

geçen sezona bir bakış TÜRK FİMLERİ üzerine bazı notlar

Geçen yıl vizyonda izlediğimiz Türk filmleri pek çok açıdan çeşitlilik taşıyordu. Üretim süreci, üretim araçları, konular, sinema anlayışları, öyküler ve mekânlardaki bu çeşitlenmenin olumlu bir gösterge olduğunun altını çizmemiz gerek. Kuvvetli bir anonim geleneği olan Türk sineması için sadece bu bile bir başarı olarak değerlendirilebilir. Bu filmlerin arasında birkaçının özellikle üzerinde durmak ve kısa bir değerlendirme yapmak istiyoruz.

Bunlardan ilki Semir Aslanyürek'in filmi, *Şellale*. Aslanyürek, ikinci sinema filmi olan *Şellale*'de, otobiyografik özellikler taşıyan, 1950'li yılların politik konjunktüründe yaşanan bir Antakya öyküsü anlatıyor. Dönem arka planı, Antakya'nın kendine özgü mekânları, zengin insan malzemesi ve kültürel dokusuyla oldukça renkli, çok katmanlı ve teknik açıdan iyi kotarılmış bir film *Şellale*. Büyük bütçeli, büyük niyetli, zengin bir sinemasal dil arayışı içinde olan filmin başarısıyla ilgili bazı çekincelerimiz var. Senaryosundan bütçesine büyük ölçekli düşünülmesi bu film neden tam olarak hedefine ulaşamıyor?

Bunun bu kısa değerlendirmede ele alabileceğimiz birkaç nedeni var. Semir Aslanyürek'in filminin başında Tarkovski üslubunda bir doğ sahnesi var. Ama film, ağırlıkla Fellinisi bir dile sahip, yani dramatik ve çizgisel olmayan, mizahi bir anlatımı var. Bu nedenle olsa gerek, filmin en trajik olaylarından biri olan küçük kızkardeşin öldüğü sahne çok hızlı bir geçişle, bambaşka bir duygusu olan diğer sahneye bağlanıyor. Kırsacı farklı üslupları bir arada kullanabilmenin özgün simyasını yaratabilmiş değil *Şellale*. Oyuncu yönetimi, filmin en zayıf yanlarından biri. Bu da Semir Aslanyürek'in aktarmak istediği duyguların konusunda yeterince kararlı olmasından kaynaklanıyor galiba. Yunanlı tiyatro yönetmeni Terzopoulos İstanbul'da yaptığı bir atölye çalış-

Altın Portakal'da yeni sezonun filmlerinin gösterildiği şu dönemde, geriye dönük bir bakış ile geçtiğimiz sezonun Türk filmlerinin gözden geçirilmesinin zamanının geldiğini düşündük.

NECLA ALGAN

masında şöyle bir şey demişti: "Sıradan insanın sanatçıdan daha az duyarlı olduğunu düşünmek hatadır. Sanatçının ayrıcalığı bu duyguları aktarmada gösterdiği beceridir." Barış Pirhasan'ın biyografik izler taşıyan *O da Beni Seviyor* filmi *Şellale* ile bazı paralellikler taşıyor. Her ikisi de mekân ve zaman olarak merkezden uzaklaşıyor, geçmişe dönüyor; yakın geçmişe... Türk sinemasının uzun süredir hemen hiç bakmadığı yerlere, dönemlere ve öykülere bakması açısından son derece dikkate değer filmler bunlar. Her iki film de nostaljik özellikler taşıyor, hızlı kentsizleşme ve medyanın hakimiyetindeki yeni görsel kültür içinde boğulan, anıları yokmuş gibi yaşayan Türkiye'nin kimliğini ve kendi öykülerini arayış süreci açısından oldukça olumlu anlamlar taşıyor.

O da Beni Seviyor 70'li yılların Malatya'sında geçiyor. Çocukluktan genç kızlığı geçişin sıkıntılarına yaşayan bir karakter ve arka planda gördüğümüz yetmişlerin Malatya'sının, tıpkı *Şellale*'de olduğu gibi zengin kültürel etnik yapısı filmin dokusunu oluşturuyor. Pirhasan'ın filminde arka planda gördüklerimiz içinde öne çıkan Alevi kültürü, filmin en önemli unsurlarından biri. Filmin baş karakteri Esmâ'nın gözüyle bu kültür hakkında bazı izlenimler ediniyoruz. Ancak bu izlenimler çok dışardan ve naif. Sadece filmin genç kahramanı değil, yönetmen de

bu kültüre oldukça mesafeli bir gözle bakıyor. Oysa 70'li yıllar Türkiye'nin politik olarak ciddi bir biçimde sarsıldığı yıllardı. Sağcı militanların en önemli hedeflerinden biri Alevi kültürü ve insanlarıydı. Filmde ağırlık Esmâ'nın ilk aşkının ve ilk hüsrânının öyküsünde ve dönemin ciddi politik ve kültürel çatışmalarının en azından eli kulağında olduğuna dair hiçbir iz yok.

