

HAYALPERDESİ

SAYI: 22 MAYIS-HAZİRAN 2011

ÜÇ KİTANIN
BİLİNMEYEN
HİKÂYELERİ



KURGU-MEKÂN, ÇATKI-ZAMAN

SİNEMA VE MİMARLIK: İKİ DÜŞÜNEN ÜRETİMİN İLİŞKİSİ

↙ PERSPEKTİF

AFGAN SİNEMASINDAKİ İLK SANAT FİLMİ: BELHLİ RABİA

↙ SEYFİ TEOMAN:

YETİŞKİN OLMAK ÖĞRENİLEN BİR ŞEY

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 22, Mayıs-Haziran 2011

Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

Yayın Yönetmeni

Ayşe Pay

Yayın Yönetmeni Yard.

Celil Civan, Sema Karaca

Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Dosya: Ali Paşaoğlu

Perspektif: Cihat Arıncı

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Barış Saydam

Kısa-ca: Zeynep Merve Uygun

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Görsel Yönetmen

Erol Polat

Grafik

Recep Önder

Web Sorumlusu

İbrahim Erbas

Katkıda Bulunanlar

Ali Paşaoğlu, Belkis Uluoğlu

Esmâ Acar, Esra Tice, Eyüp Süzğün, Hasanali Yıldırım

Koray Sevindi, M. Abdülgafur Şahin, Mehmet Ufuk

Meryem Köse, Mustafa Çetin,

Mustafa Emin Büyükoçkun, Orçun Köksal

Selda Çiçek, Seyfi Teoman, Yusuf Civelek

HAYALPERDESİ

Sinema Mimarlık İlişkisi

Sinema ile mimarlık birbirinden uzak disiplinler gibi görünse de zaman-mekân ilişkisi, imgelem ve tasarım noktasında kesişim alanlarına da sahip. Bu sayımızdaki dosyada, sözkonusu kesişim alanındaki meselelere temas eden yazılara yer verdik. Ali Paşaoğlu, Belkis Uluoğlu ile Yusuf Civelek'in yazıları, dünyayı kurma ve dillendirmede iki farklı temsil aracı olan sinema ve mimarlığı birlikte okumaya, zamanın mekân ile temsilinin imkânını sorgulamaya, sinemanın mimarlıkla, dahası hakikatle kurduğu bağa dikkat çekmeye çalışıyor.

2008'de uzun metrajlı ilk filmi *Tatil Kitabı*'yla sinema serüvenine başlayan yönetmen Seyfi Teoman ile iki orta yaşlı erkeğin iktidar ve büyüme ilişkilerine odaklandığı yeni filmi *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'i konuştuk.

Ülkemizin ilk kez ev sahipliğini yaptığı IV. BM-En Az Gelişmiş Ülkeler Konferansı (7-13 Mayıs) kapsamında 11-17 Mayıs tarihleri arasında gerçekleştirilen Bilinmeyen Sinemalar Film Festivali, egemen sinema diline getirdiği alternatif algı ile dikkatleri çekti. Yoğun ilgi gören festivali, Festival Koordinatörü Murat Pay ile konuştuk. Ayrıca festivalde dikkat çeken filmlerden bir seçki düzenledik.

Geçen sayımızdaki Mısır sinemasına ilişkin makalenin ardından bu sayımızda da Afgan sinemasına eğiliyoruz. *Perspektif* köşesinde Cihat Arıncı, Afgan sinemasını ve bu sinemanın "ilk sanat filmi" sayılan *Belhli Rabia*'yı değerlendiriyor.

Dizi ve sinema sektöründe uzun yıllar çalışan sanat yönetmeni Selda Çiçek, *Kamera Arkası*'nın bu sayıdaki konuğu. 2008'de *İncir Çekirdeği* filmi ile yönetmenliğe adım atan Çiçek ile dizi ve sinema sektörünü konuştuk.

"Yusuf Üçlemesi"nin senaryosunu Semih Kaplanoğlu ile birlikte kaleme alan senarist Orçun Köksal "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusuna verdiği cevapla Hayal Perdesi'nde.

Celil Civan

**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



Beyaz Balon, Yön. Cafer Penahi, 1995, İran



48 DOSYA

KURGU-MEKAN, ÇATKI-ZAMAN Sinema ve Mimarlık: İki Düşünen Üretimin ilişkisi

Sinmayı mimarlık nesnelere ürettiği bir alan, mimarlığı sinema deneyimini mükemmelleştirmek için kullanılan bir araç olarak görmeyi dışında nasıl beraber okumalar yapılabileceği dosyamızın temel sorusu. Sinema ve mimari arasındaki kuramsal yakınlıklar Yusuf Civelek, Belkıs Uluoğlu ve Ali Paşaoğlu'nun yazılarıyla tartışmaya açılıyor.



22 SÖYLEŞİ

Seyfi Teoman

Tatil Kitabı (2008) ile çıkış yapan Seyfi Teoman'ın ikinci filmi *Bizim Büyük Care-sizliğimiz* (2011) büyümeye direnç gösteren iki orta yaşlı erkeğin hayatlarına giren genç kız Nihal'e âşık olmalarıyla bozulan dengelerini görselleştiriyor. Yönetmenle, büyümeyi iktidar meselesine içkin olarak ele aldığı filmi ve filmde yoğun şekilde sorgulandığı fark edilen aile meselesini konuştuk.

02 HAYAL PERDESİ'NDEN

VİZYON

06 *Bizim Büyük Çocukluğumuz*/Celil Civan

10 *Neymiş Şu Dans!*/Hasanali Yıldırım

14 *Vicdanla İnanç Arasında Bir Ayrılık*/Ayşe Pay

18 *Çocukluğun Katıksız Kadir-i Mutlaklığı: Zefir*
Meryem Köse

SÖYLEŞİ

22 SEYFİ TEOMAN: "Yetişkin Olmak Öğrenilen Bir Şey"/ Tuba Deniz

FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

28 MURAT PAY: Mevcut Film Akışına Bir İtirazı Dile Getiriyoruz/ Sema Karaca

31 Bilsinfest'den Bir Seçki

38 30. İstanbul Film Festivali /Barış Saydam

42 Festival Notları

DOSYA

48 KURGU-MEKAN, ÇATKI-ZAMAN Sinema ve Mimarlık: İki Düşünen Üretimin ilişkisi

50 *Hayalle Hakikat Arasında Bir Yerde*
Belkıs Uluoğlu

56 *Türk Sinemasında Yitirilen Tipik Karakterler ve Tipik Mekânlar*/ Yusuf Civelek

70 *Sinema ve Mimarlık: İki Düşünen İmalât*
Ali Paşaoğlu

PERSPEKTİF

74 *Afgan Sinemasındaki İlk Sanat Filmi: Belhli Rabia*/ Cihat Arınc



28 FESTİVAL
GÜNLÜĞÜ

Bilinmeyen Sinemalar Film Festivali

IV. BM En Az Gelişmiş Ülke-ler Konferansı çerçevesinde ilk kez düzenlenen Bilinmeyen Sinemalar Film Festivali'ni festival koordinatörlerinden Murat Pay'dan dinledik.



74 PERSPEKTİF

Afgan Sinemasındaki İlk Sanat Filmi: Belhli Rabia

Cihat Arınc bu sayıda, British Museum'un Mart ayında başlayan ve hâlen devam eden *Afghanistan: Crossroads of the Ancient World (Afganistan: Kadim Dünyanın Kesişen Yolları)* başlıklı sergisi kapsamında gösterilen filmler üzerinden Afgan sinemasına odaklanırken Afganistan'ın "ilk sanat filmi" *Belhli Rabia*'yı da değerlendiriyor.



94 KAMERA
ARKASI

Selda Çiçek

Sanat yönetmenliği alanında Altın Portakal ve Altın Koza ödülleri bulunan, ilk uzun metraj çalışması *İncir Çekirdeği* (2008) ile senaristlik ve yönetmenlik deneyimi de kazanan Selda Çiçek ile sanat yönetmenliği ve sektör üzerine konuştuk.

TÜRK SINEMASI ARAŞTIRMALARI

82 MUSTAFA ÇETİN: "İlk Türk Filmıyla İlgili Tartışmalar Sinemamıza Zarar Vermiştir"
Barış Saydam

90 Türk Sinemasının Yüzyıllık Serüveni Bu Müzede/
Esra Tice

KAMERA ARKASI

94 SELDA ÇİÇEK: "Sanat Yönetimi Yazıdan Görselliğe Bir Yolculuktur"/
M. Abdülgafur Şahin-Koray Sevindi

KISA-CA

100 NESİMİ YETİK: "Kısa Film Sektörden Ziyade Bir Hobi"/
Zeynep Merve Uygun

BELGESEL ODASI

106 Unutulmuş Düşler Mağarası/
Barış Saydam

110 KAMİL KOÇ: "Hayata, İnsana Dair Dertlerim Var"/
Esra Tice

ESKİMEYEN FİLMLER

114 *Muhteşem Hayat: Tonton Melek ve Propaganda*/
Esra Bulut

BEYAZ AYARI

118 New York'ta Beş Bıçare/
Mehmet Ufuk

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ

122 Orçun Köksal

KİTAPLIK

124 Stüdyo Ghibli: Çizgi Üstü Çizgi Filmler Diyarı/
Sema Karaca

SİNEFİL

128 *Memento* ve *Ben: Adaleti ve Hakikati Bir Sonsuz Şimdide Aramak*/
Eyüp Süzgül



BİZİM BÜYÜK ÇOCUKLUĞUMUZ

CELİL CİVAN

Son dönem Türk sinemasındaki erkek karakterlerden taşraya geri dönenler narsistik dünyanın kadir-i mutlaklığını ararken şehrli erkekler, çocukluğun oyuncu dünyasından çıkmakla çıkmama arasındaki kararsızlıktan muzdarip görünüyorlar. *Kader* (2006)'in Bekir'inden *Sonbahar* (2008)'in Yusuf'una, *Issız Adam* (2008)'in Alper'inden *Prensesin Uykusu* (2010)'ndaki Aziz'e, *İklimler* (2006)'in İsa'sından *Kaybedenler Kulübü* (2011)'nün Kaan ve Mete'sine baktığımızda, sadece kadınlarla değil dünyayla da çocuksu bir

tutumla iletişim kurmaya çalışan erkeklerle karşılaşırız. Buradaki cazip, çoğu kez yakışıklı ve orta sınıf çocukluk, kayıp bir masumiyeti korumaya çalışan demode bir romantiklikle maskelense de maskenin arkasında narsistik bir bencilliğin sinir bozucu yüzünden başkası görünmez. Evet, kimisinin müzik zevkleri güzel, entelektüel seviyeleri ortanın üstü ve hemen hepsi iyi niyetli ama bütün bu özellikler, iş olgunluğun mıntikasına geldiğinde arkalarına bakmadan kaçmayı tercih etmelerine engel değil. Kaçmayanlar ise kalmaktan çok yerinde saymaktan, bir tedirginliği yineleyip durmaktan başka bir şey yapmıyor. Saydı-

ğımız isimler içinde en masum olan Aziz'in en sinir bozucu karakter olması şaşırtıcı olmasa gerek: Kendi çocukluk evreninde yaşayan Aziz, yarattığı masal dünyasına çevresindeki herkesi ısrarla katmaya çalışıyor. Söz konusu filmlerde yemek düşkünlüğü, alkol ve sigara tüketimi gibi oral fiksasyonu ima eden sahnelerin bolluğu tesadüf olmasa gerek.

Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in kahramanları Ender ile Çetin'in de benzer bir çocukluk evreninde yaşadığını, dahası böylesi bir evreni kurmaya çalıştıklarını söylemek mümkün. Çetin'in anne ve babası bir trafik kazasında ölünce birlikte büyüyen iki arkadaş, uzun bir ayrılık döneminden sonra, çocukluktan beri kurdukları hayallerine kavuşup aynı evde yaşamaya başlar. Bu çocukluk evreninde yukarıda söz ettiğimiz erkek kahramanların dünyalarına ait bütün öğeler de mevcut elbette: Ender'in kitapları, Çetin'in müzik arşivi, özenle yapılan ve afiyetle yenen yemekler... Ancak çocukluk arkadaşları Fikret'in kız kardeşi Nihal yanlarına taşınınca ikilinin kurduğu denge de sarsılır. Zira Ender de Çetin de Nihal'e âşık olur. Nihal'e âşık olmak, başlangıçta iki kafadarın çocukluktan olgunlaşmaya adım atmasına yol açacak gibi görünür. Çocuğu kendi narsistik dünyasından çıkararak sığınan, kaybetme korkusunun ve melankolinin Ender'i de Çetin'i de olgunlaştıracağını düşünsek de ikilinin kurduğu denklem, çocukluk evrenini yeniden üretmekten başka bir işe yaramaz. Arzu, bir kıskançlık ve kopuşa sebep ol-

Son dönem Türk sinemasındaki erkek karakterlerden taşraya geri dönenler narsistik dünyanın kadir-i mutluluğunu ararken şehirli erkekler, çocukluğun oyuncu dünyasından çıkmakla çıkmama arasındaki kararsızlıktan muzdarip görünüyorlar.

mak yerine Ender ve Çetin'in kendi kırılan ve korunaklı dünyalarına geri dönmelerini sağlar.

Arzunun Köşeleri

Edebiyat teorisyeni Rene Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* kitabında kurduğu "üçgen arzu" nun köşelerine "özne, nesne ve dolayımlayıcı"yı yerleştirir. Girard'ın birçok edebi metin üzerinden farklı çeşitlemelerine değindiği bu model, bir arzunun nesneden çok dolayımlayıcıdan, Öteki'nden kaynaklandığını söyler: "Arzunun doğuşunda üçüncü şahıs her zaman mevcuttur."¹ Girard'a göre bir kahraman bir nesneyi kendi istediği için değil Öteki yüzünden arzular. Yazarın ilk değindiği örneklerden biri Don Kişot'tur. Don Kişot okuduğu serüven romanlarındaki kahramanların arzularıyla hareket eder. Flaubert'in Emma Bovary'si de benzer bir arzunun kurbanı değil midir: Emma, okuduğu romantik kitaplardaki kahramanlar aracılığıyla arzu duyar, onların arzuladık-

¹ Rene Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, çev. Arzu Etensel İldem (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), s. 37.



Bizim Büyük Çaresizliğimiz'deki üç karakterin bir arzu üçgeninin köşeleri olduğunu söyleyebiliriz. Ender ile Çetin'in birbirlerinin hem öznesi hem de Ötekisi olduğu bu üçgende, Nihal bir nesneden başka bir şey değildir.

ları nesnelere ulaşmaya çalışırken mutsuzluğa ve en sonunda ölüme sürüklenir. Öyleyse arzu, Öteki'nden ödünç alınan, dahası taklit edilen bir şeydir. Ancak "üçgen arzu"nun en önemli noktası arzunun hedefinin aslında nesne değil de Öteki olmasıdır: "Nesne yalnızca dolayımlayıcıya ulaşmanın bir yoludur. Arzunun hedeflediği, bu dolayımlayıcının varlığıdır."² Demek ki özne, aslında nesneye değil, Öteki'ne ulaşmaya çalışır, onun arzusunu ödünç alarak sadece arzuyu değil Öteki'ni de taklit etmek ister.

