyordu. Ne de olsa "Biyonik Adam" Lee Majors'la evliydi (daha sonra başka bir ünlü yıldız Ryan O'Neal'le evlendi). *Charlie'nin Melekleri* dizisinde yakaladığı başarıyı başka alanlarda sürdürmek umuduyla ilk sezonun (1976-77) ardından diziden ayrıldı. İşler yolunda gitmeyince de son sezonda *Charlie'nin Melekleri*'ne misafir oyuncu olarak döndü. Ne yazık ki, sinemada aradığını bulamadı. Ama Robert Altman'ın kadri bilinmeyen filmlerinde *Dr T* ve *Kadınları*'nda bir sahnesi vardır ki unutulmaz: Richard Gere'in oynadığı jinekologun karısını canlandırdığı filmde, geçirdiği sinir krizi sonucu kalabalık bir alışveriş merkezinde striptiz yapar. Kariyerinin son döneminin sönük geçmesine rağmen, görece mutlu 1970'lerin bir simgesi olarak hatırlanacak Fawcett.

Michael Jackson'ın ise, daha hüznümlü bir figür olarak yer etti hafızalarımızda. O doğuştan yıldızdı. Çok küçük yaşta adım attığı gösteri dünyasında genç yaşta başarıya ulaştı. Popun kralı Elvis'in kızı Lisa Marie Presley'le evlendi. Ancak, yılların yükünü ve çocukluk travmalarını taşımakta zorlandı. Son yıllarda yaşadığı dönüşüm yaratıcılığını hep gölgede bıraktı. Geçirdiği estetik ameliyatlar, birlikte yaşadığı çocuklar ve Neverland adını verdiği malikânesiyle hiç büyümeyen bir Peter Pan olmak istedi.

Jackson'ın geniş kitlelerce tanındığı *Thriller* albümü, 1980'lerin başında neo-liberal dönemde yayınlandı. Ekonomik bunalımın getirdiği sarsıntının ardından her şeyin metalaştığı bir dönemdi bu. Ekonomik dönüşüm adı altında siyasal özgürlükler askıya alınmıştı ve soğuk savaşın son evresi yaşanıyordu. Ve yine benzeri bir karanlık dönemde, tam da gösteri dünyasına dönmeyi vaat ettiği sırada sahneden çekildi.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Anlatı yorgunluğu

Ahmet Gürata 09.07.2009

Walter Benjamin hikâye anlatıcılığının hikâyeleri tekrarlama sanatı olduğunu söyler. Birbirlerinden farklı olarak nitelendirilebilecek hikâyelerin sayısının sınırlı olduğu yaygın bir görüştür. Vladimir Propp hikâyenin öncüsü sayılabilecek masalları incelediği yapıtında, farklı karakter rollerinden ve 'işlev' adını verdiği durumlardan söz eder. Bütün bu karakter ve işlevlerin farklı biçimde biraraya getirilmesiyle oluşturulacak masalların sayısı sonsuz olmakla birlikte, temelde sınırlı sayıda kategoriye ayrılırlar. Bu kategorilerin sayısı kimine göre 29, kimine göre 69'dur.

Yedi Olayörgüsü (2004) başlıklı bir kitap yazan Christopher Booker'a göre ise, bütün bu anlatılar yedi başlık

altında incelenebilir. Çok sayıda roman, film ve televizyon dizisini inceleyen Booker, yedi ana olayörgüsünü şöyle sıralar: Canavarı Yenmek, Sıfırdan Yükselmek, Arayış, Yolculuk-Dönüş, Komedi, Trajedi ve Yenidendoğuş. Booker bunlara bir de İsyan ve Gizem kategorilerini ekler. Ancak, yazara göre Romantik akımla birlikte (yaklaşık 200 kadar önce) klasik olayörgüsünden bir ölçüde kopulmuştur. Bunun nedeni bireyin benliğindeki parçalanmadır. Bu sayede klişeler yıkılmakla birlikte, hikâyeler bir türlü arzu edilen sona (bütünlüğe) ulaşmamaktadır.

Buna karşın, çevremizi saran popüler romanlara ve filmlere baktığımızda, gerçekten de insanların aynı hikâyeyi tekrar tekrar dinlemekten bıkmadığını görüyoruz. Uyarlamalar, yeniden-çevrim filmler bu durumun bir diğer göstergesidir. Buradan hareketle, okuyucu/izleyicinin bir yapıttan zevk alabilmesi için onun bir ölçüde tanıdık olması gerektiğini söyleyebiliriz. Ancak, bu oldukça riskli bir durumdur, zira fazla benzerlik bıkkınlık hissi yaratabilir. Bunu önlemek için de farklılaştırmaya gereksinim duyulur. Tekrar ve farklılık, tür kavramının da temel çerçevesini oluşturur.

Bu noktaya kadar herkesin bildiği bir gerçekten söz ettik: Yıllardır aynı hikâyeleri dinliyoruz... Peki, kitle iletişim araçlarının yaşamımızın önemli bir parçası durumuna geldiği, bilgisayar ya da televizyon ekranı karşısında saatler geçirdiğimiz günümüzde bu ne anlama geliyor? Acaba, tekrarlanan anlatılardan aynı ölçüde haz alıyor muyuz?

