HAYALPERDESİ

SAYI: 21 MART-NİSAN 2011

DERVİŞ ZAİM: "KARAGÖZ PERDESİ BİR SONSUZLUK PERDESİDİR"

ARTILARI VE EKSİLERİYLE FESTİVALLER

BURÇAK EVREN, ALİN TAŞÇIYAN, AZİZE TAN, LALEHAN ÖCAL, AHMET BOYACIOĞLU, DERVİŞ ZAİM, İHSAN KABİL

AİDA BEGİÇ: "ÇİRKİNLİĞE GALEBE ÇALACAK GÜZELLİK İÇİN HÂLÂ UMUT VAR"

HAYAL PERDESİ
Sinema Dergisi
Sayı: 21, Mart-Nisan 2011

Yayın Danışmanı
İhsan Kabil

Yayın Yönetmeni
Ayşe Pay

Yayın Yönetmeni Yard.
Celil Civan

Bölüm Editörleri
Vizyon: Tuba Deniz
Dosya: Tuba Deniz-Celil Civan
Perspektif: Cihat Arınç
Belgesel Odası: Esra Bulut
Türk Sineması Araştırmaları: Barış Saydam
Festival Günlüğü: Mücahid Eker
Kısa-ca: Betül Demirel
Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Görsel Yönetmen
Erol Polat

Grafik
Recep Önder

Web Sorumlusu
İbrahim Erbaş

Katkıda Bulunanlar
Abdülgafur Şahin, Ahmet Albayrak, Ahmet Boyacıoğlu, Ahmet Terzioğlu, Ali Aslan, Ali Paşaoğlu, Alin Taşçıyan, Azize Tan, Burçak Evren, Derviş Zaim, Ebru Afat, Faysal Soysal, Koray Sevindi, Lalehan Öcal, Meryem Köse, Mustafa Emin Büyükcoşkun, Raymond Baker, Sedat Şahin, Sema Karaca, Yalçın Lüleci.

BİLİM VE SANAT VAKFI | SAM Sanat Araştırmaları Merkezi

Adres: Vefa Cad., No: 35, 34134, Vefa/İstanbul
Tel: +90 212 528 22 22
Faks: +90 212 513 32 20
E-Posta: hayalperdesi@hayalperdesi.net
www.hayalperdesi.net

HAYALPERDESİ

Festival Tartışması

Sinema alanındaki alternatif sesleri bir araya toplayan, seyirciyi anaakım sinemanın baskısından kurtarıp kısa süreli de olsa soluklanmaya çağıran festivalleri bu sayımızın gündemine aldık. Kimi zaman imkânları kimi zaman da sorunlarıyla zihnimizi meşgul eden festivallerin misyonlarını, yerel yönetimlerle ilişkilerini ve sinemacılar üzerindeki etkilerini irdelemeye çalıştığımız dosyamızda pek çok değerli isim bir araya geldi. Azize Tan ve Ahmet Boyacıoğlu söyleşileriyle, Burçak Evren, Alin Taşçıyan, Derviş Zaim, Lalehan Öcal ve İhsan Kabil ise yazılarıyla dosyamıza katkıda bulundular.

Çamur ve *Paralel Yolculuklar*'ın ardından *Gölgeler ve Suretler*'le, yeniden Kıbrıs sorununu merkeze alarak geleneksel sanatlar üzerinden özgün film dili arayışını da sürdüren Derviş Zaim, *Söyleşi* sayfalarımızın konuğu.

"Savaşın etkileri gündelik hayatımızda olduğu sürece sanatımızda da olacak." diyerek sanatçı duyarlılığının altını bir kez daha çizen, söylemiyle paralel eylemleriyle/filmleriyle Bosna toplumuna ayna tutmayı sürdüren Aida Begiç de *Söyleşi* bölümümüzde.

Aralık 2010'da tutuklanmasıyla birlikte ifade özgürlüğünü kısıtlayan ve doğrudan varlık alanıyla yaratıcı edimine müdahale eden cezalara çarptırılan Cafer Penahi'nin sineması hakkındaki değerlendirmeler *Açık Alan*'da.

Mısır'da Ocak 2011'de gerçekleştirilen devrimin, sosyo-politik zeminine ve ilk estetik-politik işaret taşlarına ışık tutan "Müdahaleler: Yusuf Şahin ve Mısır Sinemasında Postmodern Demokratik Mekânlar" adlı çalışmasıyla akademisyen Raymond Baker *Perspektif*'te.

Kamera Arkası'nda görüntü yönetmeni Sedat Şahin'le sektörün sorunlarını konuşurken "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunu bu sayıda ressam Ahmet Albayrak'a yönelttik; sanatçı sorumuzu kendini en iyi ifade ettiği dilde cevapladı.

Ayşe Pay

Sonsuz Sokaklar, Yön. Federico Fellini, 1954, İtalya

SAYI 21

İçindekiler

42 DOSYA

Artıları ve Eksileriyle Festivaller

Festivaller, sinema sektörüne egemen olan ticari filmlerin dışında kalan ülke sinemalarını, farklı ve konvansiyonel olmayan filmleri tanımamız için güzel fırsatlar sunsa da kimi festivaller film tercihleri, sinemacılara yaklaşımları ve ideolojik bakış açılarıyla sektörde olumsuz izler de bırakabiliyor. Bu sayımızda sinemacılar, yazarlar ve festival yöneticileri festivallerin artılarını, eksilerini tartışıyor.

32 SÖYLEŞİ

Derviş Zaim

Son filmi *Gölgeler ve Suretler*'de 1963 Kıbrısı'nda yaşananları anlatan yönetmen Derviş Zaim ile sinema ve Karagöz perdesi arasındaki ilişkiyi, filmlerindeki ahlâki kaygıları ve Kıbrıs'ı konuştuk.

02 HAYAL PERDESİ'NDEN

VİZYON

06 Oscar'ın "Kral"ı/**Celil Civan**

10 Derviş Zaim'in Film Coğrafyası: *Gölgeler ve Suretler*'de Kıbrıs Haritası /**Cihat Arınç**

16 *Siyah Kuğu*'nun Söyledikleri/**Ahmet Terzioğlu**

22 *Kurtlar Vadisi Filistin*: Bir Fantezinin Anatomisi **Ali Aslan**

26 *127 Saat*: Bir Kaçış Alanı Olarak Doğa **Barış Saydam**

SÖYLEŞİ

32 DERVİŞ ZAİM: "Karagöz Perdesi Bir Sonsuzluk Perdesidir" **Barış Saydam-Celil Civan**

42 DOSYA/Artıları ve Eksileriyle Festivaller

44 Ülkemizdeki Film Festivallerinin Anatomisi **Burçak Evren**

48 Film Festivallerinin Sorunları **Alin Taşçıyan**

54 AZİZE TAN: "Festival Organizasyonları Bir Duruş ve Tavır Gerektiriyor" **Tuba Deniz-Celil Civan**

60 Aklımızı Başımızdan Alan Film Festivalleri **Lalehan Öcal**

66 AHMET BOYACIOĞLU: "Bazı Festivaller Para Kazanmak İçin Yapılıyor" **Tuba Deniz-Celil Civan**

68 Festivalleri Düşünürken/**Derviş Zaim**

72 Festivallerin Doğasına Bakarken **İhsan Kabil**

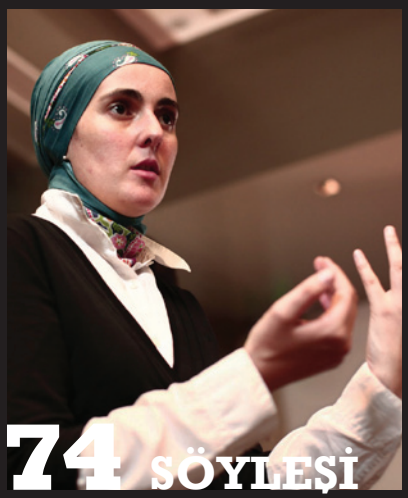
SÖYLEŞİ

74 AİDA BEGİÇ: "Çirkinliğe Galebe Çalacak Güzellik İçin Hâlâ Umut Var" **Mustafa Emin Büyükcoşkun**

88 AÇIK ALAN

Toplumun Tanığı Bir Yönetmen: Cafer Penahi

2010 Aralık ayında "yönetim karşıtı faaliyetlerde bulunduğu" gerekçesiyle sinemacı Muhammed Resulov'la birlikte tutuklanan ve altı yıl hapis, yirmi yıl film çekmeme, yurtdışına çıkmama, yerli ve yabancı basına röportaj vermeme cezası alan Penahi'nin sinemasını *Açık Alan*'da değerlendirdik.



74 SÖYLEŞİ

Aida Begiç

İlk filmi *Kar*'la aşina olduğumuz bir coğrafyada, arayışında olduğumuz bir sinemanın izini süren yönetmen Aida Begiç'i Saraybosna'da, yeni filmi *Bait*'in hazırlıklarında yakaladık ve projenin detaylarını konuştuk.

80 PERSPEKTİF

Müdahaleler: Yusuf Şahin ve Mısır Sinemasında Postmodern Demokratik Mekânlar

Ocak ayında gerçekleştirilen bir devrimle Hüsnü Mübarek'in demokratik toplum güçleri tarafından tarihe gömülmesinin sosyo-politik zeminini anlamamıza katkı sağlayan ve devrime giden yoldaki ilk estetik-politik işaret taşlarına ışık tutan yazısıyla Raymond Baker *Perspektif*'te.

PERSPEKTİF

80 Müdahaleler: Yusuf Şahin ve Mısır Sinemasında Postmodern Demokratik Mekânlar/**Raymond Baker**

AÇIK ALAN

88 Toplumun Tanığı Bir Yönetmen: Cafer Penahi/**Mücahid Eker**

FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

94 Nadir mi Simin'den Ayrıldı Simin mi Nadir'den?/**Faysal Soysal**

KAMERA ARKASI

100 SEDAT ŞAHİN: "Reyting Dediğin Anda Estetik Kaygıların Hepsi Suya Düşüyor" **Koray Sevindi-Abdülgafur Şahin**

BELGESEL ODASI

108 *Restrepo*: Apolitik Olanda Gizlenen İdeoloji/**Barış Saydam**

KISA-CA

112 *Logorama*: Marka İmparatorluğuna Hoşgeldiniz/**Ebru Afat**

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

116 Osmanlı'da Bir Sinema Gönüllüsü: Sigmund Weinberg 2/**Yalçın Lüleci**

ESKİMEYEN FİLMLER

122 Bir Megalomani Öyküsü: *İp*/**Meryem Köse**

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ

126 **Ahmet Albayrak**

KİTAPLIK

128 Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor **Ahmet Terzioğlu**

SİNEFİL

132 *Ah Güzel İstanbul*: Dolaysızlıklar, Muğlâk Peyzajlar/**Ali Paşaoğlu**

OSCAR'IN "KRAL"I

CELİL CİVAN

Eğer en sıkıcı organizasyon Oscar'ı diye bir ödül olsaydı herhâlde bu sene ödülü Oscar töreninin kendisi alırdı. Ne sunucular James Franco ile Anne Hathaway ne de sahneye çıkan diğer konuklar gecenin sıradan geçmesini önleyebildi. Artık eskimiş de olsa hâlâ Holivud'un en büyük ve en önemli töreni, alıştığımız görkemden uzak bir havada geçti. Törenin başında, Franco ve Hathaway'in ödüle aday filmlerle ilgili skeçleri ve Kirk Douglas'ın ödül vermek için sahneye çıktığında yaptığı espriler dışında ödül gecesinden akılda kalan bir başka şey de "anne"lere yapılan vurguydu. Törenin başlarında adaylardan bazılarının anneleriyle ilgili görüntüler, genç anne adayı Natalie Portman'ın en iyi kadın oyuncu ödülünü alması, iki lezbiyen annenin hikâyesinin anlatıldığı bir filmin Oscar'a aday olması ve Tom Hooper'ın ödül konuşmasını "annenize kulak verin" diye bitirmesi Oscar'ın anneleri ne kadar sevdiğinin işaretiydi. Anaakım sinemanın "anneye geri dönüşü" finansal kriz yaşayan ve gitgide muhafazakârlaşan Holivud'un bilinçdışını gösteriyor gibiydi.

Gecenin sıradan geçmesinin bir diğer sebebi de 83. Oscar Ödül Töreni'nde heykelciğe kavuşan filmlerin sürpriz olmamasıydı. Ödülün iki büyük rakibi David Fincher'ın *Sosyal Ağ* (*Social Network*) ile Tom Hooper'ın *Zoraki Kral* (*The King's Speech*) isimli filmleriydi. Akademi ödülleri bu sene bu iki film arasındaki rekabete şahitlik etti. Ancak gecenin galibi *Zoraki Kral* oldu. Keza En İyi Yardımcı Erkek ve Kadın Oyuncu ödülleriyle En İyi Kadın Oyuncu ödülü de seyircileri şaşırtmadı. Christian Bale, Melissa Leo ve Natalie Portman bu ödüllerin en favori adaylarıydılar ve heykelciklerine kavuşmayı başardılar.

Sosyal Ağ, David Fincher'ın en iyi filmi olmasa da kurgusu, müzikleri ve anlattığı hikâyeyle "yeni nesil"e seslenen bir yapımdı. Toplumsal kimliklerini sosyal ağlar aracılığıyla kuran genç kuşağın beyazperdedeki ilk temsilcisi, gençler tarafından çok sevilip şimdiden "kült" hâle gelse de akademiden yeterli teveccühü göremedi. Keza bu senenin en dikkat çekici filmlerinden *Başlangıç* (*Inception*) da Oscar'ın görmezden geldiği filmlerden biri oldu. Alt metninde muhafazakâr göndermeleri olmasına rağmen Christopher Nolan'ın filminin en önemli özelliği, özgün bir senaryoya sahip olmasıydı ama akademi bu dalda da ödülü *Zoraki Kral*'a verdi.

Sosyal Ağ ve *Başlangıç* gibi hikâyeleri kadar üslûplarıyla da genç kuşağın ilgi ve eğilimlerini gösteren filmlerin büyük ödüllerden elleri boş dönmesi, dahası "annenizi dinleyin" öğüdü veren bir yönetmenin

Tom Hooper, 83. Oscar Ödül Töreni

Tom Hooper, kralla halkın temsilcisi arasındaki gerilimi kurcalamadığı gibi kralla soytarısı arasındaki ironiyi vurgulamaktan da kaçınır. Kralın trajik hikâyesi üzerinden sarayın karanlık odalarına girmek yerine kekemelikten bir başarı hikâyesi üreterek Bertie'yi tekrar VI. George yaparken kendisi de bu seneki Oscar töreninin "kral"ı olur.

klâsik bir hikâye ve anlatıma sahip, güçlü oyunculuklara dayanan filminin En İyi Film ve En İyi Yönetmen ödülünü alarak geceye "damgasını vurması" akademinin muhafazakâr eğilimlerini bir kez daha doğruladı.

Kralı Tekrar Kral Yapmak

Zoraki Kral'ın seyirciyi cezbeden tarafları yok değil: Bir defa oyunculuklar çok güçlü, espriler gayet yerinde, hikâye sürükleyici. Ama daha önemlisi film, ihtişam içinde yaşayan bir kralın da hepimiz gibi dertleri, korkuları ve sevinçleriyle bir "insan" olduğunu anlatmasıyla dikkat çekiyor. Bunu da aslında çok da yenilikçi olmayan bir üslûpla yapıyor. Kralın yanına, belki de kral kekeme olmasa hiçbir zaman yaklaşamayacak halktan birini koyarak ikisi arasındaki tezattan bir dostluk hikâyesi çıkarıyor.

Ancak bu dostluk hikâyesinin akışı, kral ile halk arasındaki ilişkiler açısından ilginçlikler taşıyor. Terapist Lionel Logue'un film boyunca kraliyet ve asillerle dalga geçmesi, "koskoca" krala ailesi gibi Bertie diye hitap etmesi, York Düşesi'nin birkaç yerde kendisine "ekselansları" diye hitap edilmesi gerektiğini hatırlatması, krallığın artık halk katında ilgi görmediğini, umursanmadığını ima ediyor. Bu bağlamda VI. George'un kekemeliği de "tarihsel bir gerçek" olmanın ötesine geçip simgesel bir anlama tekabül ediyor: Dünya artık ideolojiler (Almanya'da Nazizm, Rusya'da Komünizm) devrine giriyor, dünyada imparatorluklara karşı bağımsızlık mücadeleleri veriliyor, radyo ve sinema aracılığıyla kralların yerini "aktörler" almaya başlıyor, VI. George'un abisinin evlenmek uğruna kraliktan vazgeçmesi, asaletin kraliyet ailesinde bile önemsiz bir konuma indiğini gösteriyor. Bu açıdan yüzyıllarca "halkın sesi" olan kralın kekelemesi, halkı temsil ettiği düşünülen krallığın artık kekelemeye başladığına işaret ediyor.

Fakat film, sözünü ettiğimiz itibar kaybına odaklanmak yerine kralın kekemeliğinden bir başarı hikâyesi çıkarmayı hedefliyor. Böylesi bir niyet karşısında tarihsel gerçekler de yönetmenin ve senaristin yardımına yetişiyor. Ne de olsa Almanya'da Hitler tehlikesi başgöstermiş, Rusya'da komünizm hortlağı güçlenmiş, dünya yeni bir savaş tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Dolayısıyla Britanya'da "birlik ve beraberliğe ihtiyaç duyulan" böylesi bir dönemde kralın yeniden "halkın sesi" olması, itibarını kazanması zorunludur. Bu noktada kralla halkın temsilcisinin ilişkisi bir başka

düzleme geçer. Zira Bertie'den çekinse de baştan beri alaycı yaklaşan, kral olduğunu fazla umursamayan, dahası kralın "mahrem" sırlarını bildiği için ona "sıradan biri" gözüyle bakan Logue'un onu tekrar "kral" yapması, tahtına çıkarması gerekmektedir.

Bu açıdan Logue'un Shakespeare hayranlığı ilginç bir referans noktası olur. Zira VI. George ile Logue'un arasındaki dostluk, kralla halk arasındaki gerilime yöneleceği yerde Shakespeare oyunlarındakine benzer bir kral-soytarı ilişkisine dönüşür. Shakespeare'in trajedilerini aratmayacak bir hayat yaşayan Bertie'nin en yakın arkadaşı Logue, savaş tehlikesinin başgöstermesiyle sözkonusu trajedilerin vazgeçilmezi soytarı rolünü oynamaya başlar: Krallıkla, asaletle dalgasını geçen, krala gerçekleri söyleyen, açık sözlülükten kaçınmayan ama kralın kral olduğunu da hatırlatan bir soytarı.

Kralın yaptığı konuşmaya asıl "ses" verenin Logue olması bu açıdan ironiktir. Konuşma sırasında halk sadece kralın sesini duysa da mikrofonun önünde VI. George ile Logue yüz yüze durur. Soytarı dudaklarını kıpırdatırken kral konuşmasını yapar ve itibarını yeniden kazanır. Tom Hooper, kralla halkın temsilcisi arasındaki gerilimi kurcalamadığı gibi kralla soytarısı arasındaki ironiyi vurgulamaktan da kaçınır. Kralın trajik hikâyesi üzerinden sarayın karanlık odalarına girmek yerine kekemelikten bir başarı hikâyesi üreterek Bertie'yi tekrar VI. George yaparken kendisi de bu seneki Oscar töreninin "kral"ı olur.

ZORAKİ KRAL

Yönetmen: Tom Hooper

Senaryo: David Seidler

Oyuncular: Colin Firth, Geoffrey Rush, Helena Bonham Carter, Michael Gambon, Guy Pearce

Müzik: Alexandre Desplat

Yapım: Avustralya-İngiltere, 2010, 118 dk.

Vizyon Tarihi: 18 Şubat 2011

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

DERVİŞ ZAİM'İN FİLM COĞRAFYASI: *GÖLGELER VE SURETLER*'DE KIBRIS HARİTASI

CİHAT ARINÇ

Derviş Zaim'in 1963'te Kıbrıs'ta meydana gelen Kanlı Noel hadisesini (Kıbrıslı Türklere yapılan katliamı) perdeye aktaran son filmi *Gölgeler ve Suretler*'in açılış sahnesinde, rüzgârda dalgalanan beyaz bir kumaş parçası görürüz. Bu, bir yandan sinema perdesini andıran bir Karagöz perdesidir, diğer yandan da sanki yeni yıkanmış da kurusun diye çamaşır ipine asılmış gibi görünen, rüzgârın dalgalandırdığı "sakız gibi bembeyaz" bir çarşaftır. Perdenin içinde bir başka perde olarak dalgalanan bu beyazlık, milliyetçiliğin "gözlere gerdiği perde"yi indirmeye teşebbüs eder. Bir başka deyişle bu beyazlık, Türk milliyetçilerinin histerik bir şekilde tekrarladığı "Bayrakları bayrak yapan, üzerindeki kandır." sözüne örtük bir göndergeyle, henüz üzerine kan sıçramamış -ne var ki milliyetçi

söylemlerin yaydığı kan sevdası sayesinde zamanla bir *bayrağa* dönüşecek olan- bir kumaştır. Belki de o, Soğuk Savaş atmosferinde kurgulanan bir Soğuk Barış'ın gerçek bir barışla yer değiştirmesi arzusunu çağrıştıran bir beyaz bayrak yahut postkolonyal bir tarihin şafağında açılması beklenen temiz bir sayfa, bir arınma çağrısı ve geleceğe dair beslenen ümidin işaretidir. Zaim'in poetik sinemasının bir uzantısı sayılabilecek zengin çağrışımlarıyla bu alegorik imge, hem kolonyal İngiliz iktidarının adada ektiği nefret tohumlarının acı meyvelerini haber verir, hem Helenist milliyetçilerin işlediği suçlara imada bulunur, hem de Kıbrıs'ı "taksim" eden pan-Türkçü eğilimi sekteye uğratır. Zaim'in kurgusökümcü film pratiği, aygıt (apparatus) teorilerinin varsaydığı gibi devletin ideolojisini meşrulaştırarak yaygınlaştıran bir araç değil, bilâkis devletlerin kurguladığı büyük anlatıları istikrarsızlaştıran ve resmi tarih anlatılarında derin bir suskunluğa mahkûm edilmiş minör tarihlerin hayaletsi gücünün mekânsallaşmasına imkân tanıyan bir stratejidir.

Jeopolitiğin Eleştirisi: Toplumsal Hafızanın Kurgusökümü

Resmi anlatıları biçimlendiren ve Kıbrıs'ı "sabit bir üs ve batmaz bir uçak gemisi" olarak nitelendiren stratejistin araçsal aklı, adayı bölgesel ve küresel güçlerin çıkarlarına hizmet eden "en temel araçlardan birisi" olarak tanımlamakta ve sözkonusu güçlerin jeopolitik kaygılarla aldığı kararların beşeri coğrafyaya, yani adada yaşayan

Zaim, harita-mağara jestiyle Kıbrıs'a dair Yunanistan ve Türkiye'de geliştirilen mekân algısını sorunsallaştırır: Kıbrıs, Yunanistan'ın ya da Türkiye'nin mağaradaki gölgesi midir?

insanların hayatlarına olan yıkıcı etkilerini gözden kaçırmaktadır. Jeopolitik araçsal aklın "sabit bir üs ve batmaz bir uçak gemisi" olarak dizayn ettiği Yeşil Ada'da bugün altı askeri güç bulunuyor: Kıbrıs Türk Barış Gücü (TC Ordusu askerleri), Yunan Askeri Birliği (Yunanistan Ordusu askerleri), Ağrotur ve Dikelya'daki Birleşik Krallık Askeri Üsleri (İngiliz askerleri), Birleşmiş Milletler Barış Gücü (BM askerleri), Güvenlik Kuvvetleri Komutanlığı (KKTC askerleri), Kıbrıs Ulusal Muhafızları (Güney Kıbrıs Rum Kesimi askerleri). Bu araçsal aklın militarize ederek kurguladığı bir dünyada Kıbrıs, paradoksal bir biçimde hem hayati bir jeostratejik öneme sahiptir, hem

de Türkiye ve Yunanistan'ın gözünde bir türlü büyümeyen bir bebeğe dönüşmesiyle *-yavru vatan* yahut *i mikri mas patridha* (Yunancada 'bizim küçük ülkemiz')- kendi kendine yetersiz görülen bir ülkedir.

Çamur (2002) ve *Paralel Yolculuklar* (2004) adlı filmlerinden sonra şimdi de *Gölgeler ve Suretler*'de Derviş Zaim, Kıbrıs'a dair "militarize edilmiş" müşterek hafızanın kurgusökümü için üç farklı strateji izler: (1) Ulus-devletlerin tek-taraflı büyük anlatılarının ve resmi söylemlerinin kurgulanmasında önemli bir rol oynayan jeopolitik araçsal aklı sorunsallaştırır; (2) Jeopolitik araçsal aklın üretip yaydığı güvenlik ve korku kültürüne, düşman siyasetine, yıkıcı antagonizmaya ve "hayali anavatanlarla birleşme" (*enosis* ve *taksim*) hülyalarına kapılarak birbirine yabancılaşan ve birer savaş makinesine dönüşerek komşularını katleden, fakat etnik çatışmaların ve katliamların doğurduğu büyük travmanın ağır yüküyle hesaplaşmayı yarım asırdır erteleyen ada halklarının sorumluluğunu hatırlatır; (3) Toplumsal geçmişle, siyasi kapatılmayla ve coğrafi şizofreniyle yüzleşebilmek için jeostratejik yaklaşımların dışladığı insan odaklı bir algı geliştirmenin gerekliliğini vurgular.

"Kıbrıs bizim için stratejik bir yer." cümlesiyle söze başlayan "güvenlik" eksenli jeopolitik yaklaşımların ve makro ölçekli değerlendirmelerin, adadaki gündelik hayatın minüskül oluşumları ve mikro ölçekli akışları içerisinde ne türden "güvensizlikler" ürettiğini sorunsallaştıran ve sözkonusu güvenlik söyleminin o coğrafyada yaşayan insanların hayatlarında meydana getirdiği depremler, bıraktığı travmatik izler üzerine odaklanan Derviş Zaim, kendisiyle yapılan bir söyleşide, Kıbrıs'ta üretilebilecek iki-taraflı muhtemel bir çözümün salt barış anlaşması imzalamakla mümkün olmadığını, sürdürülebilir bir barışa uzanan yolun ancak ve ancak toplumsal geçmişin hayaletleriyle yüzleşmekten geçtiğini hatırlatıyordu: "Pragmatik bir tavır, iç ve dış koşulların olgunlaşmasına paralel giderse; [Kıbrıs'ta] eninde sonunda bir barış anlaşması imzalanır. Büyük ihtimalle imzalanacaktır da. Ama sürdürülebilir bir

Çağdaş bir gölge oyunu olarak film pratiği, öğrenilmiş ırkçılıklar eşliğinde resmi diskurlarla inşa edilmiş toplumsal hafızanın mevcut yapılarının dağıtılması ve yeniden yapılandırılması için sadece bir düşünme ortamı değildir, aynı zamanda seyirciyi geri-öğrenme edimine hazırlayan bir duyumsama eşiğidir.

barış yapmak, barış imzası atmaktan başka bir şeydir. Barışmak için yapılması gereken en önemli şeylerden biri, yüzleşme sürecinin tarafların kültürlerine, sosyal yapılarına uygun biçimlerini kurmaktan geçer."[1] Bir söylem olarak jeopolitik ve onun güdümünde işleyen ikiyüzlü bir diplomasi, düşmanlık siyasetiyle halkları manipüle etmeyi ve savaş çıkarmayı başarabilir, ama barışı kurgulamakta her zaman zayıf ve yetersizdir. Hâlbuki barışı kurgulayacak bir güç, eleştirel estetiğin siyasetinde mevcuttur.

Gölgeler: Ekspresyonist Film Estetiğinin "Gölge"sinde

Filmdeki Karagözcü Salih karakteriyle dikkatimize sunulan *gölge oyunu*, film boyunca anlatıya eşlik eden salt biçimsel ve stilistik bir unsur olmaktan ziyade "felsefi bir diyagram" işlevi görür. Bu bakımdan Zaim'in diğer filmlerinde baskın olan biçimselliğin, bu filmde anlatı ve diğer katmanlarla daha güçlü bir şekilde iç içe geçtiğini ve dengelendiğini söylemek gerekir. Gaz lâmbasından yayılan loş ışığın mekânlar arasında dolaştığı gece sahnelerinde beliren gölgeler, yerini adım adım bahçeye gömülü tüfekleri çıkartmak için toprağı kazan Veli'nin perdeye yansıyan gölgesine ve Ruhsar'ın yaklaşan tehlikeyi haber veren kâbusları gördüğü esnada odasının duvarlarında gezinen tekinsiz

1 Şenay Aydemir, "Derviş Zaim: Karagöz'ün Arada Kalmışlığı Bu Filme Esin Kaynağı Oldu", *Radikal*, 19 Şubat 2011.

gölgelere bırakır. *Mise-en-scène*'de öne çıkan Ekspresyonist film estetiğininin izleri, Zaim'in filminde ne anlatıdan tümüyle kopuk bir estetik unsurdur ne de sırf anlatıya bağımlı kalır; fakat bir "hadise" olarak filmi anlatısallığın ötesine taşır, bir duyusal tecrübeye ve *afekt*'e dönüştürür.

Filmdeki gölgeler, karakterlerin yüzleşmeye korktukları karanlık eğilimleri olduğu kadar, aynı zamanda geçmişin hayaletlerinin şimdinin üzerine düşen gölgeleridir. Bunların da ötesinde gölgeler, yaklaşan bir travmayı, yıkıcı bir geleceği çağrıştıran apokaliptik birer jesttir. Hacivat'ın bedensizleştirilmiş sesi Karagöz'e sorar: "İnsanlar görünmez olsalardı neler yaparlardı?" Karagöz şöyle der: "Çalar, çırpar, ham yaparlardı. İsterlerse katliam bile yaparlardı." Hacivat'ın bu sorusu ve Karagöz'ün ona verdiği cevap, gözle görülen yıkıcı sonuçların, sadece olayın görünen failleri tarafından değil, aynı zamanda gözlerden ırak faillerin söylemsel müdahaleleriyle üretildiğini ima eder. Çağdaş bir gölge oyunu olarak film pratiği, öğrenilmiş ırkçılıklar eşliğinde resmi diskurlarla inşa edilmiş toplumsal hafızanın mevcut yapılarının dağıtılması ve yeniden yapılandırılması için sadece bir düşünme ortamı değildir, aynı zamanda seyirciyi geri-öğrenme edimine hazırlayan bir duyumsama eşiğidir. Filmin siyasi estetiğinin gücü, metinsellikten ziyade hafıza ile duyumsama arasında kurduğu bu ilişki üzerinde yükselir.

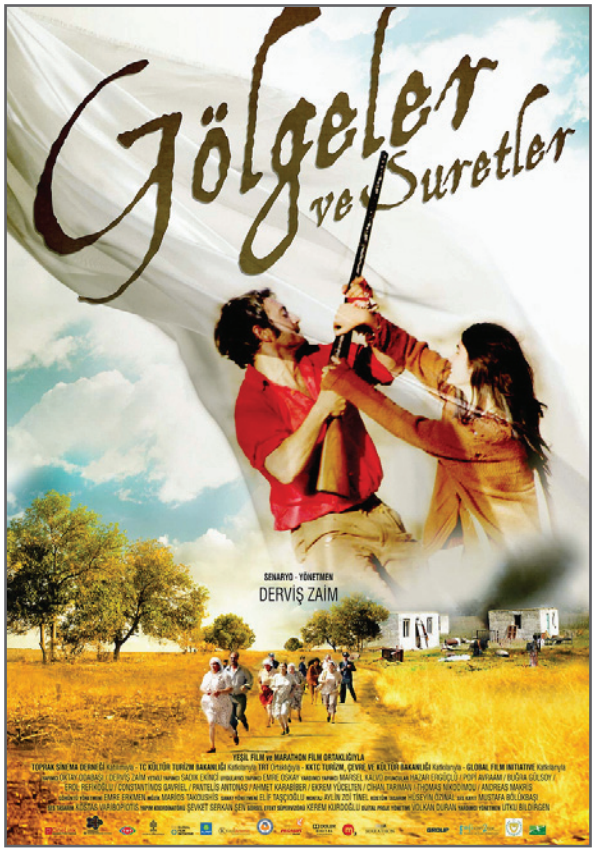
Haritalar: Eleştirel Mekân Siyaseti

Derviş Zaim'in kartografik sineması, filmlerinde sıklıkla seyircisini haritalarla karşı karşıya getirir. *Cenneti Beklerken* (2005), 16. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatkârı Matrakçı Nasuh'un manzara ve kuşbakışı karışımı haritalarına benzeyen zamansal bir haritayla açılır, filmin içerisindeki yolculuklarda da yine haritalar önemli bir rol oynar. Minyatür, film boyunca salt estetik bir temsil olmaktan ziyade bir harita olarak öne çıkar. *Çamur*'da ulus-devletin sınırları, asker Ali'nin ironik bir teşebbüsüyle yerinden oynatılır ve istikrarsızlaştırılır. *Nokta* (2008)'da *tabula rasa* gibi beliren bembeyaz bir toprak parçasının üzerine çizilen çizgiler, kanla çizilen ulus-devlet sınırları değil, yazı devrimiyle silinen ve bomboş birer parşömene dönüşen zihin haritalarımızı ima eden bir hüsnühattır. *Nokta*, bize hem silinmiş zihin haritaları hem de siyasi hudutlarla bölünmemiş bir ekran coğrafyası sunar. *Tabutta Rövaşata* (1996), İstanbul'un tarihsel coğrafyasının manzaralarını göz önüne getirir. *Paralel Yolculuklar*, biri Türk diğeri Rum iki Kıbrıslı yönetmenin, adanın kuzeyini güneyinden ayıran *yeşil hat* duvarının iki toplumda ürettiği "yabancılaşma" duygusu ve travmalar ile mücadelesinin bir eseridir; sözlü tarih anlatılarına dayalı bu belgesel film, duvarın sakladığı manzaraları ve yüzleri ekrana getirir.

Gölgeler ve Suretler'de "harita" Zaim'in diğer filmlerine nispetle çok daha belirgindir. Bu filmdeki harita kullanımlarıyla

Zaim, Kıbrıs haritalarının sıklıkla askeri amaçlarla kullanıldığı Yeşilçam sinemasının seyirciyi beşeri coğrafyaya yabancılaştıran etkilerini ve jeopolitik söylemini altüst eder. Filmin bir sahnesindeki *perde-i zıll-i hayâl*'de Karagöz ve Hacivat'ın birlikte baktığı mağara, biçimsel olarak bir Kıbrıs haritasıdır aynı zamanda. Yeşilçam filmleri, birçok sahnede Kıbrıs'ı kuşbakışı gösteren, ekseriyetle yüksek rütbeli bir askerin parmağının üzerinde gezindiği bir harita sunar. "Yavru vatan" vurgulu bu temsiller, tam da Niyazi Kızılyürek'in açıkladığı gibi, Kıbrıs'ı gerçekliği olmayan bir gölgeden ibaret sayar. Bu temsilleri üreten jeopolitik araçsal aklın ufkunda, "Ülke olarak Kıbrıs, Platoncu bir 'yanılsama'dır. Aslolan, 'Türk ulusu ideası'dır ve bu ideanın ışınları 'Kıbrıs Mağarası'na vurdukça, orada 'toplanmış bulunan Kıbrıslı Türkler' 'yanılsamaları'ndan kurtulacak ve 'Kıbrıs Mağarası'nı, 'hakikat'e, yani 'Anavatan Türkiye'ye ulaşmak için, koşarak terk edeceklerdi."[2] Zaim, harita-mağara jestiyle Kıbrıs'a dair Yunanistan'da ve Türkiye'de geliştirilen mekân algısını sorunsallaştırır: Yoksa Kıbrıs, Yunanistan'ın ya da Türkiye'nin mağaradaki gölgesi midir? Zaim'in filmlerini şekillendiren kurgu mantığı, bölünmüş yerleri ve kopuk anları, Osmanlı minyatürünün zamansal ve mekânsal oynaklığından ilham alarak birbiri içine geçirir; aynı zamanda deneysel bir kartografi oluşturarak eleştirel bir mekân siyaseti kurar.

2 Niyazi Kızılyürek, *Doğmamış Bir Devletin Tarihi: Birleşik Kıbrıs Cumhuriyeti* (İstanbul: İletişim, 2005), s. 42.



GÖLGELER VE SURETLER

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Oyuncular: Osman Alkaş, Popi Avraam, Hazar Ergüçlü, Buğra Gülsoy, Erol Refikoğlu, Settar Tanrıöğen, Konstantinos Gavriel, Pantelis Antonas.

Müzik: Marios Takoushis

Yapım: KKTC-Türkiye, 2010, 116 dk.

Vizyon Tarihi: 11 Mart 2011

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

"SİYAH KUĞU"NUN SÖYLEDİKLERİ

Darren Aronofsky aşkın sorunlarla ilgilenen, teknolojinin nimetlerinden estetik unsurları ihmal etmeden faydalanarak gerçekliği sorgulayan önemli bir yönetmen.

AHMET TERZİOĞLU

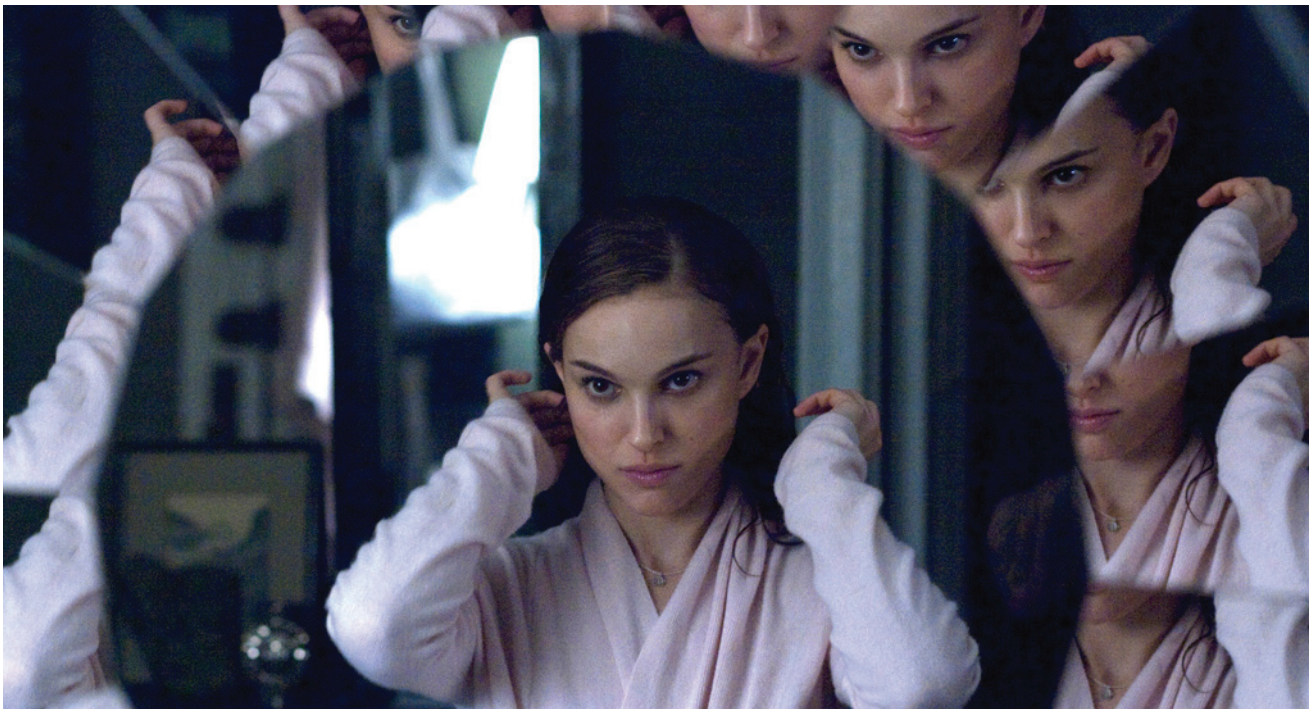
Darren Aronofsky'nin filmografisine baktığınızda, her filmde ufalanmadan tek parça hâlinde korunan ve öne çıkan birkaç motif dikkat çeker. Bunlardan ilki aşkınlıktır. *Pi* (1998)'de matematiksel olarak net biçimde kendisini ortaya koyan bu düşünce, daha sonraki filmlerde, *Pi*'deki kadar açıklıkla masaya yatırılmamış olsa da, bir biçimde anlatı düzlemlerinde kendisine yer bulur. Bu yüzden *Bir Rüya İçin Ağıt* (*Requiem for a Dream*, 2000) aşkınlık fikrinin ele alınışındaki örtüklük bağlamında değerlendirildiğinde muhtemelen en uçlardaki film olarak tanımlanabilir. Zira bu filmde "Amerikana" mitini, anlatısının merkezine aşkın bir unsur olarak yerleştiren Aronofsky, zamanın ve zamanın ruhunu meydana getiren faktörlerin direncinden yola çıkıp, paramparça olmuş hayaller ve insan portreleri ortaya koyarak, "elde var Amerikana" tagline'ını filmin afişinin

arkasına iliştirmişti. *Kaynak (The Fountain*, 2006) ise aşkınlığa dair daha bariz şeyler söyler. Aronofsky'nin yaşamından izler taşıyan hikâye ile ölümle yüz yüze gelen bir annenin izinden gidilerek yazılmış bir çizgi roman beyazperdeye taşınır. Aronofsky, geçmişte, gelecekte ve şimdide geçen üç anlatıyı sarmaşık gibi birbirine dolandırarak ilerlettiği gibi, aşkınlık mefhumunun merkezinde bulunan "ölüm"ü özgün bir bakış açısıyla ve ayrıntılara büyük önem vererek masaya yatırır. Filmografisinin *Şampiyon* (*The Wrestler,* 2008) durağına geldiğimizde ise Aronofsky için değişmeyen şeyler arasında yine "aşkınlık" kavramı yer alır, lâkin filmografide ilerledikçe aşkınlık kavramını yeni bir anlayışla farklı unsurlardan yola çıkarak ele alış biçimi belirginleşir. Filmden filme farklılaşan teknoloji algısının ve teknolojinin etkin kullanımının Aronofsky'nin sinemasal evrenine kattığı yeni boyut, aşkınlık mefhumunun yanında içeriğin biçime hâkimiyetidir.

Teknoloji ve Gerçeklik

Darren Aronofsky aşkınlık ekseninde ilk hamlelerini yaparken zamanla aşkınlığın -kaçınılmaz bir sorunu olarak- içerisinde yaratıldığı sınırların ötesine geçerek, bu sınırları kendi sinemasal evreninin başat sorunlarından biri hâline getiren bir sinemayı yarattı. İçerik, tekniği zorunlu kılarken teknik, içeriğin farklı bir boyutunun ortaya çıkmasını mümkün kıldı.