² Girard, s. 60.

Nihal'in Aynasında Ender ve Çetin

Bizim Büyük Çaresizliğimiz'deki üç karakterin benzer bir arzu üçgeninin köşeleri olduğunu söyleyebiliriz. Ender ile Çetin'in birbirlerinin hem öznesi hem de Ötekisi olduğu bu üçgende, Nihal bir nesneden başka bir şey değildir. Nihal'in bir nesne olması, yazının başında söz ettiğimiz kimi filmlerde kadının bir nesneden başka bir şey olmamasıyla örtüştüğü gibi, Ender ile Çetin için genç kızın film boyunca birbirlerine ulaşmanın bir aracından ibaret olduğunu da gösterir. Üstelik burada iki erkeğin de Nihal'i ne kadar sevdiğinin, ona ne kadar değer verdiğinin, başkaca söylersek duygularının samimi olmasının hiçbir önemi yoktur. Nihal, Ender ve Çetin için bir ayna işlevi görür ve aynaya bakanlar, özneleşmenin ilk sakar adımlarıyla değil, tam tersine çocukluğun inatla ve kaygıyla yeniden üretilmeye çalışıldığı bir buğulu yüzeyle karşılaşır. Nitekim Nihal'in yokluğunda gittikleri tatil, ikilinin kendilerini



daha yakından görmelerini ve aralarındaki bağı daha da güçlenmesini sağlayan bir kaçamak olur. Bir akşam Nihal'e âşık olduklarını itiraf ettikten sonra Ender de Çetin de rahatlar. Ama sadece rahatlamakla yetinmezler, mutlu da olurlar. Zira onlar için Nihal'i sevmek, bir çocukluk hayalinin daha gerçekleşmesi anlamına gelir: Aynı kıza âşık olmak. Bu arzu, kahramanlarımızı rahatlatır ve çocukça bir sevinçle tatil yapmalarına sebep olur. Dahası, genç kız evlerine geldiğinden beri yaşadıkları gerilim ve mesafe ortadan kalktığı gibi, Nihal yavaş yavaş silinirken, Çetin'le Ender de tek ve boğazına düşkün bir çocuğa dönüşür.

İkilinin hayatına giren Nihal, film ilerledikçe yetişkinliğe adım atarken Çetin ve Ender, ısrarla çocukluk evrenini yeniden üretmek için uğraşır. Ancak çocukluktaki bu ısrar ve olgunlaşma karşısındaki nevroitik kaygı, sözkonusu evrenin sadece çocukluğun çağrıştırdığı ve kulağa hoş gelen

samimiyet, sahicilik, masumiyet kelimelerinden ve "eski güzel günler"den ibaret olmadığını gösterir. Çaresizce korunmaya çalışılan çocukluk, daha çok orta sınıflara özgü bir narsisizm ile açgözlülüğün varlığını ima eder.

BİZİM BÜYÜK ÇARESİZLİĞİMİZ

Yönetmen: Seyfi Teoman

Senaryo: Seyfi Teoman, Barış Bıçakçı

Oyuncular: Güneş Sayın, İlker Aksum, Fatih Al, Mehmet Ali Nuroğlu, Taner Birsell,

Müzik: Sakin

Yapım: Almanya-Hollanda-Türkiye, 2011, 102 dk.

Vizyon Tarihi: 15 Nisan 2011

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





NEYMİŞ ŞU DANS!

HASANALİ YILDIRIM

Tanztheater, dans, müzik, tiyatro, yeni sanat, 3 boyut gibi avamda da karşılığı bulunabilecek malzemeleri alın, hayat-sanat çatışması, yeni insanın zihninden geçenleri ve davranışlarını anlamak için yeni ifade biçimlerini aramak gibi meseleleri bu malzemelerle işlemeye sıvanın, karşınıza çıkacak şeyin adı Pina.

Hızlı bir yargı, farkındayım; belli bir oranda kuşatıcı da ama.

Tabii ki açmak gerek.

Pina 3D, son İstanbul Film Festivali'nde tulum çıkarmasına karşın sinema salonunda ancak birkaç kişiyle izlediğim bir film.

Film neden bahsediyor? Hiç de kolay değil özetlemesi. Müziği, dansı, tiyatroyu ve gizliden gizliye felsefeyi kendisine ifade aracı seçmiş bir Alman tiyatro kumpanyası var. Şeyhleri de Pina Bausch. Film işte bu sanat çetesinin yapıp etmeleri üzerine odaklanan bir iş. Sözkonusu çete, ilkin ülkeleri Almanya'da, ardından da dünyada yaygınlaşmış Tanztheater anlayışının ilk icracısı. *Çetebaşısı*, çetesine kendi adını vermiş: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

Ekte 72 buçuk milletten insan var. Bir nevi Cemiyeti Akvam yani. Topluluğun sanat yönetmeni ve koreografi (Bence aynı zamanda dramaturgu da.) Pina Bausch, dans ve tiyatro alanlarında avangard hamlelere imza atmış biri. 2009'da sanatçının ölümü sonrasında herkes yarım kalacağını sanıyordu işin.

Filmin senaryosu da yönetmen Wim Wenders'a ait. Oyuncu kadrosu da şöyle: Regina Advento, Malou Airaud ve Ruth Amarante.

Şeyh Öldü, Yaşasın Tarikat

Filmi bitirmek bir milli meseleydi.

Ve iş, yönetmenin zeki çalımına kalmıştı. Aslında Pina Bausch'u anlatmak için yola çıkmıştı film; ne ki kaderin cilvesi gereği, öbür Pina Bausch'a yelken açmak durumunda kalmış.

Şeyhi değil tarikatı.

Buena Vista Social Club (1999), *Paris, Texas* (1984) ve *The Million Dollar Hotel* (2000) gibi filmlerin yönetmeni Wim Wenders, Pina Bausch'un vefatından önce çekimlerine başladığı filmi sanatçının ölümüyle iptal etmektense ünlü dansçının *Café Müller*, *Sacre du Printemps*, *Vollmond* ve *Kontakthof* gibi dans eserlerinden hareketle yeniden kotarmayı dener. Başarır da. Tabii 3B'nin olanaklarından istimdat dileyerek.

Hani aslen bizatihi kofluğuyetmiyormuş gibi bir de cılkı son raddesine değin çıkarılmış bir yeniyetme özdeyişi var ya, "yeni bir dil yakalamak" diye. Hah, *Pina*'nın yaptığı bu işte! Hakikatiyle ama.

Koreograf Pina gerçek hayatta nasıl bir yeni ifade tarzı yakalama peşindeyse yönetmen Wenders da filmde aynı dar kapıdan geçmeye sıvanmış: Sözün bittiği yerde başlayan ahenkli ses ve hareket. Ve ikisinden müteşekkil yeni meram yolu...

Koreograf Pina gerçek hayatta nasıl bir yeni ifade tarzı yakalama peşindeyse yönetmen Wenders da filmde aynı dar kapıdan geçmeye sıvanmış: Sözün bittiği yerde başlayan ahenkli ses ve hareket.

Sözü Dışlama Cesareti

Pina Bausch'a analitik yakınlaşabilmeye yeltenmek her babayiğidin harcı değil o yüzden de. Böyle bir girişim için ilkin görsel simgeleri doğru kavramak gerek. Tabii bu da tiyatro, sinema ve fotoğraf gibi popüler görsel sanatlar kadar mitoloji ve ikonografi de bilmek demek. Çünkü filme mevzu teşkil eden anlayışın (Dolayısıyla bir miktar filmin de.) meramını sinemanın bilindik olanaklarından hareketle ifade etmek gibi bir kaygısı yok. Bu gerekçeyle filmin muhatabıyla kurmayı amaçladığı iletişim yolunu da ifade değil ima diye tespit etmek gerek. Görselden ve müzikten güç devşiren, sözü bile isteye dışlayan bir ima anlayışı bu üstelik.

Doğru, film görsel bir şölen ama Amerikan tarzı bir görüntü ihtişamına kurban edilmişçesine bir göz boyama gösterisi değil de, meramını söze ve sonuçta birbiriyle ilintilenecek akt yığınının yaslamaktansa beden diline yaslanmayı seçen bir 3 boyut. Onun için 'gözel'. Sony'nin Real 3D denilen yeni icadının bu görselliğe katkısı çok açık. İzleyicinin izlediklerini gerçek anlamda bütünüyle analiz etmesine gerek yok. Fakat bu, ne filmi anlayamayacağı anlamına gelmekte, ne de sevmeyebileceği. Çünkü bir eser bizden



Pina Bausch'a analitik yaklaşabil-meye yeltenmek her babayığidin har-cı değil. Böyle bir girişim için ilkin görsel simgeleri doğru kavramak ge-rek. Bu da tiyatro, sinema ve fotoğraf gibi popüler görsel sanatlar kadar mi-toloji ve ikonografi de bilmek demek.

anlaşılmayı bekleyen şey değildir ki her daim. Müziği düşünelim örneğin. Sözleri anlamak müziği anlamak mı demek? Ya sözlerin an-lamı tamamen anlaşılmadığında müziğe ne oluyor? Bizde uyanan o hislere ne demeli?

Konuşmacıların Konuşmaması

Dili hakiki karikatür gibi. Hakiki karikatür, meramını ifade ederken nasıl ki söze ge-reksinim duymuyor, yalnızca deforme edil-miş çizgilerle yetinebiliyorsa Pina da sözün

gücünü bile isteye dışlamayı seçmiş oyun-larında. Kesitlerini izlediğimiz gösterilerde-ki bütün hikâyelerde yalnızca iki kez sözün derekesine inmeye tenezzül edilmmişti.

Buna paralel olarak yönetmen de konukla-rını benzer bir biçimde "kullandı." Malûm, olağan belgesellerde konuklar ve uzman-lar görüşlerini röportaj mantığıyla beyan ederler. Fakat *Pina*'da uzman görüşlerini dışses olarak duyuyoruz ama bize konuş-muyorlar; bakmakla yetiniyorlar yalnızca. Anlattıklarının hissini bakışlarından bir kez daha pekiştirerek tabii ki.

Ha, bu arada filmin türü meselesi gündeme gelmekte. *Pina* hangi tür bir film? Ne bildik bir konulu film, ne olağan bir belgesel, ne de son zamanların arsız modası 'dökü-drama'. Hayır, müzikal de değil. Ama hani postmo-dern zihnin getirdiği o ortaya karışıklardan da

değil. Kendi türünü getiren bir yapım *Pina*.

Tutkuyla çekilmiş 'tutku'nun filmi. Müzikler de bunu destekler mahiyette.

Pina'nın oyunlarına müzik seçerkenki yaklaşımı da dikkat çekici. Yer yer rahat bağ kurabilecek klâsik müzik parçalarına, Avrupa'nın köşe bucağından derlenmiş müzik örnekleri eşlik etmekte. Caz ürünleri, arylar, hatta bogie voogie'yi de içeren Amerikan popüler müzik parçaları da cabası. Bir nevi yirminci yüzyıl popüler müzik tarihi resmigeçidi barındıran soundtrack'e karşın, biri elektro melezi yalnızca iki rock parçası tercih edilmesi ilginçti tabii ki. Fakat seçilen müzikler asıl, danslara eşlik ettiklerinde maharetlerini sergiliyorlar. Örneğin *Café Müller*'deki kadın-erkek ilişkilerine, daha doğrusu kadın ile erkek arasındaki hissi hareketliliği insan bedeninin hareketleri üzerinden anlatma girişiminde yer verilen müzik...

Hayat mı, Sanat mı?

Hayat ile sanat arasındaki ilişki nedir? Hayat sanata nasıl yardım ve yataklık edebilir? Bir sanatçının, hayatın hakikatini anlaması ve bunu beden hareketlerinin tanıyabildiği imkânlar çerçevesinde muhatabına anlatabilmesi ne oranda kabildir? Zamanımızın insanını ve bu insanın hem zihninde, hem de hayatında olup bitenleri dile getirirken o bildik sanat tarzlarının (resim, müzik, edebiyat, tiyatro filân) dışında, tamamen bu yüzyıla özgü, belki melez ama yeni bir ifade alanı aranabilir mi? Üstelik bu yeni alan, sanatçıya bugüne değin görülmemiş kimi taze ifade olanakları da



tanıyabilir mi? Pina'nın derdi bu.

Şöyle de söylenebilir:

Hayatı sahne olarak kullanıyor; sahneyi hayatın aynası değil.

Kendi skalasında klâsiklerden biri hâline gelecek mi bu film yoksa çok özel bir kült yapım olmaya mı devam edecek? Burası bilinmez ama şurası kesin: İzleyicisinde bir iz bırakacaktır mutlaka. Ustura keşiği izi belki de.

Ne demişti Pina? "Dans et! Dans et! Mahvolup gideceğiz yoksa!"

PİNA 3D

Yönetmen: Wim Wenders

Senaryo: Wim Wenders

Oyuncular: Regina Advento, Malou Airaud, Ruth Amarante, Rainer Behr, Andrey Berezin

Müzik: Thom

Yapım: Almanya, Fransa, İngiltere, 2011, 106 dk.

Vizyon Tarihi: 29 Nisan 2011

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





VİCDANLA İNANÇ ARASINDA BİR AYRILIK

AYŞE PAY

Güçlü bir sinematografik anlatıma yaslanan *Nadir ve Simin: Bir Ayrılık*, fotokopisi çekilen nüfus cüzdanlarıyla henüz ilk sahnesinde yönetmen Aşgar Ferhadi'nin rejime dair söz söyleyeceğinin işaretlerini verir. Gündelik hayata gizlice sokulan kamerasıyla Ferhadi, aile, din, sınıf, politika, geleneksellik ve modernlik üzerine sorularını perdeye taşıyarak toplumsal yapıdaki çözümlere ve günümüz İrani'na ayna tutar.

Simin, kocası Nadir ve kızı Termeh'le birlikte İran'ı terk etmek istemekte, Nadir ise Alzheimer hastası babasını bırakmamaktadır. Buna karşın Simin boşanma davası açarak kızının velâyetini üzerine almak ister, fakat dava talebi reddedilir. Simin, annesinin evinde yaşamaya başlarken Termeh evlerinde (babasının yanında) kalmayı tercih eder. Nadir'in kızı ve babasıyla ilgilenmesi için hamile bir genç kadını (Raziye'yi) tutmasıyla ailedeki/toplumdaki çözümler gün yüzüne çıkacak, olayların ardındakiler görünmeye, karakterlerin iç dünyaları yavaş yavaş açılmaya başlayacaktır.

Herkes Yalana/Oyuna Dâhil

Nadir ve Simin'in mahkeme salonundaki tartışmaları bir bakıma evliliklerinin bitmediğinin işaretlerini taşır. Ayrılıkların aslında gerçekten tartışacak hiçbir şey kalmadığında başladığını düşünürsek, filmde ayrılık yerine "ayrılmama"nın anlatıldığı söylenebilir. Bu yönüyle film İran toplumu ve rejim arasındaki ayrılığa dair de atıflar taşır.

