

# Alternatif bellek: Sinema



Hâkim anlatıyı yeniden üreten aynı zamanda buna alternatif oluşturan, bu anlamda Sigmund Freud'un "tekinsizlik" terimine göz kırpan bir anlatıdır sinema. Sanat ve toplum temsili tartışmalarıyla kutuplaşmalara neden olsa da, sanatçının toplumsal süreçlerden etkilendiği, bireyi ve toplumu etkilediği bir anlayışla ilerliyor. İnsanı merkeze alan sanat dallarından biri olan sinema, sunduğu görsellik ve bilinçdışı-na hitap edebilme özelliğiyle toplumla bağına bir ilmek daha atıyor. Tarihsel bir anlatı içinde ideolojik kullanımına İkinci Dünya Savaşı'yla tanık olsak da, etkileyebilme gücünü günümüzde de koruyor. Sinemanın Soğuk Savaş sonrası mücadele alanlarından biri hâline gelmesiyle doğan Hollywood ve klasik anlayışa karşı gelen Fransız Yeni Dalga Akımı sinemanın karşıtlıkları barındırdığı, otoriter yönlendirmeler ve bireysel inisiyatiflerle ilerlediği bir çeşitlilik yaratıyor. Slavoj Žižek'in söylediği gibi "Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlatırlar." Bu bağlamda sinema anlatıları yeniden yorumlayarak toplumsal hafızayı yeniden kuran bir sanatsal üretime dönüşüyor. Söylemler duvarını yeni söylemler üreterek atlatan sinema, olağanın yanında ve karşısında, izleyiciye eleştirel bir dünyanın kapılarını aralıyor.

# Sinema ve toplumsal bellek

Yaşamın her anında “ben” ve “öteki” arasındaki ilişki temsillerle yeniden üretiliyor. Sinema, kalıp yargıları yeniden yaratmanın yanı sıra alternatif bir bakış da sunuyor. İkinci Dünya Savaşı ile ilgili tarih kitaplarında yazılmayan pek çok gerçekliği Roman Polanski Piyanist, Roberto Benigni ise Hayat Güzeldir filmiyle hafızalara kazıyor. Peki, savaş ve göç gibi olgularla yüzleşme sağlayan sinema toplumsal hafızayı nasıl koruyor?

Öznur Uşaklılar

**G**erçekliği yeniden üreten, soyutu görünür kılan önemli kaynaklardan biri: Sinema. Tarihin, belleğin ve kimliğin yeniden yaratımında toplumsal yüzleşmeyi sağlayabileceği gibi propaganda aracı olarak da kullanılabilir. Otoritenin elinde bilgiyi manipüle edip sanat süsü veren bu yöntem Nazi Almanyası'nda Propaganda Bakanı Joseph Goebbels ile özdeşleşse de sinema propaganda konusunda Soğuk Savaş döneminde yükseliş gösteriyor. Savaş, göç, soykırım gibi olgular, sinemada nasıl temsil ediliyor ve nasıl bir yeniden yaratım süreci geçiriyor?

## Propaganda aracı olarak sinema

Hitlerin şansölye olarak seçildiği 1933 yılı sonrası tehdit altında olan sinema emekçileri Almanyayı terk etti. Ülkedeki diğer sinemacılar da Goebbels yönetimindeki Reich Sinemacıları Birliği'nin kontrolüne girdi. Sansürün yaygınlaştığı bu dönemde sinema, kitleleri manipüle edecek bir araca dönüştü. Goebbels, devlet eleştirisini ve yabancı filmlerin gösterimini yasaklayarak devlet ideolojisini halk ideolojisine dönüştürmesi için sinemayı kullanıyordu. Burada, aynı ülke içinde farklı kimlikleri çatıştıran sinema, Soğuk Savaş dö-

neminde Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) arasında mücadele alanlarından biri hâline geldi. Hollywood geleneğinden doğan kahramanlık filmleri de dünyanın Amerikan yaşam biçimini benimsemesinde etkili olurken komünizmi SSCB ile bağdaştırarak sinemayı olduğundan daha da politikleştirdi.

## Toplumsal yüzleşme

Her toplumun tarihinde ötekiyi “ben”den ayıran bir soykırım hikâyesi var. Yahudi katliamı da soykırım tarihinin bilinen en önemli örneklerinden biri. İbranicede “yıkım” olan Shoah'dan adını alan, Claude Lanzmann'ın yönetmenliğini yaptığı belgesel film bu katliamı tanıklıklar ile aktarıyor. Yahudilerin Nazi Almanyası tarafından Polonya'nın işgali sırasında kamplara götürüldüğünü röportajlar ile ele alıyor. Lanzmann 2004'te belgeselin İstanbul'daki gösteriminde, Shoah'da anlatılanların gerçekliğini, “Kadınların gaz odalarına götürülürken saçlarının kesildiğini tarihçiler bilmiyordu” diyerek belirtmişti. Lanzmann'ın “unutuşa karşı bir siper” olarak tanımladığı sinema, propaganda rolünün yanı sıra geçmiş günümüze taşıyarak, ülkeler yaptıkları soykırımları kabul etmeseler dahi, toplumsal yüzleşme sağlamaya devam ediyor. Türkiye'de de 1915 Olayları ve tehcir olarak

adlandırılan, Ermeni Soykırımı olarak bilinen olay devlet tarafından kabul edilmiyor. Dersim, Maraş, Çorum, Sivas katliamları ve 6-7 Ekim olaylarıysa tartışılmaya devam ediyor. Türkiye'yi toplumsal ve politik alanda etkileyen bu olaylar devletten kabul görmediği gibi sinemada da yeterli derecede temsil edilmiyor. 12 Eylül Darbesi'nde Yılmaz Güney'in tüm filmleri yasaklandı, filmin yönetmeni Şerif Gören de dönemde işkence gören sinemacılar arasında biri oldu. Belki de bu yüzden resmi söylemleri yeniden inşa etmeyen Güney'in Yol filmi güncel hitap etme özelliğini günümüzde de koruyor.