Aronofsky etkin teknoloji kullanımının estetik ve duygusal yapıya zarar vermediği bu yeni sinemanın ilk nüvelerini *Şampiyon*'da bizlere sunmuştu. Film eski, ünlü bir güreşçinin perspektifinden yer yer belgesele yaklaşan hassasiyeti ve anlatı tutumuyla bir dönemin (80'ler), zevklerin (Guns'n'Roses ve Nirvana tartışmasını hatırlayın), kısacası hayatın gelip geçiciliğinin hikâyesini resmeder. *Şampiyon*'da her şey geçip gitmiştir, fakat Rat için değişen hiçbir şey yok gibidir; o Nintendo'sunun içerisindeki eski grafik teknolojisinin (VGA/CGA) kudretinin yettiği ölçüde kaliteli bir oyunda yer alan eskimiş bir "oyun" karakteridir. Oradadır, çünkü orada kuralları koyan, galibiyete en yakın olan, düşük çözünürlükteki karakterlerin ellerinde salladıkları bayrakların üzerinde adı yazan hep odur. Filmin içerisinde pek çok kez irdelenen bu durum, Rat'in yaşadığı mahalledeki bir çocuk-



Filmin kahramanı Nina, özünden uzaklaştıkça gerçeklikle arasındaki bağ giderek zayıflıyor, başka bir insan olmakla kalmayıp "hırs" ve "takıntı"larıyla farklı bir kimlik kazanıyor.

la Nintendo oynadığı sahnede en güçlü hâlini alır ve çocuk durumun adını koyar: "Daha fazla oynamak istemiyorum, *Call of Duty* oynayacağım." Çocuk, Rat'in ait olduğu gerçeklikte daha fazla bulunmak istememektedir. Daha fazlası varken neden kendisini mahrumiyetler içerisine hapsetsin ki? Yönetmenin burada Rat'in küçük oyun arkadaşının ağzından biz izleyenlere söylediği şey şudur: Geçmişe ait bir şeyin parçası hâline gelmek, insanı şimdiki zamandan kopararak tatsız bir duyguya yol açar. Yeni zamanlara ait bir oyun, eskilerde kalmış bir oyunun yerine kolaylıkla tercih edilebilmektedir. Geçmiş geçmişte kalmıştır; öyleyse geçmişte kalanın yaşamını sürdürebileceği tek yer, gerçekliğin dışındaki bir alandır. Tıpkı *Pi*'de matematiğin yarattığı zahiri bölgeyi ve çılgın numerolojik komplo teorileri dünyasını gerçek dünyaya tercih eden Maximillian Cohen; *Bir Rüya İçin Ağıt*'ta çağdaş bir dram çerçevesi içerisinde televizyonun yarattığı evrene bağlı anneyle, uyuşturucunun yarattığı dünyada hayatlarını sürdürmeyi seçen oğlu ve onun arkadaşları gibi. Yahut *Kaynak*'ta imkânsızı başarmak uğruna mücadele eden Tom Creo'nun gerçeklikten koparak savaşını sürdürmesi ve Aronofsky'nin bu kopuşu (aşkınlık temasının da bir neticesi olarak) paralel evrenler yaratarak belirginleştirmesi gibi.

Siyah Kuğu'nun Dengesi

Siyah Kuğu'da ise iç dünyası karanlıktan da aydınlıktan da, iyilikten ve kötülükten de ince bir çizgiyle ayrılan ve ömrü boyunca bu çizginin üzerinde yaşayan Nina Sayers (Natalie Portman) ile karşılaşırız. Nina'nın hassas dengesini kaybetmesi için tetikleyici bir "şey" gereklidir; bunu filmin ilk sahnesinden itibaren hissettiren Aronofsky, hikâye ilerledikçe Nina'nın (belki de Todorovcu anlamda) dengesini ortadan kaldıracak şeyin yahut şeylerin neler olduğunu işaretler: İdeallerini gerçekleştirmek için bir araç olarak gördüğü proje çocuğuna tek boyutluluğu dayatan bir anne ve üstün başarı sağlayabilmenin tek yolunun (garanti olmasa da) hayattan soyutlanarak çalışmak olduğu bir sanat dalı.

Siyah Kuğu'da Aronofsky, diğer örneklerdeki gibi obsesif bir karakter ekseninde şekillendirmeye başladığı hikâyesine her yeni karede ayrı bir boyut ekleyerek anlatısını zenginleştiriyor. İcra ettiği sanatta daha iyi olabilmek adına kendini canlandıracağı role vermeye çabalayan Nina, kendisinde eksik olduğu söylenen karanlık yönünü ağır stres altında açığa çıkarmaya çalıştıkça aydınlık yönünden bir şeyler kaybetmeye başlıyor. Özünden uzaklaştıkça gerçeklikle arasındaki bağ giderek zayıflıyor, başka bir insan olmakla kalmayıp "hırs" ve "takıntı"larıyla biçimlenen bir dünyada farklı bir kimlik kazanıyor Nina.

Yönetmen, yaptığı şeyi en iyi biçimde gerçekleştirmek uğruna beden ve zihin bütünlüğünden vazgeçmeyi göze alan karakterlerinin değişimlerine odaklanırken en büyük yardımcısı, üslûbunda giderek güçlü bir yer edinen teknoloji oluyor.

İcra ettiği sanatta daha iyi olabilmek adına kendini canlandıracağı role vermeye çabalayan Nina, karanlık yönünü ağır stres altında açığa çıkarmaya çalıştıkça aydınlık yönünden bir şeyler kaybetmeye başlar.

Enformasyon bombardımanı altında yaşayan ve hayatın hassasiyetlerine karşı etkilenme eşiği giderek yükselen -bu yüzden duyarsız dememizde sakınca olmayan- izleyiciye incelikli bir ruhsal değişimi aktarabilmek için, izleyicinin aşinası olduğu bir üslûba ilk filminden beri başvuruyor. *Pi* ve *Bir Rüya İçin Ağıt*'ta "Hip Hop Montaj"la kurguya odaklanan, *Bir Rüya İçin Ağıt*'tan *Kaynak*'a geçildiğinde ise benzerine az rastlanan, alet çantası zengin bir yönetmen ile karşı karşıya kalıyoruz. Teknolo-

SİYAH KUĞU

Yönetmen: Darren Aronofsky

Senaryo: Andres Heinz, John McLaughlin, Mark Heyman

Oyuncular: Natalie Portman, Mila Kunis, Vincent Cassel, Barbara Hershey, Winona Ryder

Müzik: Clint Mansell

Yapım: ABD, 2010, 108 dk.

Vizyon Tarihi: 25 Şubat 2011

jinin dengeli kullanımıyla Aronofsky, beyaz kuğudan siyah kuğuya, aynı zamanda da farklı bir ruh hâliyle farklı bir dünyaya/gerçekliğe geçen Nina'yı, perdedekilerin sinemaya ait bir deneyim olduğunu unutturmadan görselleştiriyor. *Siyah Kuğu* zengin imge dünyasının simgelere imkân tanıyan doğasıyla Kuğu Gölü Balesi'ne ve oradan Rus folklorüne uzanan verimli bir kültürel zemin üzerine inşa ediliyor.

Teknolojiye olan hâkimiyetiyle Aronofsky *Siyah Kuğu*'da seyirciyi, alelâde bir 3D aksiyon filmi izliyormuşuz hissine tutsak etmeden karakterinin iç dünyasına, sorunlarına, takıntılarına ve dönüşümlerine taşıyor. Yönetmenin bir gerçeklikten Nina'ya ait farklı bir gerçekliğe geçerken, filmin finalinde kendisinin de altını çizdiği biçimde, "mükemmel"e ulaştığını söyleyebiliriz.

Aşkın sorunlarla ilgilenen, teknolojinin nimetlerinden estetik unsurları ihmal etmeden faydalanarak gerçekliği sorgulayan Aronofsky filmlerini, bilim-kurgu (*Pi*, *Kaynak*), spor (*Şampiyon*) ve gerilim (*Pi*, *Siyah Kuğu*) gibi farklı bağlamlarda ve birbiriyle ilgisiz türler altında etiketlendirip bir yandan da drama olarak adlandırmak bile yönetmenin gerçeği masaya yatırırken gösterdiği başarının, bizlerde nasıl bir kafa karışıklığına neden olduğunun göstergesi. Teknolojinin yalnızca bir aksiyon unsuru olmadığını Charlie Kaufman ile birlikte bizlere başarıyla gösteren Aronofsky, bir sonraki hedefi ısrarla kovalanması gereken çağdaş bir usta.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Anadolu Üniversitesi
Uluslararası Eskişehir Film Festivali

SİNEMA KÜLTÜRÜNE KATKI ÖDÜLLERİ 2011

Uluslararası Eskişehir Film Festivali Türkiye'de Sinema Kültürünün gelişmesine, sinemanın düşünsel boyutunun zenginleşmesine katkıda bulunmak üzere bu alanda çalışan yazar ve akademisyenleri desteklemek amacıyla, ***En İyi Sinema Kitabı, En İyi Sinema Makalesi, Televizyonda Yayınlanan En İyi Sinema Programı*** *alanlarında bir yarışma düzenlemektedir.*

Ödüller:

En İyi Sinema Kitabı: 5.000 TL

En İyi Sinema Makalesi: 3.000 TL

TV'de yayınlanan En İyi sinema Programı/En İyi Sinema Dergisi/En iyi İnternet Sinema Sitesi/ En İyi internet Sinema Dergisi: *Plaket*

Son başvuru tarihi: 20 Mart 2011

başvuru koşulları için:

http://eskfilmfest.anadolu.edu.tr/

iletisim: gguchan@anadolu.edu.tr

Seçici Kurul:

Atilla Dorsay
Sinema Yazarı

Reis Çelik
Yönetmen

Yard.Doç.Dr. Ahmet Gürata
Bilkent Üniversitesi
İletişim ve Tasarım Bölümü Öğretim Üyesi

Doç.Dr. Serpil Kırel
Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi
Öğretim Üyesi

Yard.Doç.Dr. Yaprak İşçibaşı
Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi
Öğretim Üyesi

KURTLAR VADİSİ FİLİSTİN: BİR FANTEZİNİN ANATOMİSİ

ALİ ASLAN

Yakın zamanda yapılan bir kamuoyu araştırmasına göre İsrail, ABD ile birlikte, Türkiye toplumunun tehdit algılamasında açık ara önde bulunuyor. Filistin halkıyla kurulan özdeşliğin son yıllarda daha da artmasının ve trajik Mavi Marmara olayının şüphesiz bu verilerde önemli bir payı var. Bu tehdit algısının öteki yüzü ise bu ülkelerin bir şekilde adalete hesap vermeleri ve cezalandırılmaları gerektiği duygusunun toplumda ağır basması. Fakat günümüz uluslararası güç dengeleri gözönüne alındığında, bu ülkelere reel olarak bir yaptırım uygulanması pek de mümkün değil. Bu imkânsızlık, hâliyle toplumun vicdanında tatmin edilmeyi bekleyen büyük bir arzu doğurmuş durumda. Bu durum sözkonusu arzunun reel siyaset alanı yerine sanal bir şekilde tatmin edilmesine yönelik girişimlere ortam hazırlıyor.

İkinci bir husus ise ülkenin tehdit algılamasında yaşanan değişimde temel etkenin, İsrail ve ABD'de yaşanan değişimden daha çok Türkiye'de yaşanan köklü değişimler olması. Türkiye'nin sosyal gerçekliğini uzunca bir süredir tanımlayan Kemalizm'in

hegemonik konumunu kaybetmesiyle birlikte, toplumsal alanda doldurulmayı bekleyen büyük bir boşluk ortaya çıkmış durumda. Toplumsal alan boşluk kaldırmaz tespiti gereğince günümüzde bu boşluğun doldurulmasına ve toplumsal gerçekliğin inşasına yönelik farklı grupların mücadelesine tanık oluyoruz. En yalın ifadesiyle "yeni bir Türkiye" ortaya çıkıyor ve eldeki veriler toplumsal gerçekliğin inşasında ABD ve İsrail'in Türkiye'nin en önemli "öteki"leri hâline geldiğini gösteriyor.

Kurtlar Vadisi Irak (2005) ve *Kurtlar Vadisi Filistin* filmleri bu toplumsal ortamın ürettiği ve bu ortama hâkim sosyal gerçekliği şekillendirmeye çalışan milliyetçi-muhafazakâr projeler olarak karşımıza çıkıyor. Bu filmler -sinema da gerçekliğin inşası noktasında olabildiğince siyasetin içindedir- bir yandan toplumda tatmin edilmeyi bekleyen arzuları tatmin etmeyi hedeflerken (maddi getirisi de cabası) diğer yandan siyasal gelişmelere paralel olarak toplumda yeni arzular uyandırmayı ve uyanan milliyetçi-muhafazakâr arzuları pekiştirmeyi hedefliyor. Unutmamak gerek ki izleyene "sen bunu arzulamalısın" demek, "sen bu olmalısın" demekle aynı şey. Hâliyle her iki filmin temel mesajının, "bu bölge bizden sorulur" şeklinde olması hiç de şaşırtıcı değil.

Peki, arzu insan hayatında nasıl bir rol oynuyor? Psikanalitik açıdan birey olmak, eksikliğin kabul edilmesiyle başlar. Biyolojik bir varlıktan toplumsal bir varlığa geçiş, yani ikinci doğum, insanda eksikliği yerleştirerek onu normal bir birey hâline getirir. İnsanın eksik olmasının temel nedeni, "ben"in kendini dayandırdığı zeminin hep kendi dışında olmasıdır. Meselâ bizi temsil eden ismimiz dahi bize ait değildir; bize bu ismi başkaları vermiştir ve başkaları da aynı isme sahiptir. İkinci doğumla birlikte hayat, bu eksikliği gidermek için verilen beyhude çabayla geçer. Bu çaba beyhudedir, çünkü kaybedilenin tekrar elde edilmesi imkânsızdır. Bizi normal bireylere dönüştüren tam da bu imkânsızlıktır. Bir bütün olarak kendinde olma hâli, sembollerin ve dilin dünyasına girmeyi kabul etmekle adeta ellerimizin arasından kayıp gitmiştir. Bir tarifi yoktur kaybedilenin; sanki hiç tecrübe edilmemiş gibidir. Bundan sonra insan kaybedilenin yerine bir şey koymaya, kendi dışında bir şeylerle özdeşim kurmaya ve onu telâfi etmeye girişecektir. Dışarısı aynı zamanda insan için bir fırsattır da. Kendini umutsuzca imge, sembol ve dilin dünyasında aramaya koyulur insan; hep bir şeylerin peşinden seğirtir, çünkü insandaki eksiklik, giderilmeyi bekleyen amansız bir arzu doğurmuştur. Arzu fanteziyi tetikler. Fantezi ve bu fantezinin somutlaştığı arzu nesneleri elde edildiklerinde bize kaybettiğimiz bütünlük hissini verir. Fakat her elde ediş hüsranla sonuçlanır. Maalesef dilin dünyası da insan kadar eksiktir; gerçeklik hiçbir zaman tam olarak sembolize edilememekte ve bütünüyle ele geçirilememektedir. Özetle eksikliğin ağına düşmüş olan insan, bir nevi tatmin edilmesi imkânsız bir arzunun kölesidir. Bu arzunun dipçiklemesiyle dışındaki imgesel ve sembolik dünyaya dair fanteziler kurar. İnsanın yazgısı kendi kendisinin hayalini kurmak, dilin dünyasında kendisinin peşinden

koşmak ve hiç bir zaman ulaşamamaktır. İnsan imkânsızlığın çocuğudur.

İnsanın bu oldukça renkli dünyasında sosyo-politik fanteziler önemli yer tutar. Bir sosyal düzen inşa etmek, insanı bir nebze tam, yani "evinde" hissettirebilir. Anlamın bir süreliğine sabitlenmesi demek olan düzen, bir güvenlik ve bütünlük hissi oluşturur insanda. Çünkü "ben"in zemini dışarda, "objektif" olandadır. Bu hâliyle düzenin kurulduğu sosyal gerçeklik temsillerden müteşekkildir, sembollerle örülüdür; kurgusaldır ve sürekli inşa hâlindedir. Anlamın referans noktası kayıptır. İnsan fantezileri, yani sosyo-politik kurgulamaları anlamın sabitlenmesini amaçlar. Ne yazık ki gerçek olanın tam olarak sembolize edilememesi, her sosyal gerçekliğin eksik olması sonucunu doğurur; bu durum anlamın bir seferde ve sonsuza dek sabitlenmesinin önüne geçer. İnsanlar herkesi içine alan bu sosyal alanda anlamı sabitleme, sosyal gerçekliği inşa etme mücadelesi verirler. Sembolizasyon ve temsil çabası politik olanın tam da merkezinde yer almaktadır. Bu açıdan insan da tam anlamıyla politik bir hayvandır.

Bu çerçevede *Kurtlar Vadisi Filistin*'de -her eylemde olduğu gibi- belli bir sosyal gerçeklik inşa çabası ve bu bağlamda ortaya çıkan fanteziyle karşılaşıyoruz. Fantezinin en önemli unsuru imkânsızlığıdır. Daha da önemlisi bu imkânsızlığın, engellenmiş bir imkânlılık şeklinde sunulmasıdır. Yani sanki insan en temel arzusuna, kendinde bir bütünlüğe ulaşacaktır da, biri veya birilerince engellenmektedir. İnsanın yaşadığı trajediye karşı geliştirdiği bir savunma mekanizmasıdır bu. İnsan varoluşuna damgasını vuran eksiklik ve hayal kırıklığı, bir "öteki" kurgulamayı, bir suçlu bulmayı elzem kılmaktadır. "Öteki", kendimize kavuşmak ve bütünlüğümüze ulaşmak için elimizi her uzatışımızda karşılaştığımız aşılmaz engeldir. "Biri" olmaya çalıştıkça, bizi kendimiz olmaktan alıkoyacak hep bir "öteki" de var olacaktır. *Kurtlar Vadisi Filistin*'nin ortaya koymaya çalıştığı "öteki" hiç şüphesiz İsrail'dir. "Bölgenin bizden sorulması" fantezisinin önündeki temel engeldir İsrail. Yahudilerden ayrı olarak İsrail devleti -Amerikalı Yahudi tur rehberinin İsrailli yetkililerle yaşadığı yabancılaşmanın senaryoya monte edilmesi bunu göstermektedir- "ben"in taşıdığı tüm erdemlerin ve değerlerin olumsuzuna sahiptir. "O", "acımasızdır", "küstahtır", insanlık için "zararlıdır". Daha da ötesi, bir savaş makinesi gibi işleyen bu kanserli mekanizma, içerden kendi silahlarıyla yok edilmeyi "hak etmektedir".

Hemen belirtmeliyiz ki burada bizim için önemli olan İsrail'in ne olduğu ya da ne yaptığı değildir –kaldı ki herhangi bir şeyin ne olduğu nereden bakıldığına göre farklı-

lık arz etmektedir. Burada bizim için önemli olan İsrail'in nasıl anlamlandırıldığı ve *Kurtlar Vadisi Filistin*'nin sembolik dünyasında nerede yer aldığıdır. Bu açıdan *Kurtlar Vadisi Filistin*'de İsrail'in "öteki" olarak kurgulanması, Filistinlilerin çektiği acıları dile getirmenin ve yanlarında durmanın ötesinde bir anlam taşımaktadır. Neden İsrail'i cezalandıran Filistinliler değil de Türkiye'den özel görevlendirmeyle bölgeye giden üç kafadardır sorusu bu durumu açık etmektedir. Filmde yerel halkın katkısının sadece yardım etmekle sınırlı olduğunu görüyoruz; özne konumunda olanlar ise Türkler. Başka bir ifadeyle Filistin'i Filistinliler için işgal altından kurtaranlar Türkler. Filmde konu edilen hâliyle mesele, Filistinlilerden daha çok Türklerin meselesi, Türklerin fantezileri.

Özetle *Kurtlar Vadisi Filistin*'de milli onurun zedelenmesinin, işgale karşı eli kolu bağlı olmanın doğurduğu kızgınlığın ve yanı sıra narsisizmin tetiklediği gerginliğin sert bir şekilde boşaltılmasına şahit oluyoruz. Filmin finalinde Filistin'in işgal altındaki toprakları kurtarılarak -üstelik meşhur duvarın tankla delinmesiyle- vaad edilen arzu nesnesine sahip oluyoruz. Bu bizde bir anlık tatmin duygusu oluşturuyor; ama sadece bir anlık. Aynı şekilde İsrail'in, fantezisi kurulan Türkiye'nin "öteki"si olarak inşa edilme çabasını görüyoruz. Bunlarla birlikte kurulan fantezinin boyutları düşünüldüğünde *Kurtlar Vadisi Filistin*'nin bir şekilde toplumda artan özgüveni yansıttığını da gözden kaçırmamak gerekir.

KURTLAR VADİSİ FİLİSTİN

Yönetmen: Zübeyr Şaşmaz

Senaryo: Raci Şaşmaz, Bahadır Özdener, Cüneyt Aysan

Oyuncular: Necati Şaşmaz, Erdal Beşikçioğlu, Gürkan Uygun, Nur Aysan, Kenan Çoban

Müzik: Kalan Müzik

Yapım: Türkiye, 2011, 110 dk.

Vizyon Tarihi: 28 Ocak 2011

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

127 SAAT: BİR KAÇIŞ ALANI OLARAK DOĞA

BARIŞ SAYDAM

Filmde Ralston doğadayken özgürmüş gibi gösterilir, ama aslında kahraman için doğa bir kaçış alanı, başı sıkıştığında, içi daraldığında ya da canı macera yaşamak istediğinde gidip vakit geçirebileceği bir oyun yeridir.

Danny Boyle son filmi *127 Saat* (*127 Hours*)'te, dağcılıkla uğraşan Aron Ralston'ın 2003 yılında tek başına çıktığı yolculuklardan birinde geçirdiği kaza sonrasında sıkıştığı kayadan kurtulmak için kolunu kesmek zorunda kalmasını, *Survivor* yarışmaları ayarında bir seyirlikle beyazperdeye taşıyor. Bir yandan da doğaya dönüş mitinin altını oyuyor. Ailesinden ve toplumsal yaşamdan uzakta kalan bir adamın doğa karşısında uğradığı yenilgiden bir ibret hikâyesi çıkararak, Henry David

Thoreau'nun felsefesinin aslında geçici bir kaçış felsefesi olduğu vurgusunu yapıyor.

Filmin başında Ralston evinde çantasını hazırlarken bir yandan da modern dünyadaki günlük rutinler bütün karmaşıklığı ve sıkıcılığıyla arka plânda video klip estetiğinde akmaktadır. Hayatın bir an bile duraksamayan dinamik akışı, otoyoldaki trafiğin kaotik görüntüsüyle üst üste bindirilir ve hayatla trafik arasında bir paralellik kurulur. Daha sonra Ralston'ın arabasıyla bu düzenden kaçışını izleriz. Geride bırakılan McDonald's, KFC, Burger King, Starbucks ve benzeri markaların tabelâları aynı zamanda Ralston'ın içinde bulunduğu kültürden de uzaklaştığının simgesi gibidir. Bağlı olduğu toplumu tanımlamada kullanılan ve hepsi birer metafor hâline gelen simgeleri tek tek geride bırakarak kanyona gelen Ralston, burada doğayla iç içe olmaktan mutlu görünür. Şehir yaşamının keşmekeşine ve karanlığına karşın, vadideki yaşam durağan ve aydınlıktır. Burada acı bile kendi anlamından uzaktır. Ralston bisikletiyle vadide gezinirken yuvarlanmasına rağmen, bundan acı duymaz, tersine keyif alır. Sonuçta kendisini tanımlayan kültürden sıyrılmış ve içinde bulunduğu medeniyetin sınırlarının dışına çıkmış, aile yaşamının sıkıntı ve sorumluluklarından azat edilmiştir. Fakat film ilerledikçe, bütün bunların yönetmen Boyle tarafından bilinçli bir şekilde bizlere sunulduğunu fark ederiz.

Krizler ve Felâket Filmlerinde Yaşanan Artış

Modern yaşamın baş döndürücü hızı, yaşanan siyasi, ekonomik ve sosyal krizler, kitle iletişim araçlarıyla şekillenen tek tip bir kitle kültürünün bireyin yaşamındaki hegemonik etkisi gibi faktörlerin günümüzde giderek çoğalmasıyla birlikte sinemada da "doğaya dönüş" temalı filmlerin sayısında bir artış yaşanır. Bir taraftan *Yarından Sonra* (*The Day After Tomorrow*, 2004), *Mistik Olay* (*The Happening*, 2008) ve *2012* (2009) gibi, insanoğlunun doğaya verdiği zararların boyutlarını gösteren ve bozulan doğal dengenin ne gibi sonuçları olabileceğini didaktik bir şekilde hatırlatan, yaşanan kötüye gidişten nemalanan felâket filmleri furya hâlinde üretilmeye başlar, diğer taraftan da bir fenomene dönüşen *Lost* (2004-2010) gibi dizi yahut bir arayışın anlatıldığı *Özgürlük Yolu* (*Into the Wild*, 2007) gibi filmler Thoreaucu bir doğaya dönüş felsefesine işlerlik kazandırır. 1970'lerdeki felâket filmlerine benzer şekilde, toplumun büyük çoğunluğuna hâkim olan hoşnutsuzluğu ifade eden bu yapımlar, aynı zamanda güçlü bir erkek figürü yaratarak ataerkil bir toplumun devamına, erkeğin liderliği yeniden ele almasına ve ailenin bu şekilde sağlamlaştırılmasına vurgu yapar. *127 Saat*, temsili kodlar aracılığıyla bu sistemi aynı şekilde beyazperdeye taşır.

Yönetmen Danny Boyle, öncelikle Ralston karakterinin toplumdan ve medeniyetten kaçışıyla Thoreaucu doğaya dönüş felsefesi arasında bir bağ kurar. Ralston'ın doğayla barışık bir şekilde yaşadığında özgür, mutlu ve huzurlu olduğunu, doğadayken başka hiçbir şeye ihtiyacı olmadı-

Danny Boyle, toplumdan ve medeniyetten kaçışla Thoreaucu doğaya dönüş felsefesi arasında bir bağ kurar gibidir. Ancak Thoreau'nun felsefesinde en önemli şey özgürlüktür ve özgürlük ancak bir seçimle sağlanır. *127 Saat*'te ise özgürlüğe imkân tanınmaz.

ğını, kendi kendisine yetebildiğini gösterir. Thoreau'nun felsefesine göre her şeyden önce insanın kendi kendine yetebilmesi ve bu anlamda özgür olabilmesi gerekir. Thoreau, bir insanın gerçek özgürlüğü, kendi ihtiyaçlarını mümkün olduğu kadar kendisinin karşılaması ile elde edilebileceğini belirtir. Doğayla uyum içinde ilişki kurmanın yolunu ise yaşamın sadeleştirilmesinde görür. Bu açıdan değerlendirdiğimizde Thoreau'nun felsefesi ile Ralston'ın yaşamı arasında paralel bir ilişki vardır ama bir noktada bu ilişki kesintiye uğrar. Thoreau'nun felsefesinde en önemli şey özgürlüktür ve özgürlük ancak bir seçimle sağlanır. *127 Saat*'te ise özgürlüğe imkân tanınmaz.

Doğaya Dönüş mü, Doğaya Kaçış mı?

Yönetmen Boyle, metropol yaşamıyla trafik arasında kurduğu analoji sayesinde,

bizlere metropoldeki yaşamın karmaşık, baş döndürücü derecede hızlı ve uyum sağlanması son derece güç olduğu mesajını verir. Bu yüzden doğaya dönüş kaçınılmazdır. Doğa ise bir ferahlığın ve rahatlığın mekânıdır. Doğada her şey uyum içindedir ve hayat kendi ritmi içinde sessiz sakin akıp gitmektedir. Doğa bir çekim merkezidir, kalabalıktan kaçıp kafa dinleme yeridir. Dolayısıyla bir tercihten çok bir kaçış alanı işlevi görür. Bütün cezbedici niteliklerine karşın doğa, aynı zamanda bir cangıldır; tekinsizdir, tehlikelidir. Sürekli ikamet edilecek bir alan değildir; geçici bir uğrak yeridir. Bu anlamda Ralston'ın geçirdiği kaza ânı, bize doğanın tehlikelerini ve acımasızlığını en çarpıcı şekilde kanıtlar. Thoreau'nun felsefesine göre bütünlüklü bir yaşamın ifadesi hâline gelen ve barınaktan çok bir tür "yuva"ya dönüşen doğa, özgürleştirici ve sağaltıcı bir işleve sahiptir. Fakat doğanın bu işlevleri, bir yanıyla da toplumsal yaşamı ve medeniyeti tehdit etmektedir. Çünkü bireyin kendi kendine yettiği yerde toplum da çözülmeye başlar.

Boyle'un filminde Ralston karakteri doğadayken özgürmüş gibi gösterilir, ama aslında Ralston için doğa sadece bir kaçış alanından ibarettir. Başı sıkıştığında, içi daraldığında ya da canı macera yaşamak istediğinde gidip vakit geçirebileceği bir oyun yeridir. Bu yüzden de Ralston'ın kolunu kesip vadiden çıktığında ilk yaptığı şey, kayalara tırmanırken kullandığı demiri öpmek olur. Ralston'ın demiri öpmesi, hayatta kaldığı için yaşadığı sevincin bir

tezahürü değildir. Hâlâ medeniyetin içinde olduğunun, hâlâ bir şeylerin ve birilerinin parçası olduğunun göstergesidir. Küçük demir parçası, medeniyetin bir metaforu olurken, Ralston karakterinin özgürlük alanı da daha net bir şekilde ortaya çıkar. Ralston ataerkil toplumda her erkeğe tanınan kadar özgürlüğe sahiptir. İstediğinde kimseye haber vermeden gezilere çıkar, burada karşılaştığı kızlarla flört eder, dilediğince macera yaşar. Sonuçta dönüp dolaşıp geleceği yer ise ailesinin yanıdır; ancak bir medeniyetin içinde ve bir ailenin yanında anlam bulur, tamamlanır. Filmin sonunda Ralston'ı bir kolu kesik, fiziksel olarak "yarım" bir şekilde görürüz. Buna karşın Ralston havuzdan çıktığında bir yığın insandan oluşan geniş bir aile fotoğrafının tam ortasındadır ve ailesi tarafından "bütün"leştirilmiştir.

Bu açıdan bakıldığında *127 Saat*, kriz dönemlerinde daha da muhafazakârlaşan anaakım sinema dilinin mevcut temsili

127 SAAT

Yönetmen: Danny Boyle

Senaryo: Danny Boyle, Simon Beaufoy, Aron Ralston

Oyuncular: James Franco, Kate Mara, Amber Tamblyn, Lizzy Caplan, Clémence Poésy

Müzik: A. R. Rahman

Yapım: ABD-İngiltere, 2010, 94 dk.

Vizyon Tarihi: 18 Şubat 2011

kodları sayesinde aba altından sopa göstermeyi ihmal etmez ve sistemi yeniden üretmekten geri durmaz. *Özgürlük Yolu* filminde doğada tek başına yaşarken, yediği zehirli ot nedeniyle ölen Chris'in son gördüğü şey, Tolstoy'un yazdığı "mutluluk ancak paylaşıldıkça gerçek olur" sözüdür. Chris sürekli Thoreau ve Tolstoy okumasına rağmen, ölüm ânına kadar bu satırı fark edemez; ancak Chris ölüp ekran aydınlandığında bu satır fark edilir. *127 Saat*'te de Ralston film boyunca özgürmüş gibi davranarak dilediğini yapmaya çalışır, ancak filmin sonunda ekranda bir yazı bizi durumdan haberdar eder: "Aron dağcılığa ve kanyonları dolaşmaya devam etti. Ama yola çıkmadan nereye gideceğine dair hep bir not bıraktı."

Bırakılan not, aynı zamanda medeniyetin, kültürün ve ailenin de hayaletini imler. Bu hayalet, Ralston'ın kaza geçirdiği âna kadar gizlense, Chris ölene kadar ortalıkta gözükmese de, biliriz ki o hep anlatının bir yerinde vardır. Doğa, ancak bir kaçış ve çatışma alanı olarak anlatının içinde yer alır; bir bütünleşme alanı olduğu zaman ise tehlike başgösterir. Thoreau, felsefesinin özünü ve görevini, "can sıkıntısına gazel yazmak değil, kümesin üstünde öten bir horoz gibi komşularını uyandırmak"[1] olarak açıklarken Danny Boyle'un *127 Saat*'i komşularını itinayla bu sese karşı birlik olmaya davet eder.

1 Henry David Thoreau, *Doğal Yaşam ve Başkaldırı: Sivil İtaatsizlik ve Wolden Gölü*, Çeviren: Seda Çiftçi (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2001), s. 6.

8. YILDIZ

KISA FİLM

FESTİVALİ

2-6 Mayıs

SON KATILIM : 15 NİSAN

YTÜ SİNEMA

DERVİŞ ZAİM

"Karagöz Perdesi Bir Sonsuzluk Perdesidir"

SÖYLEŞİ: **BARIŞ SAYDAM – CELİL CİVAN**

Derviş Zaim daha önce *Çamur* (2002) filminde ve Türk-Yunan ortak yapımı *Paralel Yolculuklar* (2004) belgeselinde Kıbrıs'ta geçmişte yaşananları ele alıp bugüne yönelik önemli tespitlerde bulunuyordu. Son filmi *Gölgeler ve Suretler*'de ise yönetmen, Ada'nın bölünmesine doğru giden süreci açık ederek, şiddetin ve ayrılığın kökenine iniyor. Bunun yanında, yönetmenin geleneksel sanatlar ile kurmaca arasında kurduğu ilişki de filmde dikkat çekiyor. Biz de bu ilişki üzerinden Derviş Zaim'le son filmi merkezinde bir söyleşi gerçekleştirdik. Yönetmene *Gölgeler ve Suretler*'in filmografisindeki yerini ve Kıbrıs'ta yaşananlara bakışını sorduk.

Türk sinemasında politik gelenek neo-realist gelenekten beslenir. Esas damar odur. Ben politik olan yaklaşımın yapıyı bozmakla ortaya çıkacağını düşünüyorum. *Gölgeler ve Suretler* politik bir filmdir ama yanı sıra kendisine yapıyla oynamayı seçmiş bir filmdir.

Gölgeler ve Suretler'de Ruhsar eski fotoğraflara bakarken bir yandan da fotoğraf kareleri değişerek zamanda ve mekânda kaydırma yapıyorsunuz. Bu geçişlerden, fotoğraflardaki "güzel günler"in geçmişte kaldığına dair bir anlam çıkarabilir miyiz Kıbrıs meselesiyle ilgili?

Geçmiş güzel günler, altın çağ diskurları tehlikelidir. Sanırım hepimizin geçmişte hatırlayacağımız güzel günleri var, ama altın çağ varsayımları, tahayyülleri, insana bazı tuzaklar kurabiliyor. Çünkü altın çağı geçmişte kurduğunuz zaman gelecekten yiyorsunuz. Böyle bir çiğliğe düşmemek için elimden gelen gayreti göstermeye çalışıyorum. Karagöz perdesini yorumladığım, sinemaya aktarmak gibi bir niyetle birleştirdiğim zaman ortaya nasıl sonuçlar çıkabilir sorusunu kendime sordum. Genellikle gelenekten yararlanmanın birkaç yöntemi olabiliyor. Bir tanesi kes-yapıştır yöntemidir. Geleneğin kimi özelliklerini alır, keser, yapıştırırsınız. Karagöz'deki bir muhavereyi, söyleşmeyi alır filminizin içerisine koyarsınız. Karagöz'de sık kullanılan bir dekoru yapıp kadrajın bir kenarına koyarsınız. Bunlar çoğunlukla kes-yapıştır yöntemiyle gelenekten yararlanma biçimini teşkil edecektir. Bu yönteme saygım sonsuz; bağlamında kullanıldığında çok yararlı sonuçlar doğuracağını düşünüyorum. Fakat bunun dışında bir başka yöntemin bana daha yakın olduğunu ve o yöntemi daha fazla sevdiğimi de söylemem gerekiyor. Bu yöntem şudur: Karagöz'ün veya öteki filmlerimde olduğu gibi geleneğin motiflerine bakıyorum ve o motifleri sinemaya nasıl transfer edeceğime dair fikir yürütmeye gayret ediyorum. Aynen Osmanlı klâsik sanatında, minyatürde, ebruda olduğu gibi… Burada Karagöz perdesine baktığımda perdenin geçmişi ve şimdiyi aynı anda potansiyel olarak barındırma kapasitesinin bulunabileceğini düşündüm. Filmin geçiş sekansları bu düşüncenin üzerine oturtulabilir. Karagöz perdesi bir sonsuzluk perdesidir. O sonsuzluk perdesinin içerisinde Karagöz metninin geçmişi, geleceği aynı anda bulunabilir. Bunları bulundurmak kapasitesine sahip olduğu için bir "Küşteri Meydanı"dır orası. Bu anlamda *Nokta*'yla bu film arasında bir rabıtadan da bahsedilebilir. *Nokta*'daki o boşluk, hiçbir şeyin olmadığı o Tuz Gölü, aslında zaman ve mekân içerisinde bir kameranın hareket etmesiyle hareket edebilme imkânına kavuştu. Çünkü sonsuz geçmiş ve sonsuz gelecek o beyazlığın içerisinde aynı anda yer alabiliyordu; mekân bana bunu bahşetmişti. Bu anlamda *Nokta*'yla ilgili konuşurken ben hep Küşteri Meydanı kavramından hareket ederek, ona gönder-

me yaparak mekânı ve zamanı nasıl kullandığımı aktarmaya gayret ettim. *Gölgeler ve Suretler*'de de "Hayal Perdesi" geçmiş ve gelecek bağlamında bir sonsuzluk ihtiva ediyor. İşte filmin dört ya da beş yerinde gördüğünüz o fotoğraflar ve geçiş sahneleri bu söylediklerimin ışığı altında değerlendirilebilir. Filmin içerisindeki karelerden bir kısmı, bu geçiş efektleri başladığında bir sonraki plânın içinde bulunan bir fotoğraf karesine organik biçimde dönüşebiliyor. Bu fotoğraf kareleri, itiraf sahnesinde gözleneceği gibi Veli'nin evindeki masanın üzerinde, fotoğrafların bulunduğu bir kutunun içerisinde yer alıyor. Bu aslında filmin geçmiş ve geleceğinin, oradaki bütün fotoğrafların bulunduğu bir kutu olarak addedilebilir. Çünkü adam geçmişi ile ilgili bir şeyden bahsederken filmin içerisinde daha önce gördüğümüz bir fotoğrafı o kutudan alıyor, kızın önüne koyuyor, sonra kendi cebinden o fotoğrafın eksik kalan parçasını çıkarıyor, birleştiriyor ve geçmişteki aşkına dair bir görüntü oluşturuyor. Geçmişteki sevgilisinin fotoğrafını görmemizi sağlayarak onu mekânın içerisinde birden bire var ediyor. O eksik parçaları tamamladıktan sonra geçmişini hatırlıyor ve anlatıyor. Karakterler geçmişlerine ve belki de geleceklerine ait birtakım fotoğraflar önlerindeyken, bütün bunları yaşadıkları gibi bir duruma getiriyor bizi. Bu noktada da biz kendimize şu soruları sorabiliyoruz: Acaba yönetmen burada bizi determinizm, kader, şans, özne, kendinin farkında olmak gibi şeyler konusunda düşünmeye mi sevk ediyor, bir şeyler söylemeye mi çalışıyor?

Karagöz Oyunu'nu kullanmanız sizin kurmacayla ilişkinize de önemli bir atıfta bulunuyor. Karagöz'ün kurmacayla ilişkisi hakkında ne söyleyebilirsiniz? Sanki Karagöz Oyunu'nun arkasındaki gösteren değilsiniz de aynı zamanda onun seyircisisiniz; perde de bir anlamda filme atıfta bulunuyor.

Tabii… Oyunun kendisini referans aldığınız zaman, bu tip oyun, metin, izleyen, izlenen, ortam gibi meselelerin gündeme gelme ihtimali ortaya çıkar. Ben de bunların naçizane farkında olmak için kendimi zorladım ve bu konuları daha öncelikli olarak nasıl ele alabileceğime dair kendime sorular sordum. Filmdeki yarı deli Cevdet karakteri çocukluğunda bir kahvede geçen Karagöz gösterisini anlatır, perdenin arkasına geçmek ister. Çünkü gölgeleri oynatanın kim olduğunu merak etmiştir. Oynatanın kim olduğunu merak edip perdenin arkasına geçmeye çalışırken perdeyi yıkar. Birdenbire Karagöz oynatıcısıyla karşı karşıya kalır. Karagöz oynatıcısı ona "Aferin oğlum, hiçbir zaman gölgeye kanmayacaksın, aklınla gerçeği arayacaksın." der ve bir de tokatlar. Önce cezalandırır ama sonradan da aferin der. Burada Eflâtun'un mağara metaforu çok açık olarak bulunuyor. Ama Eflâtun'un mağara metaforunda bireylerin ancak belli bir kısmına gölgelerin nereden kaynaklandığıyla ilgili bir bilgi edinebilme ayrıcalığı tanınıyor. Bunlar şairler, filozof krallardır ve

çoğunlukla Eflâtun'un söyledikleri, bir aydın despotizmine yol açma ihtimali barındırdığı noktasında eleştirilir. Bütün bunların farkında, bu meseleleri de tartışmak isteyen birisi olarak bu filmde gölgenin arkasına geçebilen tek karakter olarak Kıbrıslı deli bir köylüyü seçtim.

Aslında tam deli sayılmaz…

Bilge deli… Shakespeare'in oyunlarında gerçekler hep delilere, soytarılara söyletilir. Burada filozof kral olabilme kapasitesi ya da aydın despotizmine doğru gitme tehlikesi arz eden şey, bir yarı deli tarafından söyleniyor.

Bunu şu açıdan önemli buluyorum: Kıbrıs meselesi gibi sosyal bir meseleyi ele alıyorsunuz ama bir yandan da kurmaca bir şey olduğunun altını çiziyorsunuz. Yani sırf Kıbrıs üzerine yoğunlaşmamızı engelliyor bu, aynı zamanda kurmacayla ilgili kafa yormamıza yol açıyor.

Kötü bir şey mi?

İyi bir şey…

Türk sinemasında politik gelenek neo-realist gelenekten beslenir; esas damar odur. O damarın küçük galerileri vardır. O galerilerin bazısı üç metre, bazısı elli metre, bazısı yüz metredir. Ama Türk sinemasında politik film yapmak ve gişede başarı kazanmak, eleştirmenler nezdinde başarı kazanmak, filmin raf ömrünü uzatmak gibi kaygılarınız varsa neo-realist gelenekten beslenmeniz, üstü örtük de olsa bir kuraldır. Sosyal ya da politik tarafları güçlü bir film yapmak, bazı sosyal meseleleri deşmek istiyorsan gerçekçi ya da neo-realist gelenekten besleneceksin. Türk sinemasında bu tip işleri yapan insanlara saygı duyuyor olmakla birlikte, bunları kendi filmlerimde denemeye gayret etmekle birlikte esas politik yaklaşımın yapıyı bozmakla ortaya çıkacağını düşünüyorum. Politikanın göbeğinde olan şey budur. Bir filmde politikanın "p"sinden bahsetmezsin ama filmin yapısıyla öyle bir oynarsın ki tam politikanın göbeğinde olur; üstelik raf ömrü öteki örneklerle kıyaslandığında çok daha uzun olur. Politik bir film yapmaya gayret ettim. *Gölgeler ve Suretler* öyle bir filmdir ama yanı sıra yapıyla oynamayı da seçmiş bir filmdir. Çünkü bunun en az öteki kadar değerli, içerik ve neo-realist damar kadar önemli olduğunu düşünüyorum.

Film, akıl ve kalple yapılır. Eğer kalbi kendime rehber edinmezsem yolculukta bulduğum madenler değersizdir.

Dediniz ki filmde Cevdet gerçeği gören tek kişiydi. Ama anekdotu anlattıktan sonra "ne dediğini hâlâ anlamış değilim" diye bir cümle de kuruyor. Burada bir ironiden söz edebilir miyiz?

Evet, tabii… Kafka'yı şunun için severim: Kafka gibi yazarlar söylediklerini anında

geri alabilecek bir üslûba da sahipler ve bu anlamda o derinliği yaratabiliyorlar. Bu Kafka'nın beni etkileyen taraflarından birisi.