Çocukluktan yetişkinliğe geçiş dönemindeki Termeh'in film boyunca yaşadığı gerilim, itimat ettikleri ve inandıklarının çelişmesiyle kesintiye uğrar. Termeh'in kendini oyunun/yalanın içinde bulmasıyla anne ve babasının bir arada yaşamasına duyduğu inancı sarsılır. Termeh'in bu durumu hem ebeveynini hem de seyirciyi, içedönük hesaplaşmalarla boşlukta bırakacaktır. Adaletin tecellisinin beklendiği mahkeme koridorlarında Nadir ve Simin'le birlikte seyirci de "birlikte ama yalnız" kalmaya mahkûmdur; herkes oyunun bir parçasıdır. Suç filmde herkese eşit dağılır ve herkes bir şekilde sistemin, döngünün parçası hâline gelir; zaafılar, yalanlar ortaktır. Termeh de artık inanmadığı bu ayrılığın bir parçasıdır. Toplumsal/kişisel ölçekte adaletin tecelli edemediği, askıya alındığı ve bu hakkaniyetsiz oyuna herkesin bir şekilde katıldığı mahkeme koridorlarında başlar ve sonlanır film. Böylece Ferhadi, kamerasını kandırma-cayla beslenen ve birbirlerine tutunamayan ailenin içindeki çözümlere çeviren toplumsal yapının hangi değerler üzerinde yükseldiği sorusunu da perdeye taşır.



Vicdanla inanç, adaletle şefkat, tercihlerle saplantılar arasında gidip gelen kamerasıyla Ferhadi, bizleri pek çok soruyla baş başa bırakır. Kamerası çoğu kez birbirinden ayıramayacağımız bu unsurların sebepsiz ve zamansız ayrıldığı boşlukta gezinir.

Vicdanla inanç, adaletle (sahip olduklarımıza duyduğumuz) şefkat, tercihlerle saplantılar arasında gidip gelen kamerasıyla Ferhadi, bizleri pek çok soruyla baş başa bırakır. Kamerası çoğu kez birbirinden ayıramayacağımız bu unsurların sebepsiz ve zamansız ayrıldığı boşlukta gezinir. Direncin, saflığın, geleceğin ve umudun sembolü Termeh'in de yalana, oyuna katılmasıyla seyirci vicdan aralığında kalakalır.

Bir başka yaşamın imkânını arayan Simin'in yalının/oyunun içinden sıyrılmayı, kaçıp gitse bile boşluğu da yanında taşıyacağını kanıtını sunar. Mahkeme koridorunda gezinen kamera, oyuna dâhil herkesin ve dahi seyirci kalanların da vicdan odalarına dek sokulur. Bu ayrılığa, rejim mi mecbur bırakmıştır onları yoksa



içlerinde taşıdıkları ve peyderpey birbirlerine bulaştırdıkları bir yalana/oyuna boyun eğmenin çaresizliği, vicdan yarası mı?

Rejim-Din-İdeoloji Üçgeni

Ferhadi filmde dini, bir ideoloji olarak konumlandırır; burada daha çok tarafsızlık, dogmatiklik, aşırılık gibi ideoloji kavramının zamanla kazandığı pejoratif anlamlara atıf yapar. Bu atıf sebebiyle filmde Raziye'nin yardıma muhtaç yaşlı bir adamın kişisel bakımını yapması gerektiğinde yaşadığı kararsızlık, dinle ve dindarlıkla ilişkilendirilir. Oysa burada yaşanan, her şeyden önce bir kadının yabancı bir erkeğin mahremiyetine ortaklık etmek zorunda kalışının gerilimidir ve ilk elden insani bir duyarlılıkla, vicdanla bağlantılandırılarak okunmalıdır. Yönetmen, bu tercihiyle Raziye'yi din ve vicdan arasına ördüğü duvarlar arasında, bir boşlukta asılı bırakır. Kişisel tercihi, insani gerilimi hiçe sayılarak "özne"liği elinden alınan dindar Raziye'yle

dinin bireysel bir tercihten öte kitlesel bir kabul olduğu düşüncesine kapı aralanır. Tabii burada İran'daki egemen yapının dinle kurduğu kan bağının payı yadsınmaz. Rejimin temsili şeklinde okunabilecek Alzheimer'lı babanın bakıcısının yoksul ve dindar bir kadın olması ve bu kadının yaşadığı kayıpla geleceğin kaybedildiğinin, muğlâklaştığının vurgulanması oldukça manidardır. Rejimin hastalıkla, rejimin koruyucusunun ise dindarlık ve yoksullukla temsili ironik bir resim çıkarır ortaya.

Sinema malzemesini iyi tanıyan ve onu nasıl şekillendireceğini çok iyi bilen, toplumsal yapıdaki çözümlere ustalıklarla ayna tutan çalışmasıyla Ferhadi, düşünen ve düşündüren bir sinema örneği sunar. Gündelik hayattan sızan politik dili yakalayan slogandan uzak film dili, alegorik ve sembolik göndermeleriyle ustalıklı bir senaryo örgüsü sunan Ferhadi, İran toplumu üzerine incelikli gözlemlere yer verir.

NADİR VE SİMİN: BİR AYRILIK

Yönetmen: Aşgar Ferhadi

Senaryo: Aşgar Ferhadi

Oyuncular: Peyman Moadi, Leyla Hatemi, Sare Bayat Ali-aşgar Şahbazi, Bâbek Kerimi, Kimya Hüseyini

Müzik: Settar Oraki

Yapım: İran, 2011, 123 dk.

Vizyon Tarihi: 27 Mayıs 2011

5.

Diyarbakır Film Günleri

5.

Rojên Fîlmên Diyarbakirê



19-22 Mayıs
Gulanê 2011

Türkiye'den ve Bölgeden Kısalar/Belgeseller
Kurtefilmî we yê Belgefîlman ji Tirkiye û Heremê

Gösterim Yerleri:

Avrupa Sineması

Sinemaya Avrupayê

Sümerpark Yılmaz Güney Sineması

Sümerpark Salona Yılmaz Güney

Ayrıntılı Bilgi İçin:

Ji bo agahiyên berfirehtir

www.diyarbakirsanat.org



diyarbakirsinemakulübü





ÇOCUKLUĞUN KATIŞIKSIZ KADİR-İ MUTLAKLIĞI: ZEFİR

MERYEM KÖSE

Zefir, ilk kısa filmi *Poyraz*'ın aldığı ödüllerle dikkat çeken genç yönetmen Belma Baş'ın ilk uzun metraj filmi ve kısa filmin devamı niteliğinde. İki film de rüzgârlardan aldıkları isimleriyle¹, “kadın kahramanın rüzgârlar aşırı yolculuğu”nu anlatan filmler çekmeyi hedefleyen yönetmenin başlangıç basamaklarını oluşturuyor.

Poyraz'daki kız çocuğunun ergenliğe geçiş döneminde doğayla, annesiyle olan ilişkisini ölüm, ayrılık, yalnızlık gibi temalarla işleyen *Zefir*, bir yandan “çocuk/ergen

psikolojisi”, “anne-çocuk ilişkisi/çatışması” gibi konulara odaklanırken, diğer yandan “taşrada çocuk olmak”, “kadının varoluş problemi” gibi meselelere de değinerek çok yönlü okumalara zemin hazırlıyor.

Annesinin işleri nedeniyle yaz tatilini anne-annesi ve dedesiyle birlikte Ordu'nun bir dağ köyünde geçiren *Zefir*, burada işleyen gündelik hayata kendini kaptırarak doğayı keşfetmekte, arkadaşlarıyla oynamakta, taşrada çocuk olmanın tadını çıkarmaktadır. Fakat bunları yaparken annesinin özlemini duymaktan kendini alamamakta, yaptığı bütün işlerden kısa sürede sıkılmaktadır. Öyle ki günleri, hatta geceleri annesinin gelişinin hayaliyle geçmektedir.

¹ Batıdan esen hafif ve ılık rüzgâr anlamına gelen “zefir”, Yunan mitolojisindeki kıskanç Batı rüzgârının adıdır.

Film, Zefir'in arkadaşlarıyla birlikte Ordu yaylalarında çilek toplama görüntüleriyle başlar. Toplanan çileklerle nicedir yolu gözlenen Zefir'in annesi için reçel yapılacaktır. Bu annesi için bir şey yapıyor olmanın mutluluğunu yaşayan Zefir'in filmde mutlu görüldüğü birkaç sahneden biridir. Annesi gelene kadar mütemadiyen yolunu gözlemiş olsa da, annesinden beklediği ilgi ve sevgiyi bulamaz. Aslında bulamayacağını da önceden biliyordu. Nitekim aralarında anne-kız yakınlığının olmadığı çok açıktır. Daha sonra aldığı haberle annesine olan aşırı bağlılığı/düşkünlüğü yerini çatışmayla karışık bir duruma bırakır. Sözü Lacan'a bırakırsak, Zefir tam da annesiyle bütünleşmeyi arzuladığı "ayna evresi"ndedir. Lacan'ın ayna evresi, çocuğun annesi için her şey olmak, yani onda "eksik" olan şey olmak arzusuyula, bütünsel imgesini kazanmak için aynada kendi imgesiyle ya da annesinin bütünsel imgesiyle özdeşleştiği, anne-çocuk ilişkisinin dolayimsız dönemidir. Bu dönemdeki çocuk, annesiyle bütünleşmeyi, annesinin her şeyi olmayı, annesinin arzuladığı şey olmayı, annesinin arzusunun nesnesi olmayı; anne için hiçlik, eksik, sıfır değil her şey, varlık, bir ve tek olmayı arzular. Görünmeyen değil görünen, duyulmayan değil duyulan, anlaşılmayan değil anlaşılan, onaylanmayan değil onaylanan, önemsenmeyen değil önemsenen, hiçlik değil varlık olma arzusudur bu. Aynı zamanda anne ile tek olmak, iç içe geçmek, kaynaşmak arzusudur. Öte yandan filmde annenin böyle bir bağlılık ilişkisine girmeye hiç niyeti yoktur; onun

Zefir, bir kız çocuğunun ergenliğe geçiş döneminde doğayla, annesiyle olan ilişkisini ölüm, ayrılık, yalnızlık gibi temalarla işliyor.

yardımına ihtiyacı olan başka çocuklar vardır uzak diyarlarda...

Örneklere çokça rastladığımız idealist anne ya da babanın dünyayı kurtarmak isterken kendi çocuğunun annesi-babası olduğunu unutması meselesine farklı bir açıdan değinen yönetmen, annenin davranışından ziyade çocuğunkine odaklanır. Annenin köye gelişiyle aynı zamana rastlayan şenlikler için köyde bulunan sanatçının dağların arasında söylediği şarkı² bir bakıma annenin henüz ifade edilmemiş duygularını önceden haber verir gibidir: "Yaşamak istiyorum sadece kendi savaşlarım uğrunda, ben sadece 'ben' olmak istiyorum".

"Kendi olmak", "özgür olmak" isteği aslında postmodern dönemde yazılmış, post-feminist kadına gönderme yapan bir şarkının rastgele sözleri değil, kökleri Aydınlanma'ya kadar giden bir dünya görüşünün ifadesidir. Aydınlanma'nın, bireyin üzerindeki her türlü otoritenin ve bağımlılığın reddedilmesi şeklindeki özgürlük çağırısı, felsefi tartışmaları da aşarak gündelik davranışlara yön verecek düzeye gelmiştir. Anne olmak, çocuğunuzun sizden beklediği bağlılık, güven gibi duygulara teslim olup dünyayı kurtarma/yeniden kurma fikrinize

2 Kazım Koyuncu'nun "Ben" adlı eserinin Niyazi Koyuncu tarafından seslendirilmesi filmin bir jesti olmuştur.



engel teşkil etmeyecektir. Fakat her şeyin bir bedeli vardır. Sevgisizlik, bastırılmış duygular gibi birçok nedene bağlı olarak anne-çocuk arasında tehlikeli rekabet ve düşmanlık doğabilir. Hatta bu durum çocukta “Orestes sendromu”³na yol açabilir. Ulaşılmaz arzu nesnesinin mevkii neyle doldurulursa doldurulsun, ona ulaşmanın tek yolu onu öldürmektir. Böylece Zefir, narsistik kadir-i mutlaklığına, mutlak tatmin durumunun hazzına ulaşır.

Annenin çocuğunu terk etmesini, terk edilen çocuğun kızgınlığını ve kırgınlığını tartışmayan yönetmen, insanın içindeki karanlık tarafı ortaya çıkarma gayretiyle filme oldukça sert bir nokta koyuyor. Bu nokta, baştan sona tabiat harikalarının görsel ziyafeti eşliğinde dingin bir üslûpla akan filmin diliyle tezat oluşturuyor.

³ Kişinin annesini öldürme isteği.

Taşra Çocukluğu

Bununla beraber Baş, filmde taşra metaforunu oldukça başarılı kullanıyor. Türk sinemasında taşraya bakışın izlerini çoktandır görüyoruz. Bu bakış Nietzsche'nin söylediği gibi bir turizme de benziyor: “İçinde yaşadığımız toplumun ve kimliğimizin tarih boyunca nasıl bir değişim geçirdiğini ve bugünlere nasıl geldiğini araştırdığımız bir turizm şekliydi. Araştırmanın sonucunda ise bir devamlılık ve aidiyet hissi ediniyorduk. Bu türden bir turizmi uygulayan kişi, kendi bireysel ve fani varlığının ötesine bakıyor, yaşadığı evle, üyesi olduğu ırkla veya içinde yaşadığı şehirle aynı ruhu taşıdığı hissine kapılıyordu”. Bu nedenle taşra üzerine düşünmek mecburi olarak bireysel bir ton taşımak zorundadır. Bu bireyselliği aşan genel bir sosyolojik varlıktan söz etmek güç gibi görünüyor. Bir bakıma bakışa göre poz veren bir sözcüktür taşra. “Taşrada yavaş işleyen zamanın, sıkıntının ve boşluğun içinde saklı derinliği çıkarmak için ille de Çehov olmak gerekmez” diyen Mustafa Arslantunalı'nın tespitini haklı çıkarıyor Belma Baş; taşra doğasının zamansallığını, bütün yavaşlığı ve güzelliğiyle, taşraya özgü durağan, samimi, doğayla iç içe yaşamı çocuk karakteriyle birlikte örerken filmine taşıyor.

Taşra-çocuk ilişkisi üzerinden hikâyenin anlatılması ise ayrıca bir önem arz ediyor. Taşrada çocuk olmak, çocukluğun kendisinin bir taşra olması imasıyla anlatılır çoğu kez. Taşra gibi uzakta yanıp sönen, parlayıp

yiten ışığın vaadiyle yaşar çocuk. Tıpkı her geleni annesi zannederek umuda kapılan Zefir gibi... Nurdan Gürbilek, taşrayla çocuklar arasında bir ruh akrabalığı olduğunu söyler. Belki bu yüzden “taşraya bakmak” insanın kendi içine bakmasıdır biraz.