Medya tüketimindeki artış sayesinde, televizyon dizilerinden video oyunlarına, internet ortamında paylaşılan görüntülerden anlatı formunda sunulan haberlere, her gün onlarca hikâyeye karşılaşıyoruz. Usta senaryo yazarı (*Taksi Şoförü*) ve yönetmen (*Mishima*) Paul Schrader'e göre, bütün bunlar izleyicide bir "anlatı yorgunluğuna" yol açıyor. Schrader geçtiğimiz günlerde *Guardian* gazetesinde yayınlanan (19.06.2009) yazısında, bu durumu bir örnekle açıklamış. 30 yaşındaki hayali medya izleyicisine Ollie Overwhelmed adını vermiş Schrader. Biz Burhan Bungun diye çevirelim: "Burhan'ın dedesinin babası, 30 yaşına geldiğinde yaklaşık 2.500 saat görsel-işitsel anlatı izlemişti. Aynı yaşta, dedesi 10.000 saat, babası ise 20.000 saat anlatı izlemiş olsun. 30 yaşına girdiği 2009'da, Burhan'ın izlemiş olduğu anlatıların toplamı 35.000 saati bulacak."

Bu derece yoğun bir medya tüketimi sonucu, günümüz izleyicisinin farklı hikâye türlerine aşina olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Paul Schrader'e göre, hikâye anlatıcısı açısından izleyicinin dikkatini çekebilmek giderek güçleşiyor. Örneğin, bir seri katil hikâyesi izleyecek olan seyirci, yalnızca ana olay örgüsünü değil, "bu olay örgüsünün farklı permütasyonlarını, bu permütasyonların taklitlerini ve taklitlerin permütasyonlarını" çoktan görmüştür. Schrader izleyicinin dikkatini çekebilmek için denenebilecek farklı yolların da (daha fazla kan, parodi, alışılmadık karakterler vb.) tükendiği görüşünde.

Usta senaryocuya göre, sözel anlatımda izleyicinin dikkatini çekebilmek daha da zor (Schrader, senaryo yazarlığının edebiyattan çok sözlü anlatı geleneğine yakın olduğunu belirtiyor). Hayali izleyici Burhan Bungun, çok sayıda hikâye izlediği için, tıpkı bir yapımcı gibi bu anlatılanları hemen kategorize edecek, belleğinde dosyalayacak ve cevabı yapıştıracaktır: "Ben bu filmi biliyorum."

Schrader, yedi gün yirmidört saat medya ortamında yaşayan bir izleyici karşısında, özgün olabilmenin 50 yıl öncesine göre zorlaştığını kaydediyor.

Bir dönemin en özgün senaryolarını kaleme almış Schrader'in yorumu dikkate değer. Ancak, görüşlerine itiraz için yakınlarda okuduğumuz bir haberi örnek verelim: Steven Spielberg, Chan-wook Park'ın *İhtiyar Delikanlısı*'nı (2003) yeniden çekecekmiş. Amerikan izleyicilerinin zevkine uyarlamak için, filmde aşırı şiddet ve enstest unsuruna yer verilmeyecekmiş. Bu örnekten hareketle iki noktayı vurgulamakta yarar var: Giderek artan olanaklara karşın, medya ürünleri eşitsiz biçimde dağıtılıp izleniyor, bir diğer deyişle hâlâ geniş kesimlerin izlemediği görece özgün hikâyeler bulunabiliyor. Bu ürünlerin kitlelerce beğenilmesinin yolu, kültürel açıdan hedef kitlenin zevklerine uyarlanmasından geçiyor (tekrar ve farklılaştırma).

Son olarak, olayörgüsünün filmin unsurlarından yalnızca biri olduğunu kaydetmeli. Bilindiği gibi, senaryonun dışında, izleyicinin filmde çıkaracağı anlamı ve alacağı hazı belirleyen pek çok öge var: oyunculuk, sanat ve görüntü yönetmenliği, kurgu ve müzik gibi... Aynı zamanda yönetmenlik de yapmış biri olarak Schrader, belki bu anlamda da seçeneklerin tükenmekte olduğu görüşündedir.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Yeni anlatılar

Ahmet Gürata 16.07.2009

Geçtiğimiz hafta usta yönetmen ve senaryo yazarı Paul Schrader'in sinema izleyicisinin dikkatini çekmenin giderek güçleştiğine dair yorumuna yer vermiştik. Schrader bu durumu, izleyicinin televizyon, internet gibi çeşitli kanallardan çok fazla anlatı izlemesine bağlıyor ve "anlatı yorgunluğu" olarak adlandırıyordu. İzleyicinin değişik olay örgülerine ve bunların farklı versiyonlarına âşina olduğunu belirten yönetmene göre, özgün bir hikâye anlatabilmek giderek imkânsız hale geliyordu.

Paul Schrader, geleneksel hikâye anlatımının izleyicinin ilgisini çekmekte yetersiz kalması karşısında, "karşı-anlatıların" yaygınlık kazandığını belirtiyor. Schrader'in karşı-anlatı olarak tanımladığı yapıtların ortak özelliği ise, gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırdaki gezinmeleri ve çoğu zaman kendilerini izleyiciye "gerçek" ya da "gerçekçi" olarak sunmaları.