"Hayal Perdesi" üzerinden gidersek filmde perdenin ikili bir işlevi var. Veli silahları topraktan çıkarırken perde geriyor. Ruhsar "hiçbir şey yapmıyorsunuz" diyerek perdeleri yere atıyor. Bir yandan da siz perdede bunları gösteriyorsunuz. Burada perdenin hem gerçeği göstermek hem de saklamak gibi bir işlevi olduğunu mu söylüyorsunuz?

Böyle bir karşıtlık filmin içerisinde var. Perde enteresan bir yer; sonsuz görüntüleri barındırır ama pek tekin olmayan tarafları da vardır. Perdeye saygılı olmalıyız.

Sınırlı zaten…

Sonsuzluğu da o sınırın içerisinde barındırıyor; tekin olmayan tarafı da o zaten.

Karagöz, Hacivat tasvirleri de çok önemli filmde. Karagöz ustası kaybolmadan önce, tasvirlerin uğursuzluk getirmemesi için gömülmesi gerektiğini söylüyor. Tasvirler uzun süre gömülemiyor ya da gömülme süreci uzuyor. Gömüldükten sonra da çıkarılıyor; bu sefer yine uğursuzluklar başlıyor. Tasvirler Rumların eline geçince mi uğursuzluklar başlıyor yoksa baştan beri gömülmediği için mi uğursuzluklar oluyor?

Karagöz ustasının cümlesi ne? "Göm bunu, gömersen iyi olur çünkü gömmediğin zaman bunlar adamın başına belâ getirir." Gömmeye çalışıyorlar gene çıkıyor.

Gene çıkıyor. Çıktıktan sonra da şiddet başlıyor.

Şiddet devam ediyor, daha da artarak devam ediyor.

Gömdükçe çıkıyorsa bu "tasvir"den ziyade "kendi gerçekleri" olabilir.

Gömenler insanlar. Peki çıkaranlar kimler? Gene insanlar. İnsan, yaşadığı süreçlere müdahale edebilme kapasitesi ve yeteneği olan bir yaratıktır. Eğer sen gömmezsen başına belâ olur. Yaşadığı süreçte seni düğümleyen o katran şeyi gömmek zorundasın. Onu gömmezsen gene çıkar. İncelikli olarak, kapatarak, deşerek, yüzleşerek gömmek lâzım. Yoksa o gene bir şekilde çıkar ve tekrar başına belâ olur.

Filmde eski kuşaktan kişiler gençlere göre daha sakin ve ılımlı bir tutum sergiliyorlar. Hem Anna hem de Veli böyle. Veli her iki tarafın büyükleriyle konuşuyor, şiddeti engellemeye çalışıyor. Gençlerse hemen şiddeti benimseyebiliyor. Büyükler ılımlıyken çocuklar neden şiddet yanlısı bir tutum sergiliyor, neden etkili oluyor? Eski kuşak onların üzerinde hiçbir etki bırakmamış mı?

Gençliğin verdiği cevvalliğin burada payı olabilir. Yaşımız ilerledikçe deneyerek ya da yanılarak, hayatı biraz daha fazla tanıma şansımız olur. İnsan şarap gibi yıllanır. O yıllanma süreci içerisinde insan hem kendini hem de "insan"ı tanır. Yapacağı eylemin sonuçlarının nereye gidebileceğini kestirebilme şansı, muhakeme gücü artabilir. Bu yaşlılarda deneyim ve zamanla gelir. Gençler daha cevval, daha aksiyonsever oluyor. Birtakım düşüncelere kendilerini daha kolay kaptırabiliyor. Bu adanın yakın tarihinde de böyle oldu.

Günümüzde?

Öyle olma eğilimi içinde… Bir lâf vardır ya "gençler bilseydi, yaşlılar yapabilseydi…" Ona inanırım.

Filmde kadın karakterler erkeklerden daha cesur ve etkin durumda. Ruhsar kente gidiyor, babasını arıyor. Anna kendi Rum cemaatiyle sürekli mücadele ediyor. Bunun aksine erkekler daha edilgen duruyor. Bu tür karakterleri öne çıkarma nedeniniz ne?

Güçlü kadın karakterler yaratmak hoşuma gidiyor, rasyonalite nedeniyle yaptığımı söyleyebilirim. Kendi kaderini belirleyebilme kapasitesi, şansı ve enerjisi olan, bunun için adım atabilen, adımlarını sürdürebilme motivasyonuyla yürüyen kadınlar yaratmak hoşuma gidiyor. Bu *Çamur*'da Yelda Reynaud'un canlandırdığı karakterde de böyleydi. *Cenneti Beklerken*'de de böyle…

Filler ve Çimen…

Filler ve Çimen'de de zaten böyle. Dolayısıyla böyle kadın karakterlerin bulunduğu işler yapmak keyif aldığım, doğru bulduğum bir şey. Biraz da son dönemlerde gördüğüm kadının temsil edilme biçimlerine gösterdiğim reaksiyonun payı var.

Özellikle sinemamızın burada büyük boşlukları ve defoları olduğunu düşünüyorum; kadının temsil edilme biçiminin politikaları konusunda.

Bu genel itibariyle mi böyle?

Genel itibariyle… Anaakım Türk sinemasında da var, alternatif Türk sinemasında da var.

Onlarda da mevcut mu?

Belki anaakım sinemanın anlatım dili, yordamları nedeniyle çok sık kullanılması insanı şaşırtmayacak bir durum. Ama alternatif Türk sinemasında neredeyse anaakım Türk sinemasını aratmayacak şekilde bunların ortaya çıkışı ve bu yoğunluk açıkçası beni rahatsız ediyor.

Bağımsız sinemanın da aynı stereotipleri mi kullandığını düşünüyorsunuz?

Stereotip demem ama kadının temsil edilme biçimi politikalarındaki çarpıklık demeyi daha uygun bulurum. Kadın hep edilgendir. Kendi kaderine hâkim olamaz. Bütün kötülüklerin müsebbibidir. Nerede bir melanet varsa kadının varlığı ve dahliyle ortaya çıkar. Erkekler ancak ondan kurtuldukları zaman rahata ereceklerdir. Hem anaakımda hem de alternatif Türk sinemasında bu hastalıklı zihin yapısının son derece yoğun olduğunu düşünüyorum ve bu tarz filmlerin beğeni düzeyindeki yükseklik de beni rahatsız ediyor. Bu tarz bir film plâstik olarak fena olmayan bir film olabilir, eli yüzü düzgün olabilir ama bu tarz bir film plâstiği iyi de olsa kötü bir filmdir. Çünkü film, akıl ve kalple yapılır. Eğer kalbi kendime rehber edinmezsem yolculukta bulduğum madenler değersizdir.

Gerek dramatik yapısı gerek müzik kullanımıyla *Gölgeler ve Suretler* bana Theo Angelopoulos filmlerini hatırlattı. Onun Yunanistan'daki iç savaşa ve sürgüne yaklaşımına benzer bir yaklaşım görüyorum bu filmde. Ne kadar doğru, ne kadar yanlış?

Bilmiyorum. Angelopoulos'un erken dönemini beğeniyorum, hatta geç döneminden daha fazla beğenirim. Geç dönemiyle ilgili önemli rezervasyonlarım var. *Arıcılar*, *Üçleme* erken dönemin saygı duyduğum işleri, ama uzun zaman önce izledim; yirmi sene oldu. Bir etkisi olmuş olsa bile bilinçli değildir.

Coğrafyadan kaynaklanıyor olabilir mi?

Belki. Filmi izleyince aklınıza o gelmiş olabilir. Sadece yönetmenin değil izleyicinin de filmle nasıl ilişki kurduğu eşdeğerde önemlidir. Bunu da zikretmemiz gerekiyor bu soruya cevap verirken. Ben onu düşünmüyor olabilirim, ama siz o bagajla geldiğiniz için, bagajınızda o olduğu için onu görmüş olabilirsiniz. Bunu da doğal karşılamak lâzım. Çünkü filmin yönetmeni kadar izleyicileri de var artık.

***Gölgeler ve Suretler* diğer filmlerinizi göz önüne aldığımızda eksiltmeleri daha fazla bir film. Karakterlerin bulundukları durumlardan nasıl etkilendikleri ufak**

nüanslarla ekrana taşınıyor. *Çamur*'a nispetle sembolleştirmeler daha az… Bunun seyirci açısından bir dezavantaj olacağını düşünüyor musunuz?

Eksiltmeyle neyi kast ettiğinizi tam anladığımı zannetmiyorum. Biraz daha açarsanız belki daha sağlıklı yanıt verme ihtimalim olur.

Çok fazla şey söyleyen bir film olmak istemiyor. Kadraj dışının kadrajın içi kadar önemli olduğu bir film…

Anladım. "Birçok filmimizde yok mudur o?" diye kendi kendime sordum, ama diyorsunuz ki burada biraz daha fazla söyleyeceğini dışarıda bırakarak söyleme durumu var.

Karakterlerin, olayların değişimi daha ufak nüanslara bağlı. Diğer filmlerde daha rahat anlayabiliyoruz, ama bu sefer daha dikkatli izleyip nüanslar yakalamak gerekiyor.

Karakter değişimlerinin ve karakterin değişimlerine yol açan motivasyonların seyircide herhangi bir bulanıklığa, akıl karışıklığına yol açmamasını sağlamaya gayret ettik. Özellikle bunu rahatlıkla söyleyebilirim, ama bu motivasyonların ekrana getirilmesinde daha gerçekçi olmak, daha ayakları yere basıyor olmak gibi bir itki de oldu. Bu itki, bazen karakterin bulunduğu durumun çetrefilliğini yansıtabilmek için motivasyonunu belirtirken tam aksini yapmasını sağlama ihtimali olan başka motivasyonların da sahneye yedirilmesi durumunu doğurmuş olabilir. Bu da karton karakterler, şablon aksiyonlar yaratmaktan korunmak için yapmaya gayret ettiğim bir şey oldu.

Ruhsar ilk başlarda yüzü gülmeyen, yemek yemeyen, içinde öfke biriktiren bir karakter, ama intikamını aldıktan sonra yemek yemeye başlıyor, yüzü gülüyor, daha canlı oluyor; karakter değişimi burada belirginleşiyor.

Karakterlerdeki oral fiksasyon meselesi hem *Nokta*'da hem de bu filmde üzerine uzun uzun yazılabilecek bir alandır.

Evet sık sık buğday tarlaları gözüküyor.

Buğdaydan çok ekmekler var. Bir de kız belli bir yere kadar hiçbir şey yemiyor. Belli bir yerde yiyor. Nerede yiyor?

İntikamını aldıktan sonra.

Neyi yiyor? Şeytanları kovmak için dama atılan golifaları yiyor. Golifa aşure gibi bir şeydir; İstanbul Rumları "koliva" diye tabir eder. Buğday haşlanır, içine kuru üzüm, nar gibi şeyler konur. Aşureyle hemen hemen aynı mitik yiyecektir ve her kültürde bunun benzeri bir yemek vardır. Bu filmin kendi yarattığı mitler uyarınca, eğer bunu dama atarsanız belli zamanlarda şeytanlar, kötü ruhlar, cinler gelip onları yer ve size bulaşmadan giderler. Aç bir şeytanın doyurulması lâzım.

Kıbrıs'ta yaşananlar kadar ahlâk felsefesine de vurguda bulunuyorsunuz. Ağabey-kardeş arasındaki ilişki, genç-

lerin içinde bulunduğu durum, kişilerin eylemlerini ve ahlâki sorumluluklarını sorgulamaya yol açıyor. Bu meselenin sizin temel izleklerinizden biri olduğunu söyleyebilir miyiz? Filmin konusu ne olursa olsun karakterler özelinde devam ediyor.

Tekdüzeliğin, ahlâk bunalımının bir cangıl hâline geldiği bu çağda, bu meseleleri sanatın ele alması ve sorular sorması lâzım. Başka nasıl yüzleşeceksiniz ki kendinizle ve başkalarıyla? Muhsin Ertuğrul tiyatro için "bir toplumun ocak başıdır" der. Aile geleneğidir bu; toplum ocak başına gelir oturur ve meseleleri konuşur gün bitiminde. Sinemayı da öyle düşünebiliriz. Sinema, meselelerin, insanın, toplumun, kültürün konuşulduğu ocak başıdır. Sen bunları sinemada görmezsen nerede görürsün? Dizi filmlerde göremezsin kolay kolay; en azından derinlemesine göremezsin. Edebiyat artık çok fazla kitleye seslenmiyor, çok aristokrat kaldı.

Filmleriniz üzerine çözümlemelerde ahlâk felsefesinin o kadar öne çıkmamasını neye bağlıyorsunuz? Genelde biçiminiz üzerinden gidiyorlar. Sizce tema arka plânda mı kalıyor yoksa onların tercihi, okuyamaması, dikkate almaması mı sözkonusu?

Maç doksan dakika…

Sinema diyorsunuz ama sinemanın da bu kadar imkânı…

Bu kadar yok… Ama kendimle ilgili olarak söylüyorum, en azından ben filmlerimde söylemem gerekenleri söyledim. Üstelik bunu alternatif sinema bağlamında söylerken de nihilizme düşmedim. İleride filmlerime yaklaştıkları zaman bunu da göz önüne alacaklarını düşünüyorum. Bu değer arama süreci ve serüveni, benim için ayrıca bir artı olarak muhtemelen ileride ortaya çıkacak. Çünkü bu sorular aslında toplum, kültür ve çağ farkında olmasa bile, çok fazla tartışılmasa bile alttan alta bazı insanların beyinlerini çok derinden besliyor. Bir toplum nasıl felsefe yapar? Üniversitelerde yapabilir teknik olarak, oturduğu zaman sinema perdelerinde yapması gerekiyor. Konuşması gerekiyor, kendisiyle konuşması gerekiyor.

Sinema hâlâ eğlence olarak görülüyor.

O boyutu hep devam edecek. O boyutu gözden kaçırarak yapılacak her türlü eleştiri ve yaklaşım bizi bir yerlere götürmeyebilir. Kendimiz çalıp kendimiz oynama tehlikesine düşeriz. Bu elitizm hoşuma gitmiyor. Elitizm hastalığını Türk sineması için anaakım sinema kadar tehlikeli buluyorum. Dolayısıyla keyif boyutunu, eğlence boyutunu göz ardı etmeden bütün bunları bir araya getirebilecek bir birlikteliğin peşindeyim.

Filmde iki tarafın çatışmaya başlamasına neden olan önyargılar, iletişimsizlikler var. Sorunlar bugün de hâlâ devam ediyor. Adada kısa vadede çözümün olması ve bu iletişimsizliğin aşılması sizce mümkün mü?

Adada birçok problem, on dokuzuncu yüzyılın düşüncesiyle yirmi birinci yüzyılı çözmeye çalışma gayretinin bir araya gelmesi sonucunda ortaya çıkıyor. Oysa bunlar ilâç olmuyor. On dokuzuncu yüzyıl kafası ve yirmi birinci yüzyılın şartları bir araya geldiği zaman fay hattı oluşuyor. Şimdi iç ve dış şartların olgunlaşması ve belli bir yerde birbirine yaklaşmasıyla barış olacak…

Peki birlikte yaşayabilme imkânı?

Barış imzalanacak, ama barış kültürünü yaratmak başka bir şeydir. Barış kültürünü yaratmak çok daha zordur; çok daha zaman alır. Üstelik bu kadar çalkantılı bir geçmiş sözkonusu olduğunda bu hem zaman ayrılması hem de iyi ilerletilmesi gereken bir süreçtir. İnsanların geçmişleriyle yüzleşmeleri gerekiyor. İnsanların yüzleşmelerinden sonra yola devam edebilme kapasitelerinin gene onlara tanınması gerekir. Geçmişle yüzleşirsiniz ama bu sizi kavurabilir. O zaman geleceği yaratamazsınız. Kavrulmadan geçmişle yüzleşmek gerekir. Bunun için değişik teknikleri hep beraber uygulamak gerekir. Sinema bunlardan sadece biridir. Bu anlamda, sessizliğe mahkûm edilmiş bir dönemin sesi olmak bağlamında, *Gölgeler ve Suretler* kendi adıma bir misyonun yerine getirilmesidir. Bu misyonu yerine getirdiğim için mutluyum. *Çamur* ve *Paralel Yolculuklar* da bu misyona dâhildir. *Gölgeler ve Suretler* bu zincire bir halka oldu; cümle tamamlanmış oldu. Tabii bu son söz anlamına gelmiyor. Çünkü hayat devam edecek. Hayatın nelere gebe olduğunu hiçbir zaman bilemeyiz. İnsanoğlu değişebilir, farklı şeyler düşünebilir.

Filmde çatışmalar başlar başlamaz o uzun süreli komşuluk, dostluk ilişkileri unutuluyor ve düşmanlık başlıyor. Şimdi bu kadar uzun süren bir düşmanlıktan sonra barış süreci nasıl olacak?

Doğru soru… Doğru soru ama iş tam da sizin dediğiniz gibi bir iş. Varsayalım ki durum çok zor. Bu varsayımdan hareket edip hiçbir şey yapmamak mı evlâdır yoksa en azından elimizden geldiği kadarıyla bir şeyler yapmaya çalışmak mı? Ben ikincisini mümkün olduğu kadar yapmaya gayret ediyorum. Bir sanat eseri birçok şeyi hızlı, çabuk, efektif görünebilecek kısa bir dönem içerisinde değiştirebilecek kapasiteye sahiptir demiyorum. Bu bir naifliktir. Böyle bir naiflik içerisinde değilim, ama uzun dönemde bunların bir şeyleri değiştirebilme kapasitesini bizlere tanıyabileceğini ummak isterim.

Film gösterimi talebinize karşı tarafın yanıtı nasıl oldu?

Uluslararası prömiyerini yapmadan salon gösterimine sokmak istemiyorum. Ama tahmin ediyorum orada bir gösterim yapılacak. Yaptığım işlerin seyirciyle buluşmadan tamamlanmadıklarını düşünüyorum. Her film için bu sözkonusudur ama bu film için biraz daha böyle… O yüzden hem Kuzey Kıbrıs'ta hem de Ara Bölge'de yapacağımız galaların sembolik değeri var.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

ARTILARI VE EKSİLERİYLE FESTİVALLER

Film festivalleri, sinema sektörüne egemen olan ticari filmler dolayısıyla seyirciyle buluşma fırsatı yakalayamayan yerli yapımları, çeşitli ülke sinemalarını, farklı ve anaakım dışındaki yönetmenleri tanımamız için güzel fırsatlar sunuyor. Ancak kimi festivallerin film tercihleri, sinemacılara yaklaşımları ve ideolojik bakış açıları olumsuz etkiler de bırakabiliyor. Bu sayımızda sinemacılar, film eleştirmenleri ve festival yöneticileri ile artıları ve eksileriyle festivalleri tartıştık.

DOSYA

ÜLKEMİZDEKİ FİLM FESTİVALLERİNİN ANATOMİSİ
BURÇAK EVREN
44

FİLM FESTİVALLERİNİN SORUNLARI
ALİN TAŞÇIYAN
48

AZİZE TAN: "FESTİVAL ORGANİZASYONLARI BİR DURUŞ VE TAVIR GEREKTİRİYOR"
TUBA DENİZ-CELİL CİVAN
54

AKLIMIZI BAŞIMIZDAN ALAN FİLM FESTİVALLERİ
LALEHAN ÖCAL
60

AHMET BOYACIOĞLU: "BAZI FESTİVALLER PARA KAZANMAK İÇİN YAPILIYOR"
TUBA DENİZ-CELİL CİVAN
66

FESTİVALLERİ DÜŞÜNÜRKEN
DERVİŞ ZAİM
68

FESTİVALLERİN DOĞASINA BAKARKEN
İHSAN KABİL
72

DOSYA

ÜLKEMİZDEKİ FİLM FESTİVALLERİNİN ANATOMİSİ

BURÇAK EVREN

HİÇBİR FESTİVALİN YAZGISI, DEĞİŞEN YEREL YÖNETİMLERLE SİYASAL İKTİDARLARA BIRAKILMAZ. BİR FESTİVALİN KİŞİLİK KAZANIP SAYGIN OLMASI İÇİN KENDİ AYAKLARI ÜZERİNDE DURUP İLKESEL BİR DEVAMLILIĞI OLMASI GEREKİR.

Yalnızca ülkemizde değil tüm dünyada, ister ulusal ister uluslararası düzeyde olsun tüm festivalleri saygınlık çizgisine getiren tek ölçüt vardır. O da festivallerin ilkeleri ile kurumlaşmış olması. Bu iki temel ve belirleyici ögeyi taşımayan festivaller ne denli süreklilik taşıyıp uzun ömürlü olurlarsa olsunlar asla saygınlık içermezler. Saygınlık, festivallerin yaşında ya da sürekliliğinde değil ilkeli oluşuyla kurumlaşmasında ortaya çıkar.

Bir festivalin kurumlaşması ne demektir? Kurumlaşmış bir festivalle, kurumlaşmamış bir festivalin belirgin özellikleri nelerdir? Kurumlaşma bir festivale ne kazandırır? Bir festivalin kurumlaşması için ne yapılmalıdır? Bunlara benzer soruları daha da çoğaltabiliriz. Ama tümüne verilecek ortak yanıt, mutlaka o festivalin düşünsel ve ekonomik açıdan bağımsız olmasında odaklanır. Eğer bir festival sözü edilen her iki ögeden ya da yalnızca birinden yoksunsa, o festivalin saygınlığından söz etmek olanaksızdır.

Ülkemizdeki A tipi olarak tanımlayacağımız (İstanbul, Antalya, Adana) film festivallerine bakıldığında, bu kurumlaşmanın ne kertede olduğunu ve bunun sonucu saygınlıklarının olup olmadığını anlamak çok güç değildir. Örneğin Antalya Altın Portakal Film Festivali'ni ele alalım. Ülkemizin ilk ve en uzun ömürlü, en süreklilik gösteren festivallerinden biridir. Ama ilk ve en uzun ömürlü olması ona hiçbir zaman saygınlık getirmemiş, bu ögeler bu festivali bir taşra film festivali olma konumundan çıkarmaya

Bir festivalin düşünsel ve ekonomik açıdan bağımsız olması gerekir. Eğer bir festival bu iki ögeden ya da yalnızca birinden yoksunsa, o festivalin saygınlığından söz etmek olanaksızdır.

yetmemiştir —yalnızca Türsak'ın yönetiminde az da olsa bu taşralılık havasını üzerinden atarak uluslararası bir görünüm kazanmıştır. Peki Antalya'yı taşralı bir festival görünümüne sokan nedir? Elbette ki kurumlaşıp, ilkelerini belli edememesidir. Antalya Festivali hiçbir zaman gerçek anlamda kurumlaşmamıştır. AKSAV (Antalya Kültür Sanat Vakfı) ya da benzeri adlarla kurumlaşma gibi gözüken yanları ise yalnızca bir aldatmacadan ibarettir. Bu festivalin dün olduğu gibi bugün de tek sahibi, belirleyicisi vardır ki, o da yerel yönetimdir. Kurumlaşma diye ortaya konan AKSAV, yerel yönetimden bağımsız, özgür bir kurum değil, aksine onun güdümünde ve desteğiyle çalışan, onun bir bölümüdür. Türkiye'deki -birkaç festival dışında- tüm festivallerin sahibi yerel yönetimlerdir. Parayı veren de, bulan da, festivallerin ilkelerini saptayan da yerel yönetimlerdir. Yerel yönetimler dışında hiçbir kuruluşun festivaller üzerinde hiçbir etkisi yoktur, olamaz da.

Antalya Film Festivali başlangıcından günümüze değin yerel yönetimlerin parası ve yönlendirmesiyle düzenlenmiştir. Ödülle-

Antalya Film Festivali yerel yönetimlerin parası ve yönlendirmesiyle düzenlenmiştir. Ödüllerin adları bile yerel yönetimdeki kişilerden alınmıştır. Davetiye ve afişlerinde dünyanın hiçbir festivalinde görülmesine olanak olmayacak şekilde belediye başkanlarının, hatta eşlerinin resimleri yer alır. Bu davet ediliş şekli festivali düğün havasına sokar.

rin adları bile yerel yönetimdeki kişilerden alınmıştır. Davetiye ve afişlerinde dünyanın hiçbir festivalinde görülmesine olanak olmayacak şekilde belediye başkanlarının, hatta eşlerinin resimleri yer alır. Bu davet ediliş şekli bile festivali bir festival olmaktan çıkarıp düğün havasına sokar.

Ülkemizde yerel yönetimlerinin desteklemediği bir festivalin yaşaması çok ama çok zordur; Kars ve Bursa İpek Yolu Film Festivali örneklerinde olduğu gibi. Festival yapan yerel yönetimler hiçbir zaman festivallerin kurumlaşmasına izin vermez. Kurumlaşmış gibi yaparlar ama bu yalnızca bir aldatmacadan ibarettir. Çünkü o kurumlar da yerel yönetimlerin denetimi altındadır; yerel yönetimlerin isteği dışında hiçbir şey yapamadıkları gibi belirli bir sermayeleri de yoktur. Çünkü festivaller gerçek anlamda kurumlaşırsa belediyeler, belki de ellerindeki en önemli propaganda-tanıtım aracını ellerinden kaçırmış olur. Festivaller bir belediyenin elinde tuttuğu en önemli koz-

lardan biridir. “Parayı ben veriyor ya da buluyorsam o hâlde festivalin tek hâkimi de ben olurum.” derler ve bu gücü kurumlara asla devretmezler.

Kurumlaşmayan bir festival, değişen siyasal iktidar ve yerel yönetimlerle değişim gösterip bir istikrara, onun da ötesinde kendilerine özgü bir kimlikle asla bağımsızlıklarına kavuşup ilkelerini belli edemez. İlkesizlik zinciri, değişen her iktidar ve yerel yönetimlerle sil baştan olur. Antalya Film Festivali böyle değil mi? Üç yıl öncekiyle iki yıl öncesi birbirleriyle karşılaştırıldığında aradaki fark, aradaki anlayış, herkesin rahatlıkla görebileceği -ama bir haftalık tatil yüzünden görmemezlikten geldiği- bir uçurum gibidir.

Hiçbir festivalin yazgısı, değişen yerel yönetimlerle siyasal iktidarlara bırakılmaz.

Bir festivalin kişilik kazanıp saygın olması için kendi ayakları üzerinde durup ilkesel bir devamlılığı olması gerekir. Bu da bağımsız, özgür olarak kurumlaşmasından ve sonrasında ise genel ilkelerini belirlemesinden geçer. Her siyasal iktidar ve yerel yönetim değişikliğinde festivallerin kurumları ve ilkeleri değişmez. Ama bizde değişiyor; işte Antalya, işte Adana. İstanbul Film Festivali neden bunlardan hiç etkilenmiyor? Çünkü o kurumlaşmış ve ilkeleri belli bir festival.

Öyleyse yerel yönetimler neden film festivalleri yapar? Bir kente ünlüleri getirmek, görsel-yazılı medyada haberlerini görmek için. Bir yerel yönetimin festival yöneticilerinden istediği iki şey vardır: Birincisi gerektiği kadar ünlüyü kente getirmesi, diğeri ise medyada haberlerinin çokça çıkması. Ülkemizdeki birçok festivalin başarısı medyada çıkan haberlerle, ünlü sayısı ile ölçülür. Program mı? Bu çoğu zaman hiç kimsenin umurunda bile olmaz.

Son yıllarda yerel yönetimlerin yanı sıra yeni bir unsur daha festival sahipliğine soyunmaya başladı. Bu yeni festival sahipleri ise valilikler oldu. Siyasal iktidarla yerel yönetimler farklı partilerden olunca bu kez de valilikler işe el atarak arayı bulmaya soyundu. Yani ülkemizdeki festivaller giderek resmileşiyor, giderek kurumlaşmaktan ve ilkeli olmaktan uzaklaştırılıyor. Yani tam festival (!) oluyor. Haydi hayırlısı demekten başka ne gelir elden…

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

DOSYA

FİLM FESTİVALLERİNİN SORUNLARI

ALİN TAŞÇIYAN

YÖNETİMİ, MEDYASI VE HALKIYLA BİR FİLM FESTİVALİNİN SAHİPLERİ, KENDİLERİNİ "YEREL" OLMAKTAN, "YEREL" DÜŞÜNMEKTEN KURTARMADIKÇA, EVRENSEL BOYUTTA BİR İŞ YAPTIKLARINI KAVRAMADIKÇA FİLM FESTİVALLERİMİZİ İSTENEN DÜZEYE ÇIKARAMAYIZ.

Ok kadar çok yazdım ki film festivallerine dair sorunları... Mesleğe başladığımdan beri en sık ele aldığım konu budur korkarım. En son yazdığım yazıda ise isyan bayrağını çekmişim. Madem hepimiz aynı gemideyiz, gemide isyan! Başlığı: "Festivaller yaklaşırken, yerel yönetimlere sitem!" Bıraktığım yerden devam etmek için bu yazıyı çok büyük ölçüde alıntılayacağım.

Önce şunun altını çizeyim: İster makul bütçelerle yerel ya da ulusal düzeyde ister yüksek bütçelerle uluslararası düzeyde film festivali yapabilecek "knowhow" var bu ülkede; hem de azami yarar sağlayarak. Ayrıca gerçekten programı dört dörtlük festivaller yapılıyor. Çok becerikli, vizyon sahibi, deneyimli ekipler oluştu yıllar içinde; bunlar birçok etkinliğe yön verdiler ve vermeye devam ediyorlar. İstanbul Film Festivali'nin, İstanbul Kısa Film Festivali'nin, Ankara Film Festivali'nin, Gezici Festival'in öncü rollerini ve başarılarını kim inkâr edebilir? Uçan Süpürge ve Filmmor Kadın Filmleri Festivalleri, 1001 Belgesel ve Documentarist, !fistanbul Bağımsız Filmler Festivali misali alternatif etkinlikler onları takip ediyor. Adana ve Antalya'da tanzimat çalışmaları sürüyor. Eskişehir'de, Mardin'de, Balıkesir'de kendi ölçeklerinde çalışmalar yapılıyor.

Festivalcilik, ciddi ve art niyetsiz profesyonellere bırakılsa doğru stratejiler belirlemekte pek az sıkıntı çekilir. Kaldı ki her

yerde yılda birkaç gün için bir film festivaline enerji harcamaktansa büyükşehirlerde sinematek, küçük yerleşimlerde sinema kulüpleri açmak, arthouse'ları desteklemek daha akıllıca bir yatırım olur.

Fakat devlet desteğiyle dünyanın öbür ucunda, kısa vadede ne beklendiği belirsiz, uzun vadede yararı tartışılır film festivali yapanlar da var, yıllar boyu başarılı festivallere imza atmış organizasyonlardan on kat fazla bütçeyle birer ikişer seferlik heves alma festivali yapanlar da! Sözkonusu kişi, şirket ve vakıfların bu işlere girişmeden önceki mali portreleriyle sonraki mali portreleri arasında kıyaslama yapan bir denetim mekanizması olsa herhangi bir ahlâki kaygı duymamıza gerek kalmazdı.

Biz üstyapıyı tartışıyoruz ama altyapı yok! Hiçbir yerde şöyle dört başı mamur bir film festivali merkezi bulunmuyor. Herkeste film festivali yapma hevesi var da kimsede salon inşa etme niyeti yok. Niyeti olanın imkânı yok. Zaten Batı'da da Doğu'da da böylesi büyük yatırımlar devlet tarafından gerçekleştirilir. Büyükşehirlerdeki eski, görkemli sinema salonları kapandı. Kalakaldık alışveriş merkezi sinemalarıyla baş başa diyeceğim, ama nerede… Aramızda ve etrafımızda kokular saçan fast food dükkânları var.

Koca İstanbul'da bile yabancı kültür merkezleri ve müze salonlarına muhtaç kaldık. Tek bir arthouse sineması (Beyoğlu Sineması) kaldı, o da mahkemelik, kültür yatırımlarıyla ünlü holding ev sahibiyle. Taş-

ra kentlerinde birkaç da ticari sinema varsa öpüp koyalım başımıza! Küçük şehirlerde o da bulunmaz, varsa yoksa bir kültür merkezinin her etkinliğe yarar sahnesi. Bunlar nasıl mimari ve mühendislik harikaları ise artık, konsere, oyuna, film gösterimine eşit derecede elverişli oldukları iddia edilir.

Sinemacılarımızda da şöyle doğru dürüst bir film festivali yapılması için bir beklenti yok. Zaman zaman yakınan oluyor elverişsiz teknik koşullardaki gösterimlerden, ama asıl hedefleri yüksek miktardaki ulusal yarışma ödülleri. Ses ve görüntü kalitesinden yakınmazlar jüriden yakındıkları kadar. Önemli olan büyük para ödülü ise gerisi teferruat… Oysa o kuş katili havai fişek gösterileri, halk konserleri, şatafatlı dekorlar sinemaya aktarılabilecekken bütçeyi kemirir.

Aşağıda alıntıladığım yazıda yerel yönetimlere ve vilâyetlere, gösteri organizatörlerine yükleniyorum, ama onların bu hâle gelmesinin esas müsebbibinin ödül dışında her şeye boş veren sinemacılar olduğunu gözden kaçırdığım sanılmasın. Şöyle bir baktım, bunu da bıktıracak kadar yazmışım çeşitli vesilelerle; ama o paraya, özellikle mesleğe yeni başlayan ve aynı zamanda yapımcı da olmak zorunda kalan yönetmenlerin ne kadar çok ihtiyaç duyduğu gerçeğini inkâr etmeden.

Yangına körükle giden medyaya ise ne desek az. Açılış kapanış için dünyada televizyon kanalları birbiriyle yarışır, bizimkiler üste para ister! Üste para aldığı hâlde canlı yayını kendilerince cazip hâle getirmek için belirli şöhretlerin sunuculuk yapmasını, belirli şarkıcıların konser vermesini şart koşar.

Festivalcilik, ciddi ve art niyetsiz profesyonellere bırakılsa doğru stratejiler belirlemekte pek az sıkıntı çekilir.

> "Ey yerel yönetimler, ayrıca vilayetler, biz ciddi sinemacılar anlatamıyoruz size derdimizi... Bari Onat Kutlar'a kulak verin: Sinema bir şenliktir! Siz eziyete ve tantanaya çevirdiniz! Film festivallerini oyuncak ettiniz elinizde! Bir yaparsınız bir yapmazsınız, durmadan tarihiyle oynarsınız, paraları basarsınız organizatörlere, daha dün kurulmuş şirketlere iş verir, kendiniz de çok anlarmış gibi her şeye karışırsınız, ekipleri değiştirir durursunuz... Salonlarınızda doğru düzgün film gösterimi mümkün olmazken şatafatlı açılış kapanışlarda ortamı taşra pavyonuna döndürtürsünüz...
>
> Organizatörleri el üstünde tutup onların tarifine göre iş yapıyorsunuz. Festival malzemesi olarak birkaç yüz metre saten kumaş, 20-30 metre kırmızı halı, 10- 15 kutu yaldız boya, bilumum alçı heykel, iki diskoteğe yetecek kadar renkli spot, yeter miktarda fleksiglas, kontrplak, vs., etrafta canlı manken gibi dizilmiş güzel genç kızlar, fahiş ücretlere konser veren şarkıcılar ve hepsinin ortasında gülümseyen şöhretler... Bir

Kurumsallaştıramadığımız, endüstrileştiremediğimiz ve vaat ettiği parlak geleceği garantiye alamadığımız bir sinemamız var.

kenarda da büyük ödüller ve medya tanıtımı uğruna her şeye razı olmuş, gıkını çıkarmayan sinemacılar...

Biliyorum, sizi baştan çıkaranlar var. Şöyle yapacağız, böyle yapacağız, kimleri kimleri getirteceğiz, sizi manşetlere çıkartacağız diye kapınızı aşındırıyorlar. Ama siz de teşnesiniz bu işlere... Kentinizin ve ülkenizin sizden sinema alanındaki beklentilerini karşılamak ve sinema kültürüne katkıda bulunmak için görev üstleneceğinize popülist yaklaşımlarla film festivallerini oy toplama ve medyada meşhurlarla yan yana görünme aracı olarak kullanıyorsunuz.

O kadar açılış konuşması dinledim siz belediye başkanlarından, valilerden ama iyi bir programa vurgu yapanınız pek azdır. Kapanış konuşmalarında izlediği ve etkilendiği filmlerden söz edeniniz, izleyici sayısıyla ya da festival niteliğiyle övüneniniz hiç olmamıştır. Hep birkaç ünlü oyuncunun adını zikredersiniz, yönetmenlerinkini hatırlamazsınız bile. Zaten film seyrettiğiniz de yok, sakın işleri bahane etmeyin, bu da bir iş, bu da bir görev.

(...)

Bir tutarsızlık, bir kararsızlık içindesiniz! Kararlı olduğunuzda da yanlış kararlar alıyorsunuz. Film festivallerine önce bir hevesle girişiyorsunuz, hatta bazen yalvar yakar yaptırıyorsunuz sonra havlu atıyorsunuz. Sinemayla, sanatla, kültürle zerre kadar ilgisi olmayan anlamsız politik çekişmeler ve yerel çıkar çatışmalarıyla güzel girişimlerinizi yiyip bitiriyorsunuz. Kamu yararı için bir müşterekte birleşmek ve devamlılığı sağlamak bu kadar mı zor? Siz devam ettirseniz, festivali kurumsallaştırmadığınız için halefleriniz sırf size inat vazgeçiyor düzenlemekten! Festivallerle ben de durmadan uğraşıyorum, ben de beğenmiyorum çoğunu. Ama bir yapıyı ıslah edeceğinize, düzelteceğinize onu yok etmenin neresi icraat?"[1]

Toplu bir zihniyet değişimi lâzım diyerek bitirmişim yazıyı. Söylemesi kolay da yapması? Yönetimi, medyası ve halkıyla bir film festivalinin sahipleri kendilerini "yerel" olmaktan, "yerel" düşünmekten kurtarmadıkça, evrensel boyutta bir iş yaptıklarını kavramadıkça film festivallerimizi istenen düzeye çıkaramayız.

Yöneticileri makul olmaya ikna etmek, medyaya kaliteli malzeme vermek büyük ölçüde mümkün, peki ama televizyon karşısında ipnotize olmuş izleyici kitlesini ne yapacağız? Filmleri artık dizilerden ayırt edemez hâle gelenleri nasıl kendilerine getireceğiz? Rol aldığı bir iki film hiçbir

1 Alin Taşçıyan, "Yerel yönetimler, sinema bir şenliktir!", *Star Gazetesi*, 24 Ağustos 2010 Salı (http://www.stargazete.com/gazete/yazar/alin-tasciyan/yerel-yonetimler-sinema-bir-senliktir-288123.htm)

festivale seçilemeyecek ticari balonlardan olan ekran şöhretini yakından görmek için tutturanları nasıl ikna edeceğiz? Bu ülkenin hakiki gururu olan sinemacıların uluslararası alanda yere göğe konamayan, en büyük ödülleri kazanan filmlerinin seçkin oyuncularına "Bu da kim?" diye burun kıvırma küstahlığına aldırmadık diyelim, onların seçmen sıfatıyla yaptıkları baskıyı nasıl kaldıracağız ortadan?

Film festivalleri izleyicinin gayriresmi eğitimi için büyük önem taşır. Sadece kültür sanat alanında değil her alanda. Yedinci sanatın bu büyük birikimini baştan reddeden, duygu istismarından ibaret drama parçalarının yıldızcıklarıyla göz kamaştırmaktan başka bir arzusu olmayanları nasıl eğiteceğiz? Onları koca bir pazarlama mekanizmasının sonucu yaratılan Oscar illüzyonunun, Amerikan bağımsız sinemasını bile kapsamayan, Holivud merkezli film endüstrisinin Akademi Ödülleri olduğuna ve film festivalleriyle hiçbir ilgisi bulunmadığına, zaten ne onun ne de Batı'daki anlı şanlı film festivallerinin birer kırmızı halı geçidinden ibaret olmadığına nasıl inandıracağız? Adını duydukları üç festival, Berlin, Cannes ve Venedik'i koltuk sayısı değil de katılan şöhret, verilen parti sayısı üzerinden taklit etmeye kalkıp da rezil olmalarına nasıl engel olacağız? Yerel yönetimlerin, yerel medyanın, yerel halkın istediklerini sandıkları şey aslında yok; hiç var olmadı. Öte yandan kurumsallaştıramadığımız, endüstrileştiremediğimiz ve vaat ettiği parlak geleceği garantiye alamadığımız bir sinemamız var. Bugüne dek pek havalı bazı film festivallerimizde şatafata harcanan parayla ne merkezler inşa edilir, ne fonlar oluşturulur, ne genç sinemacılar desteklenirdi. Son yılların moda deyişi diye pek sevmiyor ve yeri geldiğinde dalga geçiyoruz ama sürdürülebilir kalkınma diye bir kavram var. Sürdürülebilir olmalı film festivallerimiz; bir amaç, bir işlev edinmeli, o da bencil ve popülist olmamalı! Devlet tutarlı ve adil destek dağıtmalı, yerel yönetimler kararlı ve profesyonellere saygılı olmalı. Medya, meslek etiğini elden bırakmamalı ve sorumlu yayın yapmalı. İzleyici ise meraklı ve hevesli olmalı; -meli, -malı da biz yazıyoruz, biz konuşuyoruz!

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

AZİZE TAN: FESTİVAL ORGANİZASYONLARI BİR DURUŞ VE TAVIR GEREKTİRİYOR

Söyleşi: TUBA DENİZ - CELİL CİVAN

Türk sinemasının gelişmesinde önemli bir yeri olan İstanbul Film Festivali bu yıl otuzuncu yaşını kutluyor. Sinematek'in kapatılmasıyla oluşan boşluğu dolduran festival, Türk yönetmenlerin dünya sinemasıyla tanışmasına yardımcı olduğu gibi gitgide artan etkinlikleriyle de Türk sinemasının uluslararası plâtformlarda görünürlük kazanmasında, dünya sinemasıyla buluşmasında köprü işlevi gördü. Pek çok farklı ülkeden özgün çalışmalara imza atan yönetmenlerin filmlerine yer veren festival, çeşitli proje ve sinema dersleriyle anaakım dışındaki sinemayı desteklemeye devam ediyor. Festivallerin misyonları, yerel yönetimlerle ilişkileri ve sinemacıların çalışmalarına katkılarını sorguladığımız dosyamız için İKSV Uluslararası İstanbul Film Festivali Direktörü Azize Tan'ın görüşlerini aldık.

İstanbul Film Festivali nasıl bir amaçla hareket ediyor? Diğer festivallerle kıyaslandığında ayırıcı özellikleri neler?

Festivalin iki temel amacı var: İlki, Türkiye'de sinemanın gelişimini destekleyerek nitelikli filmlerin ülkemizdeki ticari dağıtımını teşvik etmek; ikincisi, Türkiye'de çekilen filmleri uluslararası plâtforma sunmak. Bu amaçlarla İstanbul Film Festivali, bir "festivaller festivali" özelliği taşıyor; dünyada belli başlı festivallerde gösterilmiş filmlerden beslenerek programını oluşturuyor.

İstanbul Film Festivali'nin her zaman seyirciyle organik bir bağı oldu. İlk günden itibaren seyircinin ilgisiyle büyüyen bir yapı kurdu. Bu yüzden süresi de diğer festivallere göre daha uzun. Geniş bir kitleye hitap ediyor, programın içeriği ve etkinliklerin kapsamı çok geniş. Çocuk filmlerinden belgesellere, deneysel filmlerden ilk filmlere kadar çok çeşitli yapıtlara programında yer veriyor.

İstanbul Film Festivali'nin diğer festivallerden ayrılan özellikleri arasında şunları da sayabiliriz: Kurumsal yapısının oturmuş olması, yıllar içinde kesintiye uğramamış olması, ulusal ve uluslararası alan-

Fotoğraf: Muammer Yanmaz

da tanınırlığı en yüksek festival olması ve en fazla seyirciye sahip olması.