## Sinemada mülteci temsilleri

Suriye'de yaşanan savaş nedeniyle yaşadığı bölgeyi terk etmek zorunda bırakılan insanlar, İkinci Dünya Savaşı'ndan daha fazla nüfuslu bir mülteci kitlesi oluşmasına yol açtı. Devletlerin sınır politikaları mültecilerin iltica hakkını ortadan kaldırırken, güvencesiz yollardan göçe zorlanan çok sayıda mülteci hayatını kaybetti. Buradan doğan ihtiyaçla savaş ve göç konuları sinemada yeniden işlenmeye başladı. Tam da bu noktada sinema, devletleri olmasa bile, halkın harekete geçmesinde rol oynadı. Ancak, toplumsal sorunlardan ayrı tutulamayan sinema dünyanın pek az yerinde mülteci konusunun işlenmesini sağlayabildi. Avrupa

kendinin dâhil olduğu savaşları sinemanın kilometre taşlarından sayarken Orta Doğu'da yaşanan savaşlar göçmenlik olgusuyla kurulmuş ABD'de dahi yeterli etkiyi uyandırmadı. Suriye Savaşı başlamadan önce Alejandro González Iñárritu, yönetmenliğini yaptığı Biutiful filminde mülteci işçilerin hayatlarına yer vermişti. Savaş sonrasında da mültecileri anlatan güçlü filmler ortaya konuldu, ancak bunlar görünür hâle gelemedi. Göçmen bir ailede yetişen yönetmen Nasri Hajjaj'ın Mor Tarla (The Purple Field) kısa filmi de yeterince gündemde yer almayanlardan biri oldu. 14 yaşındaki Filistinli Tamer İsmail'in Avrupa'ya iltica sürecini anlatan film, Avusturya'da yaşayan bazı yurttaşların yardımıyla finanse edildi. Geçtiğimiz yılın Aralık ayında Dubai Film Festivali'nde gösterimi yapılan film, haberlerde sayılarla betimlenen her mültecinin ayrı yaşamı olduğunu hatırlattı. Geçtiğimiz ay Avusturya, hükümetin mülteci sayısının ani artışı karşısında olağanüstü hal ilan etme ile polis mültecileri gözaltına alma, tutuklama ve sınır dışı etme yetkisini onayan tasarımı kabul etti. İltica hakkını ortadan kaldıran sınır güvenliği, mültecilerin insanca yaşama haklarını da ellerinden alırken sinema bir nebze de olsa bu yola ışık tutuyor. Sinema, devletlerin sınırlara çektikleri tel örgüleri yere çalarak alternatif bir bakış sunuyor.

# Mücadelenin mekânı: belgesel sinema

Belgesel sinema sanatın gerçekliği ele alan dalı olarak geçmişle yüzleşme şansı sunuyor. Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema'nın yazarı Asuman Susam, toplumsal belleğe ve belgesel filme olağanla mücadele eden bir hafıza mekânı olarak yaklaşıyor. Susam, toplumsal belleğin belgesel filmle olan ilişkisini egemen söylemler, gündelik pratikler ve sinema bağlamında anlatıyor



Bu haberin devamını [univers.ieu.edu.tr](http://univers.ieu.edu.tr) adresinden okuyabilirsiniz

Öznur Uşaklılar

## İktidarın bellek oluşturma sürecindeki etkileri nelerdir?

Toplumsal bellek bir inşa sürecinin yansımalarını taşır. Dolayısıyla büyük ölçüde kurgudur. Aynı toplumun içinde dönemin ruhuna uygun gereksinimler doğrultusunda kimi şeyler bastırılarak uykuya bırakılırken, bazıları uyandırılır. Bu, bütünüyle devletin ideolojik aygıtlarının kullanılmasıyla gerçekleştirildiği gibi günümüzde medyanın tüm olanaklarının kullanılmasıyla oluşturulan söylemlerle de pekiştirilir. İktidar kimi zaman bastırmalarını açık şiddet ve zor kullanarak gerçekleştirirse de modern toplumlarda bu, üstü örtük hegemonik güçlerin ürettiği rıza kültürünün içinde şekillenmekte. Belleğin kökü geçmişte olsa da etki alanı ve hatırlamanın gücü şimdidedir. Şimdiki zamanda hatırlama ve unutmaya kendiliğinden gerçekleşmez; iktidarın güç ilişkileri sonucunda belirlenmiş hegemonik söylemin etkisi ve baskısıyla belirlenir. Hatırlananlar şimdiki zamanın iktidarının elemesine tabi kılınır. İktidar bellek ilişkisinin en dolaysız etkileri, kendini tarih denen o büyük anlatılarda sergiler. Walter Benjamin, Tarih Kavramı Üzerine Tezler'de “Hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın” derken ve kültürel mirası “ganimet” kavramıyla düşünürken tarihin de kültürel süreçlerin de ezen-ezilen ilişkisinden oluştuğunu söyler. Günümüzdeki

güç ilişkilerine baktığımızda egemenin güç kullandığı her yerde aslında bir bellek imhasını da gerçekleştirmeyi amaçladığını görürüz. Sürgünler, zorunlu göçler, mültecilik, kentsel dönüşüm projeleri... Hepsini birer bellek savaşı olarak da okuyabilirsiniz. Yeni bir toplumsal inşa için unutturmamak -ki hiçbir şey unutulmaz, bir süreliğine bastırma nedenli uykuya çekilir- iktidarlar için neredeyse zorunludur.