Zefir’in aslında çok sevdiği, ilgi beklediği annesine sonsuz özgürlüğünü verdikten sonra oldukça soğukkanlı bir biçimde annesini, dedesinden öğrendiği ve bizzat uyguladığı hayvan gömme yöntemiyle defnetmesi, annenin algılanışı açısından ironiktir. Hemen ardından günlerdir kayıp olan komşunun ineği Nergis’in tekrar ortaya çıkması ve Zefir’in büyük bir şefkatle hayvanın başını okşayarak koynuna yaslanması, Nergis’in anne yerine konumlanışını çağırıştır: Süt veren bir anne gitmiş, yerine yine süt veren başka bir anne gelmiştir. Nitekim film boyunca Zefir, Nergis’ten başkasının sütünü içmez. Nergis’in kaybolduğu günlerde, heyecanla annesini bekleyen Zefir’le, ineğini bekleyen Havva’nın köyün tepesinde sırt sırta vermiş, sevdiklerinin dönüşünü bekledikleri sahne, sinematografik açıdan olduğu kadar, beklenenlerin (anne ve inek) süt veren varlıklar olması bakımından da dikkat çekicidir. Yönetmenin doğa ve hayvan düşkünlüğü aşikâr olsa da “süt” ve “inek” onun için ayrı bir önem taşıyor. Kısa filmi *Poyraz*’ı da düşündüğümüzde bu metaforların yönetmenin ileriki filmlerinde de görülebilecek leitmotifler olabileceği akla geliyor.

Filminin çarpıcı görsel diliyle Belma Baş, Nuri Bilge Ceylan tarzına mitolojik çağrı-

Annenin çocuğunu terk etmesini, terk edilen çocuğun kızgınlığını ve kırgınlığını tartışmayan yönetmen, insanın içindeki karanlık tarafı ortaya çıkarıyor.

sımlar katarak kendi üslubunu oluşturmaya çalışıyor. Kullandığı dilden de teoriden de haberdar, ne yaptığını bilen ve daha da önemlisi ince eleyip sık dokuyan yönetmenin, sonraki filmlerinde çıtayı daha da yükselteceğini söylemek mümkün.

Kaynakça

Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996).

Tanıl Bora (der.), *Taşraya Bakmak* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010).

ZEFİR

Yönetmen: Belma Baş

Senaryo: Belma Baş

Oyuncular: Şeyma Uzunlar, Vahide Gördüm, Sevinç Baş, O. Rüştü Baş, Fatma Uzunlar, Harun Uzunlar

Yapım: Türkiye, 2010, 93 dk.

Vizyon Tarihi: 29 Nisan 2011

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





SEYFİ TEOMAN

Yetişkin Olmak Öğrenilen Bir Şey

SÖYLEŞİ: TUBA DENİZ

Barış Bıçakçı'nın aynı adlı romanından uyarılma *Bizim Büyük Caresizliğimiz*, büyümeye direnç gösteren iki orta yaşlı erkeğin hayatlarına giren genç kız Nihal'e âşık olmalarıyla bozulan dengelerini görselleştiriyor. *Tatil Kitabı* (2008) ile çıkış yapan Seyfi Teoman'ın ikinci filminde büyümek, iktidar meselesine içkin; bu kavramları kazıdığınızda ise karşınıza aile çıkıyor.

➤ Kitabı ilk okuduğunuzda, filmini yapmak isteyecek kadar sizi etkileyen neydi?

Bu daha çok sezgisel bir durum, sonradan düşünüp fark ediyor insan. Ben kitapta en çok karakterleri sevdim, aralarındaki ilişki biçimi etkiledi beni. Bazıları romanı kaybeden ruhu üzerinden okumaya çalışıyor, bence o tamamen yüzeyde kalan bir şey, işin popüler kısmı. Beni en çok etkileyen birbirlerine yakınlıklarındaki sakıncasızlıktı. Bir de romanın hazırcevap olması, ilişki ile ilgili her şeye cevap veriyor, edebi referansların farkında. Kitabın tonundaki oyunbazlık ve onun getirdiği ironiyi seviyorum. Filme aktarırken biraz kayboldu bu.

➤ Barış Bıçakçı ile senaryoyu şekillendirirken, romana dair neleri filme dâhil edip neleri çıkarmalısınız diye düşündünüz?

Başlangıçta Barış senaryoyu yazmak istemedi. En büyük sebebi de buydu: neye odaklanılacağı meselesi. Oturdum, tamamen dış seslerle ilerleyen, sinemalaştırılmamış bir senaryo yazdım, Barış o ana çerçeveyi beğendi. Tema konusunda anlaştık. Ondan sonra da senaryoya dâhil oldu.

➤ Meselâ kitapta Ender anlatıcı...

O bayağı konuştuğumuz, en büyük dertlerimizden biriydi. Herkesi eşit bir karakter gibi mi göstereceğiz, üçayaklı bir hikâye mi olacak? Merkezde Ender, Çetin ya da Nihal olmasın ama Ender ile Çetin'in ilişkisi olsun istedik. Bu en büyük kararlarımızdan biriydi. Roman, Ender'in ağzından anlatılıyor ama anlattığı yine ikisinin ilişkisi. İliş-

Ender ve Çetin hümanistler, iyi insanlar bunlar. Hayatı, dostluğu kutlayan bir tarafları var. Nihilizme düşmemek için büyümüyorlar biraz da.

kileri daha çok evde geçtiği için kamerayı pek dışarı çıkarmamaya çalıştık. Ender ve Çetin'in olmadığı sahneleri pek göstermedik. Böylece tek başına Nihal'i evde görsek dahi ilişki ile alâkalıydı. Bir de geçmiş ve dış ses meselesi vardı. Dış ses ile ilgili yedi sekiz sahneyi yazdık, montajda da denedik ama içimize sinmedi, çıkardık.

Geçmişlerini, on yedi yaşlarını, lisedeki hâllerini anlatan sahneler yazdık, çektik de... Günümüzde geçen sahneler olsun ama seyirci izlediğinde onların geçmişi olduğunu anlasın istedik. Buradan bir şiir, anlam çıkar diye düşündük ama daha çok bir tekrar duygusu verdi filme, edebiyattaki etkiyi yaratmadı. Biz de o bölümleri kullanmadık. Hayallerimizde onların hikâyesini tamamlamanın daha güzel olacağını düşündük.

➤ Film bu manada eleştirildi de, karakterleri tam tanımıyoruz diye.

Ama günümüze sızıyor bu bilgiler. Önemli olan onların geçmişlerinin bugünlerini nasıl etkilediği. Beraberliklerinde kurdukları dil, hareketleri, birlikte davranma biçimleri üzerinden imada bulunup, tüm bunları göstermediğimizde nostalji duygusunun daha çok artacağını düşündük.

➤ Bu yalın anlatım karakterlerin sade hayatlarına da denk düşüyor.



Dürüstçe söylemek gerekirse en başta ben daha farklı sinemasal biçimleri de denedim. *Jules ve Jim* (*Jules et Jim*, 1962)'e özenen bir siyah beyaz bölüm vardı, büyük kamera hareketlerinin olduğu daha grotesk diyebileceğim sahneler de, müzik de... Bunların hepsiyle romandaki eklettizmi yakalamak istedim. Denedik fakat olmayınca saf, sade bir anlatıma karar verdik. Özü koruyabilmek adına diğerlerini eledik.

➤ **Çetin ile Ender'in ilişkileri bir yandan farklı ama bir yandan da çok tanıdık. Fakat ütöpik bir şeyden bahsediyormuşsunuz gibi algılandı, yadırgandı.**

Bu işin cevabı, kitapta var olan bir bölüm. İzledikleri ve çok sevdikleri bir filmdeki karakterleri "eşcinselliğin sınırlarında dolaşan bir dostluğun hikâyesi" biçiminde yorumlayan film eleştirmeninin yaklaşımı gibi, ister istemez kategorizasyon, bildiğimiz şeylere benzetmeye çalışma hâli bu. Ütöpik gelmesinin sebebi, iyi edebiyatta olduğu gibi

sinemada da karakterlerin birebir karşılık geldiği soyut fikirler var. Bir elmanın iki yarısı gibi, tek bir bütün oluyorlar, iki kişinin tek kişi olması hâli. Bazıları için o soyut fikir daha öne çıkıyor. Fakat her hâlükârda etiyle kemiğiyle canlı karakterler Ender ve Çetin.

Onlar hayatla baş etmenin yolunu gençliğe has saflığı korumakta bulmuşlar. Ergenliğin dünyayı saf, naif gördüğü dönemdeki hâllerini, yetişkinliğin henüz zehirlenmemiş tarafını korumaya çalışıyorlar. Tabii bunun açmazları da var. Onun için çaresizlik diyorlar zaten. Sonuçta o da sınırlı bir şey. Fakat tüm bunlar yine de tercihlerinden kaynaklanıyor.

➤ **Büyümeye gösterdikleri direnç ile iktidar arasında ilişki kuruyorsunuz. Filmde birçok fikir iç içe geçmiş durumda.**

Büyümek direkt iktidarla hesaplaşmakla ilişkili... Ender ve Çetin iktidar meselesini görmezden gelmeyi tercih ediyor. Roma-

na adını veren bir cümle var: “Bizim asıl çaresizliğimiz, sesimizin dışarıdaki çocuk seslerinin arasında olmayışydı.” Kitapta bu cümlenin ünlü bir romandan alıntı olduğunu söylüyor: Vladimir Nabokov’un *Lolita*’sı. *Lolita*’daki mesele de cinselliğin, saflığı, masumiyeti dağıtmasıyla ilgiliydi. Bu manada metinlerarasılık da var. Roman bunun farkında ve biz de senaryoyu yazarken bunu hep akılda tutmaya çalıştık.

➤ **Büyüme biraz da tanımlara, kılıflara maruz kalmak, kültürel kodların tahakkümü altına girmek mi?**

Yetişkin olmak öğrenilen bir şey. Büyüdüğün takdirde dışarıdan maruz kaldığın şeylere bir şekilde ayak uydurmak ya da görmezden gelmek, yüzleşmek zorundasın. Yetişkin olduğumuz zaman insan doğasını haiz cinsellik, kıskançlık gibi duyguların dışında bize empoze edilen toplumsal şeyler var. Meselâ “Büyüdün, evlen artık.” söylemi gibi. Filmdeki karakterler kendilerine göre bir yöntem bulmuşlar; militanca bir karşı duruş değil bu.

Çetin ile Ender’inki de bir tür aile olma isteği. Öğrencilikte bu tür birliktelikler tolere ediliyor, bir vakit sonra onlar ailelerini kuracak deniyor ama bu bir tercih ise yadırganıyor. İki kardeş 45-50 yaşında bir arada yaşıyorsa da garip karşılanıyor, hâlbuki bu da bir ailedir. Aile fikri ile oynamaya çalıştık fakat alternatif bir şey geliştirmek çok da mümkün değil, nihayetinde hepimiz insanız. Böyle karakterlerin bir açmazı da var tabii.

Büyüdüğün takdirde dışarıdan maruz kaldığın şeylere bir şekilde ayak uydurmak ya da görmezden gelmek, yüzleşmek zorundasın.

Bu sebeple hafif bir mesafe de koymaya çalıştık. Ben bunları tamamen güzellemek istemiyorum ama bir taraftan da seviyorum. Hem onları anlamak hem de eleştirmek için bir yöntem bulmak gerekiyor.

➤ **Filmdeki ironi bu mesafeden besleniyor diyebilir miyiz?**

Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*’nde Oğuz Atay’dan örnek verir. Oğuz Atay da karakterlerini hem sever hem de eleştirir. Bunun için ironiyi bulmuştur. İroni ile yaklaşınca hem onları sempatik gösterir, başını oksar, şefkat duyar hem de onlarla dalga geçer, eleştirir.

Biz bu ironiyi kamera açıları, mekân ile sağlamaya çalıştık. Sinemanın zayıf bir tarafı var ama böyle bir gücü de var. Kamerayı koyduğunuz yer, montaj, müziği kullanma şeklinize göre karakterleri sunma biçiminizi değiştirebiliyorsunuz. Bunlar hem empati kurmanın hem de mesafeli olmanın araçlarıydı bizim için.

➤ **Filmdeki mizah duygusuna da katkıda bulunuyor bu durum.**

İlişkileri önemli; ergenlikteki davranışlarını tekrar ediyorlar ve ister istemez mizah kendiliğinden ortaya çıkıyor. Birbirinin yanında tam manasıyla çocuklaşıyorlar; saçma sapan davranacak kadar rahatlar. Tüm bunlar ironiyle de ilişkili tabii. Onlar

gibi hissetmememiz, sadece düştükleri durumu göstermemiz lâzım burada. O mesafeden kaynaklanıyor ironi. Bunlar birey olarak yabancılaşmış karakterler değil, asıl yabancılaştıkları toplumsal yapının kendisi; yetiyorlar birbirlerine.

➤ **Son dönem çekilen filmlerde karakterlerin hep kötü, karanlık taraflarını izliyoruz, sizin filminiz bu manada diğer örneklerden ayrılıyor.**

Ender ve Çetin hümanistler, iyi insanlar bunlar. Hayatı, dostluğu kutlayan bir tarafları var. Nihilizme düşmemek için büyümüyorlar biraz da. Belki de bunların kötücül tarafları, durumlarını değiştirmemeye çalışmaları, pasifist davranmaları. Bizim eleştirel yaklaştığımız taraf da bu. Sinema, fikri ortaya çıkarmak için bir soyutlama sanatı. Biz nasıl fikri ortaya çıkarmak için iyi taraflarını çıkardıysak, kötü tarafları da ön plâna çıkarılabilir.

Sadece Türkiye’de değil dünya sinemasında da hümanizmin arka plâna itildiği bir gerçek. Biraz zamanın ruhuyla da alâkalı, kesinlikle moda olduğunu düşünmüyorum. Eleştirilecek bir şey olarak görmüyorum. Önemli olan, anlattığınız kötücül durum büyük bir gerçekliğe bağlanıyor mu? Metafiziği böyle tanımlıyorum. Büyük bir gerçeğin yansıması duygusunu veriyorsa, mekanizmanın içindeki durumunu söylemiyor da sezdiriyorsa...

İki boyutlu kötü bir karakter yaparsınız, ona anlamsız bir kötülük atfedip film için-

de bunu tekrarlatır, sonunda da iyiyi kötülüğe yendirip arındırma yaşatırsınız. Bence asıl eleştirilmesi gereken budur. Sanat tüm bu klişeleri, imajları deşifre etmek için var. Provokatif olmak için aynı zamanda...

