

Bağlam Yayınları 424
Sinema Dizisi 15
978-605-9911-19-1

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 12
Sinema ve Felsefe – Sinema ve Bellek – Sinema ve Edebiyat – Sinema ve Seyirci
Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar
Derleyenler: Defne Tüzün – Esin Paça Cengiz
Derleme Asistanı: Zeynep Altundağ

© Bağlam Yayıncılık
© Deniz Bayrakdar

Birinci Basım: Mayıs 2016
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Kapak Görseli: Saç, Tayfun Pirselimoglu, 2010
Baskı: Umut Kağıtçılık Sanayi Ticaret Ltd. Şti.
Fatih Cad. Yüksek Sok. No: 11/1 Başakhan Merter/İstanbul

Yayınevi Sertifika Numarası: 11081
Matbaa Sertifika Numarası: 22826

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 9/1 34410 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 / 244 41 60 Tel-Faks: (0212) 243 17 27
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

FİLOZOFLARIN MAĞARASINDAN GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SİNEMASI'NA: GERÇEKÇİLİK

Ayşe Lucie Batur

Son yıllarda Türkiye'de üretilen kurmaca filmlerde, yeni bir sinemasal cesaretin izlerini görüyoruz. Bu sinemasal cesareti tarif edebilmek için, şimdilerde modası geçmiş olarak algılanan bir kavram olan gerçekçiliği tartışacağım. Genel bir tarifile gerçekçilik kelimesi, özellikle film eleştirisinde filmin konusunun, karakterlerinin ve kurduğu dünyanın akla yatkın, ikna edici ve gerçeğe yakın, yani hakikate sadık olduğunu ifade eder. Hangi hakikate? Bildiğimiz, gördüğümüz dünyaya, dışarıdaki dünyaya, nesnenin tabiatına, olayların ve elbette ruhsal durumlarının tabiatına. Gerçekçilik kavramına ilişkin bu genel geçer kavrayış, sanat eseriyle dünya arasında bir yansıma ilişkisi olduğu varsayımına dayanır; eser, dünyayı tekrar izleyiciye yansıtır ve gerçekçilik de bunu ne kadar başarılı yaptığının ölçütü olarak değerlendirilir. Oysa, eleştirmen, tarihçi, film araştırmacısı veya izleyici olarak gerçekçilik beklentimiz büyük ölçüde sinemanın bizi alıştırdığı kalıplarla, öğrenilen beğenilerle şekillendiğinden, bir kavram olarak gerçekçiliği, gerçekçilik beklentilerimizden ayırmamız gerekir. Daha yalın bir şekilde söylersek, gerçekçilik kavramı eserin yalnızca anlatım ve estetik tercihlerini değil, gerçekliği nasıl kurduğunu, yani ister kurmaca ister belgesel olsun, eserin gerçekliğe dair tavrını ifade eder. Sanatta gerçekçilik, 19. yüzyılın ortalarından beri tartışıldı ve bu tartışmalar pek çok sanat akımını ve manifestoyu doğurdu. Film tarihi ve kuramında da gerçekçiliğe farklı tanımlar getirildi ve farklı sinema akımlarının gerçekçilikle olan ilişkisi incelenmeye geldi. Gerçekçiliğe dair kavramsal tartışmalar, bir yanda sanatın ne olduğu ve eğer varsa misyonunun ne olması gerektiğine, diğer yanda da gerçekliğin nasıl algılandığına, yani politika felsefesine dair sorulara dayanır.

Bir filmin kendisine veya sinemanın sınırlarına gönderme yapmasının postmodern bir oyuna dönüştüğü, politik ifadesininse ötekinin

temsil edilmesine indirgendiği bir dönemde, Türkiye’de son dönemde üretilen bazı kurmaca filmlerin yeni bir tür cesareti sergilediğini düşünüyorum. Film gibi üretimi zorunlu olarak kolektif olan ve piyasa koşullarına bağımlı bir alanda sanatın gerekliliğine ve işlevine, özerk eserlerin olabilirliğine dair duyulan şüpheyeye karşın bu filmlerde bir cesarete tanık oluyoruz. Kendi biricikliğine kapılan sanatçının gerçekliği arkada bırakacağını, olanı anlatmak ve herkes tarafından anlaşılacak isteyenin ise “çoğunluk hakkında çoğunluğa konuşacağını” söyleyen Albert Camus, gerçekçiliğin *imkânsız ama zorunlu* olduğunu söyler.¹ Camus, 1957 yılında Uppsala Üniversitesi’nde verdiği, çağımızda sanatçının kendisini içinde bulduğu umutsuzluk ve bu gerçekçilik çıkmazı üstüne yaptığı “Tehlikeli Biçimde Yarat” başlıklı konuşmasında, “sanat[ın], olanın ne tam bir reddi, ne de kabulü” olduğunu ileri sürerken, sanatın, ciddiyetsizlik ve propaganda uçurumları arasındaki sırtta ilerlediğini ve sanatta özgürlüğün bu iki uçurum arasındaki sırtta ilerleme riskini almakta yattığını söyler (Camus 1961: 268). Kastettiğim, böylesi bir cesaret. Bu yazıda gerçekçilik kavramının felsefedeki kaynaklarını ele aldıktan sonra yazının ikinci yarısında Türkiye Sineması’nda bu yeni cesareti, *Min Dît / Ben Gördüm* (Miraz Bezar, 2009), *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) ve *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010) filmleri üzerinden tartışacağım. Bu filmlerin ortaya koyduğu bu cesareti bir gerçekçilik arayışı olarak yorumluyorum.