## Egemen söylemlerin, bireysel hafızayı dönüştürerek toplumsal hafızayı yarattığından bahsettiniz. Belgesel sinemanın bu süreçte yüklenmiş görevler nelerdir?

Hangi türü söz konusu olursa olsun sinema hem bir bellek arşivi olmasıyla hem de bellek oluşturma gücüyle bir bellek mekânıdır. Belgesel sinema doğrudan gerçekle ilişkili bir sinema olduğu için bellekle kurduğu ilişki daha doğrudandır. Ben belgesel sinemayı unutmaya, unutturulmaya karşı bir direnme alanı olarak görüyorum. Sistemin insanı bir uyduya dönüştürmeye uğraştığı yerde belgesel sinema bir aydınlanma-epifani, görevi üstlenmekte. Belgesel sinema estetik bir yeniden üretimdir. Gerçeğin olduğu gibi taşındığı değil; yorumlandığı bir alandır. Ancak belgesel estetik bir soyutlamanın peşinde giderken bir yanıyla da etiğin alanına bağlıdır. Belgesel sinema toplumda nitelikli bir merak uyandırma, sorular sordurma işlevini de bu bağlamda yüklenir.

Toplumsal hafızanın diri tutulmasını, derin uykusundan uyandırılmasını sağlarken aynı zamanda tarihsel ve kültürel sürekliliğin yollarını da açık tutar. Kişilere bireysel açıdan kendi öykülerini ve tarihlerini oluşturma ve buna sahip çıkma refleksini edindirir.

## Türkiye tarihinde çok sayıda toplumsal travma yaşandı. Belgesel sinemanın travmaları atlatma ve toplumsal yüzleşmeyi sağlamadaki rolleri nelerdir?

Yüzleşme ve hesaplaşma meselesi toplumsal hazır oluşla yakından ilgili. Bu açıdan belgesel sinema doğrudan bir işlev üstlenemez; ama öteki ile ilişkimizi dolaylı, estetik ve etik bir yoldan etkiler. Toplum dışında bırakılmışlar adına, madunun sesi olarak bu işi üstlenen filmler, hayatımızda egemen ideolojinin uzantısı sesler bırakırlar. Hayatlarımıza belgeseller aracılığıyla sızan hikâyeler, sistemin kanıksanmış temsil ve söylem stratejilerini kırarak bizleri değiştirebilir, -Ulus Baker'i de analım- kanaatlerimizi aşındırabilir. Belgeseller de estetiğin ve etiğin ideolojik, rijit dilini kırabildikleri sürece toplumsal yüzleşme süreçlerinde kendilerini estetik bir form olarak direnmenin mekânına dönüştürebilirler. Dersim Katliamı ile ilgili bilgi öğrenmek isteyen biri arşivlere bakabilir, mahkeme kararlarına, meclis araştırma komisyonlarının raporlarına... Ama hiçbir belge ölmeye bir adım kala kavuşan kız kardeşlerin anlattığını anlamamaz; açılan toplu mezarlardan kardeşlerin,

anne babaların kemiklerinin 2016'da bir un çuvalı içinde evlerine getirilmesinin, sandıkta onlarca yıldır saklanan saçların hikâyesini, orada yatan acıyı gösteremez. Belgesel sinema insanı insana hatırlatır, hatırayı hatırlatır. Birlikte yaşamamanın olanağı, toplumsal barışı anlamamanın ve anlatmanın bir yolu olduğu için tarihten başka ve öte bir yerdedir belgeseller.

## Asuman Susam kimdir?

İzmirli şair ve yazar, Ege Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Aynı üniversitenin İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda “Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema” çalışmasıyla yüksek lisansını tamamladı. İlk şiiri 1989 yılında Milliyet Sanat Dergisi'nde ve o yılın Genç Şairler Antolojisi'nde yayımlandı. Artful.com sanat portalı için sinema ve edebiyat yazıları yazdı. Şu anda Artcivic.com sanat portalında edebiyat editörlüğü, Kültür Servisi.com'da yazarlık yapmaktadır. Aynı zamanda Pen ve Cumalı-Seferis Gökyüzü Derneği üyesi olan Susam'ın eserleri: Şiir kitapları: Bir Unutuş Olsun, İhtimal Ki Aşk Susunca Sen, Dil Mağarası Kemik İnadı. İnceleme kitapları: 99 Beyit: Divan Şiirinden Seçmeler ve Çözümlemeleri, Yangın Yıllarından Nidâ'ya Ahmet Telli Şiiri, Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema.