Pirhasan sanki masalsi bir Doğu anlatmayı hedeflemiş: "Bir zamanlar, Doğu'da, Malatya'da dut ve kayısı ağaçlarının altında bu kız ve bu insanlar yaşadı. Orada Aleviler, Ermeniler, Çingenele, büyük aileler ve hep bir arada yaşayan bir dolu kadın vardı." Gerçekten de bu öngörüyle kanıtlanıyor gibi film. O yüzden derin çelişkiler yok, çatışmalar, büyük düş kırıklıkları yok.

Yönetmen 'eski güzel günler' izlenimini yaratmayı yeterli görmüş ve bunu büyük ölçüde başarıyla yansıtmış. Güzel görüntüler, oldukça hızlı bir kurgu, nefes nefese geçen sahneler, başarılı oyuncu yönetimi... Ancak teknik açıdan bir önemli kusuru var filmin. Özellikle kalabalık sahnelerde insanların ne konuştuğunu duymakta güçlük çekiyoruz. Bu ses sorunu Türk sinemasında sesli çekim deneyiminin fazla olmamasından mı nedir, sık karşılaşılan bir sorun. Bir de tabii için bir başka boyutu var. Bütün bu kalabalık sahnelerdeki karakterleri tanımlıyoruz. Varlar, konuşuyorlar, ama onları tanımlıyoruz, tanıdığımız kişiler sadece ana karakterler. Bu da az önce vurguladığımız yönetmenin uzaktan bakışının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir mi acaba?

Zeki Demirkubuz'un filmleri ise yukarıda değindiğimiz filmlerden oldukça farklı. Bu filmler öncelikle üretim süreci açısından farklı. Demirkubuz yukarıdaki filmler gibi büyük bütçelerle çalışmıyor. Üretim ve dağıtım süreci tamamen farklı. Küçük bir bütçeyle, yönetimin prodüktörlük başta olmak üzere pek çok işi bir arada kotararak gerçekleştirdiği filmler Demirkubuz'un filmleri.

Hatta *İtraf* filminin görüntü yönetmenliğini bile üstlenmiş Demirkubuz. İşin bu yanı sıra son derece saygıdeğer.

Sinema sanatının özgür olabilmesi, farklı ve kişisel olabilmesi, büyük ölçüde mali bağımsızlığına bağlı. Ancak sinema ne yazık ki hâlâ pahalı bir sanat. Dolayısıyla farklı ve kişisel olabilmek, yaratıcıya çok fazla külfetler yüküyor. Zeki Demirkubuz, her şeyden önce bu zor yükü taşımayı becermiş bir sinemacı. Bağımsızlığı başarabildiği ve bu konudaki ısrarını sürdürdüğü için sinemamızda gerçekten ciddi bir alternatif olarak duruyor. Kendine özgü öyküleri ve sinema için en önemli görsel anlatım araçlarından biri olan özgün mekânları ve bu mekânlarla öykülerini zenginleştirebilmesi, oldukça başarılı oyuncu yönetimi gibi çok önemli yetenekleri var Demirkubuz'un. Geçen yıl, gerçekten sınırlı olanaklarıyla, bir değil iki film gerçekleştiren sinemacı, adeta ona dayatılan sınırlara meydan okudu.

Ancak özellikle son iki filminde iyice belirginleşen, kendisinin de 'karanlığa dair öyküler' diye isimlendirdiği, karanlıktan ziyade 'alacakaranlık kuşağı'nı andıran filmlerine birkaç itirazımız olacak. Böyle bir çıkış noktası günümüz gerçekliğinde çeşitli alanlarda rağbet görüyor. Baudrillard gibi önemli, felsefi destekleyicileri de var. Ama insan, özellikle sanatta, çatışma, çelişki, farklılık, 'kötülük' kadar 'iyilik', nefret kadar sevgi seçeneklerine ihtiyaç duyuyor. Bu karşıtlıklar sanatı boyutlandırıyor, zenginleştiriyor. Aksi takdirde ucu olmayan bir korku tünelinde takılıp kalıyorsunuz.