Sinemada Gerçekçilik

Sinemanın gerçeklikle ilişkisi sinemanın başlangıcından beri, hatta fotoğrafın icadından beri tartışıldı: fotoğrafik görüntü, dünyayı olduğu gibi yansıttığı, dünyanın taşınabilir bir kopyasını yarattığı için mi daha gerçekçi görünüyor, yoksa gerçekçi görünmesi, asıl olarak fotoğrafik görüntünün aldatıcılığına mı işaret ediyor? 1926 yılında yazdığı “Sinema” başlıklı denemesinde Virginia Woolf, (metni sessiz sinema döneminde yazdığını hatırlayalım) filmlerin edebiyattan uyarılama yapmasını eleştirir, sinemanın yalnızca sözle anlatılabilecek olandan kaçınması gerektiğini söyleyip, “hissettiğimiz ve gördüğümüz ama hiçbir zaman konuşmadığımız gizli bir dil varsa, bu dil göze görünür kılınabilir mi?” diye sorar. Woolf’a göre sinemanın renk, ses

¹ Metnin tümünde yabancı dildeki kaynaklardan yapılan alıntıların çevirileri bana aittir. Alıntılar, varsa yayımlanmış Türkçe çevirilerinde farklı ifadelendirilmiş olabilir.

ve hareketin bir araya gelmesiyle yapabilecekleri, canlı bir şehrin bizde yarattığı izlenimler gibidir: "Hiçbir fantazi fazla zoraki ya da asılsız değildir" der. Öte yandan Woolf'un tarif ettiği, filmin dünyada göremeyeceğimiz yerleri, kişileri şimdiye, yakınımıza getirmesini Walter Benjamin, kapitalist toplumunun belirleyici bir niteliği sayar. Benjamin'e göre çağımızda kitleler, şeyleri yakına getirme arzusuna sahiptir (Benjamin 2007: 223). Dijital iletişim çağında şeylerin yakınımıza gelmesini biz, dünyanın parmaklarımızın ucunda olması şeklinde dile getiriyoruz. Woolf'un sinemanın gelecekte yaratmasını umduğu gizli dili Benjamin, fotoğraf kamerasının mümkün kıldığı "bilinçdışı optik" diye adlandırır. Kamera, farkında olmadığımız bir gerçekliği göze görünür kılar. Benjamin, modern çağda sanatın işlevinin nasıl dönüştüğünü fotoğraf ile sinemanın gösterdiğini ileri sürerken, uzun bir süreden beri şekil almış olan kapitalist altyapı ilişkilerinin artık üstyapıda, sanat eseri ile izleyici arasındaki ilişkide ifadesini bulduğunu kasteder. Diğer bir deyişle fotoğraf, kapitalizmin yarattığı insanlar arasındaki ilişkinin sanatsal üretimdeki ifadesidir. Benjamin, kendisinden önce gelen Marxist kültür kuramcılarının genellikle pek üstünde durmadığı, eser ile izleyici/okur arasındaki ilişkinin algıya dair ve dolayısıyla psikolojik boyutunu vurgular: "Kitlelere göre gerçekliğe ayar çekilmesi ile gerçekliğe göre kitlelere ayar çekilmesi, hem düşünce hem de algı açısından sınırsız ölçekte bir süreçtir." (223). Benjamin'e göre sanat eserinin, fotoğrafik görüntü sayesinde mekanik yolla çoğaltılabiliyor ve eserin bulunduğu yerden çok uzaklara, aynı anda çok sayıda kişiye ulaşabiliyor olması, eserin biricikliğini yok etmesine rağmen, söz konusu olan yalnızca sanat eserinin statüsünün değişmesi değil, insanın dünyayla ve sanatla kurduğu ilişkinin, algılayışının değişmesidir. Sanat eserinin hâlesini (ya da, aurasını) yitirmesi, sanat eserini ayine bağımlılıktan kurtarıp özgürleştirir der Benjamin, ve eser, ayine ya da törene dayalı olmaksansa politikaya dayalı olmaya başlar. Kısacası Benjamin, sanat eserinin Rönesans'tan beri süregelen statüsünün yıkılmasını kutlarken, aynı zamanda, eserin aurasını yitirmesiyle hayret ve hayranlık içerebilecek bir mesafenin (bir tefekkür alanının) da yok olduğunu söyler. Eski çağlarda sanat eseri bir inanç nesnesiydi ve belli bir kült işlevine sahipti, bugün ise eserin sekülerleşmesinin son safhalarına tanık oluyoruz derken Benjamin, bugün anladığımız anlamda sanatın (ayinden kopmasına rağmen müzelerde ve galerilerde kendi ayinlerini yaratan sanatın), dünya üstündeki zenginliklerini göstermek isteyen burjuvazinin eseri olduğunu göz ardı eder görünüyor.