# Günahım, ruhum, Lo-li-ta

Nabokov'un ahlâki yargıları yerle bir ettiği romanı Lolita, iki beyazperde uyarlamasının ardından sinema dünyasında da adından çokça söz ettirdi. Nabokov, Humbert'e öyle bir karakter yükledi ki okuyucular pedofili tartışmasını geride bırakıp onu Lolita'ya duyduğu aşkla anımsar oldu. Lolita ise kitapta dilsizdi, ardından sesini duyurmak için başka yapıtlarda yer edindi. Peki, kitap ve filmlerle zihnimizde yer edinen "Lolita" bize ne ifade ediyor?

Ceylin Gür

Vladimir Nabokov'un başyapıtı olarak bilinen, dünyaca ünlü roman Lolita (az bilinen adı ile Beyaz Irktan Dul Bir Erkeğin İtirafı) Fransız dil profesörü Humbert Humbert'in, "Lolita" adını verdiği henüz on iki yaşındaki Dolores'e olan aşkını, tutkusunu, saplantısını konu alıyor. İlk kez 1955 yılında Fransa'da yayımlanan Lolita, konusu itibarıyla döneminde fırtınalar koparan, tartışmalı bir eserdir, ancak yazarın konuyu ele alış biçimi sayesinde tüm okuyucuları kendine hayran bıraktı. Romanın sergilediği hayat anlayışı, dramatik yapısı ve gerçekçiliğinden etkilenen Stanley Kubrick, 1962'de Lolita'yı filme uyarladı. Sinemaseverler kitap uyarlamaları konusunda çoğu zaman hayalkırıklığına uğrasa da Kubrick uyarlaması çok beğenildi. Lolita isminin bütün dünyada Nabokov'dan daha ön planda yer almasının nedenlerinden biri de filmin başarısıydı. Bazı film yazarları Lolita'nın pornografi olduğunu iddia etseler de Kubrick, bu eserin çok acıklı ve dokunaklı bir aşk öyküsü olduğunu düşünüyordu. Kubrick'in Lolita'sı bizi kitabın final bölümüyle karşılar, film boyunca

bizi nasıl bir yolculuğun beklediğini daha ilk sahnede öngörmek olasıdır. 1962 yapımı Kubrick uyarlaması olan Lolita'nın başarısı, filmin senaristliğini Nabokov'un bizzat kendisinin üstlenmesinden bağımsız düşünülemez. Öyle ki Vladimir Nabokov, "en iyi uyarlama senaryo" dalında Oscar ödülüne aday gösterilmişti. İlk sinema uyarlamasının ardından dünya çapındaki ününe ün katan Lolita, 1997 yılında Adrian Lyne tarafından yeniden sinemaya uyarlandı. Kubrick yapımına kıyasla, Lolita'nın Adrian Lyne imzalı uyarlamasında romanın psikolojik ve sosyolojik yapısı göz ardı edilerek erotizm vurgulandı.

## Lolita bize neler söyledi?

Nabokov'un Lolita hakkında aldığı en sert eleştirilerden biri de kitapta Lolita'nın karakterine derinlemesine inmeyip sesine yer vermemesiydi. Buna karşılık 1995 yılında Lo'nun Günlüğü'nü yazan Pia Pera aynı hikâyeyi Lolita'nın açısından ele aldı. Pera, kitapta Lo'nun yazar Gerald Sue Filthy'e duyduğu aşkı, Humbert tarafından kaçırılıp uzun bir seyahate zorlanmasını ve kendisini bir seks kölesi olarak hissetmesini anlattı. Pera, kitabını Humbert'in hastalanması

üzerine Lo'nun özgürlüğüne kavuşmasıyla bitirdi. Lo'nun Günlüğü, on iki yaşındaki Lo'nun diliyle örtüşmediği için okuyucular tarafından beğenilmedi, ancak kitabın orijinaline feminist bir alternatif sunduğu için ilgiyle karşılandı.

## Gerçekte Lolita hangisi?

Humbert'in dediği gibi belki de Lolita, onun deli gibi sahip olduğu değil, kendi yarattığı düş varlığı bir Lolita'ydı.

Nabokov'un betimlediği güzellikle yırtıcılığın örtüştüğü bir beden, Adrian Lyne'in çizdiği kırmızı rujlu küçük kız portresi, Kubrick'in kadrajında uzanan kalpli güneş gözlüklerinin ta kendisiydi. Aslında Lolita sadece üç heceydi: "Lolita, hayatımın ışığı, kasıklarımın ateşi. Günahım, ruhum, Lo-Li-Ta; Dilin ucu damaktan dişlere doğru üç basamaklık bir yol alır, Üçüncüsünde gelir dişlere dayanır. Lo-Li-Ta."



# Cannes'dan geçen "Yol"

Bundan yaklaşık otuz beş sene önce, Cannes Film Festivali'nden Altın Palmiye ödülü ile ayrılan Yol, bugün bile Kürt sinemasının en iyi filmlerinden biri olarak görülüyor. Kürt halkının vatansızlık, sınır ve ölüm temalarından beslenen film üzerine tartışmalar hâlâ sürüyor