Bu yıl İstanbul Film Festivali'nin 30. yılı… Otuz yıllık bir deneyimin ardından festival izleyici profili, festivalin işleyişi ve festivallere yaklaşımla ilgili değişiklikleri değerlendirebilir misiniz?

Festivalin 30. yılı dolayısıyla bir blog yaptık: filmgibi30yil.com. Sanırım bu sorunun en iyi yanıtını oraya yazılan mesajları okuyup yorumlayarak vermek daha doğru olacaktır. Son birkaç yılın anılarıyla daha eski zamanlardakiler arasındaki en büyük fark eski takipçilerin "bazı filmleri sadece festivalde izleyebilme imkânı"na vurgu yapmaları.

Daha ilk günden seyirciyle kurduğu ilişkiyle büyüdü bu festival. Seyircisinin her zaman sahip çıktığı, önemsediği, kendinden gördüğü bir festival oldu. İlk kurulduğu yıllarda film seyredilecek tek mecra bu festivaldi. Dönemin kurak kültür sanat ortamında adeta bir vaha görevi görüyordu. Bugün bazı filmler için bu durum hâlâ geçerli olsa da artık bir filme festival dışında da nasıl ulaşılabileceği biliniyor; dağıtımcı şirketler festival filmlerine vizyonda da yer veriyorlar ve bazı filmlerin gösterim imkânı olmasa bile DVD'leri piyasada bulunabiliyor. Ancak bu sefer de değişen sosyal yapıyla birlikte festival bir buluşma yeri hâline geldi. Sanal iletişimin hızla yaygınlaştığı, yüz yüze iletişimin yerine geçtiği toplumsal yapıda festival, aynı ilgi alanlarına sahip insanların bir araya geldiği, sinemanın konuşulduğu bir plâtform görevini sürdürüyor. Tabii sinema dersleri, söyleşiler, paneller gibi etkinlikler de ilgiyi canlı tutmayı başarıyor.

Otuz yıldır değişmeyen en önemli şey, seyircilerin festivali sahiplenmeleri; hepsi festivalle ilgili konularda kendinde söz hakkı buluyor. Bunun en güzel örneğini geçen yıl Emek Sineması'nın kapatılmasına karşı yapılan protestolarda gördük. Festival geçen otuz yılda sinemacı bir kuşak yetiştirdiği gibi seyirciyi de yetiştirdi. Yabancı konuklarımızın her zaman dikkatini çeken sinema zevki gelişmiş, kültürlü bir seyirci profili oluştu.

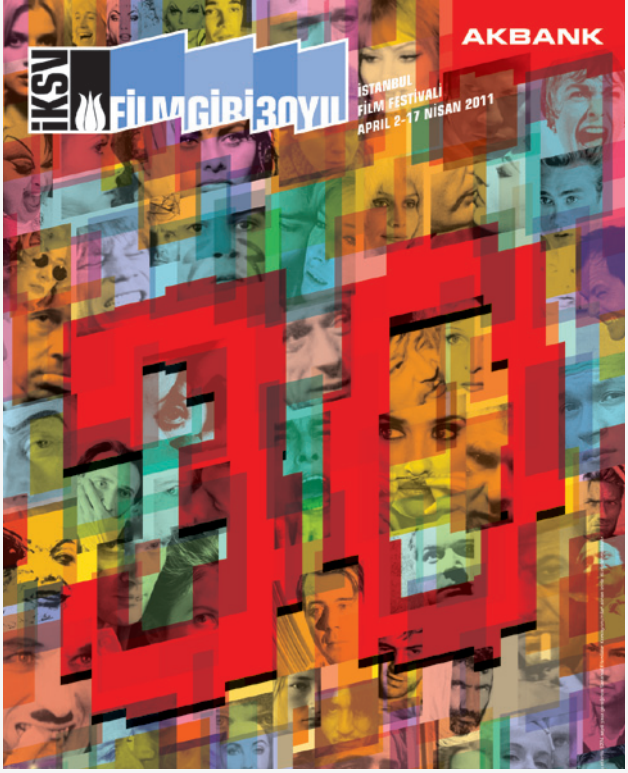
Aslında işleyişin temelinde değişen bir şey yok: Yine film gösteriliyor, bunun bir ön hazırlığı bir de festival sırasında yanına eklenenleri var, ancak tabii ki değişen teknolojiyle çalışma biçimi, hizmetin sunumu da çok değişti. Değişen dünyayla festival de kendini yenilemeye, dönüştür-

meye devam ediyor. Örneğin yıllar içinde "Köprüde Buluşmalar Platformu" dâhil oldu festivale. Yine aynı kapsamda bu yıl Almanya-Türkiye ortak yapımı filmler için bir fon desteği eklendi. Tüm bu gelişmeler, festivali sadece bir buluşma yeri olmaktan çıkartıp sinemanın üretimine sağladığı katkı açısından da önemli bir yere koyuyor.

İstanbul Film Festivali'nin sinemacıların fikir alışverişinde bulunmaları açısından bir katkısı, özel bir çabası var mıdır? Bunun için ne gibi etkinlikler düzenliyorsunuz?

Öncelikle festival, sinemacıların seyircileriyle buluştuğu bir plâtform olmayı hedefliyor. Düzenlediği sinema dersleriyle her yıl dünyaca ünlü sinemacıları gençlerle buluşturarak deneyim paylaşımına fırsat sağlıyor. Örneğin "Köprüde Buluşmalar" etkinliği Türkiye sinemasındaki bir ihtiyaçtan ortaya çıktı ve bu ihtiyaçlar doğrultusunda şekillendi. Bu yıl altıncı kez yapılacak etkinlikte sinemacılar bir araya gelip projelerini konuşuyor, onları geliştirmek için nelerin yapılması gerektiğini tartışıyorlar. Böylelikle uluslararası ortak yapımlar için ilk adımlar atılıyor. Bu atölyeler sonucunda 2008'de ödül alan Belma Baş'ın projesi *Zefir* 2010'da 51. Selanik Film Festivali'nde Artistik Başarı Ödülü'nü, 15. Kerala Film Festivali'nde En İyi İlk Film dalında Rajata Chakoram (Gümüş Kukal) ödülünü kazandı. 2009'da ödül alan Hüseyin Karabey'in projesi *Sesime Gel* de bu yaz çekilecek.

İstanbul Film Festivali, Türk sinemasının gelişmesine, şekillenmesine nasıl bir katkı sağlıyor? Festivallerin böyle bir misyonu olmalı mıdır?



İstanbul Film Festivali, Türk sinemasının gelişimine özellikle ilk yıllarında çok ciddi katkılar sağlamıştır. Sinematek'in darbeyle kapanmasının ardından, İstanbul Film Festivali sayesinde bugünün önemli yönetmenleri sinema sanatını keşfetmiş ve festival, onların sinema anlayışlarının oluşmasında okul görevi görmüştür.

Bugün festivalin 30. yılını kutlarken "Film Gibi 30 Yıl" adında özel bir bölüm oluşturduk. Bu bölümde festivalde izledikleri, etkilendikleri filmlerle sineması şekillenen yönetmenlerin kendi seçtikleri birer filme yer veriliyor.

Daha önce yapılması mümkün olmayan filmlerin ortaya çıkmasında önemli bir rolü olan festival, bugün de değişen koşullarla birlikte farklı desteklerini sürdürüyor; Türk filmlerini uluslararası plâtformlarda görünür kılmak için çalışıyor. Uluslararası yarış-

manın dışında FIPRESCI, FACE gibi uluslararası prestijli sinema kurumları, festivalde kendi jürilerini oluşturarak içinde Türkiye yapımı filmlerin de yer aldığı bölümlerde ödül veriyor.

İstanbul Film Festivali'nin özellikle Türkiye'de yapılan bir festival olarak böyle bir misyonu var. Bu yüzden son yıllarda Türkiye'den gösterilen filmlerin sayısını 50'lere kadar çıkarttık. Bu misyon doğrultusunda çok çeşitli faaliyetler gerçekleştiriliyor. Örneğin geçtiğimiz yıl programda yer alan *Teslimiyet* (Emre Yalgın, 2010) filminin dünya hakları satışı festival sayesinde oldu. Festival bu önemli rolü bugün de sürdürüyor. Zamanında bugünün sinemacılarını yetiştiren İstanbul Film Festivali'nde, şimdi de yeni gelen yönetmenler festivalin büyüttüklerini takip ediyorlar, onların izini sürüyorlar.

İstanbul Film Festivali'ne katılan filmler son dönemde nasıl bir eğilim gösteriyor? Bu yılki festivale özgü eğilimler var mı?

Programı oluştururken zaman zaman bazı ülke sinemaları, o ülkede yaşanan gelişmeler doğrultusunda, verdikleri eserlerle öne çıkabiliyor. Bu yıl Romanya ve Yunanistan'dan birçok yapıma rastlıyoruz. Takip ettiğimiz yönetmenlerin son filmlerine yer vermeye çalışıyoruz. Dünyada olup bitenlerle ilgili, insan hakları temalı, toplumsal sorunları anlatan çok fazla sayıda film oluyor. Türkiye yapımı filmler de konu bakımından zengin. Bu yıl İstanbul'un bir megakent olarak dönüşümünde yarattığı sancılara yer veren iki belgesel var: *Ekümenopolis* (İmre Azem, 2011) ve *Son Sürat İstanbul* (Aslıhan Ünaldı, 2011).

Bir nevi festival enflasyonu yaşadığımızı söyleyebiliriz. Bu festivaller misyonunu yerine getirebiliyor mu?

Belki de öncelikle "Her festivalin gerçekten bir misyonu var mı?" diye sormak gerek. Festivallerin sayısının artmasının, sineması olmayan kentlerin festivalle buluşmasının olumsuz bir yanı yok. Ancak festival sayısının artması, daha çok filmin seyirciyle buluştuğu ya da festival seyircisinin arttığı anlamına gelmiyor. Yeni festivallerin, nerede ve ne amaçla yapıldığına bakmak gerek. Bu yüzden bu soruya buradan cevap vermek çok doğru olmayabilir. Son yıllarda artan sayıda festivalin yapıldığı şehirlerdeki insanlarla görüşmek gerek. Bir festivalin kalıcı olabilmesinin ve seyircide gelenek duygusunu oluşturmasının önemli olduğunu düşünüyoruz. Festivallerin mutlaka yapıldığı yerde filizlenip şekil alması gerek.

İstanbul'dan ya da başka bir büyükşehirden filmleri, konukları, etkinlikleriyle a'dan z'ye taşınan bir festival, eğlence misyonunu sürdürmekten öteye gidemez. Yerel halk festivale katkı sağlamadığı ve ilgilenmediği sürece festivalin misyonunu yerine getirdiği söylenemez.

Festivallerin sinemanın biçimi, içeriği üzerinde belirleyici olduğu söylenebilir mi?

Söylenebilir tabii. Türkiye'ye baktığımızda

Angelopoulos, Tarkovski gibi yönetmenlerin filmleri o dönemde, buradaki sinemacıları da etkilemiştir. Ancak bu etkilenme filmleri birebir kopyalama şeklinde gerçekleşmemiştir. O filmler, buradaki yönetmenlerin kendi seslerini bulmalarına yardımcı olmuştur. Örneğin dünyada "dogma" akımının bu kadar yaygın konuşulması, yönetmenlerin bu akımdan etkilenmesinin nedeni festivallerin bu filmlere ve yönetmenlere yer vermesi olabilir.

Yönetmenler içinde bulundukları sosyo-ekonomik koşullardan ve birbirlerinden de etkileniyor. Özellikle son dönemde iletişim biçimleri ve yolları değişti, herkes yoğun bir bilgi akışıyla birbirinden haberdar. Bu etkileşim bir yandan tektipleşme tehlikesi barındırsa da, bir yandan da üretilen işlerin çeşitliliği bakımından bu durumun sinema dilini zenginleştireceğine inanıyorum. Bu yüzden festivallerin daha cesur olup daha keşfe yönelik programlar yapmaları iyi olabilir.

Festival filmlerini belirleyen öğeler var mıdır?

Festival filmi diye ayrı bir tür yok tabii ki. Ancak bazı filmlerin gişede başarı elde etmemesi, sadece festivalde belli sayıda seyirci ile buluşması "festival filmleri" gibi bir tür yanılsamasına yol açtı.

Her festival kendi kimliğine göre programını yapar. Sonuçta bir film, festivalde gösterilsin diye yapılmaz, ancak yapım sonrası süreçte seyirciyle buluşma yolunda öncelikle festivali tercih eden filmler (yapımcılar, yönetmenler) var; bu yüzden festival ekibinin de bir filmle ilk buluşması yine başka bir festivalde oluyor. Bu filmler estetik kaygıları yüksek, içerik ve biçim olarak dünya standartlarında, belli bir seviyenin üstünde oluyor elbette. Hiçbiri anaakım sinemada çokça örneğine rastladığımız, bir amacı olmadan, insanlar sadece ortalama iki saat ağlasınlar, gülsünler ya da korksunlar diye yapılmış filmler değil. Ancak yine de festival filmlerinin özellikleri diye de bir liste yapmak mümkün değil. Festivalde diyalogsuz, durağan bir filme de, baştan sona hareketli bir komedi filmine de yer verebilirsiniz.

Bence asıl sorun, sinemayı bu kadar ciddi kalıpların içine sokma kaygısından kaynaklanıyor. Başarıyı sadece seyirci sayısıyla ölçen bir anlayış hâkim. Festivaller bu anlayışı kırmak için de önemli bir misyon üstleniyor. Bizim festivali yapma amaçlarımızdan biri de bağımsız filmlere daha çok destek vermek. Zaman zaman ticari filmler-bağımsız filmler arasında tartışmalar yaşanıyor. Biz seçkiyi yaparken önceliği bağımsız sinema örneklerine veriyoruz. Ticari sinemanın zaten kendi kanalları mevcut. Oysa çekilen bağımsız filmlerin bir kısmı, reklâm desteği olmadan kendilerini tanıtma şansına sahip değil.

Bence burada asıl tehlikeli olan tektipleşmeye doğru gitmek; klişeye saplanıp kalmak, seyirciye alternatif sunmamak, sırf gişede başarı elde etti diye benzeri filmleri ardı ardına yapmak. Bu yüzden festivallerin görevlerinden biri de budur: Seyirci-

ye farklı dilleri, sinema anlayışlarını sunmak, böylece sinema zevkini geliştirmesi için ona fırsat vermek.

Festivallerde gösterilen ya da ödüllendirilen filmlerle ilgili tercihler sinemacıları olumlu/olumsuz nasıl etkiliyor?

Birebir etkilediğini düşünmüyorum. Bir yönetmen festivale göre film yapıyorsa zaten ortada samimiyetsiz bir durum vardır. Aynı şekilde tamamen gişe kaygısıyla yapılmış bir filmin festivallerden ödülle dönmesini beklemek de samimiyetsiz. Festivalden ödül alınsın alınmasın, sinema yapmanızın amacı bir derdinizin olmasıdır. Bir derdi, sözü olan film, festivalin yardımı olsun olmasın seyirciyle buluşacaktır, ama bu süreçte festivallerin de bir katkısının olduğunu inkâr edemeyiz.

Festivaller mevcut küresel ideolojiye paralel mi gider yoksa bu yapıdan bağımsız mıdır? Bu bağlamda festivalleri küresel ideolojiye alternatif olarak görebilir miyiz?

Bir festival bu amaçla yapılıyorsa ve festival etkinlikleri de buna paralel ilerliyorsa elbette görebiliriz, ancak tümünü genelleyerek "festivaller küresel ideolojiye alternatif oluşumlardır" demek mümkün değil.

Festivallerin çıkışı hep mevcut iktidar söylemlerine karşı duruş niteliği taşımıştır, ancak günümüzde bir festivali "eğlence" olgusundan bağımsız düşünmek de mümkün değil. Küresel ideolojiyi eleştiren, tartışan, ona alternatifler üreten bir festival de olabilir, bu ideolojiyi destekleyen, olan bitenin iyi ve güzel olduğunu söyleyen festivaller de olabilir; en kötüsü sözüyle yaptığı çelişen festivaller de olabilir. Bugün hâkim küresel ideolojiden tam bağımsız bir festivalden söz etmek çok mümkün değil. Festivaller kendi kurumsal kimliklerine göre tavır alırlar; bu bağlamda onları küresel ideolojiye alternatif olarak görebilmek iddialı bir söylem olur.

Yerel yönetimlerin festivaller üzerindeki belirleyiciliği, organizasyonları tektipleştirmesi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Zaman içinde Türkiye'de çok sayıda festival düzenlenmeye başlandı. Yüksek bütçeli, belediyelerin desteklediği bu festivaller, seyirciyi önemsemeden sadece parlak isimlere yer vererek iş yaptı. Oysa festival organizasyonları bir duruş ve tavır gerektiriyor, festivallerin ileride bir gelenek, seyirci kitlesi oluşturabilecek güçte olmaları çok önemli. Mutlaka festivalin yapıldığı yerde yaşayanların da içinde olduğu bir oluşum olmalı bu.

Yerel yönetimler, festivallerin sürdürülebilirliği için önemli bir kaynak olsa da aynı zamanda devamının gelmesini de engelleyebilecek güçtedir. Bu sene yapılamayan Bursa İpekyolu Film Festivali'yle Gezici Festival'in Kars'ta devam edememesinin sebebi belediye desteklerinin kesilmesi. Ancak bu şehirlerde festival yapılabilmesi yine belediyenin sayesinde oldu. Yerel yönetimlerin festivalleri desteklemesi önemli, ancak yönetimler kendilerinde içeriğe müdahale hakkını görmemeli.

DOSYA

AKLIMIZI BAŞIMIZDAN ALAN FİLM FESTİVALLERİ

LALEHAN ÖCAL*

ANAAKIM SİNEMANIN EĞLENDİREREK, NEFES NEFESE BİR HIZLA, YÜZLERE HAYRAN BIRAKARAK YAPAMADIĞINI FESTİVALLERDE İZLENEN FİLMLER YAPAR. İSMİNİ, OYUNCUSUNU, İMZASINI UNUTTUĞUNUZ FİLMLERİN İMGELERİ, ATMOSFERLERİ, DUYGULARI İZLEYENİN ZİHNİNDE İZLER BIRAKIR.

* Yeditepe Üniversitesi, Radyo, TV ve Sinema Bölümü

- Neredensiniz?

-Holivud'un dışından.

Film festivalleri sinefillerin hasretle bekledikleri hızlı geçen bir mevsimdir. Yapay solunumdan sonra filmlerle nefes almak gibi doyulmaz bir tecrübedir. Anaakım sinemanın egemen olduğu sinemalardan seyirciyi kurtaran film festivalleri, kıymetini bilen için Holivud'un hâkimiyetini geçici bir süreliğine dondurur. Alternatif anlatılara, görünmez dünya sinemalarına, işitilmez yönetmenlerin filmlerine, ustaların beyazperdede erişilemeyen külliyatına, kısaca başka dünyalara açılır. Sadece Holivud'un dışından olabildiği için bile değerlidir festivaller.

Film festivalleri başlamadan filmlerin seçimi ve bilet bulma telâşı başlar; filmler arasında koşturmayla coşkulu telâş sürer. Zamanını festivale göre ayarlama şansına sahip olanlar neredeyse sinemanın karanlık sıcaklığına uyanırlar. Bu uyanışın sıcaklığı, sinemada paylaşılan ortak deneyimden, seyircinin zihninin iç hareketliliğinden, çoklu monoloğundan, farklı filmlerin kendi aralarındaki diyaloglarıyla seyircilerin birbirleriyle kurdukları tadına doyulmaz iletişim vb. süreçlerden kaynaklanır. Seyir macerasının zengin bir karşılaşma zinciri vardır ve bu zenginlik züğürdün zenginliğidir; üstelik çenesini de zihnini de yorar.

İstanbul'da seksenlerde "Sinema Günleri" ile başlayan ayrıcalıklı seyir macerası 1989'dan beri "Uluslararası İstanbul Film Festivali" ile sürmektedir. [1] Sinema öğrencilerinin sığınacak yer bulduğu "Kısa Film Günleri" de "Uluslararası İstanbul Kısa Film Festivali"ne dönüşerek 1980'den beri devam etmektedir. Kısa film festivali hem seçkisiyle film yapmayı öğrenen genç adaylara örnekler sunmuş hem de ticari olmayan bir formatta taze üretilmiş filmlerin yansıtılacağı bir perde sağlamıştır. Kısa filmler ticari olmadıkları için kendilerine ait salonları yoktur. Sinema salonları ise bu üretimi desteklemek gibi bir zihniyete sahip değildir. Hâlbuki sinema salonları arasında bir iki cengâver çıksa ve reklâmlara ayırdıkları kadar bir süreyi uzun metraj filmlerden önce bir kısa filme ayırsa seyircilerine bir parmak bal çalabilirdi. Böylelikle gökten düşen elmaların bir parçasından kısa filmler de faydalanırdı. Cengâver olması dilenen sinema salonları ütopik olarak kalabilir, zira cenk edecekleri arena kapitalist düzene karşı. Hızla akan gündelik yaşamda ne kendi değerli zamanını ayırmak isteyen seyirci kolaylıkla bulunur ne salonlar reklâmlardan ve seyirciden feragat etmeyi tercih eder. Teselli gene festivallerde gezinmektedir.

"Avrupa Filmleri Festivali-Gezici Festival" 1995 yılında bir kereliğine İstanbul'a uğ-

1 Seyir macerasında değinilen film festivalleri kişisel tarih çerçevesinde ele alınmaktadır. İstanbul'da iz bırakan ve süren sadece birkaç festivale değinilmektedir; Türkiye ya da İstanbul'da tarihsel bir festival araştırmasına dayanmamakta, böyle geniş bir tarihselliği kapsamamaktadır.

Film festivallerinin taşıdıkları sıradışı zaman ve mekân, partilerinden, basın toplantılarından, ünlülerin katılımından ziyade başka dünyalara açılan filmlerden kaynaklanır. Sıradışılık seyircinin tahayyülünde, görünmez kılınanı görme çabası ve kabiliyetindedir.

rayıp sonraki yıllarda her etkinliğin merkezi olmaya alışmış şehri mahzun bırakarak değişken şehirleri dolaşmaktadır. Bu değişkenliğin sebepleri de ideolojilerde, değişen belediye başkanlarıyla değişen sanat politikalarında aranabilir.[2]

Kent, Filmler, Festivaller ve Görünmeyenlere Dair

İstanbul, tıpkı diğer büyük şehirler gibi artık onlarca film festivalinin uğrağı hâline geldi. Özellikle Batı'da seksenlerden beri sayısı çoğalan film festivalleri, Türkiye'de iki binlerde iyice artmıştır. Bu artışın sebebini küreselleşmenin dizginlenemeyen etkisine bağlamak yanlış olmaz.

Film festivallerinin taşıdıkları sıradışı zaman ve mekân, partilerinden, basın toplantılarından, ünlülerin katılımından ziyade başka dünyalara açılan filmlerden kaynaklanır. Sıradışılık seyircinin tahayyülünde, görünmez kılınanı görme çabası ve kabiliyetindedir. Aslında başka dünyalar da hep var olan dünyalardır da, ya öteden beri uygunlaştırılarak anlatılır ya da hiç anlatılmaz. Görünmeyeni görme imkânı sağlayan, kentin dinamiğini ve etkileşimini değiştiren festival elitizmi, ritüellerini de hiyerarşik yapılarında barındırır: Davetlilere ve basına ayrılan koltuklar, kırmızı halılar, ünlüler geçidi, açılış-kapanış seremonileri, halka açık ya da kapalı partiler, basın toplantıları vb. Kurumsallaştıkça ritüelleri artan, ritüelleri arttıkça kurumsallaşan festivaller, kentin turistik merkez olarak kutsanışından alternatif kamusal alan oluşturma potansiyeline, film festivalleri için çalışanların sömürüsünden gönüllülerin suistimaline, yapıtların ve ülke sinemalarının belirleniminden anlatıların güdümlenmesine ve bu kapsamın ötesinde soru sormaya ve düşünmeye davet etmektedir.

Fransız Yeni Dalga Akımı'nın esintisini sağlayanlardan sinema kuramcısı ve eleştirmeni André Bazin 1955 yılında "Cannes Film Festivali"ni örnek alarak festivallerin ritüelistik ve ayrımcı yapısını eleştirmiştir. Sadece çoğalarak artan film festivallerinin sebepleri değil, dünyanın sanat filmlerini (art house) belirleyen en eski ve en büyük festivaller de araştırmalara ve eleştirilere açıktır. Festivallere kabul edilen filmler ve bu filmlerin yönetmenleri piyasaya sunulur, dışarda kalanlar ise görünmezliklerini korur.

Eleştiri ve rahatsızlıklarımızda yalnız olmadığımızı kanıtlayan film festivali ve fonlarının düşünsel çalışmaları hemen yanıbaşımızda üretilmektedir. Film festivallerini ve fonlarını *Kültürel Çalışmalar ve Sine-*

2 Gezici festivali terk eden şehirlere örnek bulmak için bkz. Z. Tül Akbal Süalp "Ne vakit birlikte, karşılıklı ve başka türlü..." İstanbul: *Birikim Dergisi*. Sayı 250. Şubat 2010. s. 119.

ma kitabında ve İran sineması üzerinden birçok makalesinde inceleyip değerlendiren Serpil Kırel[3]; Türkiye sinemasına kendine özgü anlatılar ve anlatımlar kurarak "başka" yapıtlar kazandırmakla yetinmeyip sinema üretimi üzerine düşünen ve yazan Derviş Zaim[4]; sosyal reklâmlar, kısa, deneysel, belgesel filmler üreten ve konuyu belgesel üretimi ve kabulü üzerinden sorgulayan Ethem Özgüven[5] gibi isim-

Emek Sineması

lerin değerlendirmeleri değerli kaynaklar oluşturmaktadır. Derviş Zaim ve Ethem Özgüven'in gözlemle kalmayıp bizzat filmleriyle festivallere katılarak her süreci deneyimledikleri de gözardı edilmemelidir.

Seyirci bir festivaldeki film seçimini festivalin seçkisi içinden yapar. Seçkinin içinden seçilenler sürprizlere de hayal kırıklıklarına da gebedir. Hayal kırıklıklarının yegâne sebebi, filmin yetersiz, boş, ayrımcı, sıkıcı (sıkıcılık bir anlama işaret edebilir) vb. olması değil, ideolojik, tematik, konjonktürel güdümlenme hatta dışardan müdahaleye maruz kaldığı endişesi de olabilmektedir.

Festival filmlerini yücelten girişimimiz, elimizi salladığımızda elimize değmeyen biricik, uzak, özgün, muhalif *başka* filmlere değme imkânının azlığındandır; bir de festival filmlerine ayrılan zaman-mekân ko-

3 Serpil Kırel'in festivallere değinen kitabı ve bazı makaleleri: *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010); "Küresel Seyircilik, Hollywood ve Öteki Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması", *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, Sayı 4, Cilt 4, (2006), s. 51-69;"İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme", *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Derleyen: Esra Biryıldız-Zeynep Çetin Erus (İstanbul: Es Yayınları, 2007), s.355-417; "Kiarostami'nin Şirin'i Üzerinden Seyirci ve Sinema Dilinin Olanaklarını Yeniden Düşünmek." *Sine/Cine Dergisi*, Sayı 1, Cilt 1 (2010), s. 45-76.
4 Bu dosya içerisinde de festivaller üzerine makalesi bulunacak Derviş Zaim'in *Shifting Landscapes: Film and Media in Europe* kitabı içerisinde yayınlanan makalesinin Türkçesi 2008 yılının sonunda Altyazı Dergisi'nde iki bölüm hâlinde yayınlanmıştır: Derviş Zaim, "Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslarası Kabul" (1. Bölüm), *Altyazı Dergisi*, Sayı: 78 (Kasım 2008), s. 48-55; 2. Bölüm, Sayı: 79 (Aralık 2008), s. 40-47.
5 *Yeni Film Dergisi*'nde belgesel sinemayı çeşitli açılardan dört bölümde ayrıntıyla ele alan Ethem Özgüven son bölümde belgesel festivallerini değerlendirmiştir: Ethem Özgüven, "Belgesel Sinemaya Dair Yazılar IV: *Festivaller ve Saptamalar*", *Yeni Film,* Sayı: 21 (Ekim-Aralık 2010), s. 71-76.

Filmler kadar festivallerin mekânları da seyir pratiğinde önemlidir. Filmi hangi sinemada gösterileceğine göre seçebilirsiniz. Film festivallerinin mutat mekânı Emek Sineması'dır. Emek Sineması'nın yitirilmesi, festival filmlerinin evini yitirmesidir.

zasına duyulan hayranlıktan. İnternet eskiden olmayan erişimleri mümkün kılsa da mekânsal ve toplumsal paylaşımla sinemada izleme pratiğini sağlayamamaktadır.

Anaakım sinemanın eğlendirerek, nefes nefese bir hızla, yüzlere hayran bırakarak yapamadığını film festivallerinde izlenen filmler yapabilir. İsmini, oyuncusunu, imzasını unuttuğunuz filmlerin imgeleri, atmosferleri, duyguları bile izleyenin zihninde izler bırakır, adeta zihne mıhlanır. Formüllerinden hiç sıkılmadan izlediğiniz popüler bir filmi seyrettiğinizi bile unutabilirken bir festival filmini tek karesinden tanıyabilirsiniz. Tanıyarak severiz, tanıdıkça severiz. Kelimeleri, cümleleri ve filmin bütününde kurdukları anlamlarıyla tanımamızdır, kendi dillerini yaratan yönetmen sinemalarını sevme sebebimiz.

Mekânını Arayan Film Festivalleri

Filmlerin kendileri kadar festivallerin mekânları da seyir pratiğinde önemlidir. Filmi biraz da hangi sinemada gösterileceğine göre seçebilirsiniz. Kaybolan ve kaybolmaya aday diğer sinema salonlarını da unutmadan ekleyelim, film festivallerinin mutat mekânı Emek Sineması'dır. Emek Sineması'nın yitirilmesi festival filmlerinin evini yitirmesidir.

Neoliberal politikalarla kentlerin suret ve sınıf değişimine şahit olmaktayız. Yerliler yerlerinden edilmekte, yerlilerin yüzü (westernlerden aşina olduğumuz gibi) hiç bilinmemektedir. Emek Sineması'nda hep "festival seyircisi başkadır" denmiştir. Festival seyircisi fenomeninin özel olduğu aşikâr olmakla birlikte "başka seyirci" tanımı olumlu, olumsuz (sabırlıdır/ses, görüntü bozukluğuna katlanamaz/sesini çıkarır/jenerik kesilirse tepki gösterir vb.) birçok anlamı taşır. Algıyı bozan AVM'lerin içindeki multiplekslerde her şey aynılaşırken festival seyircisi "başka" kalamaz, tektipleşmeden nasibini alır ve tanınamaz hâle gelir. Tecrübeyle sabit; bir yere sığamayacak bir Godard filminin zihinde bâki algısı bile tektip bir multipleks salonuna sıkışıp kalıyorsa, bu şartlar altında sürecek film festivallerinin geleceği de tektipleşme tehlikesi altındadır. Başka dünyaların tektipleştirilmiş salonlarda sıkışıp kalmasına, festival seyircisinin patlamış mısırla salonda kaybolmasına direnerek mekânları koruyabilmek, sansürden, ticari kaygıdan, ayrımcı, müdahaleci baskın söylemlerden olabildiğince uzak filmlere, festivallere, seyir ve deneyimlere erişmenin önkoşullarından biri sayılabilir.

"Eski bir sanrıdır yıldızlı bir göğün altında yaşadığımız" (Birhan Keskin, *Soğuk Kazı*)

22. ANKARA ULUSLARARASI FİLM FESTİVALİ

22nd ANKARA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

17-27 MART 2011

DÜNYA KİTLE İLETİŞİMİ ARAŞTIRMA VAKFI

WORLD MASS MEDIA RESEARCH FOUNDATION

www.filmfestankara.org.tr

Ana Sponsor

HALKBANK

Üreten Türkiye'nin Bankası

AHMET BOYACIOĞLU: BAZI FESTİVALLER PARA KAZANMAK İÇİN YAPILIYOR ARTIK

Söyleşi: TUBA DENİZ - CELİL CİVAN

Gezici Festival 1995'den bu yana yollarda. Gittiği şehirlere sadece filmleri değil sinemanın ruhunu da taşımaya çalışan bir organizasyon. Şimdiye kadar Artvin, Bakü (Azerbaycan), Ankara, Bursa, Saraybosna (Bosna Hersek), Tiflis (Gürcistan), Kars, Malatya, Mersin, Ordu'nun da aralarında bulunduğu birçok şehirde gerçekleşti. Bazı şehirlerde sinema salonları açılmasına vesile oldu, bazılarında yeni filmler çekilmesine… Festivalin mimarlarından Ahmet Boyacıoğlu aynı zamanda Ankara Sinema Derneği'nin Genel Sekreteri. Boyacıoğlu, Zeki Demirkubuz'un son filminin seti ile Berlin Film Festivali yolculuğu arasındaki telâşında film festivalleri ile alâkalı sorularımızı cevapladı.

Film festivalleri nasıl bir amaçla hareket ediyor?

Eskiden, yani yirmi yıl önce, sinemaya âşık insanlar bir araya gelir, canlarını dişlerine takar, her türlü sıkıntıya göğüs gerip festival yaparlardı. Şimdiki durum için yorum bile yapmak istemiyorum.

Festivallerin belirleyici özellikleri, başka bir ifadeyle kimlikleri var mıdır?

Eskiden vardı, artık yok. Her türden festivalciyle karşılaşabilirsiniz bu günlerde.

Film festivallerinin teknik olarak işleyiş biçimleri nasıldır?

Bu çok teknik bir soru. Üstelik bu soruya yanıt verirsem, beni yalan yanlış anlayıp festival düzenlemeye kalkanların sayısı artabilir.

Gezici Film Festivali'nin izleyici ve sinemacılar açısından diğer festivallerden farkı nedir?

Bir: Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan başka sponsorumuz yok; yani bütçemiz çok kısıtlı.

İki: Göçebe bir festivaliz işte. Dünyada iki rezillik varmış, biri memurluk diğeri de kiracılık. Göçebelik de üçüncü türden bir rezillik.

Üç: Bu sıkıntılara karşın Anadolu'nun farklı kentlerinde yolumuzu bekleyen insanlar var. Biz 1995'ten bu yana kültür ve sanatın yalnızca İstanbul'da olabileceği önyargısını yık-

maya çalıştık ve sanıyorum bunu başardık. Gezici Festival yüzünden sinemaya bulaşan (tabiri mazur görün) birçok insan var.

Ülkemizde yerel yönetimlerin festivaller üzerindeki belirleyiciliği, organizasyonları tektipleştirmesi hakkında ne düşünüyorsunuz?

"Tektipleştirmek" faşizmdir.

Bir nevi festival enflasyonu yaşadığımızı söyleyebiliriz. Bu festivaller misyonunu yerine getiriyor mu?

Bazı festivaller para kazanmak için yapılıyor artık. Eğer misyon para kazanmaksa, evet bu misyon da yerine getiriliyor.

Ülkemizdeki festivaller Türk sinemasının gelişmesine, şekillenmesine nasıl bir katkı sağlıyor?

Festivaller bir anlamda pazar görevi de üstleniyor ve filmlerin tanıtımına yardımcı oluyor.

Günümüzde festivallerin sinemanın biçimi, içeriği üzerinde belirleyici olduğu söylenebilir mi? Bunu Türkiye'deki ve dünyadaki festivaller üzerinden değerlendirebilir misiniz?

Festivaller sinemanın biçimini, içeriğini belirlemekten çok filmlerin pazarlanmasına katkı sağlıyor. Özellikle Cannes, Berlin gibi festivallerin programına girebilmek bir filmin ticari şansını kesinlikle arttırıyor. Dolayısıyla burada sanatsal değil, ticari bir belirleyicilik sözkonusu. Bir örnek vereyim: Geçen yıl Cannes Film Festivali'nde gösterilen *Of Gods and Men* (*Des hommes et des dieux*, 2010) Hıristıyanlık propagandası yapan kötü bir filmdi. Festivalden sonra "yürü ya kulum" oldu.

Festival filmlerini belirleyen öğeler var mı? Festival filmi şeklinde bir şablon sözkonusu mu yoksa bu olumsuz bir yargı mı? Festivallerde gösterilen filmlerle ilgili tercihler sinemacıları olumlu/olumsuz nasıl etkiliyor?

Yirmi yıl önce şöyle bir tanımlama vardı: "Karanlık, oyuncularını ve yönetmenini kimsenin tanımadığı, bilinmeyen bir dilin konuşulduğu, ne anlattığı hiçbir zaman anlaşılamayan, bittiği salonun ışıkları yanınca belli olan" filmlere "Festival Filmi" denirdi.

Şimdi de bu tanıma uyan bazı filmler var festivallerde. Festival yöneticileri de ne yapsınlar, özgün, farklı, değişik olma kaygılarıyla böyle filmleri programlarına alıyorlar. Bu o kadar kötü bir şey değil. Asıl sıkıntı, genç sinemacıların bu filmlere özenerek benzer filmler yapmaya çalışmalarından kaynaklanıyor.

Festivallere çeşitli ülkelerden sinemacılar katılıyor. Festivaller sinemacıların fikir alışverişinde bulunmaları için etkili olabiliyor mu?

Ekonomik krizden sonra artık kimse festivaline çok fazla yabancı konuk çağıramıyor. Berlin, Cannes gibi festivallere kendi parasıyla gelen sinemacıların çoğu da zaten kimseden fikir almaya ihtiyacı olmayan köpekbalıklarıdır.

Festivallere katılan filmler son dönemde nasıl bir eğilim gösteriyor?

Her film her festivale katılır, burada bir eğilimden çok tanıtıma yönelik çabalar vardır.

Festivaller mevcut küresel ideolojiye paralel mi gider yoksa bu yapıdan bağımsız mıdır? Bu bağlamda festivalleri küresel ideolojiye alternatif olarak görebilir miyiz?

Her şeyin paranın kontrolünde olduğu bir dönemde bu soruya nasıl yanıt verilebilir ki?

DOSYA

FESTİVALLERİ DÜŞÜNÜRKEN

DERVİŞ ZAİM

ULUSLARARASI FESTİVALLERE BİZİM GİBİ ÜLKELERDEN BAŞVURAN FİLMLER, HÂLÂ ORYANTALİST BAKIŞ AÇISININ EGEMEN OLDUĞU SEÇME VE DEĞERLENDİRME SÜREÇLERİ SONUCUNDA SEÇİLME EĞİLİMİ ALTINDADIR.

Önce festivallerin olumlu katkılarından bahsedelim. Dünyada anaakım, dominant sinemanın ağırlığını yumuşatmak bakımından ulusal ve uluslararası festivallerin olumlu bir rolü olduğu hâlâ ileri sürülebilir. Meselâ anaakım sinema tarafından belirlenen ve çoğunlukla üretim, finansman, dağıtım, gösterim ağları ve plâtformlarında yer bulması zor olan bazı filmlerin yaşamlarının festivaller tarafından kolaylaştırıldığı, dağıtım ve gösterimlerinin sağlandığı olumlu bir husus olarak zikredilebilir. Ticari sinemanın hegemonyası o kadar büyük ki, aşağıda saydığım festivallere ilişkin itirazlar, festivallerin olumlu rolü düşünüldüğünde hâlâ görmezden gelinebilecek düzeyde seyrediyor. Dolayısıyla muhtemel olumsuzluklarına rağmen ben festivallerin desteklenmesi taraftarıyım.

Kültürel zenginleşmenin gerçekleşmesi için çoğulculuk, eşitlik ve şeffaflık, beraber gelişme gibi kriterler önemli ise uluslararası festivallerin sergilediği seçme, değerlendirme, filtreleme sürecinin bütün olumlu taraflarına rağmen soru işaretleri de barındıran bir süreç olduğu açıktır.

Festivallere ilişkin olumlu gerçeği teslim ettikten sonra festivaller ve onlarla bağlantılı kurum ve plâtformların kimi durumlarda o kadar da masum olmayabileceklerini de belirtmek gerekmektedir. Uluslararası festivallere, özellikle bizim gibi Kuzey ve Batı Avrupa ile Kuzey Amerika dışındaki ülkelerden başvuran filmler, eskisi kadar olmasa da, hâlâ oryantalist (özellikle politik bakımdan oryantalist) bakış açısının egemen olduğu seçme ve değerlendirme süreçleri sonucunda seçilme eğilimi altındadır. Bu seçme sürecine festival seçicileri kadar, alıcılar, satıcılar (*sales agent*) da dâhil olmakta, ortaya neredeyse sonu aşağı yukarı belli olan, yarı resmi bir danışıklı dövüş havası çıkmaktadır. Büyük festivaller, büyük festivallerin düzenlendiği ülkelerin yapım şirketleri, büyük festivallerin düzenlendiği ülkelerin satış şirketleri arasındaki ilişkiler, bu ilişki ağlarının festivallerde, satış ve dağıtım süreçlerindeki film ve ülke kayırma güçleri ve potansiyellerini aydınlatma konusu üzerinde hâlâ büyük bir perde vardır. Bu perdenin de aralanması, şeffaflaşması çok da kolay olacağa benzememektedir. Oryantalist bakış ve değerlerle Batı Avrupa dışındaki ülkelerden film seçme eğiliminin sözkonusu olmadığı veya eskiye göre daha yumuşak olduğu durumlarda ise uluslararası festivalin ancak minimalist tavra sahip Türk filmlerini seçtiği, bunun dışındaki Türk filmlerini bünyesine almadığı, görmezden geldiği durumlar geçmişle kıyaslandığı zaman son zamanlarda daha büyük bir oranla ortaya çıkmaktadır. Etkisini özellikle son yıllarda sık sık gördüğümüz bu uluslararası festival tavrı, belli bir sinema dilinin (burada *minimalism*) Batı Avrupa ve Kuzey Amerika dışındaki ülkeler ve belli toplumlar için "daha uygun görüldüğü" biçiminde yukarıdan bakan bir tavrın da göstergesi olmaktadır.

Kültürel zenginleşmenin gerçekleşmesi için çoğulculuk, eşitlik ve şeffaflık, beraber gelişme gibi kriterler önemli ise uluslararası festivallerin sergilediği bu tip bir Türk filmi seçme, değerlendirme, filtreleme sürecinin bütün olumlu taraflarına rağmen soru işaretleri de barındıran bir süreç olduğu açıktır. Bu festival tavrının değişip değişmeyeceği, değişmezse gelecekte nelerin yapılması gerektiği meselesi, sanırım Türk sinemasının tartışması gereken önemli meseleler arasındadır. Çünkü ileride Türk sinemasının alacağı yapıyı ortaya çıkaracak değişkenlerin arasında uluslararası festival ve *sales agent*'larının Türk sinemasına bakışlarının, onu inşa etme, filtreleme, seçme ve yorumlama girişimlerinin son derece önemli bir değişken olarak yer alacağını düşünüyorum. Öyle ki anaakım Türk sineması dışında kalan Türk sinemasının gelecekte nasıl bir yörüngede seyredeceğini belirleyecek daha önemli bir etken (TC Kültür Bakanlığı destek programı dışında) sanırım yok. Bu nedenle sorun, önemli ve tartışılması gereken bir mesele olarak ağırlığını koruyacağa benziyor.