1936 yılında Benjamin'e yazdığı mektupta Theodor Adorno, Benjamin'in biraz önce alıntıladığım "Mekanik Çoğaltma Çağında Sanat Eseri" metninin yeterince diyalektik olmadığını belirtir ve özerk sanatın teknik tarafını hafife aldığını ileri sürer (Adorno 1980 [1936]: 125). Adorno'nun Horkheimer'la birlikte daha sonra ABD'de yazdığı ve Hollywood stüdyo sisteminin işleyişi üzerinden kültür endüstrisini inceledikleri *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde [1947], Benjamin'in politik ve özgürleştirici bir nitelik taşıdığını düşündüğü teknik gelişmelerin kültür endüstrisi tarafından nasıl sürekli olarak yenilik olarak sunulduğunu, filmlerin ise yeni teknik ve teknolojik efektleri nedeniyle izlendiği ve beğenildiğini ileri sürerler. Teknik olanaklardaki gelişmelerin sanatçıyı endüstriden bağımsız kılmaktan çok, endüstrinin her yeniliği kendisine mal edip müşterilerine seçme özgürlüğü sunma kisvesi altında, her şeye aynılık damgasını vurduğunu savunurlar (Horkheimer ve Adorno 2002). İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yazılmış olan bu aydınlanma eleştirisinde, aydınlanmanın nasıl olup da yıkımı ve katliamı getirdiği, bilimin ve akılcılığın nasıl olup da atom bombası ve toplama kampına götürdüğü sorgulanır. Kültürün bir endüstriye dönüşmesi de aynı sürecin parçasıdır: mesele, sanat eserinin metaya dönüşmesi değil (ki sanatın toplumda ayrıcalıklı bir yerinin olması ancak burjuvazinin yükselişiyle mümkün oldu), sanat eserinin bir meta olduğunu itiraf edip sistemdeki yerini almasıdır. Horkheimer ve Adorno'nun kültür endüstrisinin işlevini nasıl gördükleri şöyle özetlenebilir: her eve televizyon girdiğinde toplama kamplarına gerek yoktur artık. Kültür endüstrisi sansürle ve baskıyla değil, tam tersine eğlendirerek, yaşamın zorluklarından ve çatışmalarından bir kaçış sunarak bireye içten hükmeder. Bu da aslında çelişkilerin, çatışmaların ve dolayısıyla olası her direnişin önceden, henüz ortaya çıkmadan sindirilmesi anlamına gelir. "Direnen, ancak uyum sağlayarak hayatta kalır" (132).

Bu kasvetli eleştiri, artık sanatı iletişim araçlarından ve reklamlardan ayırt etmezken (daha doğrusu, kültür ürünlerinin üretim, tüketim ve eleştiri gibi her aşamada piyasa koşullarıyla bütünleştiğini ileri sürerek) kültür endüstrisinin, tüm araçları ve yöntemleri kendine mal ederek kitleleri yarattığını, dolayısıyla kitlelerin kültür endüstrisinin ölçütü değil ideolojisi olduğunu ileri sürer. Benjamin, teknolojik gelişmeler sayesinde her sınıftan insanın fotoğraf çekebilmesinin demokratikleştirici bir yanı olduğunu savunurken, Adorno ve Horkheimer, beğenilerin ve zevklerin endüstrinin dikte ettiği konvansiyonlardan doğduğunun altını çizer. Frankfurt Okulu'nun bu Marxist kül-

tür eleştirisi, gerçekte var olan çelişkileri ve zıtlıkları yumuşatan, bunların üstünü örten eserleri, var olan statükoyu koruyan eserler şeklinde nitelendirir. Özerk eserlerse, çelişkileri keskinleştiren eserlerdir. Ama bu, Sovyetlerin ilk döneminde resmi sanat doktrini haline gelen sosyalist (toplumcu) gerçekçilikte olduğu gibi nesnel, devrimci amaçlara hizmet eden, geleceğe dair umut veren, "gerçekliği devrimsel gelişiminde gösteren"² eserler gibi bir formülleştirmeyi getirmez. Adorno ve Horkheimer, piyasanın zorunluluklarıyla bağımsız sanatçı olma arasındaki çatışmayı eserlerinin bilincine dâhil etmiş olduğundan dolayı Beethoven'i olağanüstü bir örnek olarak görür (Horkheimer ve Adorno 2002: 127).

Marxist düşünürler kültürü, insanlar arasındaki üretim ilişkilerinin, insanın bilinci aracılığıyla yansıması olarak algıladılar. Bu görüş kabaca, sanatın toplumun aynası olduğu ifadesinde dile gelir.³ Kültür eleştirisinde, Frankfurt Okulu'nun düşünürlerinin, özellikle Adorno'nun geliştirdiği diyalektik eleştiri, gerçeklik ve onun yansıması, nesne ve özne, nesnel gerçeklik ve öznel gerçeklik, biçim ve içerik, teknik ve teknolojik yeniliklerle bunların kullanımı gibi ikilikleri yok etmeksizin

² Sosyalist gerçekçilik üzerine bkz. Brandon Taylor, "Socialist Realism: 'To depict reality in its revolutionary development'" Matthew Beaumont (der.) *Adventures in Realism* içinde, Oxford, UK: Blackwell, 2011, ss. 142-158.