➤ ***Tatil Kitabı* ile nasıl ilişkilendiriyorsunuz *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*’i?**

Yine aile meselesi var, daha insani bir yerden bakmaya çalışıyor. *Tatil Kitabı* daha analitik bir filmdi, ideolojik ya da fikri, içinde belli konseptler vardı. Bu daha akışkan, roman üzerinden gidiyor. *Tatil Kitabı* daha cüretkâr tabii, biçim olarak. Sadelik ve belli temalar, insan ilişkileri burada da var.

➤ **Bir sonraki filmde de olacak mı?**

Evet, nispeten devam edecek. Bir sonraki film daha çok iyi insan olmakla, ahlâk meselesi ile ilgili. Bir salgın hastalık var, onunla uğraşılıyor insanlar. İnsanlara topluca verdiğim bir isim, aslında filmin adı *Evlilya*. “İyilik nedir?”, “İyilik püritenlikle mi gelmek zorunda?” gibi sorulardan yola çıkacak. İyilik bizde hep din ile ilişkilendirilir. Ele alacağımız, insan doğasının daha varoluşsal, seküler diyebileceğimiz tarafındaki iyilik meselesi. Aile meselesinde alternatif mümkün mü sorusu gibi burada da başka türlü azizlik var mıdır diye soracağız.

Bilinmeyen
Sinemalar
Film Festivali
Tanıtım Filmi





MURAT PAY

SÖYLEŞİ: SEMA KARACA

MEVCUT FİLM AKIŞINA BİR İTİRAZI DİLE GETİRİYORUZ

İstanbul, 7-13 Mayıs tarihleri arasında ülkemizin ilk kez ev sahipliğini yaptığı IV. BM-En Az Gelişmiş Ülkeler Konferansı kapsamında ilginç bir festival organizasyonuna sahne oluyor. Dünyanın adlarına pek asina olmadığımız “en az gelişmiş”, aslında “en çok sömürülmüş” bölgelerinden birçok filmle buluşma imkânını yakalayabileceğimiz Bilinmeyen Sinemalar Film Festivali 11-17 Mayıs arasında yapılacak ücretsiz gösterimlerle sinemaseverleri “bilinmeyen dünyaları” keşfetmeye çağırıyor. Festival koordinatörlerinden Murat Pay’la festival üzerine konuştuk.

➤ **Bilinmeyen Sinemalar Film Festivali'nin çıkış noktası neydi? Böyle bir festival düzenlemeye neden ihtiyaç duydunuz?**

Festivalin çıkış noktası gerek vizyona giren gerekse de festivallerde rastladığımız mevcut film akışına bir itirazı dile getirmek. Hâkim film dili, daha çok Avrupa ve Amerikan sinemasının etkisinde. Öyle ki bu sinemaların farklı film dillerine karşı çok da saygılı olduğu söylenemez. Bunu diğer coğrafyalardaki Avrupa ve Amerikan sineması etkisindeki film dillerine bakarak, bugün film dili arayışının çok da mevzu edilmesinden anlayabiliyoruz. Bilinmeyen Sinemalar Film Festivali'nin bu hususta ortaya küçük bir soru bırakması gibi bir temennimiz var.

➤ **Festivalin hazırlık süreci nasıl geçti? Nasıl bir ekiple çalışıldı?**

Süreç çok hızlıydı. Bütün hazırlıklar yaklaşık bir buçuk ay gibi bir sürede gerçekleştirildi. Bu yönüyle herhâlde imkânsız olan başarılı diyebiliriz. Elbette bu kısıtlı süre, bazı aksaklıkları ve eksiklikleri de beraberinde getirdi; bunlar da tecrübe hanesine eklendi. Ekibe gelirsek... Dinamik ve meselesi olan bir ekiple çalıştık. Bu hususta Hayal Perdesi Dergisi'ndeki ve Hayal Perdesi Atölyesi'ndeki arkadaşların gayretleri çok önemli ve belirleyiciydi.

➤ **Festivalde izleyeceğimiz filmlerin "bilinmeyen" olması ne ifade ediyor? Bilinme-**

meleri bu ülkelerin bize coğrafi bakımdan uzak olmalarından mı yoksa ekonomik anlamda sistemin uzağında kalmalarından mı kaynaklanıyor?

Buradaki bilinmeyenden kasıt şu: Yaygın film dilleri arasında, yetkin bir dile sahip olmasına karşın dışarıda kalan, meselesi olup da gündeme gelemeyen, insanın varlık alanına ilişkin soru sorup da anlaşılmayan/görülme-yen sinemalar. Dolayısıyla ekonomik kıstas etkili denebilir ama belirleyici değil. Bu yönüyle Avrupa'nın da, Amerika'nın da bilinmeyen sinemaları var. Kısaca bilinmeyen kelimesinin içeriğini, seyirciyle buluşabilme imkânı belirlemekte. Ama bunu söylerken özellikle Avrupa ve Amerika dışı coğrafyaların daha da fazla gündeme gelmesi gerektiği tespiti yapılabilir.

➤ **Etkinlik bu yıl dördüncüsü düzenlenen Birleşmiş Milletler En Az Gelişmiş Ülkeler Konferansı'na dayanıyor. Programda sözkonusu ülkelerin ne kadarı katılımcı olarak yer alıyor? Hepsine ulaşmak mümkün oldu mu?**

Festival, bu konferansın çerçevesinde ve desteğinde gerçekleştirildi. Buraya konu olan ülke sayısı kırk sekiz ama her ülkede sinema olduğu söylenemez. Bu anlamda film seçiminde oldukça zorlandığımızı söyleyebilirim. Yaklaşık yirmi kadar ülkenin sinemasına yer verebildik. Bazı ülkelerin sinemaları oldukça gelişmiş olduğu için bu ülkelere birden fazla yapıma yer verdik.

Festivali devam ettirme, hatta film gösterimleriyle sınırlamadan, bilinmeyen filmlerin yönetmenlerinin katıldığı programlarla ve değişik atölyelerle genişletme düşüncesi var.

➤ **Bilinmeyen Sinemalar Film Festivali'nde gösterilen filmleri genel olarak değerlendiresek, nasıl bir film dilinden söz edebiliriz? Filmlerin ana derdi ve duyarlıkları nelerdir?**

Zor bir soru. Ama bazı dertlerin, meselelerin öne çıktığını tespit edebiliriz. Meselâ Afrika sinemasında babasızlık, kadınların sosyal hayattaki konumları, bunun dışında Bütan, Nepal sinemasında Budist öğretinin epik ve anlatıcı bir film diline imkân vermesi gibi şeyler sıralanabilir. Film dillerinde ise yerel kodların içselleştirilmiş bir şekilde karşımıza çıktığını ve muhasebe edildiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla dikkatlice baktığımızda bazı ortak temaların, fikirlerin farklı yönetmenler tarafından benzer bir şekilde dile getirildiği ifade edilebilir.

➤ **Hem EAGÜ kapsamında anılan hem de sinema gibi maddi imkânlarla sıkı ilişki kurulan bir alanda eser üretme çabasında olan ülkelerin sanatçılarının filmlerini seyretmek ilginç bir deneyim olacak. Maddiyata aldirmeden sinema yapan bu insanlar sizin için ne ifade ediyor?**

Burada küçük bir hususun altını çizmek gerek. Bu ülkelerdeki sinema sektörünün özellikle Avrupa ülkeleriyle ortak yapımlara girdiğini söyleyebiliriz. Meselâ eskiden Fransız

sömürgesi olan Afrika coğrafyasındaki ülkelerde Fransa'nın ciddi etkileri var, doğal olarak Fransız sinemasının da. Film yapmak için para bulamamak ve para bulduktan sonra film yapmak arasında böylesi bir denklemi de dikkate almamız gerekiyor. Ama her hâlükârda ortaya koyulan emek, yüzleşme, soru ortaya koyma bence çok anlamlı.

➤ **Gösterimi yapılacak filmlerden özellikle dikkatinizi çeken yapımlar var mı? Varsa neden?**

Benim açımdan Afrika sinemasından Osman Sembene, İdris Oudreago, Süleyman Sisse, Muhammed Salih Harun gibi yönetmenlerin filmleri belli bir sinema kalitesini barındıran yapımlar olarak öne çıkıyor. Bunun yanında Bütan ve Bangladeş'ten insan ölçekli filmler de oldukça etkileyici. Bunu film dillerine yansıyan naif çözümlerinde fark etmek mümkün.

➤ **Festivalin geleceğine dair neler plânlıyorsunuz? Dünyanın sesi duyulmayan bölgelerini ağırlayacağınız çalışmaların devamı gelecek mi?**

Festivali devam ettirme düşüncesi var. Hatta festivali sadece film gösterimleriyle sınırlamadan, bilinmeyen filmlerin yönetmenlerinin katıldığı programlar, değişik atölyelerle genişletme düşüncesi de var. Festivalin özellikle genç sinemacı arkadaşları destekleyecek mahiyette yapılandırılması da gündemde.

BİLİNMEYEN SİNEMALAR FİLM FESTİVALİ'NDEN BİR SEÇKİ

MUNYURANGABO

Ruanda'daki düşmanlığı ve yalnızlığı sarsıcı ve sade bir anlatımla aktaran film, her şeye rağmen umudun hâlâ var olduğunu gösteriyor.

Sangwa ve Ngabo diye anılan arkadaşı Munyurangabo, şehir dışında bir yolculuğa çıkarlar. Amaçları Ngabo'nun babasını öldüren adamı yakalayıp cezalandırmaktır. Adamı bulmadan önce Sangwa'nın ailesinin yanına uğrayan gençler burada kıtlık ve kuraklıkla karşılaşır. Sangwa'nın babası oğlunun aileye yardım etmesi için kalmasını ister. Ngabo'nun bir Tutsi olduğunu öğrenen baba, oğlunun arkadaşına kötü davranır ve oğlunu da kışkırtmaya başlar. Araları bozulan iki arkadaşın çıktıkları yolculuk iptal olur. Tek başına kalan Ngabo, adaleti sağlamak için yola devam eder.

Sıradan hayatın içindeki gerilime odaklanan film, son kısmında umudu dile getirmekten kaçınmıyor.

ÖDÜLLER :

2007 Amerikan Film Enstitüsü Festivali: Büyük Jüri Ödülü

2007 Amiens Uluslararası Film Festivali: SIGNIS Ödülü

2008 Mexico City Uluslararası Çağdaş Film Festivali: Festival Ödülü

2008 Sarasota Film Festivali: Jüri Ödülü

2008 Wine Country Film Festivali: Barış ve Kültürel Anlayış Film Ödülü



Ülke: Ruanda, ABD

Tür: Kurmaca

Yönetmen: Lee Isaac Chung

Senaryo: Lee Isaac Chung,

Samuel Gray Anderson

Müzik: Claire Wibabara

Oyuncular: Jeff Rutagengwa,

Eric Ndorunkundiye ve Jean

Marie Vianney Nkurikiyinka

Süre: 97 dk.

Yapım Yılı: 2007

Dil: Kinyarwanda

Renk: Renkli



Ülke: Kamboçya, Fransa, İsviçre, Almanya

Tür: Kurmaca

Yönetmen: Rithy Panh

Senaryo: Shahnnon Ahmad (Roman), Ève Deboise, Rithy Panh

Müzik: Jean Claude Brisson, Marc Marder

Oyuncular: Peng Phan, Mom Soth ve Chhim Naline

Süre: 125 dk.

Yapım Yılı: 1994

Dil: Orta Kmerce

Renk: Renkli

PİRİNÇ İNSANLARI (NEAK SRE)

Kamboçyalı yönetmen Rithy Panh, kamerasını geçimini pirinçle sağlayan köylülere çeviriyor. Zor koşullar altında yaşayan Kamboçyalılar için pirinç hayat anlamına gelmektedir. Poev ve karısı Om, pirinç tarlalarını ekmek için kan ter içinde çalışırlar. Ne var ki aksilikler peşlerini bırakmaz. Tarlaya dadanan bir yılan kocasını zehirleyip öldürünce Om çocuklarıyla birlikte tek başına mücadele etmek zorunda kalır. Ancak yengeçler, hava koşulları ve kocasının ölümünden dolayı sarsılan ruhsal durumu, Om'un yavaş yavaş aklını yitirmesine neden olur.

Film, hayatları olan pirinci elde etmek için ölüme göze alan insanların çabasını anlatıyor.

ÖDÜLLER :

1994 Cannes Film Festival: Altın Palmiye Adayı

KARA KIZ (LA NOİRE DE...)

Senegalli bir genç kadının hikâyesini anlatan *Kara Kız*, kolonyalizm sonrası Avrupa'daki ırkçılığa ve kolonyal eğilimlere sert bir bakış getiriyor.

Diouana, ülke dışında daha iyi bir hayata kavuşmayı düşlemektedir. Bu amaçla Senegal'den Fransa'ya gider ve bir ailenin yanında mürebbiye olarak çalışmaya başlar. Yeni ülke, düşlerini gerçekleştirmek için iyi bir fırsat izlenimi vermektedir. Fakat çalışmaya başladıktan bir süre sonra hayal kırıklığına uğrar. Zira Fransa'daki yeni işinde ırkından dolayı köle muamelesi görür. Gitgide yabancılaşmaya başlayan genç kadın tek çıkar yolun intihar olduğunu düşünür.

Yurtdışında daha güzel bir hayatın kâbusa dönüşmesini irdeleyen film, modern Avrupa'daki yabancı düşmanlığına gerçekçi bir ayna tutuyor.

ÖDÜLLER :

1966 Kartaca Film Festivali : Altın Tanıt

1966 Prix Jean Vigo: Jean Vigo Ödülü



Ülke: Senegal, Fransa

Tür: Kurmaca

Yönetmen: Ousmane Sembene (Osman Sembene)

Senaryo: Ousmane Sembene

Oyuncular: Mbissine Thérèse Diop, Anne- Marie Jelinek ve Robert Fontaine

Süre: 65 dk.

Yapım Yılı: 1966

Dil: Fransızca

Renk: Siyah Beyaz



Ülke: Butan, Avustralya
Tür: Kurmaca, Macera
Yönetmen: Khyentse Norbu
Senaryo: Khyentse Norbu
Müzik: Dechen Dorjee, Donam Dorji, Jigme Drukpa ve Bon Funk
Oyuncular: Tshewang Dendup, Sonam Lhamo ve Lhakpa Dorji
Süre: 108 dk.
Yapım Yılı: 2003
Dil: Dzongkha
Renk: Renkli

GEZGİNLER VE BÜYÜCÜLER (TRAVELERS AND MAGICIANS)

Bütanlı yönetmen Khyentse Norbu'dan ülkesinin geleneksel anlatıcılığını kullanarak kıssadan hisse veren, eğlenceli bir film.

Bütan'ın ıssız bir köyünde memurluk yapan Dondup'un hayali Amerika'ya gitmektir. Bayram zamanı köyden çıkmak için müdüründen izin alan genç adam, otostop yaparak şehre varacak, oradan da "hayalindeki ülke" için yola çıkacaktır. Yolda karşılaştığı bir keşiş, ona eski bir hikâyeye anlatmakta ısrar eder. Dondup'un yaşamını andıran geleneksel hikâyeye yavaş yavaş şekillenirken aralarına bir babayla kızı katılır. Hikâyeden ve kızıdan etkilenmeye başlayan Dundop'un fikirleri yavaş yavaş değişmeye başlar.