2. GENÇ KADRAJ KISA FİLM YARIŞMASI

Adapazarı Özel Enka Okulları
Liselerarası Kısa Film Yarışması

www.enka.k12.tr

Genç Kadraj Kısa Film Yarışması

Ön Eleme Jürisi:

Levent ÜLGEN, Nihan KAHRAMAN, Timur ACAR, Yüksel AKSU, Zeynep ÖZEL

Ana Jüri :

Barış SARHAN, Can CANDAN, İlksen BAŞARIR, Mithat ALAM, Reha ERDEM, Serra YILMAZ

Son Başvuru	15 Nisan 2011	Ödül Töreni	26 Mayıs 2011

ENKA

ENKA OKULLARI

DOSYA

FESTİVALLERİN DOĞASINA BAKARKEN

İHSAN KABİL

ULUSLARARASI FESTİVALLERDE DÜNYA KÜLTÜRÜNÜN SEÇME RENKLERİNİN YER ALMASINA ÇALIŞILMALIDIR. DÜNYA SİNEMASINDAN ÖNE VE YÜKSEĞE ÇIKAN ÇALIŞMALARI SEÇİP, SEYİR TECRÜBESİNİ EN YAPICI BİÇİMDE DOLDURABİLECEK YAPIMLARA YÖNELMELİDİR.

Yurdumuzda yer alan film festivalleri artık çok geniş bir yelpazede kimi zaman tematik olarak gerçekleşmektedir. Bunlardan bazıları Adana ve Antalya gibi Türkiye sinemasına ağırlık verirken, İstanbul ve Gezici Festival gibileri Batı sinemaları eksenlidir. Bazı festivaller de tarihi, çevre ve komedi gibi tür sinemaları ekseninde düzenlenmektedir. Çoğu oturmuş ve gelenekselleşmiş bu festival organizasyonları, değişik bölümlerle, büyük destek ve sponsorluklarla ayakta durabilmekte, sinema adına bir plâtform oluşturma yönsemesiyle varlıklarını sürdürmektedir.

Festival düzenlenmesinde bazı ayrıntılara bakıldığında birkaç sorun göze çarpmaktadır. Bunlardan biri, belirlenmiş bir süre içinde bir insanın seyredebileceğinden çok daha fazla filmin festivallerde yer almasıdır. Oysa festivaller seyirci için sinemanın çeşitli yansımaları bakımından bir tartışma ortamı olmalı, seyirciler eleştirel yaklaşımlarını geliştirerek, bir organizasyondan en fazla verimi almak üzere ortak bir dil tutturabilmelidir. Ancak çok fazla yapımın yer aldığı bir festivalde seyirci ilgisi dağılabilmekte, seçilen filmlerin sinemasal niteliği ister istemez düşmekte, festival kan kaybetmekte, seyirci daha nitelikli kimi yapımları kaçırabilmektedir. Diğer bir sorun, seçilen yapımlarda açıklığın rahat bir serbestiyle yer alması, kimi zaman bunlara özel bölümler ayrılır-

ken, çoğunlukla diğer bölümlere serpiştirilmiş bir hâlde yer verilmesidir. Oysa sinema, yaş gruplarını ve meşreplerini kestiremediğimiz seyirci gruplarına açık, görsel ve işitsel bir sanat dalıdır. Bir sorumluluk çerçevesinde yaklaşılması gereken, göstermeciliği yüksek seyirlik bir performanstır.

Bir başka sorun, sinema formasyonundan gelmeyip, yüksek marjlarda artı değer alabilmek uğruna, sponsorluklar ayarlamak adına festival düzenleme işine girişilmesidir. Burada da genel olarak etik, özelde varoluşsal ve iş etiği gibi sorunsallar karşımıza çıkmaktadır. Böylece ortaya konabilecek iyi projelerin de önü kesilmekte, kaynaklar sonuçsuz mecralara tahsis edilmektedir.

Festivallerin içyapısına bu şekilde baktıktan sonra, neler yapılabileceği üzerine bazı noktaları aydınlatmak gerekiyor. Uluslararası bir film festivalinde, öncelikle dünya kültürünün seçme renklerinin yer almasına çalışılmalıdır. Sadece belli bir coğrafya ağırlıklı bir festival oluşturmaya yöneldiğinizde, diğer toplumların veya farklı yönetmenlerin hayata dair yakalayabilecekleri değişik bakışları, sinema diline getirebilecekleri farklı yönelimleri görmekten mahrum kalma ihtimali vardır. Sinema, varoluşumuza bir şey katma iddiasındaysa ya da ruhumuzu aşkın bir düzleme taşıma potansiyelini içinde barındırıyorsa, o zaman daha ilkesel bir biçimde bu özelliklerimizi iyi tanıyarak, onu incitmeyecek, zedelemeyecek bir görselliğin peşinde olmamız gerekir. Bu da belli bir sorumluluk ve vicdan duygusuyla hareket etmemizi beraberinde getirmektedir. Bugün bize çok değişik seçenekler sunan dünya sineması örnekleri içinden seçmeci bir tavırla öne ve yükseğe çıkan çalışmaları bir festival için seçip, insan teki için seyir tecrübesini en yapıcı biçimde doldurabilecek yapımlara yönelmelidir. Ucu son derece açık ve her şeyin mubah sayıldığı tasvir, temsil ve yorumlamaların özgürlük ve çoğulculuk uğruna yer aldığı bir toplam, her şeyin kabullenildiği bir ortamın hiçleşmeyle eşdeğer sayılabileceği bir örtüşmeye tekabül eder. Bu bakımdan Avrupa ve Kore merkezli ya da Amerika ağırlıklı bir festivalin yanında, bu coğrafyalardan seçme eserler de dâhil olmak üzere, Asya, Afrika, Latin Amerika, Yakındoğu, Orta Asya ve Uzakdoğu'dan, insanı merkeze alan, gerçekliği gerçek ötesiyle birlikte düşünen ve aşkın bir boyuta uzanan yapımların aynı potada buluştuğu bir organizasyon herhâlde ideale yakın olacaktır.

Kendini hâlâ arayan ve bir kimlik bunalımında olan Türk -veya Türkiye- sineması için festivallerin yarışmalı bölümlerinin seçmeleri problemli görülmektedir. Genelde bu bölümlere sinema yazarlarının beğendiği yapımları kabul eden festival idareleri, sanat sinemasıyla gişe filmleri arasında tercihlerini dünyada kabul gören festival kıstasları doğrultusunda yapmakta ve daha çok "festival filmleri" denilen bir kategorideki yapımları ödüle lâyık görmektedir. Öncelikle sinema dilini gözeten bu bölümler, konu bağlamında da kendi perspektifleri doğrultusunda hareket etmektedir. Gişe filmlerine karşı yapılan eleştiriler bir yere kadar yerindedir, çünkü burada sanatsal kaygılar öncelikli olarak gözetilmemektedir. Herhâlde özlenen, sanatsal yaklaşımla ortalama beğenilerin dengelenmesi, sanat sinemasıyla ticari sinema dozunun yeterli ayarda tutturulmasıdır.

AİDA BEGİÇ

ÇİRKİNLİĞE GALEBE ÇALACAK GÜZELLİK İÇİN HÂLÂ UMUT VAR

SÖYLEŞİ: **MUSTAFA EMİN BÜYÜKCOŞKUN**

Aida Begiç'i ilk filmi *Kar* (*Snijeg*, 2008) ile uyandırdığı yankıdan tanıyoruz. Aşina olduğumuz bir coğrafyada, arayısında olduğumuz bir sinemanın izini süren Begiç, gerek estetik birikimi gerekse sanatçı kimliğiyle takipçisi olduğumuz genç ustalardan biri. Yoğun toplumsal gerçeklikler-le naif bir gündelik metafiziği iç içe geçiren diliyle Aida Begiç sineması Balkan coğrafyasında oldukça özgün bir konuma sahip. Geçtiğimiz yaz Hüseyin Karabey'in genel yönetmenliğini yaptığı bir 2010 projesi olan *Unutma Beni*'de de yer alan yönetmeni, Saraybosna'da, yeni filmi *Bait*'in hazırlıklarında yakaladık ve projenin detaylarını konuştuk.

Film yapmak bir komplo gibi. Filminizin dünyasını çok dikkatli bir şekilde inşa etmeniz gerekiyor. Esasen film sadece metafizik alanda var. Önce zihninizdeki "alan"da varoluyor, sonra onu taklit etmeye çalışıyorsunuz.

Anlatabildiğiniz kadarıyla *Bait* filminin hikâyesi nedir?

Film Bosna Savaşı'nın iki yetimi Rahime (23) ve Nedim (14) hakkında… İki kardeş Saraybosna'da; bu şehrin özgürlüğü için savaşırken şehit düşenlerin yetimlerine karşı dahi ahlâki istikametini kaybetmiş, geçişken bir toplumda yaşıyorlar. Suça meyilli ergenlik yıllarının ardından Rahime huzuru İslâm'da bulmuş; erkek kardeşinin de onun izinden gitmesini ümit ediyor. Oysa Nedim yerel bir kodamanın oğluyla yumruklaşıp, pahalı cep telefonunu kırarak zar zor yürüttükleri hayatlarını daha da çıkmaza sokuyor. Ardından Rahime kardeşinin gizli kapaklı yürüttüğü işleri de keşfedince işler iyice sarpa sarıyor.

***Kar*'dan sonra sizi bu hikâye hakkında düşünmeye ve böyle bir kurgu geliştirmeye teşvik eden neydi?**

Kar üzerine çalışırken, "Bosna rüyası" dediğimiz şey hakkında çok konuşur tartışırdık. *Kar*'ın hikâyesi 1997'de bitiyor. O zamanlar biz hâlâ düzeni yeniden inşa edebileceğimize inanıyorduk. Ümitvardık. Hayallere sahip olma lüksünü yaşıyorduk. *Kar*'daki karakterler bazen kâbusa dönüşebileceğini bile bile kendi hayallerini kurmaya karar vermişlerdi. Kaldığımız yerden hareketle bugün "Bosna rüyası"nın nerede olduğunu sordum kendime. O zamandan bu yana neyin değiştiğini sorguladım ve fark ettim ki artık sistemin yeniden in-

şasına inanmıyoruz; rüyalarımızın, hayallerimizin yerini ise hafızamız ve hatıralarımız almış.

Barış ülkeme aynı zamanda topyekûn bir çöküşü getirdi; sistemin, mantığın, ahlâkın ve çoğu zaman da aklıselimin çöküşünü. Bugün Bosna Hersek'te yaygın bir boşvermişlik, vazgeçmişlik hissi hâkim.

Bu altüst olmuş, değerlerin yer değiştirdiği dünyada, Saraybosna kuşatması sırasında çocuk olan genç nesil ne hâlde? Bu çocukların gelecekten umutları var mı? Hayalleri neler? Tüm bunları sorgulayarak Rahime ve Nedim'in hikâyesini oluşturdum.

Bosna Savaşı'yla ilgili deneyimleriniz, filmlerinizin temel dinamiğini oluşturmaya devam ediyor. Bu eğilimin sebebi ne?

Savaşın etkileri gündelik hayatımızda olduğu sürece sanatımızda da olacaktır. *Bait* bir tür gençlik hikâyesi olarak ele alınabilir, genç kuşağın hikâyesi olarak. Fakat mesele şu ki, Bosnalı gençlerin yüzleşmek zorunda kaldığı sorunlar, dünyanın diğer bölgelerindeki yaşıtlarınınkinden çok daha ağır. Filmimin ana karakteri Rahime, savaş başladığında henüz beş yaşındaydı ve bir gecede büyümek zorunda kaldı. Çocukluk çağlarını tahmin edemeyeceğiniz kadar kötü şart-

larda geçiren bu çocukların dünyaları çok farklı. Savaşı unutmaları mümkün değil. O, hiçbir zaman sırtlarından atamayacakları bir yük aslında. Onların dünyasını deşmek ve bulduklarıma hayret etmek istiyorum. Aslında çok daha saldırgan ve tahripkâr olabilecekken öyle olmayanların içindeki ihsanın ve azmin kaynağını keşfetmek istiyorum.

Evet, geniş çapta bir yeniden inşa için çok umutlu olmayabiliriz. Ama hâlâ insan ruhunun ihyası için, bireylerin yeniden inşası için umut var. Sonunda çirkinliğe galebe çalacak güzellik için hâlâ umut var.

Filminizi Saraybosna'da çekeceksiniz. Bu şehirde, bilhassa da banliyö semtlerinde size ilham veren nedir? Genel anlamda filmlerinizdeki mekân fikri neye dayanmakta?

Genelde filmde mekân hikâyeyle, hikâyedeki fikir ve karakterle ve bunların birbirleriyle ilişkileriyle alâkalıdır. Rahime ve Nedim bir tür ârafta yaşıyor; hiçbir yere ait değiller. Banliyö fikri karakterlerimin haletiruhiyesiyle örtüşüyor. Banliyö ne şehirdir ne de köy; bir tür aramekândır. Banliyö aynı zamanda bir dönüşüm mekânıdır, tıpkı ülkem Bosna gibi. Filmi çekmeyi plânladığımız Saraybosna banliyöleri, birbirine ters şeylerin birlikte yaşadığı yerler. Harap binaların yanında lüks villalar yükseliyor. Yerel iktidar sahipleri ile mülteciler yan yana oturuyor. Caddenin bir yanında pazardan meyve sebze alacak paraları dahi olmayan insanlar sebze ye-

Barış ülkeme topyekûn bir çöküşü getirdi; sistemin, mantığın, ahlâkın ve çoğu zaman aklıselimin çöküşünü. Bu altüst olmuş, değerlerin yer değiştirdiği dünyada, Saraybosna kuşatması sırasında çocuk olan genç nesil ne hâlde? Hayalleri neler? Tüm bunları sorgulayarak Rahime ve Nedim'in hikâyesini oluşturdum.

tiştirirken, öte yanında bir gecede paraya kavuşmuş savaş zengini, Audi arabasını park etmiş oluyor meselâ. Bu resim size filmin bağlamı hakkında daha geniş anlamda fikir verebilir. Savaş sonrası Bosnası'nın sözde kapitalizmi…

Savaşın etkileri gündelik hayatımızda olduğu sürece sanatımızda da olacaktır. Bosnalı gençlerin yüzleşmek zorunda kaldığı sorunlar, dünyanın diğer bölgelerindeki yaşıtlarınınkinden çok daha ağır. Savaşı unutmaları mümkün değil. Onların dünyasını deşmek ve bulduklarıma hayret etmek istiyorum.

Bu projede de sinema deneyimi olmayan oyuncularla çalışmayı düşünüyor musunuz? Nasıl bir oyuncu seçimi süreci yürütüyorsunuz?

Temel olarak Bosnalı oyuncuların çoğunun sinema deneyimi yok. Yılda en fazla üç tane uzun metrajlı film çekiyoruz yahut bazen hiç çekmiyoruz. Çoğu yönetmen deneyimsiz oyuncularla çalışmak ve risk almak istemiyor. Kendilerini işlerine adayan, hâlâ yeni şeyler keşfetme tutkusu olan, film süreciyle heyecanlanan insanlarla çalışmayı seviyorum. Aynı zamanda yeni, taze yüzler ve kişilikler keşfetmeyi de seviyorum. Bu anlamda belki bu sefer oyuncu olmayan birilerini dahi oynatabilirim.

Benim için oyuncu seçimi çok uzun ve önemli bir süreç. Genelde iki veya üç aşaması oluyor. İlk aşamada ilgilendiğim insanları çağırıyorum ve onlarla konuşuyorum. İkincisinde daha fazla ilgilendiklerimi çağırıyorum. Bu aşama saatlerce sürebiliyor ve oldukça yorucu oluyor. İki veya üç kişi arasında kararsız kalırsam üçüncü aşamayı gerçekleştiriyorum. Dolayısıyla oyuncu seçimi, hazırlık aşamasının yaratıcı, heyecanlı ve aynı zamanda çok önemli bir evresi. Bosnalı oyuncular bu süreçten pek hoşlanmıyor, genelde şikâyet ediyorlar. Ben de onlara bu tekniğin fırsat eşitliği doğurduğunu, öbür türlü yaptığımda bu imkâna sahip olamayacaklarını anlatmaya çalışıyorum. Oyuncu seçimimizin aynı zamanda Sırbistan, Hırvatistan, Slovenya, Makedonya ve Karadağ'ı da kapsadığını eklemeliyim.

Ekibinizin özellikleri nedir? Hangi görüntü yönetmenleri, sanat yönetmenleri ve yapımcılarla çalışmayı tercih ediyorsunuz?

Bütün süreçte baştan sona benimle olan küçük bir ekip oluşturmayı tercih ediyorum. Genelde senaryo üstüne beraber çalıştığım bir danışmanım oluyor. Yalnız çalışmaktan nefret ediyorum. Görüntü yönetmenim ise başından beri projenin için-

de olan, mekânları birlikte araştırdığım, renkleri, atmosferi, ritmi ve bütün görsel yapıtaşlarını tartıştığım kişi oluyor. Dolayısıyla sanat yönetimini beraber yapıyoruz.

Asistanlarım, genelde geliştirdiğimiz projeye aşina olan, sanatsal olarak yetkin, fakat pratik mevzuları da halledebilecek genç yönetmenlerden oluşuyor ve yol boyunca bana destek oluyorlar.

Film yapmak bir komplo gibi. Filminizin dünyasını çok dikkatli bir şekilde inşa etmeniz gerekiyor; bu çok kırılgan bir şey. Esasen film sadece metafizik alanda var. Önce sizin zihninizdeki "alan"da varoluyor, sonra siz onu taklit etmeye çalışıyorsunuz. Komployu kuruyorsunuz ve sonunda bir projeksiyon olarak "varoluyor". Onun için bu hassas süreçte, güvenilir, zeki ve size destek olabilecek insanlara ihtiyacınız var.

Bu projeyi nasıl finanse etmeyi plânlıyorsunuz, onu gerçekleştirmek için gerekli parayı nasıl arıyorsunuz?

Sürecin en sıkıntılı kısmı finansman. Hele de yıllık sinema fonunun 700 bin Euro'dan ibaret olduğu Bosna'da yaşıyorsanız. Bu rakam, Avrupa şartlarında düşük bütçeli bir filmin toplam maliyetine karşılık geliyor. Bosna'da teknolojiye ve insan kaynaklarına yatırım yapabilecek TV kanalları yok. Laboratuvarlarımız, hatta 16 mm veya 35 mm kameramız bile yok. Dolayısıyla filmlerimizi ortak yapımlarla gerçekleştirmek zorundayız. *Kar* Bosna, Almanya, Fransa ve İran ortak yapımıydı. *Bait* ise Bosna, Fransa, Türkiye, Almanya ve Romanya ortak yapımı olacak. Küresel kriz büyürken ortak yapım partnerleri de buna bağlı olarak artıyor. Bosna yapımları genellikle Batılı partner bulmaya eğilimliler. Batı'da, tüm dünyadan projeleri, hatta özel olarak Doğu Avrupa, Balkan projelerini destekleyen fonlar var. Fakat ortak yapımcılarım aynı zamanda yaratıcı sürecin bir parçası olduklarından kiminle çalıştığım hayati derecede önem taşıyor. Bu bağlamda Türkiye'den ortak yapımcı olarak değerli yönetmen Semih Kaplanoğlu ile çalışmaktan kıvanç duyuyorum. Türkiye genelde ortak yapımlara dâhil olmuyor, dolayısıyla bizim projemiz özel bir örnek. Semih Kaplanoğlu'nun ortak yapımcı olarak bu projeye dâhil olması, çok saygı duyduğum bir meslektaşımın manevi ve insani desteği demek benim için. Umarım Türkiye bu tarz işbirliklerini teşvik edecek bir mekanizma oluşturur.

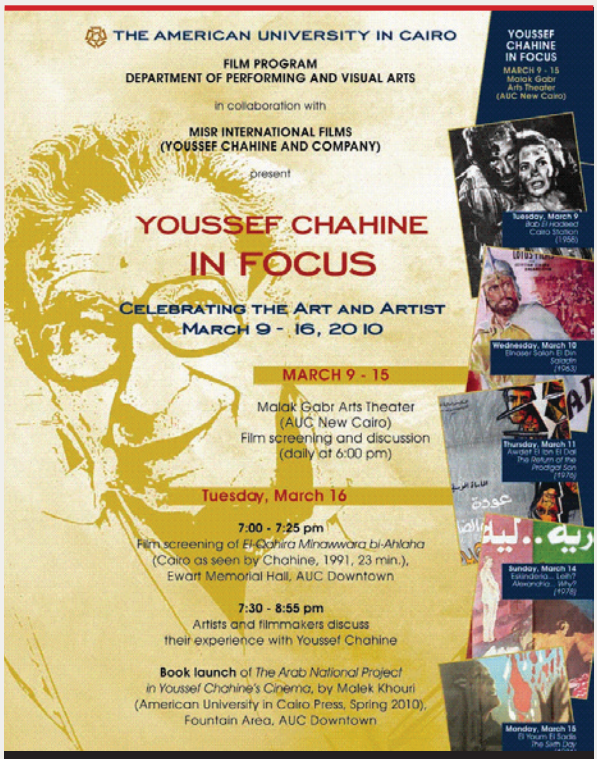
Bu projeye dair rüyalarınız, umutlarınız ve kaygılarınız neler?

Hayalim, öncelikle bu filmi yapmak ve şüphesiz iyi bir film yapmak. Güzel bir sürece sahip olmayı, merak ettiğim fenomenleri öğrenmeyi, hayatı ve sinemayı daha iyi anlamayı, tüm bu benzersiz deneyimleri ve duyguları seyirciyle daha iyi paylaşmanın yollarını bulmayı umut ediyorum. En büyük korkum, filmi bitirdikten sonra küresel bir felâketin gerçekleşip tüm elektrik akışını durdurması ve filmi kimseye gösterememem.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

MÜDAHALELER: YUSUF ŞAHİN VE MISIR SİNEMASINDA POSTMODERN DEMOKRATİK MEKÂNLAR[1]

RAYMOND BAKER[2]
Çeviren: CİHAT ARINÇ



9-16 Mart 2010'da Kahire Amerikan Üniversitesi'nde düzenlenen Yusuf Şahin filmleri gösteriminin afişi.

Başrolünde meşhur Mısırlı aktör Âdil İmam'ın oynadığı ve Nâdir Celâl'in yönettiği *Terörist* (*El-irhâbî*, 1994) filmi ile yönetmenliğini Âtıf el-Tayyib'in yaptığı *Suçsuz* (*el-Berî'*, 1986) adlı filmi yan yana getirmek, siyasetin iktidar üzerine ve iktidara karşı yürütülen bir mücadelenin, kurulu düzenin idaresinden çok daha fazlası olduğunu hatırlamamı-

1 Mısır'da geçtiğimiz Ocak ayında gerçekleştirilen bir devrimle Devlet Başkanı Hüsnü Mübarek'in demokratik toplum güçleri tarafından "Son Firavun" olarak tarihe gömülmesinin sosyo-politik zeminini anlamamıza katkı sağlayan ve devrime giden yoldaki ilk estetik-politik işaret taşlarına ışık tutan bu yazı, aşağıda künyesi belirtilen makale içerisinde yer alan "Interferences: Youssef Chahine and Postmodern Democratic Spaces" başlıklı bölümün tercümesidir (s. 27-32): Raymond Baker, "Combative Cultural Politics: Film Art and Political Spaces in Egypt", *Alif: Journal of Comparative Poetics*, no. 15 (1995), s. 6-38. (Ç.N.)

2 Uluslararası Siyaset Profesörü ve Ortadoğu Araştırmaları Uzmanı, Trinity College, Hartford, Connecticut.

İktidarın ağları tarafından tutsak edilmiş, fakat totaliter alternatiflerden de korkan postmodern bilinç, hizaya sokan temsillerin dayatmasına karşı müdahale etme, denetim altına alan söylemleri sekteye uğratma, tartışma için siyasi mekânlar açma ve idare altındaki kamusal meydanlarda muhalefet etme arayışındadır.

zı sağlar. Çünkü siyasi mücadele aynı zamanda daha iyi bir alternatif üretmek ya da mevcut olanı takviye etmek için müşterek bir şekilde gösterilen gayretler -yahut hiç değilse böylesi imkânlar için duyulan nostaljik özlemler- hakkındadır. Bu tür bir sanat ve siyaset görüşünde zımnen ifadesini bulan şey, kurulu bir düzenin imgesi ve ona bir hayalet gibi musallat olan diğer imkânlardır; nitekim sanat, bunların her ikisine de hizmet edebilme kabiliyetine sahiptir. Kişisel, siyasi ve kültürel düzlemlerde, mevcut durumu "kanıksatan" sanat, kurulu düzenin toplumu hizaya getiren doğrularını konuşur; "hesap soran" sanat ise söylenmeyen şeyleri dile getirir ve hakkında gereğinden fazla konuşulan şeyler sözkonusu olduğunda sessiz kalmayı tercih eder. Sadece sanat ve siyasetin böyle çelişkili bir biçimde iç içe girmesi hakkında dahi Mısır'ın siyasi manzarasında çok güçlü işaretler var. Fakat elbette bu iç içe geçiş, yani bu çelişkili durum, sanat ve siyasetin tartışmaya açık ve üretken siyasi

Büyük Soytarı (Yusuf Şahin, 1952)

mekânlar meydana getiren kucaklaşma biçimlerine halel getirmez.

Postmodern çağımızda, kanıksatıcı sanata karşı başkaldırı, artık reddiye filmleriyle sınırlı kalmaz, sadece bir nefyetme (*negativity*) taahhüdüne dayanmaz. El-Tayyib'in *Suçsuz* adlı filminde işleyen eleştirinin es-

Yusuf Şahin

tetik gücü, ferdi ya da müşterek siyasi yönelimler için hemen kullanılabilir olabilmesinden ziyade, sanatın daha güzel bir başka dünyayı çağırabilme kabiliyeti üzerinde yükselir. Bir hayalet gibi dadanan "alternatif"in görüntüsü, sanata büyük bir dönüştürebilme gücü bahşeden şeydir. Yine de, görüleceği üzere, özgürleştirme potansiyeli fazlasıyla kaypaktır. Esasında, gerçek sanatın dönüştürebilme potansiyeli, araçsal siyasal aklın elinden kurtulmayı başarır, sorumluluktan azade kalır. Sanat, alternatifleri çağrıştırmak suretiyle özgürleşmeye katkı sağlar; sanat eseri, güzel imgeleriyle sadece harekete geçirdiği kimseler için vardır. O imgeler ki, kendileri-

Kimlik ve temsil siyaseti meseleleri, Yusuf Şahin'in tüm filmlerinin içinde geçer; onun türleri ve sınırları zekice bulandırmaktan duyduğu zevk de filmlerinin her yerinde barizdir.

ni yeni gerçekliklere -ya da basitçe pısırık bir melankoliye- tercüme ederek onları var eden tasavvuru dillendirir.
Peki ya herhangi bir tasavvurun yokluğundaki reddiyeye ne demeli? Postendüstriyel, Soğuk Savaş sonrası ve postmodern dünyamızda, her türden totali-

ze eden (teke-indirgeyen) tasavvura karşı yeni bir nefret belirdi. Her yere sirayet etmiş vaziyetteki hizaya sokan -yağmacı, nüfuz edici, sömürgeci- iktidar, geç yirminci yüzyıl siyasi muhayyilesinin bir kâbusudur. Fakat postmodern bilinç için aynı derecede korkutucu olan, liberal demokratik düzeni reddetmenin totalize edici tasavvurudur. Nitekim bu tasavvur, temsilini, mahsulleri Nazi konsantrasyon kamplarının fırınları ve Sovyet esir kampları (gulag) olan Nazizm yahut Komünizm gibi ideolojilerde bulur.

İdareyi elinde tutan mevcut iktidarın ağları tarafından tutsak edilmiş, fakat totaliter alternatiflerden de korkan postmodern bilinç -estetik yahut politik, herhangi bir tekbiçimli alternatif tasavvur sunmaksızın- hizaya sokan temsillerin kendilerini dayatmasına karşı müdahale etme, denetim altına alan söylemleri sekteye uğratma, tartışma için siyasi mekânlar açma ve idare altındaki kamusal meydanlarda muhalefet etme arayışındadır. Bu bir müdahale siyasetidir; yani tehlikeli bir biçimde keskin sonuçlar hedeflemekten sakınan bir siyaset, radikal demokratik bir devrim siyaseti, yoksa bir devrim bilimi değil.

İşte Yusuf Şahin'in eserleriyle Mısır bu postmodern durumların işaretlerini taşıyan müdahale filmlerine sahiptir. Kimlik ve temsil siyaseti meseleleri, Şahin'in tüm filmlerinin içinde geçer; ayrıca onun türleri ve sınırları zekice bulandırmaktan duyduğu zevk de filmlerinin her yerinde barizdir. Uzun yıllar boyunca, onun kısıtlı bir onaylamaya dahi yanaşmayan reddiyesindeki sıradışı cesaret, hem sosyal-psikolojik hem de kişisel seviyede gayet belirgindi. Meselâ Mısır toplumu içerisinde fazlasıyla hizaya getirilmiş ve korkulan insani aşk biçimleri -gayrimeşru, homoerotik, ilâhi- onun filmlerinde tümüyle müşfik ve zarif bir dille çağrıştırılır. Bu sıradışı film külliyatında yönetmenin bağrına bastığı insan durumunun bir parçası olarak, şizofreni ve zihin hastalığı, cinsel baskılama ve fiziki engellilik gibi konular ekranın tam merkezinde durur ve toplumdaki yerleşik reddiyeler ve örtbas etmeler içerisinden doğar. Ve ansızın Körfez Savaşı çıkageldi. Şahin de kamerasını kaptığı gibi sokağa fırladı ve protestoları kaydetti: "16 Ocak'ta -yani Kahire Kitap Fuarı'nda katıldığım bir konferansta, çeyrek milyon Arab'ın katledilmesine karşı halkı ikaz ettikten sadece yirmi dört saat sonra- sokakları kaydettim. Çeyrek milyon Arab'ın hunharca öldürüleceğini söylemiştim. Sahiden de öyle olmadı mı?"[3] Böylece Yusuf Şahin'in en cüretkâr ve güzel müdahale filmi olarak nitelendirebileceğim *Halkıyla Aydınlanan Kahire* (*El -Kâhire münevvere bi-ehlihâ,* 1991) tamamlandı. Türleri bulandırmasıyla, Şahin'in filmi yarı belgesel, yarı hayali bir filmdi. Film tamamlanır tamamlanmaz, resmi makamlar tarafından anında yasaklandı. Bugüne kadar film sadece özel gösterimlerde görü-

3 Bu konuşmanın metni, şurada iktibas edilmiştir: Raymond William Baker, "Imagining Egypt in the New Age: Civil Society and the Leftist Critique", 20. Bölüm içinde *The Gulf War and the New World Order: International Relations in the Middle East,* ed. Tareq ve Jacqueline Ismael (Gainesville, Florida: University Press of Florida, 1994). Körfez Savaşı'nın sivil toplum üzerindeki etkisi hakkında daha kapsamlı bir açıklama bu kaynak içerisinde verilmiştir.

lebildi. Tabii ki bu yasaklama ve ambargo, filmin Körfez Savaşı hakkında yürüyen tartışma üzerindeki eleştirel etkisini pekiştirmekten başka bir işe yaramadı.
Mısır'ın Amerika'yla güçlü işbirliğinin ülkeye refah getireceğini ve Amerika'nın kurduğu Yeni Uluslararası Düzen'de kendilerine geniş bir bölgesel rol bahşedeceğini ilân ederek, Mısır hükümeti savaşın neticelerini kutladı. Şahin'in tartışma yaratan yarı-belgesel filmi *Kahire* ise Mısır'ın geleceğine dair farklı bir görüş ortaya koydu. İç ve dış siyaset arasındaki bağlantıyı kabul etmekle beraber Şahin, uluslararası koalisyona iştirak etmekle Mısırlıların payına düşecek menfaatlere dair resmi vaatleri sorguladı. Şahin, bunu Körfez krizinin sıradan genç insanların hayatları üzerinde ne gibi yıkıcı tesirler bırakacağını tetkik ederek yaptı. Gençlerin işsizliği, artan gıda fiyatları ve bilhassa emlâk piyasasını mahveden konut azlığı gibi iç sorunların süregelen ağırlığını ele almasının yanı sıra, hükümetin sloganlarında iddia edilen Mısır'ın yeni bölgesel rolüyle gelecek ferahlamaya dair en ufak bir işaretin bile var olmadığını vurgulamasıyla da, filmin hadiseleri kavrayış biçimi gayet ölçülü ve akla yatkındı.
Yine de Şahin'in Mısır'ın geleceğine dair endişeli tavrı, gençlerin hayatlarıyla kesişen gölgelerden çok daha fazlasını izhar eder. Şahin, filmin konusunu "sevdiğim ve gördüğüm hâliyle Kahire" diye tarif eder ve onun bu gösterişsiz belgeseli, Mısır'ın tüm zorluklarını bilen ama yine de en çok Mısır'ı sevenlerin herhangi bir temele dayanmayan iyimserliğini ifade eder. Şahin'in hadiseleri kavrayış biçimi, sevecen ama yine de eleştirel kalabilmeyi başaran bir yaklaşım sergiler. Onun kamerası görüntülediği kişileri sımsıkı kucaklar; geceleyin ışıklandırılmış ve kusursuz görünen Kahire'nin büyüsünü ve ayrıca şehir halkının inanılmaz derecedeki sıcakkanlılığını ve iyi niyetini kayda geçirir. O insanlar ki gündüzün dayanılmaz yükünü omuzlarında taşırlar; zaten onca yükü ancak cana yakınlık ve iyi niyet gibi iki hasleti hayatlarında aziz tutan kimseler taşıyabilir. Şahin'in Mısır'ı, bir sürü büyük sorunla dolu bir Mısır'dır; fakat bir yandan da o sorunlardan çok daha büyük imkânlarla dolu bir Mısır.
Bir sanatçı olarak Şahin'in bu imkânları ete kemiğe büründürmek için yürüttüğü mücadele, temsil meselesinin tam kalbine yönelir. Tıpkı turist otobüslerine saldıran aşırı dinci militanlar gibi o da Mısır'ın herkesçe bilinen imajlarının küresel siyasi ekonomi içerisinde kâr elde etmek, çıkar sağlamak için dolaşıma sokulduğunu gayet iyi anlamıştır. Fakat onunkisi ironik ve müspet (kendini ortaya koyan) bir protestodur: Şahin, *Kahire* filminde tam da tüm dünyadaki turist rehberlerinin bağımlı olduğu harika temsilleri gözümüzün içine sokar ve bu şekilde Mısırlılara bu temsilleri kontrol etmek için öne çıkmaları gerektiğini hatırlatır. İşte huzurlarınızda Nil Nehri'nin kıyas kabul etmez manzarası! Fakat bu sadece anlık bir görüntü, çünkü onun gerçek güzelliği sadece kıyısında yaşayan ve onu oradan görebilen kimselerce takdir edilebilir. Ve işte şimdi de Firavunlar tarihinin nefes kesen abideleri! Bir nefes alıp verinceye kadar onlar da çabucak görünüp

kayboluyor. Bütün bunlar, hakiki manada sadece yaşanmış bir tarih ve kültür sayesinde onlara bağlı olan kimselere aittir. Öte yandan, Şahin'in kamerası aynı zamanda turist rehberlerinin kaçındığı imajları da pek sever. İşte karşımızda sakallı, genç bir İslâmcı aktivist! Alttan alta, dün sol siyasete meyleden bir halkın her hâliyle sevilebilir bir evlâdı olarak tanımlanmış. Onun imajı da düzeltilmeli ve geri kazanılmalı. Ve işte şimdi de Mısır'ın kalabalık ve kirli sokakları ve oralarda koşuşturan çocuklar! Fakat sadece Şahin gibi fakirlerin evlerini ve gönüllerini içeriden görebilen bir Mısırlı, bu çocukların -sadece çok sevilen kişiye nasip olan- deliksiz bir uykunun kollarında nasıl da paha biçilmez derecede kıymetli göründüklerini bilebilir. Bu göz kamaştırıcı karede, birbirine sarılıp uyuyan çocuklar masumdur. Şahin'in imgesi ise bu güzelliğe kapılmış değildir. O imgenin güzelliği -ki filmdeki en çarpıcı olandır- fakirlerin çocuklarını dünyadaki hastalıkların kaynağı olarak damgalayan bir dünyaya siyasi bir cevap vermektedir. Şahin'in bize sunduğu imge, dünyanın kaynaklarını har vurup harman savuran müsriflerin sadece kendi haklarını gözeten, tek taraflı bir üslûpsuzlukla dillerine doladıkları insanlıktan nasip almamış, kalpsiz bir "nüfus fazlası" tekerlemesine meydan okumaktadır. Kaldı ki onların bu tekerlemeyle yaydığı ahlâkçı zorbalığa da aynı şekilde meydan okunması gerekir. Fakat temsil siyasetiyle olan bu parlak angajmanların incelikleri her nedense Şahin'i eleştirenlerin gözünden kaçmış görünüyor. Şahin'in siyasi eserlerinin en iyisi olduğu

Yusuf Şahin

Ulusal basında çıkan makalelerde, sanatına siyaset zerk ettiği için Şahin'e epey hücum edildi. Şahin, kendini ifade etme hürriyeti olduğunu söyleyerek hakkını müdafaa etti ve büyük bir kabiliyetle her durumu resmi politikaya dair açık bir eleştiriye ve demokratik ifadeyle bir derse dönüştürdü.

Şahin, siyaset uzmanlığına soyunduğu iddiasında değildi, fakat bir sanatçı olarak "talebelerinin eğitiminden sorumlu bir profesör" rolü üstlenmişti.

iddia edilebilecek bu makul ve duyarlı film, başka sebeplerle yıllar yılı Mısır'da yasaklı kaldı. Resmi çevrelere yakın eleştirmenler, en çok da filmin, Mısır'ın eğitimli gençlerinin, yani ülkenin daha iyi imkânlara kavuşmasını sağlayacak en iyi temsilcilerinin, hükümetin Körfez'de yürüttüğü siyasete karşı çarpıcı sayıda bir katılımla ayağa kalktığı iddiasına köpürüyordu. Şahin'in filmindeki en tartışmalı sahnede, öğrenciler Körfez Savaşı'na karşı resmi yasaklara rağmen protesto gösterisi yaparken gösteriliyor.[4] Onun empatik kamerası sadece öğrenci muhalefetinin siyasetini değil, aynı zamanda kanı kaynayan bu genç insanların, kendi hayatlarını ve geleceğe dair beklentilerini sınırlayan pek külfetli gündelik sorunlarından çok daha büyük trajedilere karşılık verebilmek için nasıl da âlicenap bir ruh ve cesaret devşirdiklerinin ümit verici esrarını da derinlemesine araştırıyor.

Bugüne kadar ulusal basında çıkan makalelerde, sanatına siyaset zerk ettiği için Şahin'e epey hücum edildi. Şahin, hem siyasetinde hem de sanatında kendini ifade etme hürriyeti olduğunu söyleyerek hakkını müdafaa etti ve böylelikle bu hücumlara birçok kamuya açık toplantıda cevap verdi. Büyük bir kabiliyetle her durumu resmi politikaya dair çok daha açık bir eleştiriye ve demokratik ifadeyle bir derse dönüştürdü. Şahin, muhalif tavrını şöyle açıklıyordu: "Ben siyasi görüşümü açık bir şekilde ifade ettim, çünkü o dönemde kaçınmamız gereken çok tehlikeli bir yol takip ediyor olduğumuza inanıyordum." Şahin kanaatini, "Araplara karşı bir komplo vardı, bu yüzden bir Arap iktidarının yıkımına iştirak etmemiz gerektiğini düşünmüyordum." diyerek arz etmişti. Ayrıca Şahin, kendisi gibi Mısır'ın toplumsal sorunlarını kendisine dert edinen birinin siyasetten ve dış politikadan kaçınamayacağını, çünkü "siyasetin toplumu kontrol ettiğini ve siyaseti de dış politikanın kontrol ettiğini" iddia etmekteydi. Bir özür beyan etmeye dair en ufak bir emare dahi sergilemeksizin, yönetmen çarpıcı bir şekilde şöyle diyordu: "Ben hür bir insanım. Kanaatimi serbestçe ifade ettim ve bu konudaki düşüncemi değiştirmeyeceğim." Şahin, filminin Saddam Hüseyin'i desteklediği şeklindeki "aptalca" suçlamayı gülünç bulduğunu da sözlerine ekliyordu: "Gaddarlıkta Saddam Hüseyin'in seviyesine erişemeyecek diktatörlere bile en ufak bir hoşgörüm yok. Hâl böyleyken, nasıl olur da Saddam Hüseyin gibi eli kanlı bir diktatörü destekleyebilirim? Ben sadece savaşa karşı bir kanaat bildirdim."[5]

4 Şahin'e göre rejim kendisine sözkonusu protesto gösterisi sahnelerinin makaslanması şartıyla filmin dağıtımını yapmayı teklif etmişti. Fakat kendisi bu teklifi geri çevirdi. Yönetmenle yapılan mülâkat için bkz. *Al-Ahaly* (23 Ekim 1991).

5 Şahin'in filmi hakkında yazılıp çizilenler, yönetmenin kamuya açık beyanatları ve yorumları Mısır basınında büyük

Şahin, savaşa karşı muhalefetini, Iraklı masumların kurbanlık koç gibi boğazlanmasına karşı manevi bir taarruz üzerinde temellendirdi. Şahin'e göre Irak Devlet Başkanı çok berbat bir hata yapmıştı. Fakat yönetmen, "Çeyrek milyon insanın günahı neydi?" diye soruyordu. Şahin, vakur bir tavır takınarak Amerikalıların akıllı silâhlar yahut on binlerce insanı katleden temiz bombalar[6] hakkındaki konuşmalarını hakir görüyordu: "On gün içinde öldüler. Bu korkunç bir şey!" Şahin, Saddam Hüseyin'i yönetime getirip onun iktidarını sürdüren Iraklıların, kendi başlarına gelen acı olayların tek sorumlusu olduğunu ileri süren Batı'nın bu tavrına karşı en ufak bir tahammül ve hoşgörü göstermeksizin sert bir cevap verdi: "Gerçek şu ki, Batı'daki tüm yöneticiler Saddam Hüseyin'in iktidara getirilmesine katkı sağladı. Onlardan hangisi Saddam'a silâh ve cephane vermedi ki?" Şahin, siyaset uzmanlığına soyunduğu iddiasında değildi, fakat bir sanatçı olarak adeta "talebelerinin eğitiminden sorumlu bir profesör" rolü üstlenmişti. Onun özgürlüklerini kısıtlamaya çalışanlara şöyle sesleniyordu: "Bir sanatçı olarak benden ne istiyorlar? Sırf bir fotoğrafçı falan olmamı mı? Yoksa onların bana dikte ettiği şeyleri söylememi mi?"