Ceylin Gür

Yılmaz Güney kendi deyişle Yol'u bir "hesaplaşma aracı" olarak görüyordu. Ona film konusunda ilhâm veren, sınırda kaçakçılık yapan ve yıllarca hapiste yatan Urfalı bir mahkûmun hikâyesi oldu. Sonra, kendisini görmeye gelen tüm mahkûmların hikâyelerini en ufak ayrıntısına kadar dinledi. Güney filmin senaryo aşamasını şöyle anlatmıştı: "Senaryo üzerinde çalışırken hayatımı gözden geçirdim, memleketimle hesaplaşmamı yaptım ve anlattığım bütün karakterleri çok sevdim, bana insan nedir sorusu için kendimle yüzleşmemde aracı olmuşlardı". Yol filmi, yaratıcısı Yılmaz Güney'in kafasında ilk şekillendiğinde filmin adı Bayram'dı, çünkü film İmralı cezaevinde yatan mahkûmların bayram nedeniyle bir haftalık izinlerini kullanmak için dışarıya çıkacak olmalarını konu ediniyordu. Güney'in, film için ilk başta Bayram adını düşünmesinin nedeni ise Türkiye gibi İslam kültürünün hâkim olduğu ülkelerde sevince ve kutlamaya işaret eden bayram üzerinden ironi yapmak istemesiydi. Filmde mahkûmlar bayram sebebiyle dışarı çıkma-

larına rağmen cezaevinin dışında da içeride oldukları hissine kapılıyorlardı, çünkü Yılmaz Güney filme öyle bir bakış getirmişti ki "içerisi" ve "dışarı" kavramları yer değiştirdi.

## Filmde geçen bazı metaforlar

Filmin daha ilk sahnelerinde otorite ses ile ifade edilir, bu sesin kaynağını göremeyiz ancak düzeni kontrol etmeye yönelik yaptığı açıklamaları duyarız. Otorite tıpkı Tanrı gibi sözler üzerinden var olur ve insanlara korku verir. Filmde kullanılan bir diğer imgesel anlatım muhabbet kuşudur. Bir kafesin içinde duran muhabbet kuşu, yine kafesin bir kafesin içinde yaşayan Yusuf adlı mahkûmun elinde dışarıya açılır. Muhabbet kuşu, kader mahkûmlarının bedensel tutsaklıklarından öte kendi içlerinde yaşadıkları tutsaklığı temsil eder çünkü filmde anladığımız kadarıyla mahkûmlar sadece cezaevinde değil aynı zamanda da özel hayatlarında haps olmuşlardır. Seyit Ali'nin ağrıyan dişi ise filmde kullanılan bir diğer metaforudur. Ağrıyan diş, otoritenin birey üzerinde yarattığı acıyı temsil eder. Tıpkı kurulu düzenin eski yöntemlerle iyileştirilmeye çalışılması gibi, dişi tedavi etmek için

geleneksel bir yöntem tercih edip kızgın demirle dişi dağlarlar. Geleneksel yöntem başarılı olmaz, tedavinin ardından Seyit Ali'nin dişi tekrar ağrımaya başlar. Güney belki de sansür nedeniyle sistem eleştirisi yapmak için böylesine derin bir anlatım biçimine başvurur.

## Gelenek bireyi hapsediyor

Yol filminin en önemli sahnelerinden biri de filmin afişine konu olan Seyit Ali ve ailesinin çıktığı yolculuktur. Seyit Ali, töre tarafından fahişelik yaptığı öne sürülen eşini öldürmekle görevlendirilir. Eşi Zine'ye onu dağdaki köyden şehir merkezinde ağabeyinin yanına götürüleceğini söyler ve böylece eşi ve oğluyla birlikte karlı yollara koyulurlar. Seyit Ali sert hava koşullarına dayanamayan atını silahıyla vurmak zorunda kalır. Ardından eşi de dondurucu soğuğa dayanamaz ve geride kalır, oğlu Seyit Ali'ye annesini neden geride bıraktıklarını sorar. Güney, törelerin isteği üzerine Seyit Ali'nin, eşini ölüme terk ettiğini anlatarak bireyin nasıl geleneklerin tutsağı haline getirildiğini vurgular. Seyit Ali, oğluyla birlikte ilerlerken kendi içinde yaşadığı çelişkiler üzerine geri

döner. Eşini kemeriyle kırbaçlayarak onun hayatta kalması için uğraşır, ancak ölmesine engel olamaz. Bedeni otorite tarafından hapsedilen Seyit Ali'nin zihninin gelenek tarafından hapsedilmesi, Güney'in çarpıcı anlatımıyla Yol'un en önemli parçası olur.

## Yılmaz Güney'in zaferi

Adana'da topraksız bir köylü ailenin çocuğu olarak doğan Yılmaz Güney'in, sinema salonunda gösterilen filmlerin afişlerini sırtına asıp sokaklarda reklamını yaparak daha çocuk yaşta başladığı sinema serüveni, Yol filmi sayesinde Cannes'a dek uzanır. Türkiye'de sansüre yenilen Yol, Cannes Film Festivali'nde ödül alan ilk Türkiye filmi olur. Aslında Yılmaz Güney, kendisinin de söylediği gibi Türk filmleri değil, Türkiye filmleri yapar: "Ben kendi filmlerimi Türk filmi, kendi sinemamı da Türk Sineması olarak görmüyorum. Ben, Türkiye Sineması'nı kurmanın, oluşturmanın ilk adımlarını atıyorum. Türkiye çokuluslu bir ülkedir. Bu nedenle, sosyal çelişmeler, ulusal farklılıklar nedeniyle, Türk filmi değil, Türkiye filmi yapmak, Türk Sineması değil, Türkiye Sineması kurmak zorundayız."