Bu hafta, bu tanımlamadan hareketle, yeni anlatıları masaya yatıracağız. Schrader'in sınıflandırmasını biraz değiştirerek, Türkiye'den yakın tarihli örneklerle yer vereceğiz:

1. *Belgesel*: Bu başlığın burada ne işi var diye sorabilirsiniz. Belgesel elbette yeni bir anlatı tarzı sayılmaz. Burada daha çok, belgesellerin son yıllarda ticari sinemalarda gösterime girmesinden, süre, dramatik yapı vb. yönünden kurmaca filme yakınlığından söz ediyoruz. Sınırların sorgulanmasına bir örnek olarak, belgesel film *İki Dil Bir Bavul*'un (Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan), Adana Altın Koza Film Festivali'nde 'En İyi Film' kategorisinde yarışmakla kalmayıp, iki ödül birden kazanmasını verebiliriz.

2. *Yarı-belgesel ya da canlandırma drama*: Bu başlık altındaki anlatılar çok çeşitlilik gösteriyor. Bu örnekte, günlük yaşamdan bir kesit, o durumun bizzat tanığı olan kişilerin gözünden aktarılırken, yönetmen yaratıcı müdahalelerde bulunabiliyor. Kimi zamansa, öyküsü anlatılan kişilere zaman zaman profesyonel oyuncular eşlik ediyor. Ya da daha önce yaşanmış bir olay, tanıklar ya da oyuncular tarafından yeniden canlandırılıyor. Çoğunlukla anekdotlar üzerinden ilerleyen bu anlatılar, izleyiciye "kurgulanmamış" bir yaşam izlenimi sunuyor. Bu tarzın yakın zamanlı örnekleri arasında *Gitmek* (Hüseyin Karabey), *Köprüdekiler* (Aslı Özge), *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer) sayılabilir.

3. *Reality TV*: Belgesel ve kurmaca ayrımını sorgulayan anlatılar sinemayla sınırlı değil. Televizyonda da, bir senaryoya bağlı olmadan ilerliyormuş gibi görünen örnekler sıkça rastlanıyor. Önceden kolayca tahmin edilebilir senaryolardan bıkan izleyiciler için bu programlar yeni bir seçenek oluşturuyor. Ancak, bu tür programların da aslında bazı formüller (senaryo) üzerine inşa edildiğini unutmamak gerek.

4. *Mini diziler*: cep telefonları ya da YouTube gibi platformlar için özel olarak üretilen bu kısa (3-15 dakika arası) dizilerin temel özelliği, gerçek hikâyeler sundukları izlenimini yaratmaları. Bir zamanlar YouTube'un en çok izlenen gönderilerinden olup, diziye dönüştürülen *lonelygirl 15* bu tarza iyi bir örnek.

5. *Video oyunları*: Spektrumun diğer ucunda ise bilgisayarda canlandırılmış karakterleriyle video oyunları yer alıyor. Bunları yeni anlatılara dahil etmemizin nedeni, izleyiciyle kurdukları etkileşim. Oyuncu/izleyicilere hikâyenin seyrini değiştirebilme olanağı sunmaları, önceden kurgulanmışlık hissini ortadan kaldıran etkenlerden biri.

Tanımlamaya çalıştığımız bu yeni/karşı-anlatılar, geleneksel hikâyelere karşı güçlü bir seçenek oluşturuyor. Öyleyse, anlatıların sonundan çok, dönüşümünden söz etmek daha doğru. Eğlence tarzındaki değişim, anlatılardaki değişimi de zorunlu kılıyor. Karanlık bir odada perdeye yansıtılan görüntülerin yerini farklı mecralarda izlenen yeni anlatılar alıyor. Son sözü Paul Schrader'e bırakalım:

"Hikâye anlatımı, merasim olarak başladı, zamanla ayine döndü. Ortaçağda ticarileşti, 19. yüzyılda önemli bir iş kolu haline geldi, 20. yüzyılda ise uluslararası bir endüstriye dönüştü. Günümüzde ise, postmodern çağın vazgeçilmez parçası. Senaryo yazarları olarak kendi başarımla mücadele ediyoruz. Etrafı duvar kâğıdıyla kapladık, ancak kimsenin astığımız resmi fark etmesini sağlayamıyoruz (...) Bu bir kriz değil. Sinemanın karşı karşıya olduğu krizlerden yalnızca biri."

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

"Bıraktığıma göre bir tane yakabilirim"

Ahmet Gürata 23.07.2009

Ne yalan söyleyeyim, sigara içmeyen biri olarak, kapalı alanlarda sigara içilmesinden rahatsızlık duyuyorum. Ortalıktaki duman çoğu zaman yiyip içtiklerimi zehir ediyor, bünyemde günlerce süren rahatsızlığa neden olabiliyor. Bu nedenle, geçtiğimiz hafta sonu uygulamaya konan yasaktan memnuniyet duydum. Ama söz konusu yasağın sunuluşunda, tartışılmasında ve uygulanışında insanı rahatsız eden birşeyler var. Birlikte adını koymaya çalışalım...