Şahin'in bir yönetmen ve toplum eleştirmeni olarak ilkelerinden taviz vermeyen yaklaşım tarzı, son derece güçlü ve basiretli bir biçimde, resmi vaatlerle daha muhtemel getiriler arasında Mısırlıların kolaylıkla fark edebileceği bir yarık meydana getirdi. Şahin'in filmi, sivil toplumdan feyz alıp ürettiği cevap ile Mısırlıların şu soruyu sorabilmelerini mümkün kılan siyasi bir mekân tesis etti: Yeni bir Uluslararası Düzen'in başlangıcını ilân ederken, Amerikalıların zihninde Körfez ülkeleri ve Arap dünyası için tam olarak ne vardı? Kendi küresel vizyonlarında Mısır için tam olarak nasıl bir rol öngörmüşlerdi ve bunun Arap dünyasının geleceği için ne gibi neticelere yol açacağını düşünüyorlardı? Onun filminin etrafında dönen tartışmalarda, bütün temel meseleler yüksek sesle dile getirilmişti: Mısır'da dehşet verici boyutlara ulaşan toplumsal ve ekonomik sorunların çözümü ile Mısır'ın dış politikası arasındaki bağlantı, demokrasi ve karar alma, Irak'ın ve Arap geleceğinin yerle bir edilmesi, küresel Amerikan hegemonyası ve Arap sistemi. *Kahire* alternatif bir vizyon önermez; ancak onun resmi temsillere, söylemlere ve disiplinlere karşı giriştiği dobra müdahale, farklı bir gelecek için mücadele edebilecek demokratik bir siyasetin -hiç değilse kısa bir süreliğine- kavranabilmesine imkân tanıyan bir kamusal alanın ortaya çıkmasına yardım etti.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

bir yankı bulur. Onun görüşlerinin en bütünlüklü şekilde sunulduğu beyanat -ki müteakip paragraflar oradan iktibas edilmiştir- şu mülâkatta yer alır: Dr. Abdul Mon'eim Sa'ad, "The Knight of the Cinema Opens Fire on Everyone: A Hot Dialogue with Youssef Chahine Who Has Become an International Figure", *The Cinema and People* (13 Eylül 1991), s. 16-19. Başka sanatçılar ve yazarlar tarafından yapılan önemli eleştirel beyanatlar da muhalif basının sayfalarında zaman zaman görünür. Bir örneği için bkz. "Intellectuals, Writers, and Artists Express their Shock at the American Aggression and their Disapproval of Egyptian Media Coverage", *Al-Ahaly* (23 Ocak 1991).

6 *Clean bomb:* Atıldığı yerde nispeten daha az radyoaktif kirlilik bırakan bir tür atom bombası. (Ç.N.)

2010 Aralık ayında "yönetim karşıtı faaliyetlerde bulunduğu" gerekçesiyle sinemacı Muhammed Resulov'la birlikte tutuklanan İranlı yönetmen Cafer Penahi, altı yıl hapis, yirmi yıl film çekmeme, yurtdışına çıkmama, yerli ve yabancı basına röportaj vermeme cezası aldı.

TOPLUMUN TANIĞI BİR YÖNETMEN: CAFER PENAHİ

MÜCAHİD EKER

Özgün dili ve hikâyeleriyle İran sineması, 1990'lı yıllardan itibaren uluslararası alanda adından sıkça söz ettiren yapımlar üretti. Cafer Penahi, Cannes, Berlin ve İstanbul gibi uluslararası festivallerde aldığı pek çok ödülle yükselen ivmeye katkı sağlayan önemli yönetmenlerden biri. Kariyerine dönemin İran sinemasının bir özelliği olan çocuk karakterlerin merkezde olduğu filmlerle başlayan Penahi'nin sosyal meselelere duyarlılığı, çocukların amaçlarını gerçekleştirme hikâyelerini anlatırken bile İran'ın toplumsal durumuna dokunmaya yöneltir. Sonraki filmlerinde ise doğru-

dan kadının toplum içindeki konumu, sınıf farklılıkları, devlet baskısı gibi meselelere el atarak muhalif sinemacı olarak anılmaya başlar. Kendisinin politik bir insan olmadığını, hatta politik filmleri sevmediğini, sadece halkının gündelik problemlerini ve endişelerini sergilediğini söylese de İran devletinin yumuşak karnı olan meselelerle ilgilenmesi Penahi'yi birtakım zorluklarla karşı karşıya getirir. Önceleri filmlerinin yasaklanmasıyla başlayan bu karşıtlık, 2009 Haziranında yapılan Cumhurbaşkanlığı seçimlerindeki muhalefet gösterilerini filmleştireceği iddiasıyla 2010 Martında tutuklanmasına yol açar. Üç aylık tutukluluğunun ardından kefaletle serbest bırakılan Penahi, 2010 Aralık ayında "yönetim karşıtı faaliyetlerde bulunduğu" gerekçesiyle bir diğer İranlı yönetmen Muhammed Resulov'la birlikte yeniden tutuklanır ve bu sefer altı yıl hapis, yirmi yıl film çekmeme, yurtdışına çıkmama, yerli ve yabancı basına röportaj vermeme cezasına çarptırılır. Filmlerinde işlediği, insanları kuşatan toplumsal ve siyasi çemberi kırıp dışarı çıkma isteği şimdilerde kendisine böylesi bir bedel ödetir. Hiçbir zaman siyasi bir görüntü vermek istemediğini, kendisi için önemli olanın insanlık durumu hakkında konuşmak olduğunu belirtse de İran devletinin bu kadarına bile tahammülü yoktur. Çünkü Penahi, filmlerinde sistemin çelişkilerini alttan alta gün yüzüne çıkartır; aşırı özgüvenle uluslararası arenada arzı endam eden devletin şovenistliğini, dengesiz gelir dağılımını, kadınlar üzerindeki baskıyı, insanları ikiyüzlülüğe iten baskıcı politikaları ince bir şekilde resmederek sisteme sessiz ama derin eleştiriler yöneltir. Penahi'nin doğrudan politik olmayan ama derinlikli bir muhalefeti barındıran sinema dili, filmlerini doğrudan politik olanın zamansal ve mekânsal sınırlılığından uzaklaştırarak her zaman ve her yerde olabilecek bir noktaya taşır.

Penahi, sistemin çelişkilerini gün yüzüne çıkarır; aşırı özgüvenle uluslararası arenada arzı endam eden devletin şovenistliğini, dengesiz gelir dağılımını, kadınlar üzerindeki baskıyı, insanları ikiyüzlülüğe iten baskıcı politikaları resmeder.

Abbas Kiyarüstemi'nin senaryosunu yazdığı ilk uzun metrajlı filmi *Beyaz Balon* (*Bedkonek-e Sefid*, 1995)'da Cafer Penahi, yeni yıl hediyesi olarak istediği kırmızı balığı alabilmek için annesinden bin bir ısrarla kopardığı parayı kaybeden küçük bir kızın parayı bulma ve balığa ulaşma macerasını anlatır. Gerçek zamanda akan filmin merkezinde küçük kızın "solungaçlarıyla adeta dans etmesi"ne hayran olduğu balığa ulaşma çabası anlatılırken bir çocuğun gözünden İran'ın toplumsal durumuna da tanıklık edilir. Dönemin İran top-

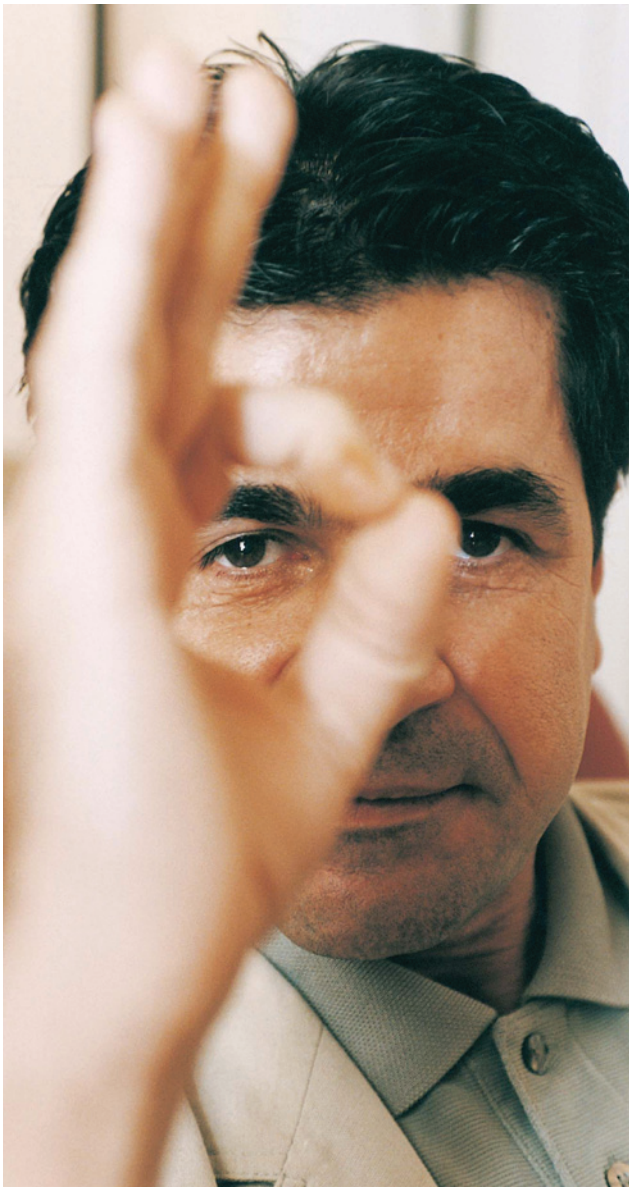
Daire, 2000

lumunda farklı sınıfsal ve etnik aidiyetleri kesiştiren film, çocukların hikâyelerinin akışı içinde sıkıntıları çocuklarca bilinmeyen yetişkinlerin dünyasına da dokunur. Penahi sonraki filmlerinde de kimi zaman merkeze koyduğu kimi zaman tali olarak değindiği toplumdaki erkek egemen bakış ve kadının konumu meselelerine ilk filmiyle girizgâh yapar: Parasını düşürdüğü mazgalın başında beklerken bir askerle sohbet eden küçük kızın sadece birkaç yaş büyük abisi tarafından azarlanması, toplumdaki egemen kültür içinde çocukluktan itibaren oluşan kadınlık ve erkeklik rollerine ve otoriteye işaret ederek, Penahi sinemasının temel meselelerinden birinin ipuçlarını verir.

Penahi, ikinci filmi *Ayna* (*Ayneh*, 1997)'da da aynı metodu kullanarak yaşadığı toplumun yapısını ve gündelik yaşamını ortaya koymaya çalışır. Yine ilk filmde oynayan küçük kızın başrolde olduğu *Ayna*, okul çıkışı annesinin kendisini almaması üzerine evine gitmek için tek başına yola koyulan bir çocuğun gözünden toplumun durumuna şahitlik eder. Otobüste el fallarına bakıp birbirlerine kocalarının ikinci bir eş getirebileceği uyarısında bulunan kadınlar, İran milli takımının kazandığı maç sonrası sevinç gösterileri, oğluyla gelini tarafından

aksanı, kılık, kıyafeti ve yaşayışı yüzünden "köylü" diye istenmediğinden yakınan yaşlı kadın, düğün alışverişinden dönen fakat otobüste kadınlarla erkekler ayrı oturduğu için birbirlerini uzaktan süzüp gülümseyen genç kadın ve erkek, İran'ın kalabalık trafiği… Küçük kızın kâh otobüsle kâh yürüyerek sürdürdüğü evine ulaşma serüvenine insanların gündelik hikâyeleri eşlik eder. *Ayna* ayrıca gerçeklik ve kurgu ilişkisine dair de bir incelik barındırır: Filmin ortalarına doğru küçük kız, film ekibi sürekli ağlamasını istediği için arkadaşlarının kendisine mızmız diyeceklerini söyleyerek oynamaktan vazgeçer. Çekimin yapıldığı otobüsten inerek eve tek başına gideceğini söyleyen küçük oyuncuyu ikna etmek imkânsızdır. Penahi kendiliğinden gelişen bu durumu avantaja çevirir: Film ekibi kızı evine giderken takip edecektir. Böylece senaryo gerçek bir yolculuğa dönüşür ve Penahi, küçük bir kızın eve ulaşması gibi basit bir amacı bahane ederek, serbest bir akış içinde modern İran'ın toplumsal yapısına "ayna" tutar. Sonuçta kendi kendisiyle toplumun aynası olan katmanlı bir film çıkar ortaya.

Penahi'nin doğrudan İran toplumundaki kadının yerine odaklandığı üçüncü filmi *Daire* (*Dayereh* , 2000), kadınların toplumdaki sıkışmışlığını ve kendileri için çizilmiş görünmez çemberlerin dışına çıkma çabalarını anlatır. Sınırları erkek egemen değerlerle çizilmiş toplumsal düzende "sabıkalı" kadınların yaşama tutunma



Yönetmen filmlerinde kadınların toplumdaki sıkışmışlığına ve kendileri için çizilmiş görünmez çemberlerin dışına çıkma çabalarına dikkat çekiyor.

hikâyelerini iç içe geçiren film, bir doğum sahnesiyle açılır. Doğan bebek kızdır ve akraba kadınlar ailenin erkeklerine bunu nasıl açıklayacaklarına dair tereddüt içindedir. Hayata daha ilk adımlarında kadınların etrafını kuşatan çember, hayat boyu peşlerini bırakmaz. Her biri ayrı bir sorunlardan kaçma, sorunlarla baş etme ya da dairenin dışına çıkma çabası içindeki kadınların yaşamları bayrak yarışını andıran bir öykülemeyle aktarılır. Kazanırlarsa hepsi kazanacak, kaybederlerse de yine hepsi kaybedecektir. Filmin sonunda hiçbiri "daire"nin dışına çıkamaz; her biri kaçtığı hapishane hücresine geri döner. Karanlık rahimden çıkış sahnesiyle başlayan film, bütün kadınların karanlık bir hücreye kapatıldığı sahneyle sonlanır. Sonuçta yine aynı noktaya gelinmiştir ve daireden çıkış yoktur. Hem içerik hem de form olarak filme yerleştirilmiş "daire" metaforunun sınırları, filmin bir sahnesinde geçen "Yanında erkek olmadan gidecek yerin yok." cümlesinde sözel olarak da ifadesini bulur.

Penahi dördüncü filmi *Kanlı Altın* (*Tala-ye Sorkh*, 2003)'da bu kez İran toplumundaki erkeklerin yaşadıkları sıkıntılara ve sınıfsal problemlere odaklanır. Pizza dağıtan Hüseyin, kız kardeşiyle evlenmeyi düşünen arkadaşı Ali'nin bulduğu çantadan çıkan kuyumcu fişiyle düğün için gerekli takıları almayı plânlar. Kuyumcuya gittiğinde, kendi yaşamı ve üst sınıfların lüks yaşamı arasındaki farka tanıklık eder. İlk gittiklerinde kuyumcu dükkânından içeri bile alınmazken façalarını düzelttikten sonraki gidişlerinde adam yerine konulmazlar; mağaza sahibi kalburüstü müşterilerine özel ihtimam gösterirken Hüseyin ve Ali'ye bütçelerine uygun bir yere gitmelerini önerir. Penahi, İran'ın toplumsal durumunu bir hikâye merkezinde sergilemeyi bu filminde de sürdürür. Yeni aldığı bir çift ayakkabıyla mutlu olan insanlarla lüks içinde yaşarken mutsuz olan insanları Hüseyin'in hikâyesi etrafında kesiştirerek sınıfsal farklılıkları ortaya koyar. *Kanlı Altın* ayrıca, dengesiz kadın-erkek ilişkileri, devletin otoriter uygulamaları gibi modern İran toplumunun meselelerine de değinir. Penahi, filmin sonunda Hüseyin'in kuyumcudan mücevherleri zorla almasını ve kuyumcuyu vurmasını, yaşadığı sınıfsal hiyerarşinin sebep olduğu kızgınlığın birikmesinin bir sonucu olarak sunar. Böylece hatanın aslında toplumun gizli iradesiyle işlendiğini ima eder.

Ofsayt, 2006

Kendi kızının stadyuma alınmamasından ilhamla çektiği *Ofsayt* (*Offside*, 2006)'ta ise Penahi, toplumun mevcut problemlerini bu kez başka bir yaratıcılıkla anlatır. Maçları stadyumda izlemeleri yasak olan kadınlar, İran'ın Bahreyn'le oynadığı 2006 Dünya Kupası maçını izlemek için erkek kılığında stadyuma girmeye çalışırlar. Kadınlar bunu yaparken asla feminist ya da muhalif dürtüyle hareket etmezler, sadece sıkı birer futbol taraftarıdır. Ne var ki askerler tarafından yakalanıp ahlâk zabıtasına teslim edilmek üzere stadın yanında, etrafı bariyerlerle çevrili bir alanda tutulurlar. Bu bekleyiş sırasında askerlere neden stada giremediklerini sorduklarında aldıkları "sizi korumak için" cevabı, aslında "kadınlar için, kadınlar adına" konuşan erkek egemen söylemin ve uygulamaların bir ifadesi olur. Penahi, *Ofsayt*'ta *Daire* filmindekine benzer şekilde kadınların çember içine alınmışlığını temsili bir şekilde anlatmasının yanında tutuklama gerekçesiyle askerlerin hikâyelerine de yer verir. Filmde askerler devletin temsilcileri gibi gösterilmez, onlar zorunlu bir görevi yerine getirmektedir ve görevleri bittiğinde memleketlerine dönüp topraklarıyla ya da hayvanlarıyla ilgilenmek gibi kaygıları vardır. Askerlerin, kadınları minibüsle ahlâk zabıtasına götürürken maçı radyodan dinlemeleri için anteni ayarlamaları, İran'ın maçı kazandığı haberi ile sokaklara dökülen insanlar yüzünden trafik kilitlenince halkın arasına karışıp kutlamaya katılmaları gibi sahnelerle Penahi, askerlere olumsuz bir imaj yüklemez. Askerler de toplumun bir parçasıdır ve onlar kadınların problemlerinin, kadınlar da onların problemlerinin anlaşılabilmesi için var gibidir. Filmin sonunda bütün İranlılar Dünya Kupası'na gidecek olmanın coşkusunu yaşarken kadınlar da bu hengâmeden faydalanarak coşku içindeki kalabalığa karışır.

Yönetmenin futbol taraftarlığı üzerinden toplumun sorunlarını anlatırken Dünya Kupası karşılaşmasını tercih etmesi anlamlıdır. Her ne kadar üzerinde tam anlamıyla uzlaşılabilecek "evrensel standartlar"dan bahsetmek zor olsa da "Dünya Kupası'na gitmek" İran toplumunun özlem duyduğu, onları özgür kılacak evrensel değerlere ulaşma isteğinin bir temsili olarak okunabilir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

NADİR Mİ SİMİN'DEN AYRILDI SİMİN Mİ NADİR'DEN?

29. Fecr Film Festivali Afişi

FAYSAL SOYSAL

28. Fecr Film Festivali geçen yıl başta sinemacılar olmak üzere birçok sanatçı tarafından protesto edilmişti. Yönetmenlerden bazıları filmlerini göndermemiş, birçok sinemacı da festivale katılmayacağını, tek bir film bile izlemeyeceğini ilân etmişti. Bu tepkilerin sebebi Ahmedi Nejat'ın Cumhurbaşkanı seçilmesinden sonra Farabi Sinema Kurumu'nun kadrosunu işten çıkarması ve özellikle seçimlerdeki hile bahanesiyle yapılan protestolarda polisle devrimin kolcu kuvvetlerinin birkaç sanatçının ölümüne, birçoğunun yaralanmasına sebep olmasıydı. O günden bugüne tutuklamalar devam etti. Sanatçıların yıllar önce yaptıkları eserlere bile din ve devrim çerçevesinde (bizdeki kemalist-laik zihniyetten biçim olarak farklılık taşımayan) yo-

Nadir ve Simin: Bir Ayrılık, Aşgar Ferhadi, 2011

rumlar yapılarak cezalar kesildi. Bunların en büyüğü de Muhammed Resulov ve Cafer Penahi'ye kesilen altı yıllık hapis ve yirmi yıllık film yapmaktan men cezaları oldu.

29. Fecr Film Festivali önceki yılın çalkantılı ve zulüm denebilecek uygulamalarının gölgesinde, az sayıdaki yabancı konuğun katılımıyla, şehir merkezinden ve muhalif sanatçılardan yalıtılan bir mekânda gerçekleştirildi. Festival, yabancı katılımcılar için otel ve Milad Burcu Kongre Merkezi arasında soğuk ve heyecansız bir şekilde geçerken, şehrin sokaklarında da gençlerin yıllar önceki eşsiz sinema tutkusu, heyecanı ve aşkından eser yoktu. Rıza

29. Fecr Film Festivali önceki yılın çalkantılı ve zulüm denebilecek uygulamalarının gölgesinde, az sayıdaki yabancı konuğun katılımıyla, şehir merkezinden ve muhalif sanatçılardan yalıtılan bir mekânda gerçekleştirildi.

Mir Kerimi gibi bir zamanlar devlet destekli film yapan yönetmenler dahi festival yönetimini ve jüriyi protesto etti. Kerimi ve birkaç yönetmen jüriyi tanımadıklarını ve eserlerini halkın izlemesi için festivale gönderdiklerini beyan ettiler. Festi-

Nadir ve Simin: Bir Ayrılık

valin açılışında otuz yıllık sinema hayatından dolayı Mesud Kimyayi'ye verilen onur ödülü töreninde yönetmen "Eğer sakalıma ve yaşıma ihtiram gösterip beni dinleyecekseniz, Penahi ve Resulov'u serbest bırakın." dedi.

Devrimin yetiştirdiği yönetmenlerden biri olan, yerli tutumuyla hâlâ ilkeli davranan İbrahim Hatemikiya'nın klâsik evlilik müessesine yepyeni bir açılım ve eleştiri getirdiği *Bir Evlilikten Haberler* adlı filmi beğeniyle izlendi ve alkış topladı. Film kadını merkeze alması ve evliliğe yepyeni yorumlar getirmesi bakımından bugüne kadar İran'da eşine az rastlanır noktalara temas ediyordu. Yüceltilen değer ise Hatemikiya'nın her zaman hayıflanarak dokunmaya cesaret ettiği "aşk" olgusuydu.

İzleyebildiğim diğer güzel çalışmalardan biri, benimle aynı dönemde Sanat Üniversitesi'nden mezun olan Ayda Penahende'nin televizyon için yaptığı filmdi. *Davud ve Kumru* adlı dijital formattaki film, yeni evli bir sesçinin hikâyesini anlatır; yoğun çalıştığı film setlerinden bıkmış, kısa sürede evine dönmek isteyen Davud adındaki tembel bir idealisti resmeder. Ses hocası Davud'un aldığı sesleri beğenmeyip ikindiye kadar temiz bir "kumru" sesi getirmezse harçlığını alamayacağı-

Aşgar Ferhadi filmleri, günlük hayattan gelen konuları ele almasına rağmen Kiyarüstemi, Penahi, Mecidi gibi minimalist yönetmenlerin aksine, dramatik olaya ve hikâyeye ağırlık vererek neredeyse bir Holivud filmi gerilimini yakalıyor.

nı ve işten kovulacağını söyler. Bütün film Davud'un kumru sesi peşindeki hikâyesini anlatır. Ama aslında bu arayışta gençlerin yiten idealistlikleri, evlilik sorunu, aile ilişkileri, geçim derdi, sinema sektörünün sabiti olmayan dengesiz acımasızlığı ve sevgiye ne kadar ihtiyacımız olduğu naif bir dille kalbimizin kıyısına vurur. Zaten aklımızdan ziyade kalbimizi yerinden etmedikçe bir eser ne kadar samimi ve değerli olabilir ki?

Ferhadi'nin Ödüllü Filmi

Gelelim iki yıl önce yönetmenliğinde bazı lüzümsuzluklar, yetersizlikler bulmama rağmen hikâyesini ilgiyle izlediğim *Eli Hakkında* filminin yönetmeni Aşgar Ferhadi'nin *Nadir ve Simin: Bir Ayrılık* adlı yeni filminin seyrine. İran devlet bürokrasinin tipik bir tezahürü olarak yaklaşık iki saatlik bir gecikmeden sonra gösterilen film, ilgi, coşku ve alkışla izlendi. Hatemikiya'nın filminin gösteriminde olduğu gibi salonda yer bulamayan seyircilerin bir kısmı filmi ayakta izledi.

Aşgar Ferhadi ilk *Güzel Şehir* ardından *Çarşamba Suri* filmleriyle Ali Hatemi'den sonra yerli İran halk tabanından en fazla ilgi gören yönetmen. O da Ali Hatemi gibi yurtdışı festivallerini kâle almadan önce sokakta, çarşıda çalışan halk, sonrasında da aydınlar için film yapmayı hedef ediniyor. Ali Hatemi'den ayrılan en büyük yönü ise siyasi konulara değil de günlük, ailevi hikâyelere yönelmesi. Filmleri, günlük hayattan gelen konuları ele almasına rağmen Kiyarüstemi, Penahi, Mecidi gibi minimalist diyebileceğimiz yönetmenlerin aksine, dramatik olaya ve hikâyeye ağırlık vererek neredeyse bir Holivud filmi gerilimini yakalıyor. Yine minimalizmden ayrılan bir diğer yönü, sıradan, tecrübesiz oyuncular yerine profesyonel oyuncularla çalışması ve bugüne kadar İran Sineması'nda yaygın olan, oyuncudan oyun alabilme becerisini neredeyse doruğa çıkarması. Bu başarısını özellikle çocuk oyuncuların rollerinde görmek mümkün. Bir zamanlar İran Sineması'nın en iyi senaristleri sıralandığında Kambozia Partovi akla gelirken şimdilerde Aşgar Ferhadi'nin gelmesi haksız bir teveccüh değil. Diyaloglarında, karakter yaratmadaki becerisinde, kendinizi filmin içinde hissetmeniz ya da dışarı çıktığınızda gördüğünüz bir insanı filmin karakterlerinden biri ile özdeşleştirmeniz ihtimal dâhilinde. Hikâyede var ettiği gerilim, benim açımdan aşırı ve koyu renkli olarak addedilse de belli ki bu nitelikler, modern hayatın yorgunluğu altında ezilen seyirci için bir ferahlama, kendini unutma durağı. En azından Holivud yerine kendimize ışık tutan bir aynaya bakıyor olmamız güven verdiği için bu eksikliğin üstü şimdilik örtülebilir.

Hatemi'nin Simgesel Hikâyesi: *Anne*

Ali Hatemi'nin *Anne* filmini izleyenler var mı bilmiyorum. Ali Hatemi tam bir İran sevdalısı olduğu için her filminde ülkesinin farklı bir yarasına işaret etmekle sürekli yerli kalabilmiş, doğru anlaşılabil-

Ferhadi klâsik ödül avcısı yönetmenlerin aksine ülkesinin şerefini koruyarak her kesimden insanın çelişkilerini, güzellikleriyle birlikte göstererek İran toplumunun bir prototipini çizer.

miş bir yönetmen. *Anne,* yönetmenin "İran sevdası"nın diğer eserlerine göre çok daha fazla simgesel olarak yer aldığı bir film. Muhtemelen bu yüzden de en az doğru anlaşılabilmiş filmidir. Filmde bir başına koskoca evde yaşayan anne dakik olarak İran'ı sembolize etmektedir. İki oğlu ve bir kızı evlenip gitmiştir. Filmde başka alegoriler de var: Oğullardan bir tanesi ideallerinin peşinde, edebiyatla bağı sağlam bir aydın, diğeri gayrimeşru olmasa da pis işlerden para kazanıp zenginleşen şişman, çirkin bir oğul. Kazandığı paralar karısının yurtdışı gezi harcamalarını dahi karşılayamamakta, bu yüzden mutsuz bir evlilik sürdürmektedir. Akbar Abdi'nin muhteşem oyunculuğu ile dikkati çeken deli rolüyle başka bir kardeşleri daha olduğu görülür. Kız kardeşleri başka bir şehre taşınmıştır; aralarında zengin ve şişman abisinin evliliklerine razı olmamasından kaynaklanan bir husumet vardır. Anne, yani "İran" ölmek üzeredir. Bu yüzden son gününde bütün çocuklarını bir arada görmek, akşam yemeğini birlikte yemek ister. Bütün çocuklar bir şekilde gelir. Çocukların kavga etmesi yeni İran neslinin durumunu göstermektedir. Özellikle deli olan kardeşleri gelecek neslin yitirilmişliğine işaret eder. Bu arada bir üvey kardeşleri çıkagelir. Babaları savaş döneminde İran'ın güney bölgesinde ikinci bir evlilik yapmıştır. Bunu sadece anneleri bilmektedir. Bu zenci, arap kardeş, düşman olan iki oğulu bir şekilde barıştırır. Anne ölür. Kısa bir süreliğine de olsa aile bir arada olur. Hatalar ve kusurlar gün yüzüne çıkmıştır. Ancak bunlar telâfi edilecek midir, bilinmez.

Ferhadi ve Sıradan İnsanların Hayatları

Aşgar Ferhadi'nin Berlin'de Altın Ayı ödülü alan *Nadir ve Simin: Bir Ayrılık* filminin başrolü için Ali Hatemi'nin kızı Leyla Hatemi'yi seçmesi rastlantı değil. Filmde anne ölmüştür; baba ise parkinson hastası olduğu için kendine bakabilecek güçte değildir. İngilizce öğretmeni Simin kendisi ve kızı için İran'da yaşamayı zül görmekte ve Kanada'ya gitmek istemektedir. Ancak Nadir babasına bakmayı tercih ettiği için Simin boşanmayı talep eder. Baba için tutulan kadın, dindar ve aşağı tabakadandır; hamile olduğu göze çarpmaz. Eşi ise işinde dikiş tutturamayan borç içinde bir ayakkabıcıdır. Nadir bir gün eve erken gelip babasını yatar vaziyette görünce bakıcı kadını para çalmakla itham ederek kapı dışarı eder. Kadın bunu gururuna yediremez. Geri gelip hakkını talep ettiğinde Nadir onu iter. Kadın çocuğunu düşürür. İki aile arasında dava süreci başlar. Nadir en sonunda diyet ödemeyi kabul eder. Dindar

Nadir ve Simin: Bir Ayrılık

kadın çocuğu daha önce düşürmüş olabileceği şüphesiyle paranın haram olduğunu düşünerek parayı almaz; kocası çıldırır. Nadir de kadının hamile olduğunu bilmediği yalanını söyler. Bütün bu süreç Simin ile Nadir'in kızlarının gözünden anlatılır. Anne babalarının kavgaları arasında yitip giden ve erken büyümek zorunda kalan genç bir nesli simgeleyen küçük kız, babasını da annesini de çok sevmesine rağmen eleştiren bir duruma gelir. Film anne babanın mahkemedeki boşanma sahnesiyle başlarken şimdi aynı yere dönmüştür. Kızlarının kimin yanında kalmak isteyeceğine karar vermesi gerekmektedir. Simin ve Nadir mahkeme koridordunda aralarında bir kapı olacak şekilde karşılıklı oturmuş kızlarının cevabını beklemektedir. Ama o cevap hiç gelmeyecektir. Çünkü aslında bu süreçte kızları kendilerinden ayrılmıştır.

Aşgar Ferhadi klâsik ödül avcısı İranlı yönetmenlerin aksine ülkesinin şerefini koruyarak her kesimden insanın çelişkilerini, güzellikleriyle birlikte göstererek tam anlamıyla İran toplumunun bir prototipini çizer. Kader dışında neredeyse hiç kimseyi suçlamaz. Değer biçtiği ve önemsediği şey ise sevgi ve dürüstlük çerçevesinden bakarak dindar olsun olmasın birlikte yaşabilme ihtimalini yeni neslin geleceği açısından bir daha düşünmektir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

SEDAT ŞAHİN: "REYTİNG DEDİĞİN ANDA ESTETİK KAYGILARIN HEPSİ SUYA DÜŞÜYOR"

SÖYLEŞİ: KORAY SEVİNDİ
ABDÜLGAFUR ŞAHİN

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema bölümünden mezun olan Sedat Şahin sektöre dizilerde kamera asistanlığı yaparak başladı. Daha sonra ışıkta ve rejide görev alarak tecrübe kazanan Şahin, şu anda görüntü yönetmeni olarak sektörde çalışmaktadır. *Bir İstanbul Masalı*, *Hatırla Sevgili* ve *Ezel* gibi dizilerde ve birçok reklâm filminde çeşitli görevler aldı. *Romantik* (2002), *Okul* (2003), *Cumhurbaşkanı Öteki Türkiye'de* (2004), *O... Çocukları* (2008), *Melekler ve Kumarbazlar* (2009), *Sinyora Enrica ile İtalyan Olmak* (2010) gibi uzun metrajlı filmlerde de çalışan Sedat Şahin'le Türkiye'de sinema eğitimi ve sektörün sorunları üzerine konuştuk.

Sinema bölümünü nasıl seçtiniz? Okula adaptasyon süreciniz nasıldı?

Lisedeyken yeteneklerimin hangi bölüme daha uygun olduğuna ya da hayata karşı nasıl bir bakış açım olduğuna dair bir keşfim yoktu. Üniversitedeki bölümler genelde maddi getirisi, sektörü göz önüne alınarak belletmenlerin ya da anne babaların yönlendirmeleriyle seçiliyor. İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema bölümüne girmem benim için büyük bir şans oldu; belki de hayatta en iyi yapabileceğim, en seveceğim mesleklerden birini seçmiş oldum. Oysa çok da alâkam yoktu sinemayla.

İlk kez gerçekten film seyretmeye başladığınızda, herhangi bir olayla haşır neşir olup, onunla alâkalı analiz yaptığınızda detaylı düşünmeye başlıyorsunuz ve o yeteneğin sizde olup olmadığını keşfediyorsunuz. Onun üzerine siz bir filmi inşa ediyorsunuz. Meselâ bir olay cereyan ediyor ya da görülmeyen, altı çizilmesi gereken ince bir nokta var dediğiniz anda detay gözünüz, anlam dünyanızın zenginleşmeye ve derinleşmeye başladığı yer oluyor. Keşfetme süreci, bir şeyler çekmeye başladığınızda, kamerayı ya da herhangi bir teknik malzemeyi elinize aldığınızda başlar ve bir anlatıma dönüşür. O ilk inisiyatifi almaya başladığınızda bütün kararları kendiniz veriyorsunuz; kendi ilişkilerinizi kendiniz kuruyorsunuz, her detaya, her şeye hâkim oluyorsunuz ve bu şekilde kendinizdeki bir şeyleri keşfediyorsunuz.

Görüntü yönetmeniyle yönetmen arasındaki en büyük sıkıntı ortak hayal dünyasında buluşamamaları. Yönetmen hayallerini anlatmalı, görüntü yönetmeni ise o hayali gerçek kılmak için teknik malzemeyi nasıl kullanacağına belki günlerce düşünerek karar vermeli ki kamyonlar dolusu teknik malzeme seyircide bir duyguya dönüşsün.

Aldığınız eğitimin sektörde yaptığınız işe katkısını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu bağlamda Türkiye'de sinema eğitimi hakkındaki düşünceleriniz nedir?

Ben iletişim fakültesi mezunuyum. Okulda pratiğe dair çok fazla imkânımız yoktu. Güzel sanatlar fakültesinde okuyan arkadaşlarımdan orada bu imkânların biraz daha iyi olduğunu duydum. Ama ben dünyada ya da Türkiye'de hiçbir üniversitenin sektöre, endüstriye donanımlı adam yetiştirmek gibi bir derdi olduğuna inanmıyorum. Böyle bir şey olmaması gerekiyor zaten. Üniversite dediğiniz yerin yüzde yetmişi, sekseni kuramdır. Orada aldığınız idealist eğitimle, başka bir düşünme ve üretme yapısıyla, hiçbir ezberiniz olmadan sektöre giriyorsunuz. Üniversitede pratik olsa, o kuramsal şeylerin karşılığını kendiniz keşfederek görseniz çok daha

iyi olur belki. Ama üniversite sadece vesile olur; sizi bir arkadaşla, bir hocayla tanıştırır, başka bir yere sürükler. Sizin biraz girişken olmanız, bir şeyleri kovalamanız gerekiyor.

Bir şeyi çok istersen, onu -şans eseri dediğin şeyleri- mıknatıs gibi çekersin. Bütün bunlar tutkuyla alâkalı. Okulun bana çok büyük faydaları oldu. Bir kere üniversiteden önce İstanbul'u kazanıyorsun. Okulda ders sıkıcı olabilir, ama dışarıda sinemaya dair birçok şey var. Sektörün kendisi burada ve birçok film festivali oluyor. Genellikle Türkiye'deki okullar sektöre yetişmiş adam hazırlamıyor ama ortam sağlamak, birileriyle bir araya gelmek, bir şeyleri konuşmak, tartışmak, kendini kuramsal olarak da yetiştirmek çok önemli. Zaten okurken sektöre girdiğinizde büyük eksiklikler oluyor. Sektörün verdiği ezberler senin oluyor, sektör adamı olmaya başlıyorsun. Üniversite mezunu birinin fark yaratması beklenirken sektör onu o kadar çabuk yutuyor ki daha kendi fikri oluşmadan sektörde görmüş olduğu bütün o teknik bilgiler ve ezberler kafasını karıştırıyor. Bir yerden sonra hiçbir bakış açısı olmadan sektörün ezberleri ile çalışmaya baş-

lıyorsun. Bu yüzden öğrencilik hayatı bitmeden sektöre girmek çok da sağlıklı bir şey değil.

İlk kısa filminizi çekmeye karar verdiğinizde ne gibi imkânlarınız vardı? Kısa film çekmek için büyük imkânlar şart mı?

Üçüncü sınıfa kadar sadece arkadaşların kısa filmlerinde çalıştım. Okulda eski bir kamera vardı, onunla çekiyorduk filmleri. Çekim imkânları da kısıtlıydı. Benim ilk kısa filmime gelirsek, Antep'te *Zerda* diye bir dizi çekiyorduk. Aklıma bir hikâye geldi. Orada imkânlarım iyiydi, çünkü bir dizi setindeydik. Dolly, ışık, kamera, kamera asistanı, ekip orada olduğu için bir tatil günü Antep'in bir köyünde çektik. İlk filmden sonra teknik imkânların kısıtlı olduğu filmler de çektim tek başıma. Meselâ Bursa'da iki tane kısa film çekmiştim; yeğenlerim çalışmıştı. Bir tanesi dört beş yaşlarında, mikrofon tutuyor, bir tanesini kameraya gelen ışığı kesmesi için bir sandalyenin üzerine çıkardım, elinde kartonla kameraya gelen ışığı kesiyor.

Teknik malzeme eksikliği filmi kötü yaparmış gibi düşünülür. İmkânsızlıklar içinde film çekerken o düşünce kanalını kapatıyorsunuz. Meselâ ışığım yok diyip ışığın kanalını kapatıyorsunuz. Evet ışık yok ama gölgeniz ya da güneşin açısı var. İmkânlarınız azaldığı zaman daha yaratıcı düşünmeniz gerekiyor. Bu yüzden teknik malzemem az, teknik imkânlarım kısıtlı dediğiniz noktada daha detaycı düşünmeniz, eksiklikleri anlatıma dönüştürmeniz gerekiyor. Kısa filmdeki en büyük keşiflerden biri bu. Az malzeme, az ekip, her şey çok minimal. Ama bunlardan doğru etkiyi, doğru anlatımı çıkarmak için kendinizi çok zorlamanız gerekiyor. Film bittiğinde güzel bir filmi kaçırmış olabiliyorsunuz. Keşke şöyle çekseydim, keşke böyle yapsaydım diyorsunuz. Bütün o keşkeler de senin tecrübe ettiğin şeyler oluyor.

Diziler izleyicinin ilgisini canlı tutmak için belli metotlar geliştirir. Bu metotlar seyirciyi heyecanlandırmak, duygulandırmak, ağlatmak üzerine kuruludur ve bu estetik olarak büyük bir tahribat yaratır.

Sektörde çok farklı dallar var. Sizin için en uygun işin görüntü yönetmenliği olduğunu nasıl anladınız?

Sektöre kamera asistanı olarak girdim. İlk setinizde sürekli gözlem yapıyorsunuz, her gününüz yüzlerce soru işareti ile geçiyor. Şunu keşfettim: Ben bu işi yapacaksam, bu işe hâkim olacaksam ışığı öğrenmem gerekiyor. İlk işten sonra kamerayı bıraktım, ışık asistanlığı yapmaya başladım. İkinci, üçüncü asistanlık, bazen ışık şefliği bile yaptım. Görüntü yönetmenliği için ışığı bilmek çok önemli. Kendi fil-

mini çekmek, yönetmenlik, okuldaki her öğrencinin idealidir. Bu benim idealimde de hâlâ var. Işık asistanıyken bir süre reji asistanlığı yaptım. Yönetmenlik yolu oradan geçiyordur diye düşünüyorsun, ama reji asistanlığı benim için tam bir fiyaskoydu. Bunun başlı başına bir kırtasiye işi olduğunu, yönetmen olmak isteyen kişinin hiçbir şekilde reji asistanlığına bulaşmadan da bu işi yapabileceğini, özellikle bulaşmasa daha iyi olacağını keşfettim. Sonra görüntü kısmına, özellikle kameraya daha büyük bir iştahla sarılarak geri döndüm. Görüntü ile ilişkili olmak, anlatımın içinde olmanı, istediğin biçim ve etkileri oluşturma konusunda büyük tecrübe kazanmanı sağlıyor. Görüntü yönetmeninin gözü, en az yönetmenin gözü kadar gelişmiş oluyor. Çünkü yönetmenin hayal ettiği her şeyi gerçeğe dönüştüren o. İyi bir görüntü yönetmeni, yönetmenin her türlü vasfına hâkim, onun hissettiği şeyi biçime aktarıyor. Yatkın olduğum şeyin hâlâ yönetmenlik ve reji olduğunu düşünüyorum, ama görüntü yönetmenliğini de çok seviyorum. Büyük bir tutkuyla bunun peşinden gitseydim belki mesleki olarak daha başka bir yerde olurdum. Bir şeyi çekerken kendi görüşleriniz varsa, kendi yeteneğinizi ya da kendi bakış açınızı test etmeniz gerekiyor artık ve bunu test ettikçe de "evet, ben galiba bunu yapmalıyım" diyorsunuz. Görüntüye hâkim olmak çok büyük bir kazanım. Yönetmen olmak isteyen kişinin görüntüden geçmesi bana daha cazip geliyor.

Görüntü yönetmeni olarak yönetmenle ve set ekibiyle ne gibi problemler yaşıyorsunuz?

Sette hem çalışma şartları hem de set ekibi ile iletişim kurma konusunda sıkıntılar çekiyorsun. Gözlemlediğim kadarı ile görüntü yönetmeniyle yönetmen arasındaki en büyük sıkıntı, ortak hayal dünyasında buluşamamaları. Ben daha çok fikri olmayan, hayal dünyası gelişmemiş kişiler yönetmenlik yaptığında ve bana gelip sahneye dair plân söylediklerinde sıkıntı yaşıyorum. Çünkü söyledikleri sahneye dair şeyler değil. Bana hayal ettiği bir şey söylemesi gerekiyor ki ben ona bir şeyler ka-

tayım. Görüntü yönetmenleri de yönetmen tarafından zorlanmadığı için ister istemez sığlaşıyor. Yönetmen teknik şeyleri değil hayallerini anlatmalı, görüntü yönetmeni ise o hayali gerçek kılmak için teknik malzemeyi nasıl kullanacağına belki günlerce düşünerek karar vermeli ki kamyonlar dolusu teknik malzeme seyircide bir duyguya dönüşsün. Zaten mucizevi olan da bu. Benim yaşadığım en büyük sıkıntı, herkesin işini ezbere yapması. Işık etkileri, teknik etkiler, kamera açıları, mizansenler vb. hepsi sete gelmeden önce herkesin kafasında ezberlenmiş metotlar hâlinde.

Ülke şartlarına göre sektörde çalışmanın kazancı iyi ama çalışma şartları çok ağır. Çalışılmadığı zaman kaygı başlıyor. İş bulup bulamayacağın, ne zaman çalışacağın konusunda bir garantin yok.

Sektöre girdiğinizde kendi fikirlerinizi dile getiremediğiniz için zamanla sektörün ezberleri size de yerleşiyor. Bu ezberler altında ezilmemenin bir yolu var mı?