# Godard sinemasına bir bakış

Fransız yönetmenlerin klasik sinema biçimlerini reddetmesi ve yeni hikâye anlatım tarzları yaratmalarıyla ortaya çıkan Yeni Dalga Akımı, sinemaya özgürlük getiren filmlerin esin kaynağı oldu. Sinema tarihinin sembol filmlerine imza atan ünlü yönetmen Jean-Luc Godard, Fransız Yeni Dalgası'nın en etkili isimlerinden biriydi. İzmir Ekonomi Üniversitesi Sinema ve Dijital Medya Bölümü Öğretim Görevlisi Emre Kırtunç ile Godard sineması hakkında konuştuk

Ceylin Gür

İkinci Dünya Savaşı sonrası var olan klasik sinema biçimlerine tepki olarak, 1950'li ve 60'lı yıllarda, kısmen İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının (Neorealismo) etkisiyle doğan Yeni Dalga akımı (La Nouvelle Vague), Fransız sinema eleştirmenlerinin bir grup Fransız yönetmenin oluşturduğu akıma verdiği isimdir. Fransız Yeni Dalgası, hiçbir zaman 1990'lar İskandinav sinemasının Dogma akımı gibi örgütlü bir çalışma olmadı; ancak yönetmenler yaklaşık olarak aynı zaman diliminde klasik sinema biçimlerini reddedip yeni hikâye anlatım tarzları benimzedikleri için bu bireysel çalışmalar bir akım olarak anıldı. André Bazin'in 1951'de yayınlamaya başladığı Cahiers du Cinéma (Sinema Defterleri) adlı aylık dergi, Fransız Yeni Dalgası'na büyük ölçüde yön verdi. Dergi, Yeni Dalga'nın neredeyse bütün yönetmenlerine manifestolarını paylaşabilecekleri bir alan sağladı. 1954 yılında François Truffaut'un sinemada senaryo ya da oyuncular yerine yönetmenin ön plana çıkması gerektiğini vurguladığı ve geleneksel sinema anlayışına karşı geldiği Une certaine tendance du cinéma français (Fransız Sineması'nda Belirli Bir Eğilim) başlıklı yazısı dergide yayımlandı. Yazıyı kaleme aldığı henüz 22 yaşında olan Truffaut, sinema çevrelerinde büyük tartışmalara sebep oldu. Beş yıl sonra da ilk filmi Les quatre cents coups'yu (400 Darbe, 1959) çekti.

## Grand maître Jean-Luc Godard

Bir sonraki sene Fransız Yeni Dalgası, sembol filmine kavuştu. Yönetmenliğini Jean-Luc Godard'ın üstlendiği À bout de souffle (Serseri Aşıklar, 1960) bu akımın manifestosu niteliğindedir. Godard bu filmi bir belgesel olarak modelledi ve tamamıyla el kamerasıyla, neredeyse hiç yapay ışık kullanmadan çekti. Godard'ın yapıtı olarak anılan filmde, ağızdan eksik etmediği sigarasıyla ve o meşhur şapkasıyla Casablanca filmindeki Humphrey Bogart'a özenen Michel (Jean-Paul Belmondo) ve hepimizin çok iyi bildiği Teoman'ın Papatya şarkısının sözlerinde; "Hani çok sevdiğin o filmi gördükten sonra, kısacık kestirip saçlarını için ilk sigaranı, o papatya" diyerek atıfta bulunduğu Patricia'ya (Jean Seberg) rastlarız.

Jean-Luc Godard usta bir yönetmen olmanın yanı sıra, güçlü varoluşsal eğilimleri olan bir marksist sayılır. Godard'ın filmleri tıpkı Yeni Dalga filmlerinin genelinde olduğu gibi politikadan ayrı düşünülemez, ünlü yönetmenin politik eğilimleri 68 Olayları'na verdiği destekten de anlaşılır. Godard'ın politik duruşuna filmlerden örnek vermek gerekirse, üç yıl kadar yasaklı olan filmi Le petit soldat'da (Küçük Asker, 1963) Cezayir Soykırımını eleştirdiği görülür. Le Mépris (Nefret, 1963) filminin yapım sürecinde, yapımcısının isteğine rağmen Brigitte Bardot gibi ünlü bir yıldızı, psikolojisi anlaşılan klasik bir Hollywood karakterine dönüştürmeyi reddeder ve Amerikalı yapımcısıyla araları bozulur. Aynı filmin konusu ise Amerikalı bir yapımcı, Alman yönetmen Fritz Lang'ın (filmde oynayan yönetmenin kendisi) Odyssea uyarlamasından memnun kalmayınca bir Fransız oyun yazarını filme ek sahne yazması için tutmasıdır. Böylece filmin ön prodüksiyon sürecinde

yapımcısıyla yaşadığı sürtüşmeyi filminine aktarır. Film içinde film izlediğimiz Nefret, anti-Hollywood yapısıyla sinema tarihindeki politik açıdan en açık sözlü filmlerden biri kabul edilir. Ayrıca, bu sene 69.'su düzenlenen Cannes Film Festivali'nin afişinde bu filme rastlarız.

Godard'ın sinema tarzına dair bir başka ayrıntı ise, replikleri çekim anında yazarak oyunculara sunmasıdır. Eski eşi ve ilhâm perisi Anna Karina, onun bu özelliğini şu sözlerle açıklar: "Onun senaryosu kafasının içindedir... Senaryo yoktu mesela biz birlikte çalışırken. Çekimden önce kısa bir diyalogumuz oluyordu ve o sırada ne çekileceğini, hikâyeyi öğreniyorduk. İnsanlar doğaçlama sanıyor, ama aslında öyle değil. Ne oynadığımızı çekimden hemen önce öğreniyorduk. Bizim için de bu çekimler enteresan oluyordu, çünkü sonunun nasıl olacağını bilmeden oynuyorduk."