³ Ülkemizde sinemada (edebiyatla görsel sanatlarda da) gerçekçilikten bahsedilirken bir nitelendirme yapma gereği duyulduğunda kullanılan "toplumsal gerçekçi" tanımlaması, çoğunlukla kavramsal ve sanatsal göndermeleri belirtilmeden kullanıldığından muğlak kalır. Toplumsal gerçekçilik eğer romantizmin, bireyin öznelliğini ve algı dünyasını öne çıkarmasındaki idealizm karşısında, gündelik durumları yüceltmeksizin yansıtmayı ifade ediyorsa, bu zaten 19. yüzyılın ortalarında görsel sanatlarda ortaya çıkan gerçekçiliğin temel unsurlarından biridir. Yok eğer bireyin, zamanının toplumsal koşullarından ve içinde bulunduğu üretim ilişkilerinden bağımsız düşünülmemeyeceği fikri ise, bu açıdan gerçeklik zaten toplumsal açıdan algılanıyor demektir; yani, "toplumsal" nitelendirmesi gereksiz bir fazlalık olarak kalır. Görsel sanatlarda toplumsal gerçekçilik [*social realism*], ABD'de 1930'un Buhran yıllarında ağırlık kazanan, özellikle resim ve fotoğrafta güzelleştirmeden kaçarak gündelik yaşamın görmezden gelinen yanlarını, işçi sınıfının ve yoksulların yaşamını olduğu gibi yansıtmayı ve böylelikle bir toplumsal bilinç yaratmayı amaçlayan bir gerçekçilik akımıdır. Sovyetlerin kurulmasından sonra 1920'lerin sonlarında doktrinleştirilen toplumcu [*socialist*] gerçekçilik ise, gerçekliği olduğu gibi aktarırken devrimci amaçlara hizmet eden ve geleceğe dair umut veren bir sanatsal tavır olarak formüleleştirilmişti. Dolayısıyla, gerçekçi akımları tartışmadan, ve dahası fikrinsel göndermeleri belirtmeksizin bu tanımlamayı muğlaklıktan kurtarmak pek mümkün görünmüyor.

aralarındaki gerilime odaklanmayı savunur. Buna göre, "başarılı bir eser, ... nesnel çelişkileri sahte bir ahenkle gideren değil, en iç yapısında, çelişkileri salt halleriyle ve uzlaştırmaksızın somutlaştırıp, ahenk fikrini olumsuzlayarak ifade eden eserdir" (Adorno 1981: 32).

Sinemanın Bir Metaforu Olarak Mağara Alegorisi

Sanatın ayna imgesi, yani sanat eserinin zamanının bilincini yansıttığı görüşünün arka planında, düşünce tarihi boyunca gerçek dünyayla, fikir ve değerler dünyası olarak sorunsallaştırılan ikilik yatmaktadır. Gerçek dünyayla, üretilmiş olan şeyler dünyası arasındaki ayrım, antik Yunan filozofu Platon'un felsefesine dayandırılır. Üretilmiş olan nesnelerin var olan şeylerin kopyaları olduğu, filmlerin bize gölgeler sundukları, dolayısıyla nesnelliğin bile bu gölgelerin gerçeklikle arasındaki uçurumu kapatamayacağı şeklinde ifade edilebilecek olan bu görüş, sanatın gücünü küçümsediği şeklinde yerilmesine rağmen, gerçekçi akımlarının zihinsel planında kalmayı sürdürür. Günümüzde yaygın olan geleneksel yoruma göre Platon, fikirlerin ölümsüz ve değişmez olduğunu savunmuş, fikir alanı ile, değişime tâbi ve kusurlu olan duyu alanını birbirinden ayırmıştır. Buna göre duyularımızla algıladığımız dünya bir gölgeler dünyasıdır, değişmeyen ve ölümsüz olan hakikate ise ancak aklımızla ulaşabiliriz. Bu yorum aslında Platonculuğun daha sonraki yorumlarının, en başta da Yeni Platonculuğun izlerini taşır; Platon'un eserlerinde sahnelediği, gölgeler dünyası ile hakikat dünyası arasındaki dramayı bir formüle indirger. Platon'un günümüzden neredeyse 2400 yıl önce yazmış olduğu *Devlet* [*Politeia*] diyalogunda kullandığı başlıca imgelerden biri olan mağara alegorisi, Sokrates ve muhataplarının hayal ettikleri yeni şehir-devlette eğitimin nasıl olması gerektiğine dair bir tartışma bağlamında geçer. Mağara alegorisi, duyularımızla algılanabilir olan [*sensible*] şeyler ile, idrak edilebilir [*intelligible*] olan iyi, âdil, güzel gibi şeyler arasındaki ayrımı sahneleyerek, bu ayrımı hem dinleyicilerde hem de okurlarda görünür kılmayı amaçlar. *Devlet* diyalogunun 7. Kitap'ının başında Sokrates, mağara sahnesini özetle şöyle canlandırır: Hayal edin ki insanlar yeraltında, karanlık bir mağarada yaşıyorlar ve mağaranın içindeki uzun bir patika aydınlığa açılıyor. İnsanlar çocukluklarından beri bu mağarada, aynı yerde, ayaklarından ve boyunlarından prangalanmış halde yerde oturuyorlar ve bağları, başlarını çevirmelerini engellediği için sadece önlerini görebiliyorlar. Arkalarında, daha yukarıda yanan bir ateş var ve ışığın kaynağı da bu ateş. Yine arkalarında, tutsaklarla ateş arasında uzanan