Ezber altında ezilmemenin en büyük yöntemlerinden biri, yapılan anlatımların, etkilerin sebebini bulmak için sorgulamak. Çünkü okulda bazı şeylerin temelini görüyorsun ve soru işaretleriyle okuldan çıkıyorsun. Sektördeyken bir şeyin nasıl yapılmaması gerektiğini görerek doğru anlatımı buluyorsun. Ayrıca alandaki yabancı isimlerle de bağlantıyı koparmamak gerekiyor; birçok festival oluyor, birçok yönetmen yahut görüntü yönetmeni geliyor. Bunların söyleşileri, kamera arkası görüntüleri oluyor. Bunlar, işin nasıl yapılması gerektiği konusunda öyle güzel fikirler veriyorlar ki… Örneğin bir yönetmenin sadece görüntü yönetmeni ile arasındaki diyalogdan nasıl ilişki kurulması gerektiğini görüyorsun. Bunlarla ilişkini koparmazsan işler ezbere yapılsa da, doğru metotlar kullanılmasa da sen o doğru metoda ulaşıyorsun.

Soyut değerlerin altını o kadar çok boşalttık ki istediğimiz teknikleri ne kadar kullanırsak kullanalım bir samimiyet oluşturamıyoruz. Holivud filmleri gibi, her şey uçuyor, kaçıyor ama ortada hiçbir şey yok.

Doğruyu yapan insanların filmlerini izleyerek, yazdıkları metinleri okuyarak ya da söyleşilerine katılarak kafandaki sorulara cevaplar bulabilirsin. Okul yıllarını sadece okul içerisinde değil, okul dışında sinemacılarla fikirlerini tartışarak, film izleyerek, gelen yabancı yönetmenlerle, görüntü yönetmenleriyle, senaristlerle görüşüp bunları sürekli didikleyerek geçirmek, ezberin altında ezilmemenin en önemli yöntemi. Ondan sonra zaten kimse sana şu doğrudur, şöyle olması gerekiyor diye baskı yapamaz.

Sektör ekonomik olarak tatmin edici mi?

Sektörde herkes kazancının çok bereketsiz olduğunu söyler. Bunun en büyük sebeplerinden biri çalışan insanların bütün sosyal yaşantılarının işe endeksli olmasıdır. Çalışmadıkları zaman depresyona girer, çalıştıkları zaman da hiçbir şeye vakit bulamadıklarından yakınırlar. Süreli işlerde çalışıyorken gerçekten iyi para kazanıyorsun. Birinci asistan ve üstü statüye sahipsen güzel paralar kazanıyorsun. Bazen çok sıkı çalışıp bazen uzun süre işsiz kalabiliyorsun. Bu senin yetkinliğinle alâkalı bir şey değil, biraz da şans işi. Nasıl dengeliyorsun dersen "ben dengeliyorum" diyen yalan söyler. Kısacası sıkıntı çekiyorsun. Dürüstçe söylemek gerekirse ülke şartlarına göre kazancı iyi ama çalışma şartları çok ağır. Para kazanılıyor, bir birikim yapılıyor ama boş kalındığında ya da çalışılmadığında, tatil döneminde bu kazançları kendine döndürecek metotlar çok bilinmiyor. Çalışılmadığı zaman, belki ben de öyleyim, kaygı başlıyor. İş bulup bulamayacağın, ne zaman çalışacağın konusunda bir garantin yok. Bu kaygı rahat olmanı ve başka daha keyfi işlerle ilgilenmeni engelliyor. Bence boş vakit dediğimiz şey, sanatsal bir şeyle uğraşan adamın en dolu vakti olmalı. Çünkü sette geçirdiğin vakit, teknik olarak tecrübe sahibi olsan da, aslında biriktirdiğin, tecrübe ettiğin, hissettiğin şeyleri aktaracağın yerdir. Bu yüzden de boş vakit olarak adlandırdığımız zaman diliminde kendine dönük şeyler yapmak gerekiyor. İtalyanca kursuna gitmek gibi rasyonel bir şeyden bahsetmiyorum. Gezmek tozmak, bir şeyleri hissederek yaşamak, hayatı hissetmek… Gerçekten hakkıyla yaşamaktan bahsediyorum, gün ışığını kaçırmamak gibi basit şeylerden bahsediyorum. Bizim sektörün bu konuda çok ciddi sıkıntıları var. Bunun en büyük sebeplerinden biri kaygı. Maddi kaygılar insanları birçok şeyden uzaklaştırıyor.

Sinemamızın estetik açıdan şu anda bulunduğu yer ve geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz?

Bir kere dijital teknolojinin gelişmesiyle bazı şeylere erişim çok kolaylaştı. O yüzden filmler dizi estetiğiyle çekilmeye başladı. Diziler izleyicinin ilgisini, algısını canlı tutmak, onu ekran karşısına kilitlemek için belli metotlar geliştirir. Bu metotlar seyirciyi heyecanlandırmak, duygulandırmak, ağlatmak üzerine kuruludur ve bu estetik olarak büyük bir tahribat yaratır. Bu sinemayı ele geçirdiğinde, bir şey oluştururken arkasında sadece ve sadece ilgi çekmek ya da algıyı canlı tutmak gibi kaygılar olduğunu hissediyorsunuz. Gişe yapmakla reyting kazanmak arasında mental olarak pek bir fark yok. Filmi şekillendiren estetik dediğiniz şey, çok keyfi, içsel bir şey. Bunu maddi bir kaygıya ya da kazanca bağladığınız zaman o çatı komple çöküyor ve insan estetik bir şeyi nasıl inşa edeceğini bilmiyor. Bu çalışmanın reyting alması için şöyle şeyler yapmak lâzım dediğin anda bütün o estetik ve güzellik kaygılarının hepsi suya düşüyor. Şu an en büyük problem bu. Bu sadece sektörü değil hayatın her kesimini kuşatan bir problem. Bunun daha da kötüye gideceğini düşünüyorum. Bazı şeylerin altını o kadar boşalttık ki, bunlar artık bir estetiğe dönüşemiyor. Bir çocuk, yetişmesini, çevresinde gördüklerini başka türlü tanımlıyor artık. Bu tanımların yeniden gözden geçirilmesi gerekiyor belki de. Ben bir formu alıp da onu saf bir şekilde, bir güzelliğe, bir estetiğe dönüştüremiyorum. Birine bir şey satmak ya da birinden bir şey kazanmak üzerine kurulu bir ilişki, hiçbir zaman estetik olamaz. Sinema estetiğinin, yazım estetiğinin, güzellik üretmesi gereken her şeyin, keyfi olması ve bazı soyut değerlerin de saf kalması gerekiyor. Soyut değerlerin altını o kadar boşalttık ki istediğimiz teknikleri ne kadar kullanırsak kullanalım bir samimiyet oluşturamıyoruz. Holivud filmleri gibi, her şey uçuyor, kaçıyor ama ortada hiçbir şey yok. Çünkü samimi değil. Bir şeyi yaparken bir keyfilik, bir kendiliğindenlik olması gerekiyor. Öyle istediğim için yapıyorum dediğin noktada iş yavaş yavaş estetiğe dönüşmeye başlıyor ve insanın o anlam dünyasını saf bir şekilde koruması gerekiyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

RESTREPO: APOLİTİK OLANDA GİZLENEN İDEOLOJİ

***Restrepo*, kendini "apolitik" olarak sunsa da, 11 Eylül saldırıları sonrasında uygulamaya konulan bilinçli bir politikanın parçası hâline gelen bir grup askerin yaşadığı deneyimler aracılığıyla Amerikalıların savaşan askerlerle özdeşlik kuracağı bir kanal açıyor.**

BARIŞ SAYDAM

11 Eylül saldırılarından sonra eski Amerikan başkanı George Bush'un meşhur "terörle mücadele" politikası çerçevesinde Afganistan'a 2001 yılında hava bombardımanı başlatıldı. Amerika ve İngiltere'nin hava bombardımanı sonucu şehirdeki askeri üsler ve havaalanları ele geçirildi. Kısa sürede Afganistan'ın gardını düşüren Ame-

rikalılar tek tek şehirleri kuşatırken karada devam eden çatışmalar hava bombardımanı gibi çabuk sonuç vermedi.

Restrepo belgeseli, Amerikalıların hava bombardımanı sonrasında Afganistan'daki kara harekâtında yaşadıklarını konu alıyor. Ödüllü foto muhabiri Tim Hetherington ve gazeteci-yazar Sebastian Junger tarafından çekilen belgesel, Doğu Afganistan'ın Korengal Vadisi'nde mevzilenen 173. Hava İndirme Tugayı'na ait ikinci müfrezenin, on beş ay süren devriye görevlerine odaklanıyor. Korengal Vadisi'ndeki çatışmaların en şiddetli geçtiği dönemde (2007-2008 yılları) Amerikalılar bölgede pek çok kayıp veriyor. Belgesel de ismini Korengal Vadisi'ndeki çatışmalar sırasında ölen Kıdemli Sıhhiye Eri Juan Restrepo'dan alıyor. Film, bir yandan arkadaşları öldükten sonra vadide bir tür sınır karakolu kuran ve bu karakola Restrepo ismini veren Amerikalıların bölgede yaşadıklarına, bir yandan da Amerikalıların gözünde savaşın nasıl algılandığına dair önemli ipuçları veriyor.

Amerika'daki sıradan bir vatandaş için televizyon haberlerinde yahut gazetelerde rastladığı bir sözcükten ibaret olan Afganistan, Korengal Vadisi'ne bir macera yaşamak için gelen Amerikalı bir grup asker için de başlarda aynı şekilde bir satır arası olarak algılanıyor. Nasıl bir yere geldiklerinden habersiz olan askerler, savaşı bilgisayar oyunları ve uyuşturucu deneyimiyle mukayese ediyor. Çünkü yapacakları şey hakkında en ufak bir bilgile-

ri yok. Kimse Afganistan'a neden geldiğiyle, Afganistan'ın nerede olduğuyla ya da niçin Restrepo karakolunu korumaları gerektiğiyle ilgilenmiyor. Hepsi görev sürelerinin dolmasını bekliyor ve alacakları ücreti düşünüyor. Bu yüzden belgeseldeki çatışma sahnelerinde ne zaman kameralar askerlerin yüzlerine dönse donuk bakışlar ekranı kaplıyor. Nerede olduğunu, ne yaptığını, ne yapacağını bilmeyen ve içinde bulunduğu durumla ne gibi bir ilgisi olduğunu anlayamayan insanların yüz ifadesi belgeselde sık sık karşımıza çıkıyor.

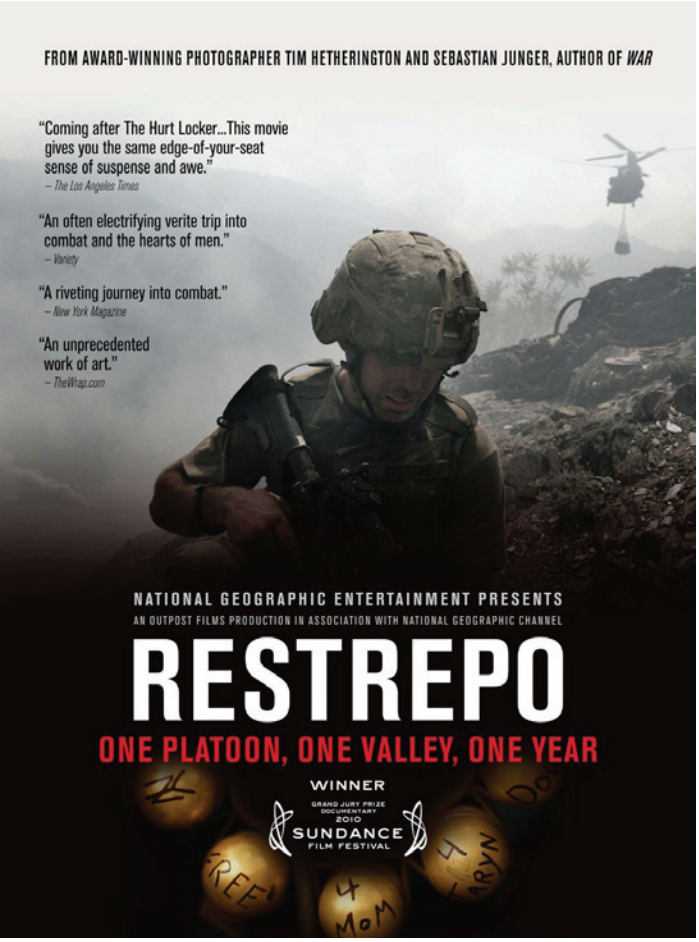
Taliban destekçilerini öldürmek için bütün köyü bombardımana tutan, kadın ve çocuk demeden herkesi amacını bilmediği bir nedenden dolayı gözü kapalı öldürürken bile neşesinden bir şey kaybetmeyen askerlerin, kendilerine ateş açıldığında şaşkınlığa düşmeleri aslında tam da sıradan bir Amerikalının Ortadoğu'daki Amerikan işgaline bakışını yansıtıyor. Baskıcı rejimlerin halkı sömürdüğü, fakirliğin ve

yoksulluğun ayyuka çıktığı üçüncü dünya ülkelerini demokrasi ve medeniyet götürerek kurtardığına inandırılan Amerikalılar, doğal olarak bu çabalarının karşılığında işbirliği bekliyorlar. İşbirliği olmayınca da önce şaşkınlığa düşüyor, ardından da şiddete başvurmakta beis görmüyorlar. *Restrepo*, Amerikalıların bu algısını çok net ve çarpıcı bir şekilde ekrana yansıtıyor.

Kahramanla Özdeşleşme ve Altmetindeki İdeoloji

Hetherington ve Junger ikilisinin tipik bir "iliştirilmiş" gazetecilik örneği sergiledikleri belgesel, bir yandan Amerikalı gençlerin ne denli zor koşullarda savaştıklarını ve ülkelerine hizmet etmek için ölümü göze aldıklarını vurgulayarak ortalama bir Amerikalının milliyetçi duygularını kabartırken, öte yandan apolitik bir belgesel olduğu iddiasıyla ideolojik söyleminin üstünü örtmeye çabalıyor. Belgeselin resmi sitesinde yönetmenler, belgeseli anlatırken, çekim sürecinde askerlerle birlikte yaşadıklarından, askerlerin aileleri ve Afganlarla özellikle röportaj yapmadıklarından bahsediyor ve "Politik inançlarımız ne olursa olsun, askerlerin deneyimlerini anlamak bizim için daha önemliydi." diyorlar.[1] Yönetmenlerin bu "insani" tercihlerine madalyonun diğer tarafından baktığımızda ise bambaşka bir manzarayla karşılaşıyoruz. Son dönemlerde İsraillilerin savaş sırasındaki deneyimlerinden yola çıkarak çektikleri, askerlerin bireysel deneyimlerine yoğunlaşan *Beşir'le Vals* (*Waltz with Bashir*, 2008) ve *Lübnan* (*Lebanon*, 2009) gibi filmleri ya da Danimarkalı bir grup askerin Afganistan'da yaşadıklarını *Restrepo*'dakine benzer şekilde bir kahramanlık hikâyesine dönüştüren *Armadillo* (2010) isimli belgeseli gözümüzün önüne getirdiğimizde, bilinçli bir şekilde hasıraltı edilen politikanın, aslında "olduğu gibi" yansıtıldığı iddia edilen stilize hayat hikâyelerinin tam ortasında durduğunu fark ediyoruz. Slavoj Zizek'in *Ölümcül Tuzak* (*The Hurt Locker*, 2008) filmini eleştirirken belirttiği gibi failin travmatik tecrü-

1 Directors' Statement, http://restrepothemovie.com/story/ (Erişim: 10 Şubat 2011)



besine odaklanmak, aynı zamanda savaşın bütün etik-siyasi arka plânını da görmezden gelmemize neden oluyor. Ama ideoloji, tam da görünmezliği dâhilinde, hiç olmadığı kadar ortada: "Evlâtlarımızla birlikte biz de oradayız; orada ne yaptıklarını sorgulamak yerine onların korkusu ve acısıyla özdeşlik kuruyoruz" mesajı veriyor.[2] *Restrepo* da bu anlamda, her ne kadar kendini "apolitik" olarak sunsa da, 11 Eylül

Taliban destekçilerini öldürmek için bütün köyü bombardımana tutan, kadın ve çocuk demeden herkesi amacını bilmediği bir nedenden dolayı gözü kapalı öldürürken bile neşesinden bir şey kaybetmeyen askerlerin, kendilerine ateş açıldığında şaşkınlığa düşmesi sıradan bir Amerikalı'nın Ortadoğu'daki Amerikan işgaline bakışını yansıtıyor.

saldırıları sonrasında uygulamaya konulan bilinçli bir politikanın parçası hâline gelen bir grup askerin yaşadığı deneyimler aracılığıyla Amerikalıların Afganistan'da savaşan askerlerle özdeşlik kuracağı bir kanal açıyor. Belgeselin bitiminde, Amerikalıların Korengal Vadisi'nden 2010 yılında çekildiğine ve orada 50'ye yakın Amerikan askerinin öldüğüne dair bir bilgi veriliyor. Ama önemli olan oradaki insanların bir hiç uğruna hayatlarını kaybetmeleri değil, esas mesele, o askerlerin ölümü üzerinden savaşın sürdürülmesi konusunda Amerikan vatandaşlarına verilen mesajdır. Korengal Vadisi'nde ölen 50'ye yakın Amerikalı asker belgeselin bitiminde kimsenin umurunda olmuyor. Çünkü herkes izlediği kahramanlık masalından hoşnut ayrılıyor ve herkes "korkak", "adi" düşman karşısında yapılacak tek şeyin intikam almak, yani savaşı sürdürmek olduğuna inandırılıyor. Ölen askerlerin niçin Korengal Vadisi'nde öldüğü ve neden orada oldukları soruları ise görmezden geliniyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

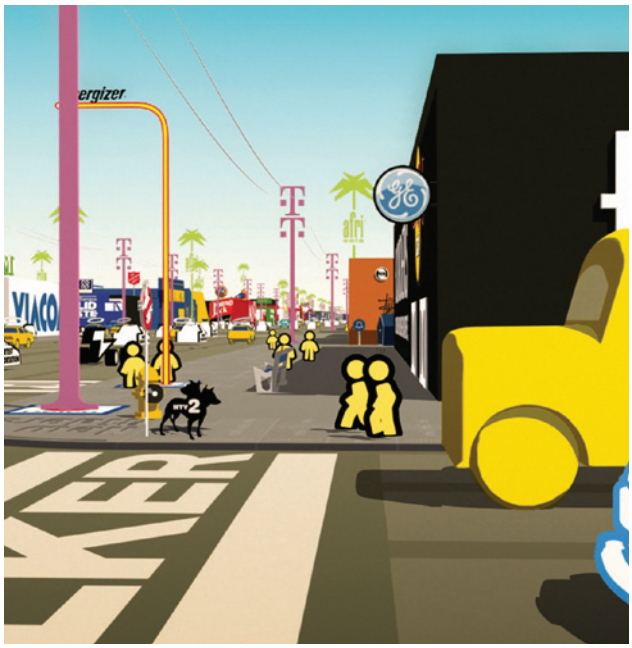
2 Slavoj Zizek, "The Hurt Locker Buram Buram İdeoloji Kokuyor", 25 Mart 2010, Radikal Gazetesi, http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetayV3&ArticleID=987556&Date=08.02.2011&CategoryID=99 (Erişim: 10 Şubat 2011)

LOGORAMA:

"MARKA İMPARATORLUĞU"NA HOŞGELDİNİZ

EBRU AFAT

***Logorama*, küresel markaların günlük hayatımızı bir ağ gibi kapladığını, insanın doğa ve gerçek hayatla bağının kopmak üzere olduğunu, insanlığın gitgide sanallaşan bir dünyada markaların esiri hâline geldiğini son derece vurucu ve alaycı bir tarzda anlatıyor.**



Küreselleşmenin tüm dünyayı kapsama alanına aldığı, insanların hayatını dolaylı yahut doğrudan, olumlu yahut olumsuz ama bir şekilde mutlaka etkilediği zamanlarda yaşıyoruz. Beş yüz yıl önce coğrafi keşiflerle sermayenin dünya çapında dolaşıma girmesinin temellerini attığı ve 18. yüzyılda İngiltere'de gerçekleşen Sanayi Devrimi'nin üretim biçimini belirlediği kapitalist ekonomik sistem, tüm yeryüzünü küresel ticaret ve markalar ağının içine çekmiş durumda. İletişim ve bilişim sektörlerinde 1980'lerde başlayıp 1990'larda hızlanan teknolojik gelişmelerin tetiklediği son küreselleşme dalgası sayesinde, daha önce hiç olmadığı kadar hızlı, yaygın ve karmaşık bir üretim-tüketim döngüsü hüküm sürmekte. Bu sürecin temel aktörleri ise küresel markalar yaratan çok uluslu şirketler (*multinational corporations*). Çoğunlukla merkezleri gelişmiş ülkelerde bulunan

çok uluslu şirketlerin, küresel markalarının logosunu (amblemini) taşıyan ürünlerini, gelişmekte olan ülkelerde kurdukları fabrikalarda (*sweatshops*, kan ter atölyeleri) başka şansları olmadığı için boğaz tokluğuna çalışan işçilerin üretmesi, ışıltılı logoların ardındaki karanlık resmi teşkil ediyor. Kanadalı yazar ve aktivist Naomi Klein'in, 2000 yılında yayınlamasının ardından karşı küreselleşme (*alter-globalization*) hareketinin başvuru kitabı hâline gelen *No Logo*[1] ile hedef tahtasına oturttuğu birçok küresel markanın bu karanlık yüzü çoğu zaman gölgede kalıyor.

Kimsenin mevcut piyasa yönelimli, şirketsel ekonomik sistemin tamamen dışında kalabilme imkânı bulunmuyor. Bankalar ve diğer finans kurumları, borsalar ve tabii ki reklâm sektörü ile medyanın diğer önemli oyuncularının teşkil ettiği kapitalist ekonomik sistem, kısacası markalar imparatorluğu, onu eleştiren insanların da ister istemez parçası oldukları bir dünya. Ancak bu durum, insanların daha önce hiç yapamadıkları ölçüde birbirleriyle kolay, hızlı ve ucuz şekilde iletişim kurabilmesini sağlayan küreselleşmenin olanaklarını kullanmak suretiyle mevcut üretim-tüketim sürecini daha adil, daha insani ve çevreye mümkün olduğunca az zarar verir hâle dönüştürmek için çaba göstermeye engel teşkil etmiyor. Malum, küreselleşmenin olumsuz yönlerine karşı oluşan tepki, Dünya Ticaret Örgütü'nün Aralık 1999'da ABD'nin Seattle şehrinde düzenlenen Milenyum Zirvesi'ni sarsan protesto gösterileriyle ilk defa dünya çapında varlığını duyurmuştu. Küreselleşmenin liderliğini yapan ve nimetlerinden en çok faydalanan ülkenin vatandaşı olan ve yine o ülkenin küresel markalarının ürünlerini tüketen in-

1 Naomi Klein, *No Logo: Küresel Markalar Hedef Tahtasında*, çev. Nalan Uysal (Ankara: Bilgi Yayınevi, 2002).

sanların, küreselleşmenin adaletsizliklerini protesto etmeleri son derece grotesk bir tabloydu.

Ünlü sanatçılar için video-klipler çeken, aralarında moda ve kozmetik sektörünün devlerinin de yer aldığı birçok küresel markanın reklâmlarını hazırlayan Fransız şirketi *H5*'in imza attığı 16 dakikalık kısa animasyon filmi *Logorama* (2009), benzer bağlamda değerlendirilebilecek bir eser. 1996'da Ludovic Houplain ve Antoine Bardou-Jacquet tarafından kurulan grafik ve animasyon stüdyosu *H5*, 1999'dan beri aynı zamanda bir yönetmenler kolektifi olarak da çalışıyor. Ludovic Houplain, Harve de Crecy ve François Alaux tarafından yazılıp yönetilen *Logorama*, şirketin ilk kısa filmi. 2009 Cannes Film Festivali'nde Kodak Kısa Film Ödülü alan, Mart 2010'da düzenlenen 82. Akademi Ödül Töreni'nde En İyi Kısa Animasyon Filmi seçilen *Logorama*, hem sinema hem de reklâm sektöründe büyük ses getirmişti.

Logolara Esir Olmadan Yaşamak

Logorama'da olaylar, tamamen küresel markaların logo veya maskotlarından oluşmuş şekilde dizayn edilmiş bir hayatı temsil eden Los Angeles şehrinde geçiyor. Markaların maskotları canlı olduğu gibi, stilize edilmiş bu dünyada yaşayan insanlar ve hayvanlar da sadece bir markanın maskotu olarak hayat bulabiliyor. Film, *Pringles* maksotunun bir restoranın park yerine girip o sırada sigara molasındaki garson kıza sipariş vermesiyle başlar. Petrol firması *Exxon Mobil*'in maskotu *Esso Girl*, garson kız rolündedir. Bu esnada, *Michelin* lastiklerinin maskotu *Michelin adamı* görünümündeki iki polis, hayvanların gösteri amacıyla hayvanat bahçelerinde tutulmalarının ahlâki olup olmadığını tartışmaktadır. Polisler öğle yemeklerini ısmarlarken radyodan bir anons duyarlar. Bir suçlu, kırmızı yemek servis arabasıyla hapishaneden kaçmaktadır. Polisler, ünlü hamburger markası McDonald's'ın palyaço maskotu Ronald McDonald kılığındaki suçluyu takip etmeye başlarlar. Kısa sürede olaylar iyice kontrolden çıkarken, aniden çok büyük bir deprem meydana gelir. Los Angeles şehri ve markalar imparatorluğu büyük bir felaketle karşı karşıyadır.

Reklâmcılık dünyasını çok iyi tanıyan *Logorama*'nın senarist ve yönetmenleri, küresel markaların günlük hayatımızı bir ağ

gibi kapladığını, insanın doğa ve dolayısıyla da gerçek hayatla bağının kopmak üzere olduğunu, dolayısıyla insanlığın gitgide sanallaşan bir dünyada markaların esiri hâline geldiğini son derece vurucu ve alaycı bir tarzda anlatıyor. Hâlâ üretimde olan veya eskiden üretilmiş iki bin beş yüz kadar markanın kullanıldığı filmde yer alan maskotlar, yönetmen David Fincher da dâhil olmak üzere, tanınmış isimler tarafından seslendiriliyor. Holivud yapısı içerisinde *Dövüş Kulübü (Fight Club,* 1999) gibi sistemi çok sert şekilde eleştiren bir film çeken Fincher, böylelikle onun yolundan giden, yani sistemin içinde kalarak sistemi eleştiren *H5* ekibine anlamlı bir destek veriyor.

Piyasaların birbirine bağlandığı, 2008'de ABD ve İngiltere'deki finans sektöründe yaşanan çöküşün küresel bir ekonomik krize yol açtığı bir dünyada, şirketlerin faaliyetleri ve markaların imajlarının etkilerini sorgulamak ve bu sorgunun sonuçlarıyla yüzleşmek gerekiyor. İnsanların gittikçe daha çok tüketmesi, sürekli tüketimin özendirilmesi üzerine kurulu bir ekonomik sistemin çevreyi yok etmesi ve giderek daha fazla oranda fiziksel ve psikolojik rahatsızlıklara sebep olması, artık bir kısırdöngüye dönüşmüş durumda. Herkes hoyratça kullanılan doğanın intikam almaya başladığından bahsediyor, lâkin çok az insan bir felâketi önlemenin yolunun çok üret-çok iyi reklâm yap-çok tüket-çevreyi çok kirlet sonra temizlemek için para harca-doğal beslenmediğin için hastalan sonra iyileşmek için para harca vs. şeklinde sürüp giden döngüyü kırmak için yaşam tarzında bazı fedakârlıklar yapmayı göze alıyor. Oysa çöp ayrıştırması yapmak, fosil yakıtları mümkün olduğunca az tüketmek, fiziksel güçle rahatlıkla yapılabilecek basit işler için elektrikli aletler kullanmamak, çamaşırları asarak kurutmak, fast food gıdalardan kaçınmak gibi herkesin uygulayabileceği basit önlemler bile önemli farklar yaratabilir.

Logoların hayatı egemenliği altına aldığı bir dünyada, logolara esir olmadan yaşamak mümkün. Kendisi küçük ama etkisi büyük bir film olan *Logorama,* bu yönde belirli bir hassasiyet ve bilinç oluşturmak noktasında çok değerli ve önemli bir katkı sunuyor. Yaratıcı bir zekânın ürünü bu kısa animasyon, benzeri konuyu işleyen birçok uzun metrajlı belgesel yahut dramatik filmden çok daha vurucu bir şekilde mesajını veriyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

OSMANLI'DA BİR SİNEMA GÖNÜLLÜSÜ: SIGMUND WEINBERG-2

YALÇIN LÜLECİ

Sinemanın Yaygınlaşmaya Başlaması

Osmanlı Devleti'ne girişinden 1908 yılında Meşrutiyet'in ikinci defa ilânına kadar geçen sürede sinema, Osmanlı topraklarında hızla yayılmış ve halkın rağbet gösterdiği eğlencelerden biri olmaya başlamıştır. Bu ilgi, zamanla kalıcı sinema salonlarına olan ihtiyacı ortaya çıkarmıştır.[1] 1908 tarihi sinemamız açısından bir başka açıdan da önemlidir. Bu tarihte Makedon asıllı Osmanlı vatandaşlarından, Janaki ve Milton Manaki (Manaki Kardeşler) iki dakika uzunluğundaki *Türklerin Hürriyet Üzerine Konuşmaları* adlı filmleriyle Osmanlı topraklarında, Osmanlı tebaasına mensup kişiler olarak ilk belgesel filmi çekmişlerdir.[2]

O yıllarda Fransız Pathe Firması, temsilciliklerinin bulunduğu pazarlara, yalnız-

1 Seda Bayındır Uluskan, *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları* (Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2010), s. 487.

2 Özde Çeliktemel-Thomen, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922)", Kurgu Online International Journal of Communication Studies, vol.2, June 2010, s. 4, http://www.kurgu.anadolu.edu.tr/dosyalar/22.pdf (Erişim Tarihi: 23.11.2010.

ca makine ve film ihraç etmekle yetinmeyip, sinema salonları da açmaya yöneldi. Pathe'nin, Türkiye'de bu işi firma adına üstlenmesi için seçtiği kişi, yine Sigmund Weinberg'di.[3] Böylece Weinberg, 30 Ocak 1908'de Pathe Sineması adıyla ülkemizdeki ilk yerleşik sinema salonunu açmıştır. Tepebaşı'nda yaptırdığı bu sinemayla Weinberg, sinemanın kalıcı salonlara yerleşmesine, İstanbul'un eğlence hayatındaki yerini artırmasına ve İstanbul'un ülkemizde beyazperdenin merkezi hâline gelmesine katkıda bulunmuştur.[4]

Tepebaşı'ndaki Şehir Tiyatrosu'nun Eski Komedi Bölümü olan yerde (Bu yere daha sonraki yıllarda yapılan sergi merkezi, şimdi TRT tarafından kullanılmaktadır.) açılan[5] bu yerleşik sinemayı, Beyoğlu'nda yapılan "Palas Sineması", "Majik Sineması" vb. salonlar izledi.[6] Dönemine göre oldukça modern bir görünümü olan Pathe Sineması, Weinberg'in işletmesinde ancak sekiz yıl hizmet verebildi. Daha sonra adı değiştirilerek Belediye Sineması yapıldı.[7] Pathe Sineması'nda, kısa metrajlı belgesel ve güldürü filmleri ile yola çıkan Weinberg, daha sonra sinemasını Beyoğlu'ndaki Concordia'ya taşıdı.[8]

3 Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam* (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995), , s. 41.
4 Bayındır Uluskan, s. 487.
5 Evren, s. 44.
6 Hakan Aydın, "Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950)", s. 61.
7 Evren, s. 51.
8 Bayındır Uluskan, s. 487.

1915 yılı Türk sineması açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilebilecek bir olaya tanıklık ediyordu. Osmanlı'nın müttefiki Almanya'ya giden Harbiye Nazırı Enver Paşa, Alman ordu sinemasının çektiği filmleri izledi. Bu çalışmalardan etkilenen Enver Paşa, yurda döner dönmez Osmanlı ordusunda da bir sinema biriminin kurulması emrini verdi.

Pathe Sineması'nın açılışını yaptıktan sonra Weinberg, sinema piyasasına ağırlığını koydu. Elinde her geçen gün çoğalan film ve aygıtlar için yeni pazarlar aramaya başladı. Gayrimüslimlerin yoğun olduğu semtlerde sinema açmak için Fransızca, Rumca, Ermenice ve hatta Almanca el ilânları bastırıp dağıttı.[9] İstanbul'da sinemacılık faaliyetlerinde bulunan ve kadınlı-erkekli sinema gösterileri düzenleyen rakibi Assaduryan'a karşı bir hamle olarak, konaklarda ve okullarda film gösterilerine başladı. Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi), İstanbul Sultanisi (İstanbul Erkek Lisesi)[10] ve Darüşşafaka bu okullardan en önemlileridir. Bazı yerlere de gösterici gönderdi ve elindeki mevcut filmleri kiraladı.[11]

Weinberg'in bu okul gösterilerinde, ilk Türk sinemacısı olarak anılacak genç bir sinema heveslisi yetişiyordu: Fuat

9 Evren, s. 54.
10 Giovanni Scognamillo, *Türk Sineması Tarihi* 1896-1959, Cilt: 1 (İstanbul: Metis Yayınları, 1990), s. 20.
11 Evren, s. 54.

Uzkınay.[12] İstanbul Sultanisi'nde dâhiliye memurluğu yapan Uzkınay, sinemaya özel bir ilgi duyuyordu.[13] İşte bu genç memur, Sigmund Weinberg'le tanıştı ve ondan projeksiyon aygıtının nasıl çalıştırıldığını kısa sürede öğrendi.[14]

1915 yılına gelindiğinde Sigmund Weinberg önemli bir hamle daha yaptı ve dönemin en lüks sinemalarından biri olan Cine Palace'ın, giriş holündeki aynalardan dolayı halkın Aynalı Sinema diye andığı sinemanın, işletmeciliğini üstlendi. Weinberg, sinemanın açılışını, dönemin önemli gazetelerinde önceden ilginç ilânlarla duyurdu.[15]

12 Scognamillo, s. 20.
13 Evren, s. 54-55.
14 Agâh Özgüç,, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler* (İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990), s. 8.
15 Evren, s. 69.

MOSD'daki Görev Hakkında Yeni Bilgiler

1915 yılı Türk sineması açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilebilecek bir olaya daha tanıklık ediyordu. I. Dünya Savaşı'nın devam ettiği bu günlerde Osmanlı'nın müttefiki Almanya'ya giden Harbiye Nazırı Enver Paşa, burada Alman ordu sinemasının çektiği filmleri izledi. Alman ordusunun sinema çalışmalarından etkilenen Enver Paşa, yurda döner dönmez Osmanlı ordusunda da bir sinema biriminin kurulması emrini verdi. Paşanın bu direktifiyle 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) kurulmuş ve Weinberg bu birimin başına, o günlerde yedek subay olan Fuat Uzkınay da onun yardımcılığına getirilmiştir.[16] MOSD, önceleri savaşla ve başkomutanın, padişahın, resmi ve özel yaşamlarıyla ilgili belge filmler çekti.[17] Bu filmler, savaşın, Osmanlı'nın da dâhil olduğu İttifak grubunun lehine gittiğine dair halka yönelik propagandada önemli bir rol oynadı.[18] Weinberg'in MOSD'daki görevi, Romanya'nın tarafsızlığını bozup Osmanlı İmparatorluğu'na savaş ilân ettiği 29 Ağustos 1916 tarihine kadar sürdü. Bu tarihten sonra Weinberg'in görevine, Düvel-i Muhâsama (Düşman Devletler) tebaasından olduğu için son verildi. Ancak bazı sinema tarihi kitaplarında belirtildiği gibi Weinberg

16 Bayındır Uluskan, s. 489.
17 Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Cilt:1 (Ankara: Kitle Yayınları, 1999), s. 13.
18 Ali Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema* (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2007), s. 36.

sınır dışı edilmedi. Aksine MOSD ile olan ilişkisi, resmi olmayan bir düzeyde devam etti.[19] Ayrıca MOSD'daki görevine son verildikten sonra İstanbul'daki yaşamını sürdürdü. Bunun yanında başta Enver Paşa olmak üzere devlet ricalinin gittiği Aynalı Sinema'yı da işletiyordu.[20]

Weinberg'in MOSD'da ne kadar süre görev yaptığı kesin olarak bilinmemektedir. Nijat Özön'e göre MOSD 1. Dünya Savaşı'nın başlamasından bir buçuk yıl kadar sonra kurulmuşsa, bu 1916 yılının başlarına rastlar. Osmanlı Devleti'nin Romanya'ya savaş ilânı da 29 Ağustos 1916 olduğuna göre Weinberg'in buradaki yöneticiliği, ancak birkaç ay kadar sürmüştür.[21] Weinberg'in MOSD'daki görevinden uzaklaştırılmasından sonra yerine, yardımcılığını yapan Fuat Uzkınay tayin edilmiştir.[22] Weinberg, bu görevden alma olayından sonra Merkez Kumandanlığı tarafından Fotoğrafçı İbrahim Ferit Bey ile beraber Galiçya Cephesi'ndeki Osmanlı askeri birliklerini filme almak için görevlendirildi. Bu görev sona erdikten sonra her ikisi de tekrar İstanbul'a döndüler.[23]

Özuyar'ın çalışmaları sonucu ortaya çıkan ve Weinberg'in sınır dışı edilmediğini gösteren bir belge Enver Paşa imzasıyla 13 Temmuz 1917 tarihinde Dâhiliye Nezareti'ne gönderilen bir yazıdır. Bu yazıda, Merkez Kumandanlığı'nda kurulan sinematograf için gerekli olan araç gereci satın almak üzere Weinberg'in Berlin'e gönderileceği ifade edilir. 1920 yılına ait bir belgede ise Darülaceze kurumunun açtığı film ihalesini Weinberg'in kazandığı ortaya çıkmaktadır.[24]

Weinberg girişken bir sinema ve ticaret adamı idi. Bu yüzden yalnız askeri belge filmleri çekmekle yetinmedi. Konulu filmlerin çekilmesine ve halka gösterilmesine de öncülük etti. Bunun için savaşta, İstanbul'da gösteriler yapan Benliyan'ın Milli Operet Kumpanyası'yla anlaştı ve bu kumpanyanın repertuarında bulunan *Leblebici Horhor* ve *Himmet Ağa'nın İzdivacı* adlı oyunları filme almayı kararlaştırdı.[25] *Leblebici Horhor*'un çekimlerine başladı. Bu Türk sinema tarihinde çekilen ilk konulu filmdi, fakat önemli oyuncularından birinin ani ölümü nedeniyle yarım kaldı.[26] Bu talihsiz duruma rağmen, Weinberg yılmadı, bu kez de Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere'in *Le Mariage Forcé* (Zor Nikâh) oyunundan uyarlanan *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'nı filme çekmeye başladı. Film çevrilmeye başlandığı sıralarda yine talihsiz bir olay oldu: Fransa, Polonya'ya savaş ilân etti ve filmin yabancı oyuncularının önemli bir kısmı askere alındı. Film, ancak savaşın bitiminden sonra, yönetmen Reşat Rıdvan, kameraman Fuat Uzkınay tarafından yine aynı ad

19 Özuyar, s. 40-41.
20 Özuyar, s. 41.
21 Evren, s. 77.
22 Scognamillo, s. 22.
23 Özuyar, s. 41.
24 Özuyar, s. 42.
25 Onaran, s. 14.
26 Evren, s. 76.

ve oyuncularla tamamlandı.[27] Scognamillo, Weinberg'in bu dönemde ayrıca *Boksör Sabri*, *Marzuk (Efe Merzuk)*, *İyi Karar* ve *Terör* isimli kısa metrajlı filmler de çektiğini belirtir.[28]

Sigmund Weinberg'le ilgili çalışmalarda karşılaşılan diğer bir problem akrabalık ilişkilerinin yanlış yazılması ve isminin başkalarının isimleriyle karıştırılmasıdır. Bazı çalışmalarda, Sigmund Weinberg'in aynı dönemde İstanbul'da fotoğrafçılık yapan Jean Weinberg'le kardeş olduğu iddia edilmesine karşın, "bugüne kadar bu iki kişinin kardeş, baba-oğul ya da akraba olduğunu" kanıtlayacak hiçbir belgeye ulaşılamamıştır. Aynı dönemlerde çektiği fotoğraflara "S.W." diye imza atan ve bu nedenle de Sigmund Weinberg'le karıştırılan kişinin de W. Sander olduğu tespit edilmiştir.[29]

Osmanlı arşivinde Türk sinema tarihine dair araştırma yaparken tesadüfen bulduğumuz 1923 yılına ait bir belge, Weinberg'in o yıllardaki durumunu ortaya koyması bakımından önemlidir.[30] Weinberg'in "harp kazanç vergisi"nden muaf tutulmasının talep edildiği bu belge, 20 Kasım 1923 tarihinde İstanbul'daki Romanya Elçiliği'nden İstanbul Murahhaslığı'na gönderilmiştir. Murahhaslık da elçilikten gelen bu belgeyi, bir üst yazıyla beraber Hariciye Vekâleti'ne iletmiştir. 20 Kasım 1923 tarihinin önemi üzerinde durmak gerekir. 2 Ekim'de, yaklaşık beş senelik bir işgal döneminden sonra, Türk ordusu İstanbul'a girmiş, 29 Ekim'de ise Cumhuriyet ilân edilmiştir. Yani bu belge Türk ordusunun İstanbul'a girişinden yaklaşık elli gün, Cumhuriyet'in ilânından ise sadece üç hafta sonrasına aittir.[31] Romanya Elçiliği'nin gönderdiği resmi yazıda Sigmund Weinberg ile ilgili olarak "…harp boyunca Türk askeri yetkililer tarafından çoğu kez sinemasına el konulduğu görülmektedir. Kendisi tutsak olarak Galiçya'ya götürülmüş ve 30 yıldan fazla bir zamandır Konstantinapol'deki işletmesini kapalı tutmak zorunda bırakılmıştır. Buna ek olarak, bir başka deyişle, Sayın Weinberg yabancı bir kişi olması nedeniyle böyle bir vergi ödemeye tabi tutulamaz." denilmektedir.

Bu belgede geçen, Türk yetkililerin Weinberg'in sinemasına el koyduğu, onun "Galiçya Cephesi'ne zorla gönderildiği" ve "30 yıldır İstanbul'daki işletmesini kapalı tutmak zorunda kalması" gibi ifadeler, elimizdeki bilgilerle çelişmektedir. Romanya Elçiliği gönderdiği bu yazıda gerçek olmayan bilgilere yer vererek, onun savaş döneminde kazanç elde etmediği iddialarını güçlendirmek istemiş olabilir. Tabii bu "harp kazanç vergisi" öde-

27 Evren, s. 76.
28 Giovanni Scognamillo, "Türk Sineması: Başlangıcından Bugüne", *Hayal Perdesi*, Sayı:18, Eylül-Ekim 2010, s. 69; *Bianco e Nero/Beyaz ve Siyah*, Sayı: 5-6, Mayıs-Haziran 1952.
29 Evren, s. 83-84.
30 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hariciye Nezareti İstanbul Murahhaslığı (HR. İM.), Dosya No: 89/23, Tarih: 20.11.1923.
31 Durmuş Yalçın vd., *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Cilt: 2 (Ankara: AKDTYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2005), s. 441.

memek amacıyla yapılmaktadır. Weinberg, ülkesi Romanya'ya karşı Osmanlı İmparatorluğu'nun yanında savaşa girmesi, üstelik aslen Galiçyalı olduğu konusunda Özuyar'ın verdiği bilgiyi doğru kabul edersek, doğduğu bölgeye Osmanlı ordusunun emrinde gitmesini elçilik yetkililerine "zorla gönderildim" diye açıklamış olma ihtimali, belgede geçen "Kendisi tutsak olarak Galiçya'ya götürülmüş…" ifadelerinin izahı kabul edilebilir. Weinberg'in "harp kazanç vergisi"nden muaf tutulma talebinin nasıl karşılık bulduğuna dair şimdilik elimizde bir belge yoktur.