## Godard'ın varoluşsal sancuları

Godard sinemasında, 20. yüzyılın ikinci yarısında insanın toplumsal hayatı, yalnızlığı, kendine yabancılaşması ve ayrıca düzen, karmaşa, umutsuzluk, kaygı, yaşamın anlamı, ölüm gibi ontolojik sorulara cevap arayan Jean-Paul Sartre felsefesinin izleri görülür. Godard, şiirsellik ve sanatla iç içe olan filmlerinde kopuk sahneler, izleyiciyle konuşan oyuncular ve derin anlamlara sahip sözlerle Sartre'in varoluşçuluk akımını somutlaştırmaya çalışır. Filmlerinde genellikle sistem, kadın, kadın-erkek ilişkileri, yalnızlık, yabancılaşma, anlam-anlamsızlık üzerine sosyal-politiko-ontolojik birçok konuyu sorgular. Pierrot le fou (Çılgın Pierrot, 1965) Godard'ın varoluşsal sancularını en belirgin şekilde yansıttığı filmidir. Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) ve Marianne (Anna Karina) film boyunca bir amaç bulmaya çalışır, ancak bu amaç uğruna amaçsızlaşırlar. Burjuvazinin yapaylığından kurtulmaya çalışan Ferdinand, masumiyeti ve paylaşımı bulduğu Marianne'in peşinden gider. Paris'i terk ederek ve güneşe, Akdeniz sahillerine doğru kaçmaya başlayan, yolda onlarca suç işleyerek Côte d'Azur'a (Fransız Rivierası) ulaşan Ferdinand ve Marianne, bir yere ait olamama hissi gibi varoluşçu sancılardan muzdarip karakterlerdir. Amerikalı film noir (kara film) yönetmeni Samuel Fuller'e göre, aşk, nefret, aksiyon, şiddet ve ölümün iç içe olduğu filmde Godard, düşüncelerini alter-egosu Belmondo kanalıyla dışavurur.

## Jean-Luc Godard sinemasına bir de Emre Kırtunç'un gözünden bakalım.

### Godard'ı hiç tanımayan birine onu birkaç cümleyle nasıl özetlersiniz?

Godard başkaldırmayı seven bir anlatıcıdır, ve Godard filmleri hem sinema tekniği hem de anlatımsal özellikler olarak olarak üretildikleri zamanın ana akım sinemasının alışlageldik biçimlerini reddederler. Ama bu değişik biçimsel ve anlatısal karmaşa kimseyi korkutmasın! Çünkü Godard aslında sokaktan yögrülüp gelmişçesine basit bir adamdır. Basit, hınzırca, hatta çoğu zaman belatı vuruşlarla sizi tahrik etmiştir/sizde güçlü bir tepki uyandırmıştır, belki sizfarketmemişsinizdir bile. Ancak yine de, "Godard'ı hiç tanımayan" şahsın ana akım sinema haricinde

kalan sinema tarzlarına aşinalığı, Fransız dili ve kültürüne aşinalığı ve bu şahsın sosyo-politik düşünsel düzlemi de çok önemli olacaktır. Godard (kendisinin de olmak istediği gibi) insanlara üfleyerek sunmanız gereken kaynar bir çorba kaşığı gibi nitelendirilebilir.

### Geleneksel sinema diline ve tarzına alışkın bir seyirci, Godard filmlerini izlerken neleri yadırgar?

Geleneksel Hollywood anlatıları "giriş gelişme ve sonuç" yapılarıyla, izleyenlerini alır ve bir bebek gibi onlara ihtiyacı olan herşeyi sunar. Hollywood izleyicisinin genellikle "kafası rahatır", kendi yorumunu katması beklenmez, gerekli bütün anlatımsal bağlantılar kuruludur. Hollywood sineması izleyicisi için bir takım problemler dokur, sonra da bir bir bu problemleri çözümlenerek bir sonuca ulaşır, ve seyircisini rahatlamış/ yanıtları almış/olanları bir birgörmüş olarak sinema salonundan uğurlar. Oysa Godardanlatısı aylak bir serserinin havai bir günü gibidir. Gerek hikaye bütünlüğü, gerek görsel öğeler olsun, Godard filmleri çok hızlı, ve paramparçadır. Nefsanî reaksiyonlar Godard için herşey demektir. Geleneksel Hollywood anlatısı bizi sıralı olaylarla ve kronolojik tutarlılıklarla rayda tutmaya çalışırken, Godard olayları geri plana itip karakterleri ön plana çıkarır: Alın size Jean-Paul Belmondo ve Jean Seberg! Alın size Anna Karina ve Jean-Claude Brialy! İki güçlü yüz, iki güçlü karakter. Boşverin hikayeyi falan, onları izleyin, onları birbirleriyle izleyin. Bizim onları izlediğimizi bilmiyor gibiler, halbuki biliyorlar ve Godard da bunu çok iyi biliyor. Godard karakterleri genellikle çok cüretkar davranıyorlar, zate amaçları da tam olarak bu. Seyircinin bam teline basmaya çalışıyorlar sanki.