Önce afişlerden başlayalım: Bir tarafta Tayyip Erdoğan, diğer tarafta Muhsin Yazıcıoğlu (kendisinin yasağa desteğiyle “kalplerde olduğu” belirtiliyor) ve ortalarında Ahmet Türk “dumansız havaya” destek olduklarını belirtiyorlar. (Ertuğrul Günay’ın deyimiyle) “Yaratıklar” bütün kentteki posterlerde sonuncu ismin üzerini kazıyarak görevlerini yerine getirmişler... Bu politikacıları kim neye göre seçmiş, neden bütün parti başkanları yok, aralarında neden bir bakan da yer alıyor? Belli değil. 12 Eylül cuntası karşısında “Ben Atatürkçü değilim” diyen Nadir Nadi gibi, “dumansız havanız sizin olsun, ben boğulmaya razıyım” diyesi geliyor insanın...

Neredeyse bir zamanlar hayatta ve filmlerde herkesin sigara içtiğini unutacağız. Aslında Hollywood sinemayı bırakalı çok oluyor. Filmlerde sigara artık kötü adamlara özgü bir lüks olarak tanımlanıyor. ABD’de filmleri değerlendirip yaş sınırlamalarını belirleyen Motion Picture Association of America, iki yıl önce, sigarayı özendiren ya da herhangi bir mazerete/ bağlama dayanmadan sigara içilen filmlerin yaş sınırlamasını yükseltme kararı aldı.

Bütün bunlar bir yere kadar anlaşılabilir. Peki, televizyondaki tuhaf sinema yasağına ne diyeceğiz? Ekranda sigara ve içki görünen yerlerin bulanıklaştırılmasını Türkiye’ye özgü “dâhiyane bir buluş” sanıyordum. Başlangıçta şaşırıp televizyonun ayarlarıyla oynamış, ardından “Bir seks sahnesi oynuyor herhalde” diye düşünmüştüm. Durumu anlayınca da, yetkililere şapka çıkarmıştım. Meğer filmlerde sigara içilmesinin 2000 yılından beri yasak olduğu Tayland’da da televizyonda sigara görüntüleri kapatılıyormuş.

Bu müthiş uygulama sayesinde bazen bütün bir film boyunca belirli bir oyuncunun yüzünü görmek mümkün olmuyor. Filmi önceden izlemişseniz sorun yok, hayalinizde canlandırabilirsiniz. Ancak izlemediğiniz bir filmse, söz konusu sahneler için tahmin yürütmek zorundasınız.

Bunun, diyelim ünlü bir sanatçıya ait, değerli bir tablonun üstünü çizmekten, tahrip etmekten bir farkı var mı? Dumansız alana tamam ama filmlerime dokunmaya ne hakkınız var?

Jim Jarmusch’un çekimlerine kapalı alanlarda sigara yasağı yokken başladığı ve 2003’te tamamladığı *Kahve ve Sigara*, bu iki “kötü alışkanlığı” “güzel muhabbetlerle” ele alır. Filmdeki 11 kısa bölümde, tanınmış isimler tutku, keyif ve bağımlılık üzerine sohbet ederler. “Kaliforniya’da Bir Yerlerde” başlıklı bölümde kendisine sigara tutan Tom Waits’in teklifini Iggy Pop “Artık bıraktığıma göre bir tane yakabilirim” diyerek kabul eder. Ardından zincirleme sigara içerler.

Farkındayım, alaycı, sinirli ve biraz da safça bir yakınma oldu benimki... Ama yasakların ardındaki ikiyüzlü faşizm, şu sıcak günlerde bana da bir tane yakabilirim dedirtiyor. İyisi mi, bulanık ekranları kapatıp “kötü alışkanlıklara” değilse bile başka mecralardaki “yasaksız” filmlere sarılmalı.

Aşk tartışmaları

Ahmet Gürata 30.07.2009

Aşk ve cinsellik sinemanın hiç kuşkusuz en eski temaları. Sinemanın bulunuşuna hazırlık eden Eadweard Muybridge'in hareket fotoğraflarını dahi bu çerçevede değerlendirebiliriz. Muybridge'in hareketlerini seri olarak fotoğrafladığı modellerinin çoğunun kadın ve çıplak oluşu, söz konusu fotoğrafların, bilimsel arayışın ötesinde anlamlar taşıyabileceğini düşündürür izleyiciye. Thomas Edison'ın ilk filmlerinden biri olan *Öpücük*'te (1896) ise, dönemin iki oyuncusu Mary Irwin ve John Rice, daha önce sahnede sergiledikleri bir oyunun son sahnesini bu kez kamera karşısında canlandırırlar: yaklaşık 50 saniyelik film boyunca öpüşürler. Bekleneceği üzere film yoğun bir tartışma yaratır.

Sinemanın bu başlangıç döneminin filmlerinde izleyiciye 'dikizci hazlar' sunmayı hedefleyen pek çok sahne vardır. Anahtar deliğinden gözetlenen odalar, paravanın arkasında soyunan kadınlar vb. Sinema tarihinin ilk yakın plan çekimlerinden birinde, ayakkabı denerken, çapkın ayakkabıcıyı baştan çıkarmaya çalışan bir genç kızın eteğini hafifçe sıyrıp ayak bileklerini sergilemesini izleriz (*Neşeli Ayakkabıcı*, 1903, Edison).

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Çocuklara Yasak* adlı hikâyesi, 20. yüzyılın başında sinema konusundaki yaygın bakış açısını çarpıcı bir biçimde aktarır. Sinemaya giden kocasının yanına oğullarını da aldığını öğrenen kadın fenalık geçirir. Zira, filmde bir kadın soyunmakta ve izleyiciyi temsil eden bir adam bütün bunları bir paravanın arkasından izlemektedir. Bu hikâyede kadının gösterdiği tepki, bir sanat olarak meşruiyetini daha sonraları kazanacak sinemaya ilişkin genel tepkiyi yansıtır: "Kadına anlatılmaz, çocuğa gösterilmez, kim bilir ne kepaze şeyler..."