yolda insanların yürüdüğünü, bu insanların tahta, kil veya taş gibi malzemelerden yapılmış insan ve hayvan heykelleri taşıdığını hayal edin. Bu nesnelerin gölgeleri, tutsakların önündeki duvara tıpkı bir kukla sahnesinde olduğu gibi yansıyor [514a-e]. Tutsaklar başlarını çeviremediği için ne birbirlerini ne arkadaki ateşi ne de bu nesneleri görebiliyor, yalnızca önlerindeki duvara yansıyan gölgeleri görebiliyorlar. Dolayısıyla duydukları isimlerin bu gölgelerin isimleri olduğunu sanıyor, arkalarında yürüyen insanların konuşmaları mağarada yankılandığı için de bu konuşmaların gölgelerden geldiğini sanıyorlar. Platon'un kurduğu bu sahnede, mağaradaki tutsakların isteseler de bu yansımaları ve yankıları inceleyerek, derinlemesine araştırarak gerçeği bulmaları mümkün değil. Bir başka ifadeyle, gölgelere bakıp bunların aslında arkalarından geçen heykellerin gölgeleri olduğu sonucunu çıkarmaları mümkün olmaz. Ola ki tutsaklardan biri prangalarından kurtulup ayağa kalksa ve etrafına baksa, ateşi gördüğünde önce gözleri acır, etrafında gördüklerinden kafası karışır ve eğer dar yoldan mağaranın dışına çıkarsa, günışığında etrafını görebilmek için gözlerinin bir süre uyum sağlaması gerekir. Görme ve gördüğünü algılayabilme üzerine kurulu olan bu sahneyi sunduktan sonra Sokrates sahneyi şöyle yorumlar: görünen dünya tutsakların olduğu mağaraya, mağaradaki ateş de güneşin gücüne benzer. Mağaradan yukarıya doğru yapılan yolculuk ve etraftaki şeylerin incelenmesi ise ruhun idrak edilebilen şeyler dünyasına yolculuğudur [517b]. Bu alegori yorumlanırken genellikle Platon'un iki ayrı dünyayı birbirinden kesin çizgilerle ayırdığı düşünülür. Oysa Platon'un kurmacasında, görme ediminin de bir metafor olduğunu ve asıl meselenin, bir görüş biçiminden diğerine, yani kanıdan bilgiye, oluştan olandan varlığa [*apo tou gignomenon epi to on*; 521d] nasıl geçileceği olduğunu; filozofların işlevi olarak kabul edilen eğitimin nasıl işlediğini görünür kılmak olduğunu vurgulamak gerekir. Zorla sürüklenerek dışarı çıkarılan kişi tepki gösterir, ışıktan acı çeker ve böyle bir muamele karşısında sinirlenir. "Eğitim, iddia edildiği gibi, görmeyen gözlere görme yetisi yerleştirir gibi, ruhların içine bilgi koymak değildir," [518b] der Sokrates. Eğitim zanaatı, zaten görme yetisi olan ruhu diğer tarafa çevirmektir; yani görme açısını değiştirmektir. Platon bu görme metaforunu diğer diyaloglarında da sıklıkla kullanır; filozofun işlevini, dinleyenin (ya da okurun) bakışını çevirmek ya da bakışını düzeltmek olarak tasvir eder.

Bu mağara metaforu bizi düşündürttüğü ve meşgul ettiği sürece varlığını sürdürüyor. Zaten Platon da sanıldığı gibi fikirlerin ayrı bir

âlemde varlıklarını ebediyen sürdürdüklerini ileri sürmez. Aksine, diyalektikçi tarafından söylem aracılığıyla dinleyicilerin (veya okurların) ruhuna tohum gibi ekilen fikirlerin, başkalarının ruhlarında yerşerdikçe sonsuz olduklarını söyler (*Faidros*: 277a). Bu söylem yazılı da olabilir, sözlü de, Platon'un yazdığı gibi diyalog da olabilir, şiir de. Bizim örneğimizde olduğu gibi, film de. O halde, ruhlara tohum eken ve bu tohumları ebedi kılan söylem ne tür bir söylemdir? *Faidros* diyalogunun sonlarına doğru, Platon'un diyaloglarında pek rastladığımız şekilde Sokrates net bir tanım verir: yazılmaya ve kaydedilmeye uygun olan söylem "dinleyenin ruhuna bilgiyle yazılan, kendisini savunabilen ve kime konuşup kime sessiz kalmasını bilen söylemdir" [276a].

Platon'un kukla sahnesi üzerinden kurguladığı bu mağara alegorisi, sinemayla olan izleyicilik ilişkimizi hatırlatıyor. Karanlık bir salon da arkamızdaki ışık sayesinde önümüzdeki perdeye yansıyan görüntüler, önümüze başka yerleri, kişileri ve hatta zamanları getiriyor. Mağara alegorisini sinemanın bir metaforu olarak düşündüğümüzde, önümüzde hareket eden görüntüleri *olanın* yanıltıcı bir yansıması olarak değil, görüşümüzü (yani bakış açımızı) değiştirebilme ihtimali olan bir söylem olarak düşünebiliriz. Platon'un eğitim hakkında söylediklerini dikkate aldığımızda, yani mağara alegorisini eğitime dair bir yaklaşımın sahnelenmesi olarak ele aldığımızda, *duyularla algılanan* ile *idrak edilebilen* arasındaki ayrımın bir görme meselesi olduğu daha açıklık kazanır. Benjamin'in işaret ettiği gibi şeylerin sinema aracılığıyla yakınımıza gelmesi bugün nasıl bir işlev taşıyor? Sinema, görülmeyeni, anlatılmayanı aktarmakla bunları görünür kılıyor mu? Bakışımızın yönünü değiştiriyor mu? Görünmezi görünür kılarken, kendi araçlarının ve üretiminin çelişkilerinin üstünü örtüyor mu? Bu çelişkileri askıya mı alıyor, yoksa eserin dinamiğinin bir parçası haline mi getiriyor?