### Godard'ın sizin sinema zevki anlayışınızdaki yeri nedir? En sevdiğiniz Godard filmleri hangileri? Neden?

Sinema seyircisi olmak, sinemada resmedilen gerçekliği "dördüncü duvar"ın arkasından seyretmeyi içerir. Dolayısıyla, sinema seyircisi röntgeni/dikizci konumundadır. Godard, kendi sinemasal anlatımında bu gerçeğin üzerine fazlasıyla gider. Madem ki, biz seyirciler olarak birilerinin hayatlarını dikizlemek istiyoruz, o zaman biz kendimizi ne kadar dikizliyor gibi hissederseniz, bir film o kadar yoğun ve etkilidir. Godard filmleri benim için bunu başaran filmlerdir. Godard karakterleri birbirleriyle çok daha samimi, sıkı fıkı ilişkiler kurarlar. Geleneksel Hollywood anlatılarında her bir karakter ana bir hikayenin işlenmesi amacıyla orada var olmuş gibiyken, Godard filmlerinde hiçbir ana hikaye karakterlerden daha ön planda değildir ve bu oyuncuların karakterlerinin çok ön plana çıkmasını sağlar. Hikayeyi boşverip, her bir karakterin mimiklerine, seslerine, duruşlarına ve hareketlerine odaklanırsınız. Karakterler üzerinden kendi hayatınızla örtüşen noktalarda nefsinizin, arzularınızın, öykünmelerinizin sesini duyarınız, ve ister istemez siz de onlarla daha derin, samimi bağlar kurarsınız, ve bir süre sonra, sanki anahtar deliğinin öteki kıyısından onları izliyormuşçasına bir utanç/ürperme hissedersiniz. Sanırım en sevdiğim Godard filmi, ilk seyrettiğim Godard filmi olmak zorunda. "Breathless - À bout de souffle

(1960)"- ilk seyrettiğim Godard idi. Godard'a habersiz ve hazırlıksız yakalanmış olmak benim için çok önemli. İlk bakışta Breathless bir dedektiflik hikayesi gibi duruyordu, ve yoğun Hollywood nüfuzuyla büyümüş biri olarak, alışageldiğim şekilde dedektiflik hikayesi izleyerek zihnimde çözümlemeye çalışıyordum. Bir süre sonra dedektiflik mevzularını hiç umursamamaya başladığımı farkettim, zaten sanırım Godard'ın da umrunda değildi, ama Jean Paul Belmondo ile Jean Seberg'in her bir hareketini tığ gibi gergin, hafif utançla izlemiştim. Filmi unuttum, çıkınca filme saydırdıklarımı unuttum, ama o utancı ve o iki narsist karakteri dikizleme deneyimini hiç unutmamam.

### À bout de souffle (Serseri Aşıklar) ve Vivre Sa Vie (Hayatını Yaşa) filmleri, o güne dek eşine rastlanmayan kurgu teknikleriyle adından çok söz ettirdi. Sizce Godard filmlerinin kurgusunun ayırt edici özelliği nedir?

Godard bohem bir yaşam benimser ve filmlerinin hikayeleri bohemce gelişir. Dolayısıyla, Godard'ın görsel tarzı da bohemdir diyebiliriz. Mesela Hollywood'un olmazsa olmazı "shot- reverse shot" ilkesi, Godard için zerre anlam ifade etmez. Shot reverse shot özünde şu demektir: Ekranda iki kişi diyalog halinde ise, bu iki kişinin de ekranda birbirleriyle orantılı bir takım konumlandırma prensiplerine göre konumlandırılması gerekir ki, diyalog seyirciye en rahat ve etkili şekilde aktarılabilir. Oysa Godard gerek hikaye örgüsüyle, gerek kamera kullanımı ve montajla da seyircisini yorar ve şaşırtır. Özellikle "jump cut" diye tabir edilen aksak montaj teknikleriyle, sinema'nın kendi yapısal tutarlılığını bütün olarak sarsar ve mercek altına alır. Sinema ilk jump cut kullanan kendisi olmamasına rağmen çağdaş sinemada jump cut'un öncüsü olarak anılır, çünkü tabiri caizse- "jump cut" Godard sinemasına cuk oturmuştur ve daha önceki değerinin çok ötesinde anlamlar kazanmıştır. Bir Godard filmi izlerken hikayenin hangi yönde gelişebileceğini kestirmek ne kadar imkansız ise, kameranın nasıl konumlanacağını kestirmek de o kadar imkansızdır. Katıldığı televizyon programlarında, setlerinde, ilişkilerinde, sanat eleştirilerinde Godardınları germeyi, onlardan reaksiyon almayı çok sever ve çok sivridir. Kamera tekniğinin de olabildiğince sivri ve tutarsız olması da haliyle çok olağan bir haldir.

### Godard sinemasında Anna Karina'nın yeri büyüktür, hatta Le Mépris (Nefret) filminde Brigitte Bardot'ya siyah peruk giydirerek Anna Karina'ya atıfta bulunur. Sizce Godard'ın filmlerinde Anna Karina'yı yeri doldurulamaz yapan nedir?

Buna tek bir cevap vermek yakışır gibi hissediyorum: Tabii ki de ona deli gibi aşık olması! Ama bu aşkın membana dair bir tahmin yürütecek olursam herhalde "gerginlik/tahrik" derdim. Godard anlatımıyla, Karina da oyunculuğuyla insanları tığ gibi gerebilir, bu onların dehası. İkisi de asi kişilikli, sorgulayıcı bireyler. Birbirlerine de böyle gergin/tahriki bağlarla kenetlenmişlerdir herhalde. Espriyle karışık şunu da unutmamak lazım: Terk edilen Godard'dı.