Sinemaya ilişkin bu yaygın bakış açısı bugün gerilerde kalsa da, aşk ve cinsellik hâlâ tartışılan konuların başında geliyor. Pier Paolo Pasolini'nin *Aşk Tartışmaları* diye çevirebileceğimiz belgeseli *Comizi d'amore* (1964) (filmin İngilizce başlığı nedense *Love Meetings / Aşk Buluşmaları*'dır) İtalyan toplumunda cinsellik konusunu ele alır. Jean Rouch ve Edgar Morin'in *Bir Yaz Güncesi* (1960) adlı filminin izinden giden Pasolini, insanlara aşk ve cinsellikle ilgili sorular sorar. *Cinéma vérité* (hakikat sineması) olarak adlandırılacak ve filmin yapım sürecini de izleyiciye aktaran bir üslupta gerçekleştirilen film, "Bebek nasıl doğar" sorusuyla açılır. Çeşitli yaşlardan çocuklar, bu soruya "leylek", "tanrı" ya da "amcam getirdi" gibi yanıtlar verirler. Daha sonra Pasolini, maçoluk, evlilik öncesi flört ve eşcinsellik gibi konularda sorgular çeşitli kesimlerden insanları. Zengin kuzey bölgeleri ile güneydeki Sicilya arasındaki farkları gösterir.

Filmin sonlarına doğru bir türlü tatmin edici bir sonuca ulaşamayacağının farkına varır. Bunun nedeni insanların, özellikle de burjuvaların, bu tür sorular karşısındaki suskunluğudur. Bazıları ise peşin hükümlü olmakla birlikte ağzına geleni söylemekten çekinmez. Kimi yanıtlar ise, ekranda belirtildiği üzere, yönetmenin otosansürüne takılır. Yine de filmin ortasında verilmeyen yanıtların bıraktığı bir boşluk kalır.

Film genç bir çiftin hazırlık ve evlenme sahnesiyle sona erer. Bu sahneye eşlik eden Pasolini'nin dizeleri, "ne mutlu ne de masum olan tarih" karşısında her zaman "acımasız unutkanlığın" yer aldığını bizlere hatırlatır.

Aşka Övgü (2001) adıyla bir film çeken Jean-Luc Godard'a göre, aşkın dört ânı vardır: karşılaşma, fiziksel tutku, ayrılık ve barışma... Godard aşkı daha çok sessizlik, hatta iletişimsizlik üzerinden anlatma yolunu seçer. Filmde, Robert Bresson'ın *Sinematograf Üzerine Notlar*'ından bir alıntı yapar: "Hareketsizlik ve sessizlikle aktarılabilecek her şeyi en sonuna kadar kullandığından emin ol."

Bu sözler Pasolini'nin *Aşk Tartışmaları* için de geçerlidir. Filmin en açıklayıcı sahneleri ne Alberto Moravio ve Cesare Musatti gibi uzmanların yorumları ne de bilgece yanıtlar veren çocuklar ve yaşlılardır. Filmi anlamlı kılan, insanların Pasolini'nin soruları karşısındaki kısa duraklama anları, mahcup ya da sinirli gülümsemelerdir... Pasolini'nin tanımıyla, yaşamın sıradan gerçekleri karşısındaki "konformist" tutumumuz...

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Festivaller

Ahmet Gürata 27.08.2009

Geçtiğimiz hafta, Güneydoğu Avrupa'da (bu coğrafi tanımlamalar giderek bir tuhaf olmaya başladı) sinemanın durumunu ele alan bir foruma katılmak üzere Saraybosna Film Festivali'ndeydik. Koşulları birbirinden oldukça farklı ülkeler arasında görüş alışverişi, işbirliği ve ortak-yapım olanaklarına odaklanan bu toplantı beklenebileceği gibi pek de verimli geçmedi. Bunun nedeni, gündemin çokuluslu şirketler (dijital projeksiyon pazarlamacıları) ve Avro-bürokratlar (Euroimages, Media gibi kuruluşların temsilcileri) tarafından belirlenmiş olmasıydı. Sinemanın gerçek sorunlarına kıyısından bile değinilmeyen bu toplantının notlarıyla canınızı sıkmayacağım.

Sizlere daha keyifli festival notları hazırlıyordum. Ancak, yoğun gündem ve sinema sevgisi ağır basınca, geçen hafta köşeyi pas geçtim ve fiyakalı köşeyazarı deyimiyle yıllık iznimin bir bölümünü kullandım. Üstelik bu kadar yol katetmişken, şehri görmeden ve gençliğimizin kahramanı Galatasaraylı Hotiç'in yerinde köfte yemeden dönülmezdi.

Yiyip içtiklerim benim olsun, gördüklerimi anlatayım diyeceğim... Ama bu kez de önünüze bayat festival haberleri sunmak istemem. Dilerseniz bunun yerine film festivallerinin kendisini masaya yatıralım. Hem önümüz Venedik, hemen ardından festivallerin parlayan yıldızı Toronto geliyor. Daha Ekim ayını bulmadan Antalya Film Festivali ile ilgili tartışmalara da değiniriz.