Yeni Bir Cesaret

Konuları ve üslupları birbirinden farklı olsa da son dönem filmleri arasında *Min Dît (Ben Gördüm)* (Miraz Bezar, 2009), *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) ve *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010), hem politik duruşlarıyla hem de gerçekçiliğe dair yaklaşımlarıyla yeni bir cesareti sergileyen filmler. Bu cesaretin ve duruşun işaretleri birkaç başlık altında toplanabilir. Bunlardan ilki, saydığım filmlerin, (örneklerini son dönemde daha fazla sayıda filmde gördüğümüz gibi) dış mekan

çekimlerine, yani stüdyo veya iç mekân dışındaki mekânlarda çekimlere ağırlıkla yer vermesi. Dış çekim açısından şehir dışında, genellikle yönetmenlerin bildikleri veya büyüdüğü yerde geçen, *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997) gibi "yönetmenin memleketi" filmlerini ayrı bir grupta değerlendirmemiz gerekir. *Sonbahar* da *Min Dît* de yönetmenlerin doğdukları yerde geçmelerine rağmen mekânların filmin dramatik etkisine katkısı, memlekete dönüş filmlerindeki iç yolculuk ve anlam arayışı, veya şehrin kaosundan bir süreliğine kaçış gibi şiirsel gerçekliği⁴ anımsatan temalar içermiyorlar. Son yıllarda *Çoğunluk*, *Min Dît*, *Sonbahar* ve *Kara Köpekler Havlarken* (Mehmet Bahadır Er, Maryna Gorbach, 2009) gibi filmlerde, anlatının arka planını sağlamaktan öte, anlatıdan rol çalmaksızın yapıcı bir işlev kazanan dış çekimlerin ağırlıklı olarak kullanılması bize yeni bir sinemasal cesaretin en belirgin göstergesini sunuyor. Örneğin İstanbul şehri, turistik kartpostal güzelliğinden ve kenar mahalle egzotizminden kurtulup, yaşayan bir yer olarak, filmin yapıtaşlarından biri haline geliyor. Dış çekimin bu filmlerde ağırlıklı olarak ve filmin anlam dünyasının bir parçası olarak kullanılması, aynı zamanda konu olarak eviçi melodramlarından uzaklaşmalarıyla da örtüşüyor.

Sonbahar filminde uzun planla ve derin netlikle çekilen Doğu Karadeniz dağları görüntüleri şiirsellikten uzak; filmin kasvetli ve neredeyse klostrofobik atmosferine katkıda bulunuyor. Filmin ana karakteri Yusuf, üniversite yıllarında girdiği hapiste on yıl kaldıktan sonra memleketine, annesinin yanına döner. "Hayata Dönüş" operasyonlarından kalan kâbusları ve ciğerlerinin "iflas etmiş olması" ona fiziksel olarak nefes aldırılmaz. Karadeniz'in koyu yeşil dağları karabasanlara zıtlık yaratacak biçimde değil, daha çok bir kapana kısılmışlık hissi yaratan bir rol alır. Bu puslu yeşil arka planla zıtlık yaratan tek şey, Yusuf'un aşağıda deniz kenarındaki kasabaya ulaşmasını sağlayan kırmızı minibüstür. Kırmızı rengin sürekliliğiyle sağlanan bir sembolizmle, Yusuf'un arkadaşı Mikail'in arabası da kırmızıdır. Yusuf'un sonradan şehirde tanıştığı ve onunla birlikte uzaklara gitme hayalini paylaştığı, fahişelik yapan Gürcü genç kadın Elka kırmızı yağmurlukla dolaşır. Ama Yusuf'un karşısına çıkan kırmızılar onun başka bir yere gitmesine yetmez. *Min Dît* ise Diyarbakır'ın ara sokaklarını, alanlarını ve meydanlarını, çarşı sokaklarını filmin ana karakteri olan ve sokakta yaşayan iki çocuğun gözünden yansıtır. Dolayısıyla izleyici Diyarbakır'ı bir yetişkinin, batılının veya sanatçının değil, sokakta

⁴ Örneğin, *Partie de Campagne* [A Day in the Country] Jean Renoir, 1936.

yaşamak zorunda kalmış olan çocukların gözünden, onların şehri Diyarbakır olarak görür. *Çoğunluk* ise ağırlıklı olarak iç mekân çekimlerine yer vermesine rağmen, sabit kamerayla yapılan dış çekimlerde geniş açıyla genel çekim [*establishing shot*] kullanılmamış olması, filmin kurduğu karakter dünyasıyla tutarlıdır; bize genel manzarayı değil, karakterlerin gördükleriyle sınırlı, miyopik ve öznel bir mekân duygusu yaratır. Genel çekim yerine filmdeki karakterlerin sahip oldukları eşyalara odaklanan sabit çekimlerle başlayan sahneler, karakterlerin dünyalarını bu cansız nesnelerin kurduğu ve sınırladığı izlenimini yaratır. *Çoğunluk*'taki bu öznel mekân kullanımı, önceden bir boş mekân varsayıp şeyleri o mekânda yerleştirme yaklaşımının tersine, insanlarla nesnelerin birbiriyle ilişkisinin yarattığı bir mekân anlayışını gösterir.