Gezginler ve Büyücüler, seyirciye kendi topraklarında mutlu olmanın anahtarını sunuyor.

ÖDÜLLER :

2004 Asya-Amerikan Uluslararası Film Festivali: Umut Veren Yönetmen Ödülü

2004 Deauville Asya Film Festivali: Seyirci Ödülü

HAKİKAT GECESİ (LA NUIT DE LA VÉRITÉ)

Burkina Faso filmi *Hakikat Gecesi*, kurgusal bir hikâye ile Afrika'da yaşanan etnik çatışmaları çarpıcı bir dille anlatıyor.

İnsanların Nayak ve Bonande diye ikiye ayrıldığı bir ülkede yıllardır süren çatışmalar yıkıma ve ölüme sebep olmaktadır. Bonandelerin lideri Albay Theo uzlaşma ve barış için Nayakların lideri Başkan'ı davet eder. Birlikte yenilecek bir akşam yemeği, barışın kapısını açacak anahtar olacaktır. İki liderin barış istemesine rağmen hiçbir şey görüldüğü kadar kolay değildir.

Barışın savaşmaktan her zaman daha zor olduğunu vurgulayan film, etnik savaşlar içinde harap olan Afrika kıtası için ustalıkla bir ağıt.

ÖDÜLLER :

2005 Fribourg Uluslararası Film Festivali: Büyük Ödül

2004 San Sebastian Uluslararası Film Festivali: En İyi Yeni Senaryo Yazarı



Ülke: Burkina Faso, Fransa
Tür: Kurmaca
Yönetmen: Fanta Régina Nacro
Senaryo: Fanta Régina Nacro, Marc Gautron
Müzik: Sami Rama, Troupe Naba Yaadega
Oyuncular: Moussa Cissé, Rasmene Ouedraogo ve Adama Ouédraogo
Süre: 100 dk.
Yapım Yılı: 2004
Dil: Dioula, Fransızca, Mossi Dili
Renk: Renkli



- Ülke: Çad, Fransa, Hollanda
- Tür: Kurmaca
- Yönetmen: Mahamat-Saleh Haroun (Muhammed Salih Harun)
- Senaryo: Mahamat-Saleh Haroun
- Müzik: Diego Moustapha Ngarade
- Oyuncular: Ahidjo Mahamat Moussa, Hamza Moctar Aquid, Zara Haroun, Mounira Khalil ve Diego Moustapha Ngarade
- Süre: 84 dk.
- Yapım Yılı: 2002
- Dil: Arapça, Fransızca
- Renk: Renkli

BABAMIZ (ABOUNA)

Çadlı yönetmen Muhammed-Salih Harun'un filmi *Babamız*, iki kardeşin dokunaklı hikâyesini gündelik hayatın içinden unsurlarla perdeye taşıyor.

Sekiz yaşındaki Emin ve on beş yaşındaki abisi Tahir bir sabah uyandıklarında babalarının evi terk ettiğini fark eder. Başlangıçta babalarının kısa süre içinde geri geleceğini düşünen çocukların zaman geçtikçe ümitleri de gitgide kaybolur. İki oğlanla başa çıkamayan anne, çocukları uzakta bir Kur'an kursuna yollar. Kardeşlerin bu süreçte babalarıyla tekrar buluşma hayalleri devam eder.

Yönetmen Harun, babalarının yokluğunda yalnızlık ve umutsuzluk kadar sevgi ve mutluluğu da keşfeden iki kardeşin yaşamına sevecen ve iyimser bir ayna tutuyor.

ÖDÜLLER :

2002 Hong Kong Uluslararası Film Festivali: Ateşkuşu Ödülü – Özel Mansiyon

2002 Kerala Uluslararası Film Festivali: FIPRESCI Ödülü ve Altın Sülün

2003 Ouagadougou Panafrican Film ve Televizyon Festivali: Baobab Tohumu Ödülü, En İyi Görüntü, INALCO Ödülü ve UNICEF Çocukluk Ödülü

BİR NEHRİN ADI (EKTİ NADİR NAAM)

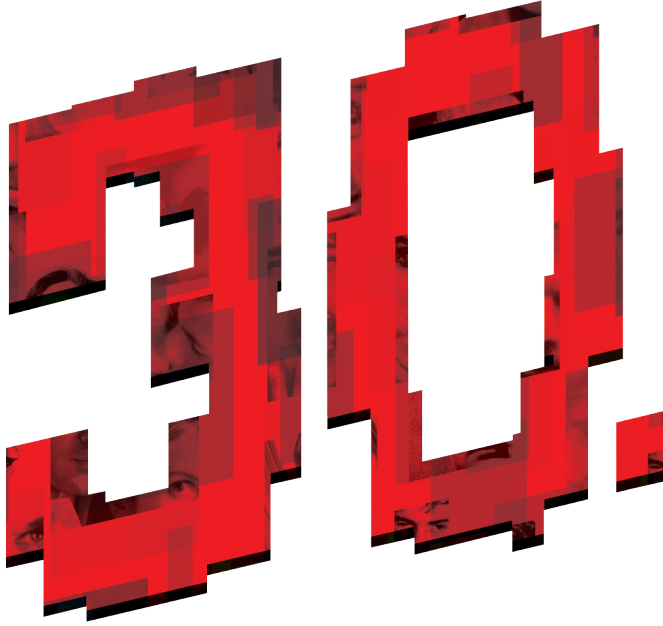
Bengalli yönetmen Anup Singh, *Bir Nehrin Adı*'yla seyircileri şiirsel ve büyüleyici bir yolculuğa davet ediyor.

İki genç aşğın hikâyesi üzerinden Benglades'in ulus ve ülke olma sürecindeki kaygı ve coşku-larını dile getiren film, kendi coğrafyasına özgü mitolojik ve edebi motifleri kullanarak özgün ve derin bir atmosfer yaratıyor. Pakistan'dan ayrılan mültecilerin uzun yolculuğunu içsel bir arayışa çeviren *Bir Nehrin Adı*, iki gencin aşkını, bir ulusa sahip olma ve yurda bağlanmanın alegorisi olarak kullanıyor. Bir yandan birbirlerini arayan iki genç bir yandan da kim olduklarını sorguluyor.

Şiir, şarkı ve tiyatro temsilleri içeren *Bir Nehrin Adı*, bireysel ve toplumsal meseleleri harmanlayan usta işi bir yapıt.



- Ülke: Benglades, Hindistan, İngiltere
- Tür: Kurmaca
- Yönetmen: Anup Singh
- Senaryo: Anup Singh, Madan Gopal Singh
- Müzik: Sanjoy Chowdhury
- Oyuncular: Shibu Prasad Mukhopadhyay, Shami Kaiser ve Supriya Choudhury
- Süre: 90 dk.
- Yapım Yılı: 2002
- Dil: Bengal Dili
- Renk: Renkli



İSTANBUL FİLM FESTİVALİ

BARIŞ SAYDAM

Geçtiğimiz yılki festivale Emek Sineması'nın kapanması damgasını vururken bu yılki festival otuzuncu yılın coşkusuyla başladı. Bir dizi etkinlikle otuzuncu yaşını kutlayan İstanbul Film Festivali kapsamında "Bir Zamanlar Festivalde: SİYAD'ın Keşifleri" ve "Film Gibi 30 Yıl" başlıkları altında özel seçkiler hazırlandı. Türk sinemasının son dönemine damgasını vurmuş bir yönetmen kuşağının hazırladığı "Film Gibi 30 Yıl" bölümü, aynı zamanda "30: 20 Yönetmenden 30 Yıl" isimli kitapla desteklenerek, festivalin bir sinema okulu dönüşüğünün de kanıtı oldu. Bugün Türk sinemasında "usta" olarak kabul edilen pek çok yönetmenin yaşadığı sinemasal yolculuğu ortaya koyan kitap, bir yandan da festivalin geçmişten günümüze kattığı yolu da çarpıcı bir şekilde özetliyor.

Ulusal ve Uluslararası Yarışma

Son üç yıla nazaran, bu yıl İstanbul Film Festivali'nin programı görece daha kaliteli filmlerden oluşuyordu. Uluslararası Yarışma bölümündeki filmlerden Haruki Murakami'nin kitabından uyarlanan *İmkânsızın Şarkısı* (Noruwei No Mori) ve prömiyerini Berlin Film Festivali'nde yapan *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*, duygular üzerinden derdini anlatan, sinemanın görsel bir dil olduğunun altını çizen ve atmosferiyle öne çıkan filmler olurken Kanada'nın Oscar adayı *İçimdeki Yangın* (Incendies) ve "Altın Lale" ödülünü kazanan Mısır filmi *Mikrofon* (Microphone), karakterlerinin çıktıkları yolculuk aracılığıyla yaşadıkları değişime odaklanıyor. Sinemada çok sık kullanılan bir temayı merkezine alan bu iki film, başarılı sinematografileri ve gerçekçi anlatımlarıyla öne çıkarken, Michael Winterbottom'ın *Yolculuk* (The Trip) filmi "yolculuğu" bir komedi unsuru olarak kullanarak alışılmış mizah anlayışını devam ettiriyor.



Daha İyi Bir Dünyada

Ulusal Yarışma'da Antalya Film Festivali'nde gösterildikten sonra yurtdışındaki festivallerde dolaşan ve ödüllerle dönen pek çok Türk filmi kendisine yer buldu. Handan İpekçi'nin *Çınar Ağacı* ve Murat Saraçoğlu'nun *72. Koşuş* filmleri Türk sinemasının anaakımını temsil ederken, *Zefir*, *Saç* ve *Kar Beyaz* filmleri de sıklıkla "sanat sineması" etiketiyle damgalanan ve anaakım sinemanın karşısında yer alan bir yönelimin örneklerini sunuyor. *Press* ve *Oğul* Türk sinemasının politik yönünü, *Atlıkarınca* hasıraltı edilen bir toplumsal gerçeği, *Ekümenopolis* kentsel dönüşüm sürecini, *Gişe Memuru* ve *Kırık Midyeler* de sıradan insan hikâyelerini ekrana taşıyor. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* ise hem anlatımıyla hem de konusuyla Ulusal

Gittikçe monotonlaşan, Emek Sineması'nın kapanmasıyla birlikte ruhunu kaybetme tehlikesi yaşayan İstanbul Film Festivali, programındaki filmler ve otuzuncu yılın getirdiği coşkulu havayla bu yıl yeniden eski canlılığını kazandı.

Yarışma'daki yönelimlerin dışına çıkarak ayrıksı bir yerde duruyor ve bir tür "büyüememe" öyküsünü hassas bir şekilde beyazperdeye aktarıyor. Ulusal Yarışma'daki filmlerin çeşitliliği, Türk sinemasındaki canlılığı açık ettiği gibi, öte yanı sıra Derviş Zaim'in bahsettiği "alüvyonik sinema" tanımının da haklılığını ispat ediyor. Benzer kaynaklardan



Ulusal Yarışma'daki filmlerin çeşitliliği, Türk sinemasındaki canlılığı açtığı gibi, birbirinden farklı yönlere giden Türk filmlerinin arayışını sürdürdüğünü de gösteriyor.

beslenmesine rağmen birbirinden farklı yönlere giden Türk filmleri, bu açıdan bakıldığında hâlâ arayışını sürdürüyor.

Akbank Galaları

Her yıl festivalin en çok rağbet gören bölümlerinden olan ve festivali anaakım filmlerle buluşturan “Akbank Galaları”nda, bu yıl Avrupa filmlerinin ağırlığı hissedildi. “Yabancı Dilde En İyi Film” Oscarı'nı da kazanan *Daha İyi Bir Dünyada (Haevnen)*, çocuklar üzerinden şiddeti sorgularken, ustaca geçişleri ve güçlü dramatik yapısı sayesinde, Danimarkalı yönetmen Susanne Bier'in şimdiye kadar çektiği en olgun film aynı zamanda. İngiliz yönetmen Mike Leigh'in *Ömrümüzden Bir Sene (Another Year)* filmi

de, yönetmenin olgunluk döneminin başyapıtı. Dört karakterin günlük yaşamlarını olağan sadelikleri içinde seyircilerle paylaşan Leigh, bütün sinemasal trüklerden uzak durarak, “farklı” bir sinema anlayışıyla yüreğimizi ısıtmayı da ihmal etmiyor. François Ozon'un 1970'lerde geçen *Kadın İsterse (Potiche)* filmi, geçmişle bugün arasında paralellik kurarak, yönetmenin bundan önceki filmlerinde de örneklerini izlediğimiz kadının toplumdaki yeri üzerine trajikomik bir öykü sunuyor. John Cameron Mitchell'in *Mutluluğun Peşinde (Rabbit Hole)*'si ise güçlü oyuncularıyla öne çıkıyor ve duygusal çöküntüler, yalnızlık, acı çekme gibi temaları son derece etkileyici bir şekilde betimliyor.

Yıllara Meydan Okuyanlar

Önemli yönetmenlerin son filmlerini festival seyircisiyle buluşturan “Yıllara Meydan Okuyanlar” bölümünde, bu yıl usta yönetmenlerin sıradan filmleriyle karşılaşmak üzücüydü. Stephen Frears *Tamara Drewe*, Bent Hamer

Yeni Yıl (Hjem Til Jul), Nikita Mikhalkov da *Güneş Yanığı 2 (Utomlyonnye Solntsem 2: Predstoyanie)* ile fazlasıyla naif ve orta karar filmlere imza atarken, John Sayles *Amigo*'da "Amerikan Emperyalizmine Giriş" niteliğinde fazlasıyla şablon bir hikâyeye sunuyor, Yimou Zhang ise Mao döneminde geçen kırık bir aşk hikâyesiyle kariyerinde çok daha iyilerini anlattığı politik-drama filmlerine bir yenisini eklemekle yetiniyor. Bu filmlerin hepsi süp-hesiz ilk filmini çeken bir yönetmenin elinden çıksaydı, ilgi görüp alkışı hak ederdi; ama başına "usta" sıfatını rahatlıkla ekleyeceğimiz, dahası benzer konularla ilgili geçmişte çok daha iyi filmler çekmiş yönetmenlerin çalışmaları olduğundan hayal kırıklığı yaratıyor.

Dünya Festivallerinden

Dünyadaki önemli festivallerde gösterilmiş ve beğeni toplamış filmlere yer veren "Dünya Festivallerinden" bölümü, belki de 30. İstanbul Film Festivali'nin en başarılı filmlerini bünyesinde topluyordu. Siyasi filmlerin ağırlıkta olduğu bölümde, Şilili Pablo Larrain *Morg Görevlisi (Post Mortem)* ile Şili'deki devrimin otopsisini yapıyor, Milcho Manchevski *Anneler (Majki)*'de günümüz Makedonyasına iç burkan bir bakış atıyor, *Miral* İsrail-Filistin çatışmasına değiniyor, *Özel Tim 2 (Tropa de Elite 2)* Brezilya'daki derin devleti açık ediyor, *Kray 2*. Dünya Savaşı sırasında yaşananlara ayna tutuyor; Bela Tarr'ın son filmi *Torino Atı (A Torino Lo)* ise belki de bu bölümdeki bütün filmlerin ruhunu yakalayarak, dünyanın sonunu ve insanlığın iflâsını çarpıcı bir sinematografiyle beyazperdeye taşıyor.