Film festivalleri üzerine bugüne dek yapılmış en kapsamlı akademik çalışma Marijke de Valck'ın *Film Festivalleri: Avrupa Jeopolitiğinden Küresel Sinemaseverliğe* (Amsterdam Üniversitesi Yayınları, 2007) adlı kitabı. Valck'ın rehberliğinde önce festivallerin tarihçesine bir göz atalım.

Aslında, festivaller neredeyse film gösterimlerinin başlangıcıyla yaşıt. İlk film festivali 1898'in yılbaşında Monaco'da düzenlenmiş. Bunu Torino, Milan, Palermo (İtalya), Hamburg (Almanya) ve Prag'daki (Çekoslovakya) festivaller izlemiş. İlk yarışmalı festivali ise, sinemanın öncüsü Lumière kardeşler 1907'de yine İtalya'da düzenlemiş.

Ancak, bugünkü anlamda festivallerin atası Venedik... İlk festival, sanat banelinin bir parçası olarak 1932'de düzenlenmiş. Faşist Mussolini hükümetinin desteğini alan festival 1934'ten itibaren yıllık olarak düzenlenmeye başladı. Uluslararası film festivalleri ağının başlangıcını oluşturan bu tarih, aynı zamanda sessiz filmde sesli filme geçildiği yıllara denk düşüyor.

Bilindiği gibi, sesli filme geçiş, kısa bir bocalama döneminin ardından (1927-1932), Amerikan sinemasının dünya çapında egemenliğini pekiştirmesine yol açan en önemli gelişmelerden biri. Fransa ile kıyasıya bir rekabet halinde olan Hollywood, senkronize dublajın gelişmesiyle dil sorununu aşacak, film sanayisinin ölçek avantajı ve ABD hükümetinin uluslararası politikalarının desteğiyle Avrupa'da ve pek çok yerde pazar payının çoğunu ele geçirecekti.

Demek ki, festivallerin gelişiminde Avrupa sinemasının ilk ciddi krizinin belirgin bir rolü var. Avrupa'dan doğup gelişen bu olgunun merkezinde, ülkeyi ve sanatını ön plana çıkarmaya çalışan bir jeopolitik gündem yatıyor.

Venedik, bu çerçeveye uygun olarak, çeşitli 'ulus-devletleri' festivale davet ederek, en iyi filmleri sunacakları bir platform sağlıyordu. Katılım, bugünkünden farklı olarak, spor karşılaşmalarında olduğu gibi ülke temeline dayanıyordu. Öte yandan, Hollywood'un ticari örgütü Amerikan Sinema Yapımcıları ve Dağıtımcıları Birliği (MPPDA) de ABD'nin ulusal temsilcisi olarak festivalde yer alıyordu.

Festivaller, bir yandan Hollywood egemenliğine karşı direnmeye çalışan Avrupa sinemasına hayat öpücüğü kondurmaya çalışırken, daha başlangıçta, ticari sistemin dışında kalamıyor ve ABD ile flört ediyordu. Festivallerin iki cami arasındaki binamaz konumları bugün de sürdürüyor.

Ancak, o tarihlerde filmler kitlesel ticari ürünler değil, kültürel kimliğin önemli bir göstergesi olan ulusal sanat ürünleri olarak değerlendiriliyordu. Tabi bütün bunlar iktidar ve ideoloji mücadelesini de beraberinde getiriyordu.

Faşist partinin ideolojik ve kültürel yöreğine giren Venedik Film Festivali, 1936'da onur konuğu olarak Goebbels'i ağırlıyordu. 1938'de büyük ödöl olan Mussolini heykelciğini, Almanya'dan *Olympia* (Leni Riefenstahl) ve İtalya'dan *Pilot Luciano Serra* (Goffredo Alessandrini) paylaşıyordu. Goebbels'in, kitleleri harekete geçirmek için, *Potemkin Zırhlısı* gibi bir film gerçekleştirme düşüncesine sinemacılar sahip çıkıyordu.

Venedik Festivali'nin 'danışıklı dövüş' ortamı Fransız, İngiliz ve Amerikalıları rahatsız etmişti. 3 Eylül 1938'de Venedik'ten Paris'e giden trende, bir grup eleştirmen ve sinemacı, propaganda platformu olmayan bir festival için hazırlıklara giriştiler. Bunu izleyen günlerde yapılan girişimlerin ardından yeni festivalin evsahibi olarak, Paris yerine güneşli Cannes seçildi. Festival tarihi 1-20 Eylül 1939 olarak belirlendi. Ancak, Hitler'in 1 Eylül'de Polonya ve Fransa'yı işgali, festivalin savaş nedeniyle yedi yıl süreyle ertelenmesine neden olacaktı. Savaşın sonra 20 Eylül-5 Ekim 1946'da gerçekleşen Cannes ve diğer festivallere de önümüzdeki hafta bakalım.

Festival ağı

Ahmet Gürata 03.09.2009

Geçen hafta festivallerin kısa tarihçesine bir giriş yapmış ve Venedik Film Festivali örneğiyle jeopolitik kararların önemine değinmiştik. Venedik'in (faşist İtalya ve Almanya eksenindeki) tarafgir tutumuna tepki olarak doğan Cannes Film Festivali, ilk kez 1946'da düzenlenir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında festivallerin sayısında belirgin bir artış gözlenir: Locarno (1946), Karlovy Vary (1946), Edinburgh (1946), Brüksel (1947) ve Berlin (1951).