Bu yeni gerçekçilik arayışının bir başka göstergesi de, saydığım filmlerde, özellikle minimal bir anlatım üslubu benimsenmesidir. Bundan kastettiğim, birincisi, anlatımın çok az diyaloga bağlı olarak gelişmesi ve diyalogların mümkün olduğunca ekonomik kullanımı; ikincisi de, anlatımı kurarken boşlukları doldurma, karakterlerin arka planını verme gibi telaşlara kapılmadan veya boşluklardan korkmaksızın bu boşlukları yaratıcı bir şekilde anlatımın parçası haline getirebilmeleridir. Dahası, seyirci bu boşlukları kendi bilgisi ve hafızasına dayanarak doldurduğundan, filmlerin hikayesini özetlemek bile yorum katmayı gerektirir. Bu filmlerde karakterlerin hikayelerini tam olarak öğrenmeyiz, çünkü onların içinde bulundukları durumlara yönelik açıklamalar asgari ölçüde sunulur. Örneğin *Sonbahar*'da Yusuf'un siyasi tutuklu olarak hapse düştüğünü öğreniriz ama buna dair başka bir ayrıntı sunulmaz. Filme yerleştirilmiş olan, polis müdahaleleriyle "Hayata Dönüş Operasyonu"ndan gerçek haber görüntüleri, bu görüntüler arasındaki ilişkileri kurmayı seyirciye bırakır ve böylece seyirci aktif bir konuma yerleştirilir. Dahası, *Sonbahar* filmi-nin hikayesinin boşlukları, Türkiye'nin 1990'lardan *Hayata Döneme*-soluduğumuzu/soluyamadığımızı görünür kılma işlevi görür. Benzer kurgular: Gülistan ile Fırat'ın teyzelerinin muhalif, babalarının gazemümkün olan en az göstergeyle ima eder. *Çoğunluk*'ta bu minimal anlatım ve ekonomik diyalog aynı zamanda filmin yansıttığı orta sınıfın iletişim kopukluğunu, yabancılaşmış, tutkuları ve arzularıyla değil çevrenin beklentilerine göre hareket eden çatışmasız karakter-

lerini yaratmaya da yarar. *Sonbahar* ve *Çoğunluk*'ta dramatik anlatımın mümkün olduğunca düz olduğunu, yani çatışma ve çözülmeden yoksun olduğunu da eklemek gerekir. *Çoğunluk*'ta olası bir dramatik zirvenin ön belirtileri vardır: filmin ana karakteri, 20'li yaşlarının başlarında, anne ve babasıyla yaşayan, müteahhit olan babasının izinde gitmekte sorun yaşayan ama kendisine başka bir seçenek de yaratmayan Mertkan, babasıyla kız arkadaşı yüzünden çatışacak mı, taksi şoförüyle bir yüzleşme olacak mı gibi. Ama her defasında gerçek bir çatışma ya da yüzleşme olmaksızın, hayat yatağında akmaya devam eder. Mertkan'ın alkollüyken arabasına çarptığı taksi şoförüyle (bir rüya/hayal sahnesinde) İzmit'teki şantiyede karşılaşması, dramatik kurgunun anti-doruğudur; Mertkan'ın eylemsizliğini örnekleyen sahnede Mertkan bir şey söylemeksizin şoförün yanından yürüyüp giderken, şoför ardından seslenir "Kardeş! Dur bak bir şey yapmıycam. Tamam, ne yapalım, olan oldu, olmuyor işte araba. Canını alacak değiliz ya senin". Mertkan dönüp şoföre sarılarak ağlar, ilk defa duygularını salıverir. Bir çatışma veya yüzleşme yerine bir duygu boşalmasıyla sunulan dramatik anti-doruk, Mertkan'ın yaşamında bir dönüşüm yaratmaz. Filmin son sahnesinde Mertkan, aile sofrasındaki yerine döner. *Sonbahar*'da Yusuf pasaportunu çıkarır, kuzeninden para alır ama nedense Elka ile buluşması gerçekleşmez; Elka beyaz bir minibüsle Gürcistan sınırından geçer. *Min Dît*'te çocuklar birlik olup adaleti kendi yollarıyla tesis etmelerine rağmen, filmin mutlu sonla bittiğini söyleyemeyiz. Filmin sonunda Gülistan ile Fırat, diğer sokak çocuklarıyla birlikte, bir hırsız çetesinin parçası olarak büyük şehre götürülürler. Bu minimal anlatım tercihi, her üç filmin de çetrefil konuları belli bir duruştan bakarak çerçevelemesini, anlattıkları hikayenin ağırlığı altında ezilmemesini sağlıyor. Bu saydığım filmlerin son anda karakterlerine çıkış kapısı sunmayıp ucuz bir iyimserlikten kaçınmalarını, hatta gayet karamsar bir sonla bitmeleri de sözü edilen cesur tavır ile tutarlıdır.

Min Dît'te sokakta yaşayan Gülistan ile Fırat'ın, filmin sonunda anne ve babalarını öldüren Jitemci'yi, diğer sokak çocuklarıyla birlik olarak ifşa etmeleri, yüzeysel anlamıyla "gerçekçi" değildir. İki kardeşin şiddet kullanmaksızın adaleti kendi elleriyle tesis etmeleri, filmde fantezi işlevi görür. Ancak bu, filmin gerçekçi olmadığı anlamına gelmez. *Min Dît*, olay örgüsünü bir kurt masalı etrafında kurgulayarak, bu masalın içerisinden gerçekliği görünür kılar. Başka bir deyişle gerçekçilik, filmde yer alan olayların tek başına ikna edici veya inandırıcı olmasında değil, filmin masalı bir çerçeve ola-