Weinberg'in 1920'li yıllarda neler yaptığına dair iki önemli gazete ilânı vardır. Bunlar "Annuaire Oriental" adlı gazetede farklı tarihlerde çıkan iki ilândır. Her iki ilânda da Weinberg'in İstiklal Caddesi'ndeki işyerinde fotoğraf, film ve gramofon malzemeleri sattığı yazılmaktadır. İlki 1927'de, diğeri ise 1929'da yayınlanmıştır.[32] Evren aynı çalışmasında Weinberg'in ülkemizdeki son ilânını da 1930'lu yılların başında verdiğini yazmaktadır.[33]

Weinberg'in eğer yaşadıysa 1930'lardan itibaren neler yaptığı ve ne zaman öldüğü hâlâ meçhuldür.[34] Ankara'daki Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, Romanya Elçiliği ve İstanbul'daki o döneme ait belgelerin araştırılmasıyla Weinberg hakkında daha geniş bilgi edinmek mümkün olacaktır.

32 Evren, s. 79.
33 Evren, s. 84.
34 Scognamillo, *Türk Sineması Tarihi*, s.19.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Yalçın Durmuş vd., *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Cilt: 2 (Ankara: AKDTYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2005).

Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam* (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995).

Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Cilt:1 (Ankara: Kitle Yayınları, 1999).

Agâh Özgüç,, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler* (İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990).

Ali Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema* (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2007).

Giovanni Scognamillo, "Türk Sineması: Başlangıcından Bugüne", *Hayal Perdesi*, Sayı:18, Eylül-Ekim 2010; *Bianco e Nero/Beyaz ve Siyah,* Sayı: 5-6, Mayıs-Haziran 1952.

Giovanni Scognamillo, *Türk Sineması Tarihi* 1896-1959, Cilt: 1 (İstanbul: Metis Yayınları, 1990).

Seda Bayındır Uluskan, *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları* (Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2010).

Makaleler

Özde Çeliktemel-Thomen, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922)", Kurgu Online International Journal of Communication Studies, vol.2, June 2010, s. 4; http://www.kurgu.anadolu.edu.tr/dosyalar/22.pdf (Erişim Tarihi: 23.11.2010).

Hakan Aydın, "Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910–1950)", s. 61; http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/Hakan%20AYDIN/AYDIN,%20HAKAN.pdf (Erişim Tarihi: 31.10.2010)..

Arşiv Belgesi

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hariciye Nezareti İstanbul Murahhaslığı (HR. İM.), Dosya No: 89/23, Tarih: 20.11.1923.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

BİR MEGALOMANİ ÖYKÜSÜ: İP

MERYEM KÖSE

"İddia ederim ki benim üstinsan dediğime, siz şeytan diyeceksiniz."
F.W. Nietzsche

Kendine has tarzıyla sinema literatürüne "Hitchcockvari" sözcüğüyle geçen Alfred Hitchcock(1899-1980)'un filmleri, hem somutlaştırdığı hem de gizlediği gerilimler ve dönüm noktaları nedeniyle önem kazanır. Neyi anlattığından çok nasıl anlattığını önemseyen Hitchcock'un filmlerinde sonuç yerine beklentinin yol açtığı gerilim ağırlık kazanır. Bütün bu özelliklere sahip olan *İp* (*Rope*, 1948) aynı zamanda yönetmenin biçim ustalığının en önemli örneklerindendir.[1]

Teknik başarısının yanında filmi önemli kılan, üzerinde hareket ettiği felsefi zemindir. Film, "üstün insan" olduklarına inanan iki (eşcinsel) erkeğin "sıradan insan" olarak nitelendirdikleri bir arkadaşlarını öldürmesiyle başlar. Onlara göre sıradan insanların yaşamalarına gerek yoktur ve kimin sıradan olup olmadığına kendileri gibi üstün insanlar karar verir. Cinayet sadece üstün insanların yapabileceği bir sanat eseridir. Filmdeki felsefi tartışma böylece Friedrich Nietzsche'nin "üstinsan-sıradan insan" kavramsallaştırmasıyla devam eder.

Kendisini "filozoflar içinde ilk psikolog" olarak tanımlayan Nietzsche, "bilinçaltı" kavramından ilk kez bahseden kişi olmuş ve bu yönüyle Sigmund Freud'u etkilemiştir. Nietzsche aynı zamanda yapısalcılığa başkal-

1 Hitchcock'un aynı zamanda yapımcılığını üstlendiği ve renk unsurunu ilk kez kullandığı film, sinema tarihinde farklı kamera yerleştirmeleri için hiçbir ara verilmeksizin, kesintisiz çekilen tek örnektir. Film, ilk sekans hariç, tamamen bir apartman dairesinde geçer ve yalnızca zamanı değil aynı zamanda bakışı da sürekli kılmaya çalışan 10 dakikalık sürekli çekimlerden oluşur. On dakikalık çekim Hitchcock'un gerilim tekniğinin bir dışavurumudur. Yönetmen aynı odada geçen ve süresi gerçek zamanla örtüşen bu filmi plânlara ayırmaz. Alıcının yerini değiştirerek, bir bobinin içerdiği 300 metre negatifi bir kerede çeker. Bobinin bittiği yerlerde de alıcıyı bir sütuna ya da bir kişinin sırtına getirerek çekime ara verilmediği, ikinci bobinin birincinin devamı olduğu izlenimini sağlar. Böylece giriş sahnesi hariç baştan sona sanki tek plândan oluşan bir film çıkar ortaya.

dırışıyla felsefi anlamda postmodern düşüncenin de tohumlarını atmış, değerlerin göreceliğini savunarak "iyi-kötü" kavramlarını sorgulamış, eleştirmiştir. Filmlerinde psikanalitik, yapısalcı temaların ağır bastığı Hitchcock'ta Nietzsche etkisi çoğu zaman üstü kapalı da olsa kendini hissettirir. Ancak *İp* filmiyle yönetmen bu etkiyi olabildiğince açığa vurur ve filmdeki tartışma temelde Nietzsche felsefesi üzerinden yürütülür.

Filmlerinde psikanalitik, yapısalcı temaların ağır bastığı Hitchcock'ta Nietzsche etkisi çoğu zaman üstü kapalıdır. Ancak *İp*'te yönetmen bu etkiyi olabildiğince açığa vurur ve tartışma Nietzsche felsefesi üzerinden yürütülür.

Hitchcock'un "Üstün İnsan"ları

Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adlı eserinde "üstün-insan" teorisini ayrıntılı olarak açıklar. Nietzsche'ye göre üst-insan, "benim" diyebilen, kendi gözleriyle gördüğü realiteyi tabii değerine uygun olarak değerlendiren insandır. Bu, kendisi olan, eylemleriyle ve başarılarıyla insana ve geleceğe yön veren, yaratıcı insandır. Nietzsche bu insan tipine "trajik insan, üstinsan, üstün insan, dionizik insan, filozof" der. Nietzsche'ye göre üst-insan'a ulaşabilmek için Tanrı'nın varlığının ortadan kalkması gerekir ve filozof böylece "Tanrının Ölümü"nü ilân eder: "Tanrı ölmüştür çünkü insan kendi hareketlerini yönlendirebilecek düzeydedir." Nitekim filmde de "üst-insan"ın kendini Tanrı'yla özdeşleştirme arzusu görülür. Bu, bir insanı öldürebilme gücünün yaratabilme gücü kadar tatmin edici olduğunu düşünen Brandon'un itirafıdır.

Filmde Nietzsche felsefesini benimseyen karakterler üstinsan olduklarına inansalar da Hitchcock, bu üç karakteri (Brandon, Rupert, Phillip), Nietzsche'nin belirlediği üç insan tipine uyarlayarak işler.[2] Birincisi, Nietzsche'nin "sürü, kalabalık, yığın, bilge olmayan, iyi insan, zayıf insan" gibi adlar verdiği insan tipidir. Bu, kendisine "yapmalısın, etmelisin" denilen insandır. Filmde Phillip'in böyle bir karakteri vardır. Zira Brandon olmasa Phillip'in böyle bir şeyi (cinayeti) yapamayacağı aşikârdır. Bütün ey-

2 Bu ayrım aynı zamanda Freud'un ayrımını da çağrıştırmaktadır: İd (Phillip), Ego (Brandon) ve Süper Ego (Rupertt). İd, ilkel ve doğuştan getirilen dürtüleri kapsar, bilinçdışı ve zevk prensibiyle işler. Ego, gerçeklik prensibiyle işler. Ego, İd'in tatmini için uygun zamanı kollarken, Süper Ego ahlâk kurallarını devreye sokar. Kişiliği oluşturan bu yapılar sürekli birbirleriyle çekişmek zorundadır. Freud'a göre bu savaşım, kişiliğin ve çoğu psikolojik rahatsızlığın da temelini oluşturur.

lemleri Brandon tarafından belirlenmektedir. İkinci tip, yukarıda özelliklerini saydığımız üst-insandır. Bu anlamda Nietzsche'nin teorisine göre filmde tek "üst-insan" olabilecek karakter Brandon'dır –ne var ki o da bir psikopattır. Brandon aynı zamanda Hitchcock sinemasına yayılan iktidar/egemenlik/kontrol saplantısını ve bunu yitirme (iktidarsızlık) korkusunu temsil eder. Üçüncü tip ise bu iki insan tipi arasındadır. Geçerli olan moralin, kalıplaşmış değer yargılarının, insan realitesine aykırı olduğunu gören insandır. Henüz yaratıcı olmamış insan, kendi gözleriyle görmek isteyen, kendi kendisi olmak isteyen, kendi yolunu arayan ancak kendi hayatına yön verebilen, "ben istiyorum" diyen insandır. Nietzsche bunlara "özgür insan, bilen insan, hazırlayıcı insan" der. Filmde üst-insanı hazırlayan, aynı zamanda bilen fakat henüz üst-insan gibi davranamayan (savunduğu düşünceleri uygulamaya geçiremeyen) Rupert'tır.

Filmde üst-insan üzerinden tartışılan önemli bir konu da, bu insanların geleneksel ahlâk kavramını aşmış kişiler olduklarının vurgulanmasıdır. Başka bir ifadeyle üst-insan, zihinsel yönden üstün olduğu için "doğru-yanlış", "iyi-kötü" gibi sıradan insanlar için icat edilmiş kavramlara ihtiyaç duymaz. O, alışılmış yargıları yıkacak tek insan tipidir.

Felsefe mi, Cinayet mi?

Toplumsal yapılara karşı çıkış, en başta iki erkeğin eşcinsel oluşuyla gösterilmiştir. Hitchcock, hemen hemen bütün filmlerinde böyle karakterlere yer verse de genelde bunlar ilk anda anlaşılmaz. *İp*'te ise karakterler göz önünde, hatta başroldedir. Ancak *İp*, eşcinselliği doğal olmayanla, hastalıkla, sapkınlıkla, "nevroz" ve "faşizm"le ilişkilendiren bir film olarak da okunabilir. Öyle ki bu iki sapkın karakter, sıradan insan olarak gördükleri arkadaşları David'i öldürüp bir sandığa yerleştirir. Ardından sandığı ziyafet sofrasına dönüştürerek David'in yakınlarının katılacağı bir parti verir. Parti boyunca Brandon'ın soğukkanlı tavrı da nevrotik bir duruma işaret eder. "Sıradan" olduğuna karar verip bu dünyada onun gibilere yer olmadığını düşündükleri kişinin ise nazik, dakik, zeki, çalışkan, zengin, güçlü vs. bir Harvard mezunu olduğunu öğrendiğimizde, aslında amacın benimsenen bir teoriyi uygulamak değil sadistçe bir niyeti gerçekleştirmek olduğunu anlarız. Filmin sonuna doğru Brandon bunu doğrular: "Sadece tehlike ve öldürebilme duygusunu tatmak için bir insanı öldürmek."

Hitchcock bu filmde kendisini kararlı bir anti-faşist olarak gösterir. Üstün insan tartışması sırasında Hitler'in de bu teoriyi okuduğunu söyleyen David'in babası Prof. Kently'ye karşı Brandon Hitler'in aslında tam bir paranoyak olduğunu söyler. Böylece Nietzsche'nin üstün insanıyla Hitler'in üstün ırkının aynı şey olmadığının altını çizer. Nihayetinde Nietzsche'nin üstün insanı bir diktatör değildir.

Brandon ve Rupert'ın savunduğu "dünyadaki bütün yeteneksizleri ve aptalları asmak" gerektiği felsefesini tüyler ürpertici bulan Kently, "uygar" bir dünyada böyle bir şeyin mümkün olamayacağını söyler. Ancak karşısında duranlar, bütün kurallara ve alışkanlıklara meydan okuyan uygarlık öncesi bir olgu olan "barbarlık" döneminde gibidir. Genel-

likle uygarlık ve barbarlık kavramları bir oksimoron olarak kabul edilerek uygarlığın olduğu yerde barbarlığın, barbarlığın olduğu yerde uygarlığın olamayacağı düşünülür. Ancak Brandon'ın uygarlık tarifi, modern uygarlığın çağdaş barbarlık olduğunu gösterir gibidir. Nitekim Nietzsche de barbarlıkla uygarlık arasında bir ayrımın sözkonusu olmadığını ima eder: "Uygarlık tarafından yok edilme tehlikesiyle karşı karşıya olan bir uygarlık çağını yaşıyoruz."

Film boyunca tartışılan felsefe, aslında Brandon ve Rupert'a öğretmenleri tarafından aktarılmıştır. Öğretmen eylem olmadan yalnızca söylemleriyle bu fikrin benimsenmesine nasıl yol açmıştır? Hitchcock burada filmlerinin vazgeçilmez unsuru olan "bilinçaltı"nı devreye sokar; basit gerçeklerin hayal gücüyle korkunç bir hâl almasını bilinçaltına vurgu yaparak açıklar.

Rupert'ın tartışma sırasında cinayeti onaylamasına ve savunmasına karşın, filmin sonunda bunu eyleme geçirilebilecek bir fikir olarak görmediğini anlarız. O, yalnız kaldığı dünyaya karşı farklı bir söylem savunuyor olmanın keyfini çıkarmak niyetindedir.[3] Fakat düşüncesinin Brandon'a hayal bile edemeyeceği bir şeyi yaptırması karşısında savunduğu teoriyi sorgulamaya başlar: Hangi hakla ve cüretle bir insanın sıradan olduğuna ve öldürülmesi gerektiğine karar verilebilir? Rupert aslında kendi sözlerinin anlamının bu olmadığını söylerken, Brandon'a "Sözlerime hayal bile edemediğim bir anlam yüklemişsin ve şimdi onları çirkin cinayetine bir açıklama getirmek için kullanıyorsun. En başından beri, senin beyninin derinliklerinde bu cinayeti işlemeni mümkün kılan bir şey olmalı. Çünkü benim beynimin derinliklerinde buna izin vermeyen bir şey var" diyerek, bir öğretinin farklı bilinçaltına sahip bireyler tarafından farklı anlaşılıp uygulanacağını vurgular. Sonunda Rupert, bu yükü taşıyamayacağını anlayarak suçluları toplama havale eder. Nihayetinde Hitchcock, bu filmde de genel tavrını bozmaz. Farklı bireyler olarak yaşama ve birtakım fikirler üretme hakkı olsa da nihayetinde herkes yaşadığı topluma karşı sorumludur. Dolayısıyla suçlu her zaman cezasını çeker ve bu ceza toplum tarafından kesilir.

Kaynakça

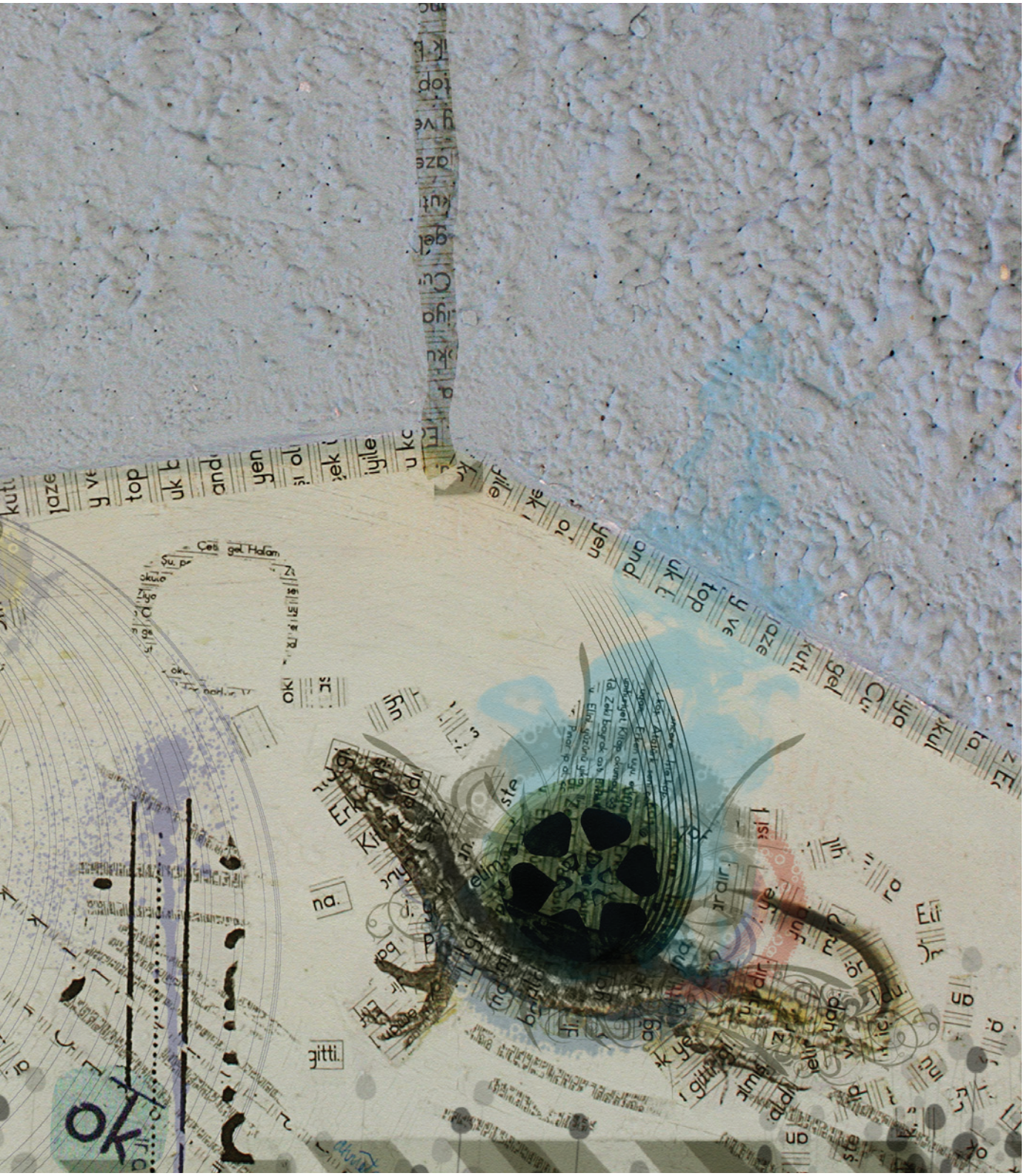
Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. Turan Oflazoğlu (Ankara: MEB, 1964).

François Truffaut, *Hitchcock*, çev. İlyas Hıslı (İstanbul: Afa Yayınları, 1987).

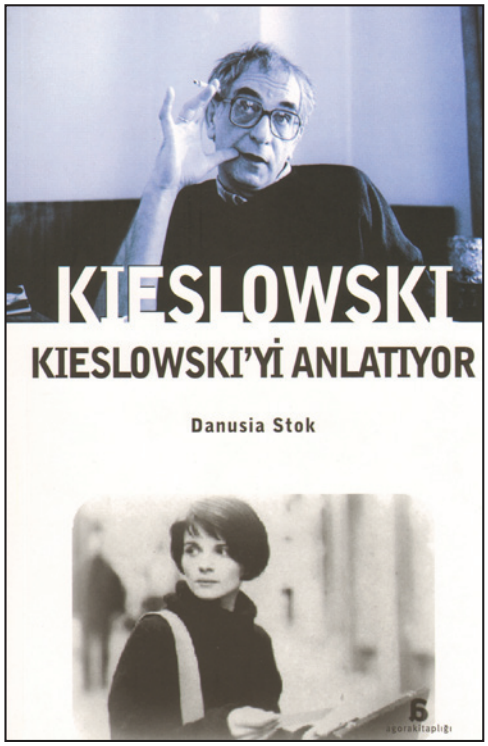
Robin Wood, *Hitchcock Sineması*, çev. Ertan Yılmaz (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003).

3 Burada Rupert'ın filozof kimliğiyle Nietzsche arasında bir benzetme yapılmış olabilir. Nietzsche de teorisini ortaya attığında kendisini üstün insan zannedenlerin yapacaklarını hayal bile edememiştir belki de. Nitekim Hitler'in Nietzsche felsefesini benimsediği ve onun üstün insanı olduğu yönündeki yanlış kanaatler de buradaki örnekle benzerlik göstermektedir.

AHMET ALBAYRAK



KİESLOWSKİ KİESLOWSKİ'Yİ ANLATIYOR



Danusia Stok'un Kieslowski ile gerçekleştirdiği nehir söyleşiyi içeren kitap, yönetmenin sinemasına dair yapılacak ileri okumalar öncesinde Kieslowski hakkında merak edilenlerin bir arada bulunduğu bir eser.

AHMET TERZİOĞLU

Bazı konulardaki hararetli tartışmalarda öne çıkmak isteyenlerin başvurdukları yaygın bir yöntem var: Kabul görmüş kavramları -çoğunlukla yanlış- kullanarak genellemeler ve sıradan ayrıntılar içerisinde kaybolan bir söylem salatasını, çevresinde bir grup insanın dizildiği masanın en görünür yerine koymak. Biraz detaylandırmak gerekirse, belli bir konu özelinde bu süreç aşağı yukarı şöyle işliyor: Eğer mevzu sinemaysa, hemen ileri seviyede bir sinemasever tutumu sergilenerek (ki bu tutumu sergileyenler kendilerinden "sinefil" olarak söz edilmesine bayılır) önemli bir yönetmenin adı mevzua ilgili ilgisiz dâhil ediliyor ve ardından yönetmene dair birkaç söz söylenerek -eğer becerilebiliyorsa- ana mevzu ile dillendirdikleri "mühim" gerçekler arasında ilişki kuruluyor. Burada sinefilin aradığı şey, genellikle otoritelerin, ustalığında haklı nedenlerle hemfikir oldukları bir yönetmenin adıdır. İhtiyaç

duydukları, muhabbeti zenginleştirici ve sözde derinleştirici detaylar da bu yönetmenin "özel yaşamı"nda gizlidir. Bir sanatçının sanat yaşamı üzeriden okuma yapmak yerine özel yaşamına odaklanıp, oradan çıkartılan "mühim" ayrıntılar arasında kaybolup gitmek olsa olsa entelektüel bir avuntudur. Buna rağmen bir yönetmen ve onun yaşamına dair ilginç ayrıntılar, sözde çağdaş entelektüelin/sinefilin olmazsa olmazları arasında anahtar kelime olarak yerini alır. "Kaç saattir oturuyoruz bir kere bile Tarkovski demedik!" cümlesiyle sloganlaştırılabilecek bu tutumun neticesi, hakkında doğru düzgün hiçbir şey bilinmeden ahkâm kesilen ıskalanmış bir sinemasal evren olmaktadır. Ama genelde kimse işin bu kısmıyla ilgilenmez. Günümüzde sinemasever olmak bile kapsamlı biçimde ele alındığı takdirde, artık bir tür "konumlandırma sorunu" olarak görülmektedir. Malumunuz, konumlandırma da pazarlamanın kendinden menkul terminolojisi içinde yer alan ve terennüm edilmediği takdirde "Kaç saattir oturuyoruz, bir kere bile konumlandırma demedik!" türünden sloganlaştırmaların muhatabı olan bir kelimedir.

Kendilerini yeryüzündeki tüm izleyicilerden ayrı bir yerde konumlandırma arzusundaki sinefiller için vazgeçilmez bir imkân tanır bu yöntem: Bir yönetmen ya da yönetmenler dizisi belirle, zihni onların "özel yaşamları"na dair ayrıntılara boğ, ancak özel yaşam ayrıntılarını sürekli güncelle (Gözden kaçan bir Todd Solondz ardılı bağımsız sinemacı falan kalmasın sakın!); gerisi kendiliğinden gelecektir.

Genç Dimağlara Taze Kitap, Yeni Veri

Krzysztof Kieslowski de en az Andrey Tarkovski kadar sinefillerin gözünde muteber bir yönetmen. Mezuniyet projesi olan ilk filmi *Tramwaj* (1966)'dan beri belirli bir olgunluk, tematik bütünlük ve tekrarlanan motifler açısından oturmuşluk teşkil eden Kieslowski sineması, sinefillerimizin yeni gözdelerinden.

Dilimize Sabri Gürses'in kazandırdığı Slavoj Zizek kitabı *Kieslowski ya da Maddeci Teoloji* (İstanbul: Encore, 2008) ve birkaç yıl sonra karşımıza çıkan *Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor,* Türkçe Kieslowski kitaplığımızın yeni üyeleri. Bu kitaplardan ilki, içeriğinden çok Zizek'in popülerliği yüzünden önemsenecekken konumuz olan ikinci kitap, sinefillerimizin yukarıda sözünü ettiğimiz stratejilerini besleyecek, taleplerini tatmin edecek türden.

Her ne kadar *Kieslowski ya da Maddeci Teoloji* Slavoj Zizek'in 1998 yazında Londra'da verdiği ve daha sonra BFI tarafından 2001'de ilk kez basılan *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory* başlıklı derslerin, "The Indiviual: Lacrimae Rerum" başlıklı, kendi içinde üç alt başlıktan oluşan son bölümü, *Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor* ise 1997'de AFA Yayınları tarafından basılmış ve baskısı tükenmiş bir kitap olsa da, Türkiye'deki Kieslowski kitaplığı yanlış hatırlama (*Kieslowski ya da Maddeci Te-*

oloji) ya da unutulanı anımsama biçiminde (*Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor*) kör topal zenginleşmeye devam ediyor.

İlk kez 1993 yılında Faber and Faber tarafından yönetmenlere özel "X on X" serisine bağlı olarak yayınlanan ve Danusia Stok'un Kieslowski ile gerçekleştirdiği nehir söyleşiyi içeren kitap, yönetmenin sinemasına dair yapılacak ileri okumalar öncesinde Kieslowski hakkında merak edilenlerin bir arada bulunduğu bir eser olarak tanımlanabilir. Gerçekten de Kieslowski'nin çocukluğundan babasının hastalığına, itfaiyeci olma isteğinden annesiyle yalnız geçirdiği yıllara ve oradan da Lodz Film Okulu'na girme çabasına uzanıp muazzam ayrıntılar yığını sunan kitabın Kieslowski sinemasına teorik bir perspektiften bakma gibi bir iddiası bulunmuyor. Zaten *Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor*'un ait olduğu Faber and Faber serisinin de böyle bir iddiası yok.

Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor, Annette Insdorf'un *Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieslowski*, Joseph G. Kickasola'nın *The Films of Krzysztof Kieslowski: The Liminal Image* kitapları ve Slavoj Zizek'in *The Fright Of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory* başlıklı metninin "tamamı" okunmadan önce bir ön bilgi derlemesi olarak okunabilir. Okunabilir çünkü Annette Insdorf'un çalışması bir yandan Kieslowski'nin yakın bir dostunun gördüklerini bize aktarırken, diğer yandan sinemayı belirli parametreler çerçevesinde değerlendiren bir akademisyenin bakışını içeriyor. Kitaptaki öznellikle nesnellik arasındaki salınım, okuyucuya gerektiğinde soluk alma imkânı tanıyan bir okuma fırsatı sunuyor. Kickasola'nın çalışmasının güzel yanı ise "liminal image" (eşik imge) mefhumu ekseninde baştan sona Kieslowski'nin yaşamına, eserlerine bakması ve son olarak da karşılaştırmalı biçimde Tarkovski ile Kieslowski sinemasındaki "eşik imge" örneklerini ele alan kapsamlı, yoğun bir okuma vaad etmesi. Slavoj Zizek'in kitaplaştırılmış konferansı ise tipik bir Zizekyen metin; Kieslowski, kitap boyunca bir bahaneye dönüşerek Zizek'in atıflardan, yan okumalardan, alıntılardan ördüğü anlam ağının merkezinde bulunmasına rağmen silikleşiyor.

İsterseniz tüm bunları boşverin ve en iyisi *Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor*'da Kieslowski'nin en sevdiği üç yazarın kim olduğunu, bin kere izlediği hâlde bıkmadığı filmin adını, asistanı olsa kahve servisi yapmaktan asla gocunmayacağı yönetmeni, kaç kez Lodz Film Okulu sınavına girdiğini veya sınavı kazandığı gün hava koşullarının nasıl olduğunu okuyun ve her sinema muhabbetinde kullanabileceğiniz inanılmaz derecede kıymetli detay ve malumata tek seferde sahip olun.

Künye: Danusia Stok, *Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor*, çev. Aslı Kutay Yoviç (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010), 256 sayfa.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

ÜLKER
mutlu bir an
ÖNCE ÇOCUKLAR

Kurdukları hayaller mutlu anlara dönüşsün diye, tüm çocuk filmleri 24 Nisan'da Ülker'den hediye!

AH GÜZEL İSTANBUL:

DOLAYISIZLIKLAR, MUĞLÂK PEYZAJLAR

ALİ PAŞAOĞLU

Ah Güzel İstanbul, 1966 İstanbul'unda geçiyor; Tanpınar'ın *Huzur*'unun 1930'lardaki durağan şehrinden 1970'lerin yoğun, "gecekondulu, dolmuşlu, işportalı şehir"ine[1] geçişi yaşayan İstanbul'da. Bu kentin karakterlerinde, *Huzur*'un varlık sancısı çeken, kulağında "mahur beste" ile İstanbul'u dolaşan Mümtaz'ından da, yetmişlerin derme çatma çözümler kenti İstanbul'da ayakta kalmaya çalışan "İbo ile Güllüşah"ından da izler var. Haşmet ve Ayşe'nin bu filmdeki yolculukları hem İstanbul'u anlamak, onu "yeniden değerlendirmek" hem de kendi ahlâki evrenlerini inşa etmekle ilgili. Aynı zamanda kâh Haşmet'in kâh Ayşe'nin kişiliğinde vücut bulan bir İstanbul'un da yeniden anlamlandırılmasının öyküsü.

İstanbul 1907'de 1,2 milyon nüfuslu bir kent iken Cumhuriyet'ten hemen sonra yapılan bir sayım 690 bin kişiyi gösteriyordu. Şehrin eski önemini ve büyüklüğünü kazanması 1950'li yılları bulacaktı.[2] Bu yıllardan itibaren İstanbul'da odaklanan sermaye ve kalabalık, her şeyin iç içe geliştiği yoğun bir kent dokusunu kuracaktı. Yükselen nüfus, kentte ayakta durmaya çalışan bir sürü fark-

1 *Gecekondulu, Dolmuşlu İşportalı Şehir*, Editörler: İlhan Tekeli-Yiğit Gülöksüz-Tarık Okyay (İstanbul: Cem Yayınevi, 1976).

2 *Eski İstanbullular, Yeni İstanbullular*, Yayına Hazırlayan: Murat Güvenç (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2009).

lı aktörü, farklı motivasyonu var etti. Elliler sonrasındaki hızlı gelişim, kentin tüm bu çekişmelerin büyüdüğü bir kriz-belirsizlik alanı olarak düşlenmesine sebep oldu. *Ah Güzel İstanbul*'da kent, sözkonusu krizin henüz görünmeye başladığı bir belirsizliği ve çoktan içselleştirilmiş bir hüznü ifade ediyor. Yakında yapacağı atılımın ipuçları[3] ile on dokuzuncu yüzyıldaki değişimlerin yarattığı "melâli anlamayan nesle aşina değiliz"[4] mirası bu kentte bir arada.

Açılış sekansı sonunda Haşmet İbriktaroğlu, kenti önceki İstanbullara bağlama telâşındadır: "Aahh, güzel İstanbul! Nasıl da bozulmamış o bin yıllık güzelliğin. Ey, cânım Boğaziçi!.. Bir zamanlar dedelerimiz de içlenmiş bu güzelliğinin karşısında. Nasıldı o Bimen Şen'in eski bestesi? Aaah, ah!.. Atalarımız da geçmiş bu sulardan, 'mağrur ve akıncı'… Nerede Orta Asya, nerede Viyana kapıları?" Önceki sahnelerde dolaysız bir şekilde hayatına dâhil olduğumuz içli Haşmet, bizim de eşlik ettiğimiz bir vapur bekleyişi, boğaz seyri sırasında mırıldanıyor bütün bunları. Beylerbeyi'nden Boğaz'ın sisli manzarasına bakarken sürgü iskelenin gürültüsü ile tiradı kesilir: "Ah, yorgun Haşmet, miskin Haşmet!"

Gündelik hayatın gürültüsü ile irkilme çarçabuk bir söz geçişine sebep olur, "Ah İstanbul"dan "Ah Haşmet"e. İstanbul ve Haşmet bu sahnede ortak. İkisi de geçmişin görkemini gizil olarak yaşayan karakterler; biraz arifane biraz da şaşkın. Haşmet'in İstanbul'a bu beylik sözlerle ve şefkatle yönelişi kendi durumunu bu şekilde kabullenmesine ve çevresindeki insanları da aynı hüzünle sahiplenmesine sebep oluyor. Ezberden kurduğu "Atalarımız, mağrur, akıncı…" cümlesi, Haşmet'in İstanbul'u ve kendisini emektar bir söylem, eskimiş bir kurgu üzerinden görmesine yarıyor. Zaten Haşmet'in hikâyesi, İstanbul'u eskimiş şekilde anlamlandırma çabalarının sona erdiğinin de hikâyesi aynı zamanda.

Haşmet ve Ayşe, ahlâki tercihler dünyasına girseler de bu tercihler iyi ve kötü, kolay ile zor arasında değil. Karakterler dünyeviliğin içinde kalıp pozisyonlarını dünyeviliğin içinde yeniden belirleyerek varolmayı deniyor.

Dolaysızlıklar

Dolaysızlık, hem anlatımın hem karakterlerin diline hâkim filmde. 1966'da 43 film çekmiş tecrübeli bir yönetmen olan Atıf Yılmaz'ın mekân kullanımı, oyuncuları bu mekânlarla entegre edişi ile sahne uzunluklarının dengesi takdire şâyân. Ayla Algan ile Sadri Alışık'ın hüznü komedi ile dengeleyişi de yönetmenin ince ayarını kuvvetlendiriyor. Örneğin gecekondudaki ilk sahnede Sadri Alışık, Ayla Algan'ın tökezlediği döşemeyi alışkanlıkla atlıyor. Böyle bir sahne, görüş alanımızın dışına dahi özen gösteren bir ekip çalışmasının varlığına işaret ediyor. Tabii dolaysızlıkları asıl kuran Safa Önal ve Ayşe Şasa'nın senaryosu. Filmde her şey

3 1950'lerden 2000'lere nüfusu on dört kat artan İstanbul için "başarısız olmak için fazla büyük" tabiri kullanılır.

4 Ahmet Haşim.

Ah Güzel İstanbul Afişi (Agâh Özgüç Arşivi)

bire bir deneyimleniyor; Haşmet hikâyesini kameraya anlatıyor ve onun aşk öyküsü Beylerbeyi sokaklarındaki iki adımlık yolculuğunda gözlerimizin önüne seriliyor. Karakterlerin emelleri de dolaysız: Ayşe "estetik" fotoğraf çektirmekle "artis" olabilmenin peşindeyken Haşmet, dolapta gizlenerek kötülerin emellerine alenen vâkıf oluyor. Köylü kızın bekâreti bile açıkça söyleniyor. Karakterlerin aralarında dolaysız konuşmalarıysa filmin samimiyet etkisini güçlendiriyor. Mizah unsurunu da bu dolaysızlık kuruyor. Her şey çarçabuk ve ayan beyan bir şekilde meydana geliyor.

Samimiyet etkisi aslında tanıdık bir İstanbul söylemine seyircinin kolayca eklemlenmesiyle gerçekleşiyor. Hüznü, o tarifsiz sıkıntıyı paylaşan karakterle bu kadar çabuk özdeşleşmek biraz da o hüznü paylaşmak isteyen izleyici ile mümkün. İzleyici, hem İstanbul manzaralarının hem de o manzaraların efkâr ve coşku ile kutlanılışının aşinası. Filmin "Aaah"ı tarifsiz ama özdeşleşilebilir bir hüzne karşılık geliyorsa "güzel İstanbul"u da tarifi belirsiz ama herkesin peşinen inandığı bir güzelliğe karşılık geliyor.

Dolaysızlıklar, hem hikâyenin hem anlatının alımlandığı söylemsel ağın etkisi hem de sınırların bugünkü kadar acımasız olmayıp süratle geçilmeye uygun olduğu, kurgusal veya gerçek İstanbul'un niteliği olarak beliriyor. Sınıfsal pozisyonlar hem mutlak gibi görünüyor hem de birdenbire kat ediliyor; Haşmet'in "devlethane" gecekondusu, "fakirhane" konağının hemen yanında duruyor. İçeri girmekte zorlanılan tek yer "Medeniyet Pansiyon"u; Haşmet onu da günahkâr geçmişi ile halledebiliyor.

Muğlâk Peyzajlar

Dolaysızlık, büyük karşıtlıklara rağmen sınırların katılaşmadığı bir "kurgu İstanbul"a ait. Muğlâk peyzajlar ise o İstanbul'un hem fonuna hem de karakterlerine sinmiş durumları tarif ediyor.[5] Bunlar yapılı veya doğal, yerleşilmiş veya terk edilmiş, temiz veya döküntü alanlar arasındaki muğlâk bölgeler. Bu bölgeler Boğaz'ın ve Haliç'in kıyılarında,

5 Muğlak peyzaj ekolojiden esinlenilmiş bir tarif oldu: Ekoloji, kara ile suların birleşim yerlerindeki yarı katı-yarı sıvı alanların önemini keşfettiğinde bunlara "sulak alan" adı verildi ve bir zamanların ortadan kaldırılması gereken bataklıkları, ekolojik korumanın en önemli konusu hâline geldi. Bu belirsiz alanlar dünyanın en zengin ekosistemlerini oluşturuyor ve hem karayı hem suyu bu alanlardaki hareketlilik besliyor. Kente veya doğaya müdahale ederken artık bu alanların sıhhileştirilmesine değil hassas dengeleri ile korunmasına çalışılıyor.

Sultanahmet Meydanı ve Cankurtaran'da sıklıkla hikâyemize art alan oluşturuyor.

Haşmet'in Sultanahmeti'nin bugünün, güzelleştirme çalışmalarından, kentsel düzenlemeden geçmiş Sultanahmeti ile ilgisi yok; makinesini kurduğu yer meydan mı, kaldırım mı, park mı, sit alanı mı? Gecekondusu da boğaz kıyısında, hem de en az iki tarihi yapının bahçesinde duruyor. Bu yapılar yıkılacak mı, onarılıp birilerinin mülkü mü olacak, o anda bilemiyoruz. *Ah Güzel İstanbul* böyle alanlarla dolu: Ara Güler'in İstanbul fotoğraflarındaki su ile karayı birleştiren, hem kayıkların hem insanların kullandığı kıyılar gibi alanlar bunlar.

Filmin İstanbulu'nun muğlâklığını oluşturan alanlar günümüzde boşluk ile "yüklü" hâldeler. Kentin her yerindeki bu alanların henüz bir şeye dönüşmemiş hâlleri, talepleri ve spekülâsyonları kışkırtıyor. Boşlukla yüklenmenin gerilimi o kadar güçlü ki sadece biraz eskiyen, iyelikten düşen alanlar değil, iyi kötü bir yere ait olan alanlar bile o gerilime maruz kalabiliyor. Kıyıda boş bir araziyi etkisine alan gerilim, yalıtkan saydığımız kamu alanlarını, tarih mirasını da yükleyebiliyor. Böylece bugün, bu muğlâklıkların, temizlenmiş, şeyleşmiş hâllerini deneyimliyoruz. Kentin boş ve dolu mirasının gelecekte neye dönüşeceğine dair ayık bir endişe duymak zorundayız.

Haşmet'in manzaralarının üç türlü muğlâklığı var: Tarihin muğlâklığı, İstanbul'un üstünün onlarca anlamlandırma, yorum katmanıyla ve inkâr ile örtülmesidir. Geleceğin muğlâklığı ise karakterin giderek daralan hayatında direnemeyişi, İstanbul'u değişen hâlleri ile sevmeye devam edişi, yeni değerlerle şöhret olma hevesi ile gelmiş Ayşe'yi de sevmekten kaçınamayışıdır. İstanbul'un doğası da muğlâktır bu peyzajlarda: Beylerbeyi İskelesi'nden bakılınca manzaranın yarısı sislere gömülü, eskiyen yapıların ne hızla eskidiği belirsiz, bir yandan da her şey kar ve çamurla iç içe geçiyor.

İnanılacak Sağlam Bir Şeyler

Filmin dünyasını anlamak için bunun bir ahlâki ikilikler, eski ile yeni arasındaki gerilimler dünyası olduğu fikrinden vazgeçmenin yararı olabilir. Haşmet ve Ayşe, birbirleri ile karşılaşmalarından itibaren ahlâki tercihler dünyasına girseler de bu tercihler iyi ve kötü, kolay ile zor arasında değil. Karakterler dünyeviliğin içinde kalıp pozisyonlarını o dünyeviliğin içinde yeniden belirleyerek varolmayı deniyor. Karakterleri, "gecekondudan hiç çıkmamışlar" gibi bir ahlâki durumda bırakmak, hikâyeyi hiç yaşanmamış kılardı. Daha kötüsü onları, dünyaya çıkıp bizim yerimize kirlenen kurbanlar hâline getirirdi. Oysa Haşmet şöyle bitiriyor filmi: "Yaşıyoruz, iki kişiyiz ve birbirimizi seviyoruz. Korkma, dünyada her zaman inanılacak sağlam şeyler bulunur."

Ah Güzel İstanbul deneyimini yaşayanların, İstanbul'u severek ve kendi motivasyonlarını koruyarak yaşamalarına yardım eden değerleri her zaman arzu ve istekler tarafından krize uğratılma tehlikesiyle karşı karşıya. Krizden çıkmak için İstanbul'u değişen hâli ile sevmek ve inanılacak sağlam şeyleri "yeniden" üretmekse İstanbulluların imtihanı.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

Hayal Perdesi Web Portalı

Elektronik dergi olarak yayınlanan *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*'nin içeriğinin de yer bulduğu *Hayal Perdesi*, sinema haberlerinden festival ve yarışma duyurularına, fanzinlerden söyleşilere ve vizyona giren filmlerin eleştirilerine ulaşabileceğiniz güncel bir sinema sitesi olarak okuyucularına geniş bir içerik sunuyor.

Sitede, filmlerle ilgili yazılar ve yönetmenlerle yapılan söyleşiler dışında sektörden isimlerin görüşlerine de yer verilerek sinema emekçilerinin sorunlarına ve sektörün işleyişine dair bilgiler veriliyor.

"Sinefil" ve "Neden Film Seyrediyoruz?" bölümlerinde okuyuculardan gelen eleştiri ve yorum yazılarına yer veren Hayal Perdesi internet sitesi, sinema meraklılarının yanında sinemayı kendisine meslek edinenleri de www.hayalperdesi.net adresinde buluşturuyor.