Son dönemde gittikçe monotonlaşan, özellikle Emek Sineması'nın kapanmasıyla birlikte ruhunu kaybetme tehlikesi yaşayan İstanbul Film Festivali, gerek programındaki filmler gerekse otuzuncu yılın getirdiği coşkulu havayla bu yıl yeniden eski canlılığını kazandı. Buna rağmen, sinema salonlarının kapanarak yerlerini büyük alışveriş merkezlerindeki komplekslere bırakması hâlâ festivali tehdit etmeye devam ediyor. Alkazar, Emek, Yeni Rüya derken, sıra her an Beyoğlu ve Atlas'a da gelebilir. Umarız bir an önce, çok da uzakta olmayan bu tehlikenin farkına varılarak, festival dönemleri dışında da bu salonlara işlerlik kazandırılacak bir formül düşünülür ve uygulanır. Aksi takdirde, festivalden festivale dolup taşan tarihi Emek Sineması gibi Beyoğlu ve Atlas da kapılarını sinemaseverlere kapatabilir.



Şiir (Shi)

CELİL CİVAN

Güney Kore'nin eski kültür bakanlarından Chang-dong Lee'yi *Vaha* (Oasis, 2002) ve *Güneşli Kent* (Milyang, 2007) filmleriyle tanıdık. Şiirsel dili ve gündelik hayatın gizli katmanlarına eğilen kamerasıyla dikkat çeken yönetmen, diğer birçok Koreli meslektaşısı gibi oyuncu seçimi ve yönetimiyle de ilgiyi hak ediyor.

Torunuyla yaşayan ve yavaş yavaş bunamaya başlayan altmış altı yaşındaki Mija'nın şiir yazma isteğini eksenine alan hikâye, gündelik hayattan kesitler sunarken toplumda değişen duyarlılıklara, kuşaklar arasındaki algı farklarına ve suçun normalleşmesine de vurgu yapıyor. Mija'nın torunu, okulunda bir genç kızın intihar etmesine neden olsa da alabildiğine duyarsızken, suça karışan diğer öğrencilerin babaları da kızın annesini parayla ikna edip suçu örtbas etmek ister. Kültür merkezinde şiir derslerine başlayan Mija ise hocasının tavsiyelerine uyararak etrafındaki hayatın sesini duymaya çalışır ama "şairliği" hayatı sadece güzellikleriyle değil, çirkinlikleriyle de hissetmesine yol açar.

Torununun can sıkıcı duyarsızlığı ve ailelerin her şeyi parayla halletmek istemesi karşısında Mija, sadece eski kuşağı değil ama artık yeraltına çekilmeye başlayan şairleri de temsil eder.

Yönetmen Lee, hayattan ve edebiyattan çekildiği bir dönemde şiiri, ona yakışır bir ezgiyle yâd ediyor.



Şafak (Aurora)

BARIŞ SAYDAM

Romen yönetmen Cristi Puiu'nun Eric Rohmer'e adadığı "Bükreş'in Kenar Mahallelerinden Altı Hikâye" başlıklı serisinin ikinci filmi *Şafak*, eşinden boşanan ve iki küçük kızı olan bir adamın bozulan iç dengesine yoğunlaşıyor. Üç saatlik film boyunca başkarakterin gündelik rutinlerini ekrana taşıyan yönetmen, seyirciye bu ruh hâlini duyumsaması için zemin hazırlıyor. Tıpkı Rohmer gibi Puiu da sinemanın bir hikâye anlatma sanatından çok, antropolojik bir işlevi olduğunun altını çizerek, insan davranışlarını gözlemlemenin önemine dikkat çekiyor. İnsanın iç dünyasındaki değişimleri, insan doğasının eğilimleri ve insanın çevre-

siyle ilişkisinden (dış dünyayla) yola çıkarak, diyalektik bir şekilde ekrana taşıyor. Bir *moraliste* gibi insanın içinde olup bitenlerle ilgilenerek, olaylardan çok, duygu ve düşüncelere yoğunlaşıyor.

Filmde işlenen cinayetlerin mantıklı bir açıklaması olmadığı gibi, karakterin içsel gerginliğiyle yaptığı eylemlerin de çoğunlukla mantıklı bir açıklaması bulunmuyor. İnsanın akıldışı yanını öne çıkaran film, uzun süre ağır aksak ilerlese de özellikle son bir saatlik bölümde ivme kazanıyor. Puiu, bir insanın iç dünyasını sabırla ve uzun bir gözlem sonucu ekrana aktarmayı başarıyor. Kabuğundan sıyrılmış, ilkel benliğiyle karşımızda beliren, toplumun değer yargılarından uzakta yaşayan bir insanın görüntüsü filmin sonunda beyazperdede arzı endam ederken, film üç saatlik bir bekleyişin sonucunda bizlere çarpıcı bir resim sunuyor. Cristi Puiu *Şafak* filminde, belki de Zeki Demirkubuz'un kariyeri boyunca yapmak istediği ama bir türlü gerçekleştiremediği şeyi başarıyor ve bir Dostoyevski karakterini ete kemiğe büründürüyor.

Andrey Rublev

MURAT PAY

Büyük sinemacıların filmlerini seyredip değerlendirmek zor. Andrey Tarkovski ve *Andrey Rublev* 'den bahsediyoruz. Tarkovski, tarihi bir yolculuğa çıkarıyor bizi; şimdi'ye sımsıkı sarılı bir yolculuk. Yönetmenin imbiğinden süzmeye çalıştığı tecrübe alanı,



yaşadığı çağın güncel varoluş sorularıyla o kadar iç içe ki filmin tarihsel olarak yanlış bilgiler içerdiği eleştirisi birden anlamsız hâle geliveriyor. Film, geçmişe uzanıyor ama şimdi'ye sesleniyor, şimdi'den bahsediyor ama geçmişte derinleşiyor.

Keşiş ve sanatçı Andrey'in iç yolculuğu, varoluş sorusu eşliğinde en karamsar yollarda ilerlerken bir gün şahit olduğu "çan yapma" süreciyle kendisini renklere ve umuda bırakıyor. "Sen çan yap, ben de ikonaları..." ifadesi, o kadar gür bir şekilde duyulmaya başlıyor ki filmin sonu, aslında perdeden taşanların berrak bir ifadesine dönüşüyor. Film bitiyor belki ama insanın tekrar eden hikâyesi filmin eskimeyecek varlığıyla gök kubbede yerini alıyor.

Bu arada daha önceleri seyrettiğim kopyaların sansürlü olduklarını da festivaldeki bu seyir vesilesiyle öğrenmiş oldum.



Siyah Venüs (Vénus noire)

MUSTAFA EMİN BÜYÜKCOŞKUN

Festivalde seyrettiğim en iyi film *Siyah Venüs*. Evvelce *L'esquive* (2003) ve *La graine et le moulet* (2007) gibi göçmen sinemasının çok güçlü örnekleriyle bildiğimiz, Tunus asıllı üstad Abdülatif Kechiche'in Venedik'te gösterilen son filmi Sarah Bartman'ın hikâyesini anlatıyor.

Sarah Bartman, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında, Avrupa'nın çeşitli başkentlerinde sirklerde, saraylarda, doğa tarihi müzelerinde *Hottentot Venüsü* namıyla sergilenen Güney Afrikalı siyahi bir kadındı. Afrikalı bir siyahi olarak Sarah sadece teşhir edilmez, bu eylem taciz ve tecavüzün tüm boyutlarıyla iç içe geçtiği korkunç bir zulüm hâlini alır. Geneleve düşer ve hastalanarak ölür.

Sarah'nın hikâyesinde esas vahşet, onu elde etmek isteyen Fransız antropologların ona yönelik tutumundadır. *Hottentot Venüsü*'nü keşfetmek, resmetmek, literatü-

re dâhil etmek aşkıyla yanıp tutuşan bilim adamları, Sarah'nın gösterenlerine yüklü bir miktar öderler. Fakat Sarah bu teşhiri kabul etmez. Filmin finalinde aynı adamların Sarah'nın kadavrasını yüklü bir meblağ karşılığında doğa tarihi müzesine sattığına tanık oluruz. Kolonyel tahakkümün payandası kazanmıştır. Antropologlarımız çalışır; Sarah'nın kalıbı alınır, heykeli dökülür, ilgili organları itina ile kesilir ve alkolde muhafaza edilerek müzenin koleksiyonuna katılır. O sade yaşarken değil ölüyken de teşhir edilecek, bedensel sömürü ve istismar sürecidir.

Banlieu'lerin esmer öfkelerini son derece minimal, içli ve şiddetli bir şekilde perdeye aktaran Kechiche bu filmde sömürge deneyiminin bilgi ve görsellikle olan ilişkisine dair çarpıcı bir tasvir sunuyor. Teşhir, temsil ve tecavüzün kolonyal tecrübenin inşa ettiği hakikat rejiminde nasıl bir fonksiyona sahip olduğuna dair hayli etraflı bir anlatı kuran yönetmen, heybetli bedeninde naif bir ruh taşıyan Sarah'nın tüm bu süreçteki madun hâlini de hiç aşırıya kaçmadan iyi bir mesafeye anlatmayı başarıyor.

Beden politikaları ve sömürgecilik ilişkisini, görsellik meselesiyle iç içe anlatan Kechiche, kameranın konumunun meşruiyetine dair de bir arkeolojiye girişiyor. Tam da bu yönüyle antropolojiyle meşgul olanlar için hayli önemli tartışmaları beraberinde getiriyor. Ders niyetine izlenesi bir yapıt...



Pina

ESMA ACAR

Pina, ünlü Alman koreograf Pina Bausch (1940-2009)'un hayatını, onun dili ve oyunları aracılığıyla ele alan kurgusal bir belgesel. Wenders'in Pina Bausch'un 2009 yılında vefatından önce çekimlerine başladığı film, ünlü dansçının *Café Müler*, *Bahar Ayini (Sacre Du Printemps)*, *Kontakthof* ve *Dolunay (Vollmond)* isimli eserlerinden uyarlandı. Dans tiyatrosu, 1920'lerde Almanya'da ortaya çıkmış dans ve dramatik elementlerin yalın bir şekilde harmanlandığı, dışavurumcu dans akımının bir ürünü ve Bausch, dans tiyatrosunun gelişimini büyük oranda etkilemiş öncülerden biri. Bausch, 1972'de Wuppertal Tiyatroları'nda

koreograflık yaptığı zaman tiyatronun adını Wuppertal Dans Tiyatrosu (Tanztheater Wuppertal) olarak değiştirdiğinde tartışmalar yaratsa da, zamanla kurum bu isimle uluslararası sahada ün sahibi olur.

Pina'nın konuşmasıyla açılan film, eserlerine ve oyuncularına odaklanarak bizlere onların ardındaki Pina'yı gösterir. Wenders filminde sıralı bir hayat hikâyesi yerine, insanın doğayla olan mücadelesinden, kadın erkek arasındaki etkileşimin izdüşümlerine, hayata ve insanın onda yansıyan doğasına bakıyor. Anlatı, alışlagelmiş belgesel formatının dışında kamera karşısında konuşma yapılmadan, bir bakış, duruş veya gülüşle seyircisine neyle muhatap olduğunu hissettirecek kadar güçlü bir sessizliğe sahip... Sessizliği tek bozansa, tiyatro oyuncularının Pina'yı anlattıkları sahneler. Yönetmen, oyuncuların hâllerine yaslanan anlatımla Pina'nın, onları nasıl doğalarına göre yoğurup, bulunmaları gereken yeri tespit edebilecek duyarlılığa sahip bir dansçı olduğunu bize net bir şekilde gösteriyor. Dolayısıyla film, seyircisine Pina'yı yaşayabilme, onun içsel kaygılarına şahit olabilme, hatta oyuncuları vesilesiyle onunla çalışabilme deneyimi yaşatıyor.

Wim Wenders, Pina'nın bir ressam gibi karakterlerin renklerini ortaya çıkarmaya çalışarak yaptıklarını doğaya, sahneye, şehre yayarak seyirciyi sanatçının varlığına yaklaştırmaya çalışıyor. Mekân ve müzik kullanımı gibi 3D teknolojisi de serüveni iyice dokunulabilir kılıyor.



O Ağacın Altı (Shan zha shu zhi lian)

SEMA KARACA

1987’de sinema serüvenine başlayan ünlü yönetmen Yimou Zhang’ın son filmi *O Ağacın Altı*, Çin Kültür Devrimi sırasında yaşanan bir aşk hikâyesini konu ediniyor. Dönemin siyasal atmosferinin ve Çin toplumunun devrimle ilişkisinin gerçekçi bir dille yansıtıldığı yapımda siyasal ve ekonomik anlamda toplumun iki zıt kutbunu temsil eden gençlerin içine düştükleri aşk, nihayetinde duygusal bir çıkmaza dönüşüyor. Bir yanda düşünce suçlusu bir babanın evlâdı olmasına rağmen hayal ettiği yaşama kavuşabilmek için devrimi iliklerine kadar kabullendiğini ispat etmesi gereken bir genç kız, diğer yanda onun sıkıntılarına ortak olmak ve yükünü hafifletmek için çırpınan bir delikanlı. Ancak hikâye beklenildiği gibi mutlu sonla bitmiyor. Zira her bireysel çabanın ve güzelliğin üstünde konumlanmış, mutlak güzel ve iyiliğin

kaynağı (!) Mao’nun sistemi ayakta tutma çabası güzellikten çok sıkıntı getiriyor, birlikte geçirilebilecek güzel günler “biz” olma hırsına kurban ediliyor.

Yimou Zhang’ın 1999 yılında yönettiği *Hiç Eksiksiz (Yi ge dou bu neng shao)*’de özellikle dikkat çeken çocuk ve ergenlerin gözünden toplumu analiz etme çabası bu filmde de bariz biçimde hissediliyor. Yetişkinlerin koyduğu ve tavizsiz pratiğe geçirdikleri kuralların anlamsızlığı, hayatı başka türlü gören gençlerin gözünde daha da berraklaşıyor. *O Ağacın Altı*, tipik bir kavuşamama öyküsüne dayansa da, yönetmenin bizatihi yaşadığı bir döneme ışık tutması açısından kayda değer bir film.



Angelica’nın Tuhaf Vakası (O Estranho Caso de Angélica)

MURAT PAY

Festivalde seyrettiğim filmlerden birisi 1908 doğumlu Manoel de Oliveira’nın *Angelica’nın Tuhaf Vakası* isimli çalışması. Dile kolay, 103 yaşına gelmiş ve film

çekmeye devam eden bir yönetmenden bahsediyoruz. Dolayısıyla daha filme girmeden yönetmeni saygıyla selâmladım. Sinemayla kurulan bu bağı aşktan başka bir kelime herhâlde açıklayamaz.