arak kullanarak, tutarlı bir olay örgüsü üzerinden gerçeklikle kurduğu ilişkide aranmalıdır. Filmde annelerinin anlattığı kurt masalını Gülistan ile Fırat hayata geçirirler ve filmde yer alan her ayrıntı bunu yapmalarına hizmet eder. Örneğin Gülistan'ın, fahişelik yapan Dilan'ın el ilanlarını dağıtması, onun sayesinde Jitemci ile karşılaşması ve evine gitmesi, Fırat'ın el arabasında kaset çalar olması gibi ayrıntılar, filmin dünyasında gerçekleşen fantezinin tutarlılığını sağlar. Bu kurt masalı ve onun hayata geçirilmesi çerçevesi içinden, anne babaları öldürülen çocukların Diyarbakır sokaklarındaki yaşamları bize görünür kılınır.

Son olarak, yönetmenlerinin ilk uzun metraj filmi olan bu üç filmin her birinde, yönetmenlerin politik bir duruş almaktan sakınmaksızın, bir sorumluluk duygusuyla yaklaştıkları sadece filmlerin konularından değil, filmlerinin seyirciyi konumlandırmasından da anlaşılıyor. Filmlerin, mesajını veya konuya dair duruşunu karakterlerin diyalogları üzerinden aktarmadığını daha önce belirtmiştim. Alışılmadık bir şekilde, filmin adını en sona saklayarak *Çoğunluk* filmi, ifadesini filmin adına taşıyor: filmin adı başka olsaydı filmin sunduğu orta sınıf çözümlemelerine dair önermesini seyirci kendi başına çıkarmak durumunda kalacaktı. Oysa bu şekilde filmin sonunda karşımıza çıkan başlık, filme ünlem işareti ekleyerek bir yargıda bulunuyor: bu izlediğiniz çoğunluktur! Filmi gölgede bırakma tehlikesini taşıyan böylesi bir taktik, Camus'nün bahsettiği, o ciddiyetsizlikle propaganda uçurumları arasındaki sırtta yürüme cesaretidir. Filmin sonunda gelen bu ünlem işareti, seyirciye filmin tümünü yeniden değerlendirip aynı zamanda kendisiyle yüzleşme çağrısıdır. Kamera tarafından Mertkan'ın aile sofrasında dördüncü kişi olarak konumlandırılan seyirci, izlediği sahneye müdahale edemez. Seyirci de Mertkan gibi, orta sınıf aile dinamiğinin sessiz şiddetine maruz kalır. Öte yanda, faili meçhullerin Türkiye'sinde *Min Dît*, hikayeleri duyulmayanların hikayesini, hem anlatım hem kamera kullanımında çocukların gözünden anlatırken, izleyiciyi tanık konumuna yerleştirir: seyirci için Gülistan'ın gördüğünü görmemenin tek yolu bu tanıklığı reddetmektir. Film boyunca Gülistan'ın gözlerini ve gördüklerini takip eden kamera, filmin son karesinde yine Gülistan'ın gözlerine döner, Gülistan kameranın içine bakarak seyircinin bakışını yanıtlar. Şimdi Gülistan'ın gördüğü seyircidir: seyirci bu son bakışla filmin gerçekliğine artık bir tanık değil, bir taraf olarak dâhil olur.

Elbette bu saydığım özellikler, ilk filmleri bağlamında bu yönetmenleri gruplaştırmayı amaçlamıyor. Türkiye'de yaşananları ifşa

etmek yerine nedenlerini ve etkilerini göstermeyi tercih eden bu üç filmin benimsediği, seyircinin bilgisine yaslanan minimal anlatım, bir gerçekçilik arayışının göstergesi olarak yorumlanabilir. Diğer bir deyişle, perdeye yansıyan bu görüntüler, bakışımızı gerçekliğe doğru çevirmemiz için bize seslenen birer çağrıdır. Bakışımızı çevirip çevirmemiz ise buna ne kadar hazır ve istekli olduğumuza bağlıdır.

Kaynakça

- Adorno, Theodor W. (1980) "Letters to Walter Benjamin" Adorno, Theodor W. et al. (1980) *Aesthetics and Politics* içinde, London: Verso, ss. 110-141.
- Adorno, Theodor W. (1981) *Prisms*, Cambridge, Mass: MIT Press.
- Benjamin, Walter (2007) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" Hannah Arendt (der.) *Illuminations: Essays and Reflections* içinde, New York: Schocken Books, ss. 217-51.
- Camus, Albert (1961) "Create Dangerously" *Resistance, Rebellion, and Death* içinde, New York, NY: Vintage Books, ss. 249-73.
- Horkheimer, Max ve Theodor W. Adorno (2002) *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Gunzelin Schmid Noerr (der.), Stanford, CA: Stanford University Press.
- Plato (1992) *Republic*, G. M. A. Grube (çev.), Indianapolis: Hackett.
- Plato (1995) *Phaedrus*, Alexander Nehamas ve Paul Woodruff (çev.), Indianapolis: Hackett.
- Taylor, Brandon (2007) "Socialist Realism: 'To depict reality in its revolutionary development'" Matthew Beaumont (der.) *Adventures in Realism* içinde, Oxford, UK: Blackwell, ss. 142-158.
- Woolf, Virginia (1926) *The Cinema*
<http://www.woolfonline.com/?q=essays/cinema/full>. (erişim 25/04/11).

Ayşe Lucie Batur
Bağımsız Araştırmacı