Albert Camus'nün 'Yabancı'sından esinlenen Yazgı'nın hiçbir şeyden etkilenmeyen, hiçbir şey yapmayan, hiçbir tavır olmayan kahramanı, romanın güçlü referanslarıyla seyirciyi etkiliyor. Ama filmin sonunda, kahramanın savcısı konuştuğu sahnede 'mana' fakirliği, filmin bütünlüğünü zedeliyor. *İtraf*'ın kahramanları, sürekli birbirlerine ihanet ediyorlar. Kimse kimseyi sevmiyor. TV karşısında donup kalan yüzler, dar mekâna sıkışıp kalan taşlaşmış bireyler (tek aksiyon içeren sahne, *İtraf*'ta adamın kadını dövdüğü sahne) sürekli birbirlerini aldatan insanlar, korkunç cinayetler, intiharlar, birbirlerinden nefret eden sevgilliler, eşler, anneler, çocuklar, ne sınıfa, ne döneme, ne toplumsal konuma ne de belli bir kimliğe ait olmayan kötülük, taşlaşma ve nefret... Neden? Çünkü, yönetmene göre nefret duygusu çok daha güçlü ve ilginç.

Handan İpekçi *Büyük Adam Küçük Aşk*'ta, büyük şehrin merkezinde yaşayan emekli bir yarıçıca, köyünden İstanbul'a sürüklenmiş küçük bir Kürt kızının zorunlu bir araya gelşi ve birbirlerine bağlılıklarının hikâyesini, sade, duyarlı ve etkileyici bir biçimde anlatıyor. Türkiye'de son yıllarda yaşanan en önemli toplumsal sorun olan Kürt sorunu çerçevesinde, bu acımasız dönemin yaralarını adeta sarmak istiyor. Dostluğun, sevginin mümkün olabileceğini anlatan film, sorunu bu dönemden en fazla zarar gören bir çocuğun kimliğinde cisimleştirerek ve kimliklere adeta metaforik anlamlar yükleyerek, neredeyse melodramatik bir dille basit ama etkileyici bir öykü anlatıyor.

Yarıcının kişiliğinde dürüst, iyi niyetli ama resmi ideolojinin bilgisinden öteye geçememiş ortalama Türk aydını temsil ediliyor. Kürtçe'den başka dil bilmeyen küçük kızın kimliğinde ise Kürt sorununun en temel hatları ustalıkla, duyarlı bir biçimde dile getiriliyor. 'Sakine' ve 'yaşlı akraba' karakterleriyle, kentte yaşam mücadelesi veren Kürt asıllı insanların sorunlarına sevecen, gerçekçi bir biçimde yaklaşıyor. Politik olarak doğru, popüler sinema diliyle kotarılmış, başarılı bir oyuncu yönetimine sahip, anlattığı öykünün simgeledikleri açısından kendi içinde tutarlı, sade, duyarlı, önemli, başarılı bir film *Büyük Adam Küçük Aşk*.

Kazım Öz'ün *Fotoğrafı*, yukarıda bağımsız film üretimine güzellene yaparken dile getirdiğimiz, genç bir sinemacının kendi meselelerini dile getirme, kendi öyküsünü anlatma becerisi ve tutkusu gibi olumlu öğeleri içinde barındıran bir film. Sınırlı olanakları kendine özgü bir dile dönüştürerek, sade izlenimlere dayanan, başarılı bir filmi ortaya çıkarmış Kazım Öz. *Büyük Adam Küçük Aşk*'ta olduğu gibi, farklı bir öyküyle, dramatik olmadan, gerçekçi bir yaklaşımla Kürt sorununu gündeme getiriyor. Biri asker, diğeri dağdaki gerillaya katılacak iki gencin ülke koşullarının belirlediği yazgılarını, birinin yaşamını kaybetmesini, diğerrinin ruhu yaralanmış bir biçimde evine dönmelerini sade ama etkileyici bir dille anlatıyor. Kazım Öz gibi kendine ait bir sinema dünyası kurma becerisi ve bağımsız sinema yapma cesareti gösteren sinemacıların artması ülkemiz sineması için çok olumlu bir gelişme. Umarız bu eğilim gelişimini sürdürür. □

Türk sinemasının son dönem çabmalarından *O da Beni Seyyor*, *Fotoğraf*, *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Sakine*, *Yazgı*