Bu dönemde festivaller, ulusal sinemaların sergilendiği bir vitrin işlevini görmektedir. Katılım, ülkeler göre değerlendirmekte, festivallere gönderilecek filmleri ülkelerin ulusal komiteleri seçmektedir. Bu işleyiş beraberinde bazı ülkelerin ve filmlerin dışlanması da getirmektedir. Bu durum çeşitli tartışmalara ve diplomatik sorunlara neden olmaktadır.

Bütün ülkelerin katılabileceği bir sinema olimpiyatı düşüncesi, festivaller arasındaki rekabet nedeniyle kabul görmez. Sinema dünyası, çareyi festivaller arasında hiyerarşiye dayalı bir sınıflandırma yapmakta bulur. Uluslararası Film Yapımcıları Federasyonu FIAPF'in geliştirdiği akreditasyon sisteminde Berlin, Cannes ve Venedik'in yanı sıra sekiz festival daha A sınıfına dahil edilir. Festivallerin sınıflandırılması her yıl yeniden ele alınır.

1960'lardan itibaren, film seçiminde ülkelerin temsilinden başka öncelikler de gözönüne alınmaya başlanır: kendine özgü üslupları olan yönetmenler (*auteur*) ya da belirli temalar. Bu dönemde, festivaller bir sanat dalı olarak sinemanın önemine vurgu yapmaktadır.

Festivallerin tarihsel gelişimindeki son aşama ise, 1980'lerden bu yana gözlenen nicel artıştır. Bugün tüm dünyadaki film festivallerinin sayısının 2000'e yaklaştığı tahmin ediliyor. Buna karşılık festivaller arasında bir işbölümüne gidildiği gözleniyor. Büyük uluslararası festivallerin yanı sıra, bölgesel ve yerel festivaller düzenleniyor. Belgesel, canlandırma gibi tarzlara, genç yeteneklere, belirli toplumsal gruplara ayrılmış özel festivaller var.

Bu yeni dönemde festivallerin önemli bir bölümün kurumsallaştığını ve profesyonel bir etkinliğe dönüştüğünü söyleyebiliriz. Günümüzde, çok boyutlu bir dinamige sahip bir festival ağından söz edebiliriz.

Bu ağın üyeleri kimlerden oluşuyor? En başta sinema dünyasının profesyonelleri (yönetmenler, yapımcılar, vd.) yer alıyor. Resmî görevliler, eleştirmenler ve sinemaseverler de festivallerin düzenli katılımcıları arasında.

Festivaller, film yapım, dağıtım ve gösterimi açısından en önemli araçlardan biri. Yeni projeler ilk kez burada değerlendiriliyor. Ortak yapım anlaşmaları burada gerçekleştiriliyor. Festivale katılan filmlerse, burada görücüye çıkıp dağıtım ve gösterim olanağına kavuşuyor. Bu anlamda, festivaller, filmlerin kültürel değerlerini belirleyen en önemli arena. Festival programına seçilen ya da ödül alan filmlerin satış ve gösterim şansı yükseliyor.

Hollywood'un egemen olduğu ticari gösterim ağına alternatif ya da onu tamamlayan bir diğer şebeke, festivaller...

Bunun yanı sıra, özellikle bazı büyük festivaller, yatırımcıların ve hukuk danışmanlarının da dahil olduğu bir

ticari pazar oluşturmakta. Festivallerin turistler açısından önemli cazibe merkezi olduğu da bir gerçek. Paris ve Roma gibi büyük kentler yerine, Cannes ve Venedik gibi sayfiye yerlerinin seçilmesinin nedeni de bu. Öte yandan, küreselleşmenin getirdiği rekabet ortamında, bütün kentler, "imajlarını" geliştirmek adına festivallerden yararlanmaya alışıyor. Kent pazarlamasının (moda deyimle markalaşmanın) olmazsa olmazlardan biri festivaller.

Alternatif bir sinema ağı olarak festivallerin, giderek artan homojenleşmeye karşı, önemli bir işlev gördüğünü söyleyebiliriz. Ancak, festival ağının dinamiklerinin de bir grup elit tarafından belirlendiğini ve tercihlerin ardında yeni-sömürgeci bir eğilimin yattığını da unutmamak gerek. Türkiye sinemasının, İran ve Romanya gibi ülkelerin ardından, festival ağının yeni gözdelelerinden bir durumuna geldiği bugünlerde bu meseleye biraz daha kafa yormak gerekiyor.

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)

Film bitmiyor

Ahmet Gürata 10.09.2009

Krista – Hep o üç harf için değil mi her şey? S-O-N.

Seyfi – SON. Herkes kalkıp gidiyor. Bazen film bitmiyor.

Hulki Aktunç, "Peri Sineması'ndaki üç yer göstericiden biri olan" Madam Krista ile aynı sinemada büfeci olarak işe başlayan Seyfi arasındaki ilişkiyi ele aldığı *Bir Yer Göstericinin Hayatı*'nda, sinema kültüründeki değişimi etkileyici biçimde aktarır. "Filmlere Kapılıp Gitme ağı"ndan nasıl olup da sinemaların kapandığı döneme geçilmiştir? Yıllar sonra, Seyfi yer göstericiliğe terfi etmiş, ikisi de yaşlanmış, ancak yer gösterecek insan kalmamıştır. Gelen üç beş kişi de diledikleri yere oturmaktadır. Yer göstericiler, "cemaatsiz kilisenin zangoları", "cemaatten korku içinde" kaçan "mescidin korkunç bevvapları"dır. Sonunda Krista ölür, Seyfi de ancak Şehzadebaşı'nda seks filmleri gösteren bir sinemada iş bulur...

Bugün, sinemanın bunalımlı yılları geride kalmış görünüyor. 1970 ve 80'li yıllarda hızla azalıp, 1990'ların başında 300'e inen sinema salonu sayısı, 1500'e yaklaşıyor. Alışveriş merkezleri ile çok-salonlu sinemalar da artıyor. Ancak, salonlar ve seyircilerle birlikte sinema kültürü de değişiyor. Bu yeni sinemalarda, yer göstericilere de giderek daha az rastlanıyor. Büfe, temizlik gibi birçok hizmeti yerine getiren gençler, kapıda bilet kesmekle yetiniyor. Kalabalık seanslar dışında, izleyiciler kendi yerlerini kendileri buluyor.

Yer göstericilerin yer göstermeye devam ettikleri yakın dönemden iki anıyla devam edelim:

Şehir merkezindeki çok-salonlu sinemalardan birinde izliyoruz *Yaşamın Kıyısında*'yı (Fatih Akın)... Filmin sonunda, Nejat (Baki Davrak) ile birlikte oturmuş deniz kıyısında bekliyoruz. Öyle dalmışız ki, jenerik akıp gitmiş, ışıklar yanmış (yoksa, illa da jeneriğin sonuna kadar oturacağım diyen tiplerden değiliz). Salonda kalan tek izleyiciler biziz. Boş meşrubat kutularını toplayan yer gösterici yanımıza yaklaşıyor. "Nasıl buldunuz," diye soruyor. Ayaküstü ne diyebilir ki insan? "Etkileyiciydi" gibi bir beylik yorumda bulunuyoruz. Aslında en baştan beri söylemek istediğini söylüyor: "Sonu olmamış." İtiraz ediyor, 'mutlu' ve 'açık-uçlu' sonlar üzerine bir tartışmaya giriyoruz. Bir sonraki seans başlayacağı için sonunu getiremiyoruz. Acaba ikna edebildik mi, yer

göstericiyi?

Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu (Gore Verbinski), iyi bir ticari filmin bütün unsurlarını içeriyor... Gazetede okumuşum, arkadaşları uyarıyorum: "Film bitince hemen çıkmayalım, jenerikten sonra bir sürpriz sahne varmış". Nihayet jenerik akıyor. Duruma uyanmamış olan izleyicilerin tamamı çıkıyor. Günün son seansı ve vakit gece yarısına yaklaşıyor. Salonu ertesi güne hazırlayacak olan yer gösterici (aynısı değil) yanımıza geliyor. "Sürpriz sahneye daha 10 dakika var. Çok beklersiniz. Ama eğer isterseniz, ben sonunda ne olduğunu size söyleyeyim." Direnmeden kabul ediyoruz. Film dinlemek de, en az film izlemek kadar keyifli. Salondan birlikte çıkıyoruz.

Filmler üzerine düşünmenin, konuşmanın ve tartışmanın da yer göstericiliğe benzer bir yönü var. Birilerine, nasıl izlemek, yorumlamak gerektiğini göstermek anlamında değil de, yeni kapılar açmak, farklı bakış açıları sunmak ya da 'karşı-açıyı' göstermek anlamında (Janet Barış'ın *Agos* gazetesindeki yazıları, "Yer Gösterici" başlığını taşıyordu).

Sinema üzerine düşünürken ve yazarken yapmaya çalıştığımız şey, bu türden bir yer göstericilik. Aynı zamanda da, hayatı ve dünyayı anlama, onun içerisinde kendimizi sorgulama çabası... Bir gün bir filmle bunun sırrına erişemeyeceğimizi, tersine, her filmin durumu daha da karmaşık hale getireceğini bilerek ve arzulayarak...

Çeşitli işlerde, farklı uzunluklarda ve tarzlarda yazılar yazdım: haber, rapor, dilekçe, tez, referans mektubu... Bunlar da belki yer göstericiliğin bir parçası olarak değerlendirilebilir. *Taraf* ile birlikte, bunlar arasına 'köşe(lemece)' de katıldı. Çok şey öğrendim ve açıkçası keyif aldım. Sinema eleştirisinin pir-i munganlarından Serge Daney'in, kendi gazete/köşeleme serüveni için, Stewart Granger'ın bir filmdeki repliğinden esinle, söylediği gibi: "Bu alıştırma yararlı oldu, bayım" (umarım sizler için de öyledir). Ama ayrılmak zamanı geldi. Pek çok gerekçe sıralanabilir: 'köşe' tarzının zorlukları, getirdiği deformasyon, aynı tadı sürdürememe endişesi ve yapılması gereken başka işler...

Evet, jenerik aktı. Ama Seyfi'nin dediği gibi, "film bitmiyor".

Kaynak: taraf.com.tr, web.archive.org (arşiv bağlantısı)