Angelica'nın Tuhaf Vakası da bir aşk hikâyesi. Gerçeküstü unsurlarla bezeli, belli açılardan romantik bir bakış açısına sahip, güzel bir hikâye örgüsünü barındıran naif bir filmle karşı karşıyayız. Özellikle fotoğraf üzerinden izi sürülen gerçeküstücü akış belli açılardan bir dolaysızlık ihtiva ediyor. Fakat filmin mizansenlerinde yer yer aksaklıklar var. Bu noktada filmin güzel hikâyesi sahici bir zemine çıkmakta zorlanıyor. Fakat bilinçli yapıldığı çok açık bu mizansenlerin filmin dilini zayıflattığı söylenemez. Baştan sona tutarlı bir ritim algısı seyirciye aktarılırken mizansen aksaklıkları kabul edilebilir hâle geliyor. Aslında hikâyeyi sevdiyseniz bu aksaklıkları da sevebilirsiniz. Ben hikâyeyi sevdim.

Torino Atı (A torinói ló)

BARIŞ SAYDAM

3 Ocak 1889'da, Torino'da sokakta yürüyen Alman filozof Friedrich Nietzsche, sokak ortasında yerinden kımıldamayarak reddettiği için sahibi tarafından acımasızca kırbaçlanan bir at görür. Bu duruma tepkisiz kalamayan Nietzsche, atın boynuna sarılır ve ağlamaya başlar, sonrasında da kendini kaybederek yere yığılır. Bu olaydan sonra filozof "kargaşa çıkardığı" gerekçeyle kısa süreliğine tutuklanır. Bu, aynı

zamanda Nietzsche'nin ölümüne kadar devam edecek bir suskunluğun ve deliliğe kadar varacak bir ruh hâlinin de kıvılcımı olur. Macar yönetmen Bela Tarr, "son filmim" dediği *Torino Atı*'nda, Nietzsche'nin prologu aracılığıyla bizleri on dokuzuncu yüzyılın sonuna götürüyor ve sahibi tarafından kırbaçlanan ata ne olduğu sorusu üzerinden insanlığın çöküşüyle dünyanın sonunun geldiğini gösteriyor.

Bu noktada, Bela Tarr'ın filmde Nietzsche'yle ilgilenmeyip, atın ve sürücüsünün başına gelenlerle ilgilenmesi üzerinde durmakta fayda var. Nitekim at, araba ve sürücü üzerinden filmde simgesel bir okuma yapmak mümkün. Pek çok felsefecinin metinlerinde de yer alan bu denklem, *Torino Atı*'nda da karşımıza çıkıyor. Atı ruhla, arabayı bedenle ve (sakat) sürücüyü de akılla paralel düşündüğümüzde, önümüzde başka bir resim beliriyor. Aydınlanma felsefesinin insanı ilerletmek yerine tersine zihinsel bir sakatlık doğurduğu on dokuzuncu yüzyılda, sakatlanmış zihnimizin ve işlevsizleştirilmiş bedenlerimizin insan ruhunda açtığı onulmaz yaraya da gönderme yapıyor. Filmin metaforlar üzerinden ilerleyen ve tekrarlarla vurgulanan sembolik yapısı, aynı zamanda Nietzsche'nin yaşadığı olaya verdiği tepkiyle ve *decadence* tanımıyla da paralellik taşıyor. Filmde, altı günlük bir yok oluş hikâyesi anlatan yönetmen, *decadence*'a bir ağıt yakmaksansa, soğuk ve bunaltıcı bir anlatımla insanlığın çöküşünü olduğu gibi resmediyor.

KURGU-MEKÂN ÇATKI-ZAMAN

SİNEMA VE MİMARLIK: İKİ DÜŞÜNEN ÜRETİMİN İLİŞKİSİ

Sinemayı mimarlık nesnelерinin üretildiği bir alan, mimarlığı sinema deneyimini mükemmelleştirmek için kullanılan bir araç olarak görmenin dışında nasıl beraber okumalar yapılabileceği dosyamızın temel sorusu.

Sinema ve mimarlığı iki düşünen üretim olarak isimlendirmek iki aracın dünyayı kurma ve dillendirmede iki farklı temsil aracı olduğunu vurgular. Sinema ve mimarlık alanlarını temsil meselesi üzerinden okumak, zamanın mekân ile temsilinin imkânını sorgularken sinemanın mimarlıkla, dahası hakikatle kurduğumuz başa nasıl müdahil olduğunu da irdeler.

Geleneksel eğitimimizde, soyut-kartezyen-mutlak uzamın her türlü biricik yeri sonradan ürettiğine inandığımız bir kozmoloji egemendir. Yani öncelikle rakamsal olarak temsil edilebilir bir boşluk ve onda asılı bir kâinat hayal eder, sonra değişen, dönüşen ve dolayısıyla tali bir unsur olan yer kavramını konuşlandırırız. Buna karşın Heidegger, "yer"i, "burada olma"nın kartezyen uzamdan daha önce ve daha hayati olduğunu göstererek klâsik metafiziğin varlık anlayışı ile hesaplaşmaya girişmiştir.

Sorularımız mekân ve zaman sorunlarına odaklanırken bunları iki ayrı kategori olarak düşünmeden yapmayı deniyor.

HAYALLE HAKİKAT ARASINDA BİR YERDE **50**
BELKIS ULUOĞLU

TÜRK SİNEMASINDA YİTİRİLEN TİPİK **56**
KARAKTERLER VE TİPİK MEKÂNLAR
YUSUF CİVELEK

SİNEMA VE MİMARLIK: **70**
İKİ DÜŞÜNEN İMALÂT
ALİ PAŞAOĞLU

DOSYA

HAYALLE HAKİKAT ARASINDA BİR YERDE

BELKİS ULUOĞLU

MİMARLIK, DÜŞLENEN YA DA İMGELENENİN REALİZASYONU OLDUĞUNDAN, SİNEMA, DÜŞLENENLERİN TEMSİLİNDE MİMARİYE ÇOK ZENGİN VE FARKLI BİR ARAÇ SUNUYOR.

Sinema-mimarlık, sinema-mekân, sinema-tasarım ilişkilerinin tanımlanması sözkonusu olduğunda, ilk akla gelen, “sinemayı sevmek”ten başlayarak konuşmak oluyor. Tasarımcılar, evet, genelde sinemayı seviyorlar ve yine genellikle nedenini bilmeden de sevebiliyorlar. Mimarlardan sinema üzerine düşünmeleri ya da yazmaları istendiğinde, genellikle sevdikleri filmlerde yer alan mekânlardan ya da sinema yapılarından söz ediyorlar. Oysa sinema-mimarlık ilişkisinde, üzerinde konuşulacak çok daha derin meseleler var ve burada bu neviden bir mesele üzerinde duruyor olacağım.

Öğrencilik yıllarımda, hemen her mimar adayında olduğu gibi, önce fotoğrafa me-

rak duymuş, sonra soluğu Sinematek’in film üzerine düzenlediği bir atölye çalışmasında almıştım. Seslendirme stüdyoları, montaj masaları, sinema tarihinden filmler... Sinemanın gerçekte kurgu, hakikatle hayal arasında duran ve düşlerimizi yaşamayı kolaylaştıran dünyası bizleri cezbetmiş olsa gerek. Tabii her sevme olayında olduğu gibi, sinemayı sevmenin de bir nedenselliği olması gerekmiyor, ancak mimarların sinemayla flörtünün nedenleri var ve bunlar temelde gerçeklik tanımı ve temsiliyet üzerinde yoğunlaşıyor.

Mimarlık, tüm tasarım işlerinde olduğu gibi, düşlenen ya da imgelenenin realizasyonu olduğundan, sinema, öncelikle düşlenenlerin temsilinde diğer ortamlardan çok daha



Doktor Parnassus, Yön. Terry Gilliam, 2008

zengin ve farklı bir araç sunuyor. Bunun nasıl bir farklılık olduğuna işaret etmek üzere, ortografik çizimleri, perspektifi, maketi vb.'nin alternatifi olarak sinemanın akar görüntüsünü hatırlatmak yeterli olacaktır. İlki donmuş bir durum belgelemesi iken, diğeri yaşantının canlılığını bizlere taşıyan bir durum olarak karşımıza çıkıyor ve sadece görsel değil, tüm duygularımızı harekete geçiren bir ortam olabiliyor. Dün akşam tekrardan *Dr. Parnassus (The Imaginarium of Doctor Parnassus, 2009)*'u izledim. Doktorun hakikat ile hayal arasında gidip gelen dünyasının benzerini sinema koltuğunda bizler de yaşıyoruz. Sinema salonundan ağlayarak ya da gülerek çıkanlar var, ya da benim gibi *Brazil (1985)*'i izledikten sonra

Hayatlarımız ve gerçekliğe ilişkin algularımız her zaman farklı şekillerde kurgulanabilme özelliği taşır.

bir kadeh içkiye gerek duyanlar (aynı filmi öğrencilerimle izlediğimizde sonuna kadar dayanamayıp havalanmaya çıkanlar oldu. Yanlış anlaşılmasın, kan gölü filan yoktu ortada, sadece gözetim altında olmak vardı).

Görsellik dışı duyularımızı da harekete geçirebilen ve bizlere yaşantıyı capcanlı taşıyan bir temsiliyet ortamının varlığı ve zenginliği dışında, sinema-mimarlık arasında daha da önemli bir bağ ise varlık ve mekân ilişkilerini kavrayışımızdaki değişimi tartışmamıza imkân veriyor olmasıdır. Optik (görselliğe



Villa Savoye Yapı Maketi

dayalı) mekânın, geometri esaslı, dışında durup gözlenen, soyut bir konteyner olmaktan türeyen zamansızlığı, yerini tensel (bedene dayalı) mekânın, fiziksel, iletişimci, dinamik, her an yeniden tanımlanabilir, içinde yaşanan, zaman-bağımlı deneyimine bıraktığında ortaya tamamen farklı bir mekân algısı ve deneyimi çıkmış oluyor. Bu farklı mekân tanımı (deneyimi), mimarlıkta tasarlanan nesneyi insandan, insanı da nesneden bağımsız kılan bir yaklaşımın tersine, her ikisini, birbirini belirleyen ilişkiler içerisinde bir bütün olarak ele alan bir anlayışı ortaya koyuyor ve bu noktada sinema, bu karşılıklı ilişkililiği temsil etme yeteneği olan şiirsel bir ortamı ve önemli, ayrıcalıklı bir aracı bizlere sunmuş oluyor.

İnsanı ve nesneyi karşılıklı ilişkiler içerisinde bir bütün olarak ele alan bu yaklaşımlar, mekânı da bir deneyim olarak görür. Deneyim ise zaman ile örtüşük bir kavramdır. Mekânı içinde var olunan bir kap gibi gör-

menin tersine, bu görüşler, bedenın eylem kapasitesiyle mekânın içine nüfuz etmesinden ya da onu deneyimlemesinden söz eder. Örümceğin ağını örüşünü düşünelim: Uygun köşeyi seçisi, gidip gelerek ağlarını çekip örüşü ve sonunda ortaya yerleşip avını bekleyişi; örümcek, mekânını bedeninden çıkardığı sınırlarla ve enerjisini kullanarak inşa ediyor. Şimdi bunu bir çizim ile temsil etseydik, o mekânı tam anlatabiliyor olabilecek miydik? A. Loos, yapıların dergilerde, kitaplarda yayınlanması yerine bizzat deneyimlenmesi gerektiğine inanmaktaydı ve kendisi de yapıları yerine yazılarını yayınlamayı tercih etmişti; çünkü fotoğrafın mimarlığı temsil etme yeteneği olmadığını, onun aura'sını kaybetmesine neden olduğunu düşünmekteydi.

Benzer bir durum olarak aynı mekânın bir kişiye loş ya da karanlık gelirken bir başka kişiye aydınlık gelmesi örneğini verebiliriz; bu ancak o kişinin deneyimiyle yaşanabilecek bir şeydir ve mekân da böyle tanımlanabilecektir. Burada eğer ışık seviyesini ölçüyor olsaydık aynı sonuca varacaktık; oysa burası, birisi için karanlıkken diğeri için aydınlık olabilir. Anılarımıza nüfuz etmiş birçok mekânı da bazen bir görüntü ile değil, kokusu, sesleri, uyandırdığı hisler vb. ile hatırlarız; dejavu'ların çoğu koku ile uyanır. Bir başka durum, mekânı kuşbakışı değil, içinde ve etrafında gezinerek ve anlık algıları peş peşe dizerek algılamamız olacaktır; hatta bir süre sonra bu dizinin sırasını unutup yerlerini bile değiştirmiş olabiliriz. Zaten mekân, dışında durulabilir nesnel bir şey olsaydı belki fobiler de olmazdı.

Mekân, zaman ve deneyimi bir araya getiren görüşler, farklı kurgular sunar. Örneğin on dokuzuncu yüzyıl kent mekânlarından pasajları ön plâna çıkaran W. Benjamin, “flaneur” denen bir tipten söz eder; “flaneur”, amaçsız ve hedefsiz olarak kentte ağır ağır gezinerek ortamın keyfini çıkartır. Mekânı gezinerek deneyimlemenin bir türü “flaneur”ünkü gibi kendi hazzına ve deneyimine odaklı iken, bir başkası da Le Corbusier’nin Villa Savoye’u filmle anlatmak istemesidir. Bu iş için P. Chenal’le anlaşır ve villanın rampasını tırmanıp çatı bahçesine giden bir kadın ile binanın deneyimlenmesi anlatılmak istenir. Le Corbusier zaten mimarlığı, adım atan ayak, dönen baş, gören göz diye kelimelendirerek hareket ile yaşanan bir olgu olarak tanımlamıştır. Ancak burada, ortamın keyfini çıkartan flaneur’ünkünden farklı olsa da yine mimarının nesnesi, yani bina önem kazanır; tüm ilgi ona yoğunlaşır, ona işaret edilir ve o gösterilmek istenir.

Bunlardan tamamen farklı bir mekân-zaman-deneyim tanımı bulunmaktadır ki bu durum, zamanı doğrudan mekânda göstermek isteyen bir mimarlıkla kendisini ortaya koyar. Zamanı mekânda göstermek kolay anlaşılacak bir durum değildir; evet, zaman ile binayı deneyimleriz, ama peki ya zamanı mekânda görmek, bu nedir? Mekânın biçimlenişinde zamanın izlerini, zamanın ifadesini görmekten söz ediyorum: “Zamanı formüllerle temsil ediyoruz da, mekân ile temsil ediyor olsaydık bunu nasıl yapardık?” meselesini ifade etmeye çalışıyorum. Bu mimarlığı tanımlarken kimi kavramlardan söz ederek

konuyu genişletebilir ve onu daha iyi anlayabiliriz; bu kavramları, parçalılık, akışkanlık ile “katlanma” ve montaj olmak üzere üç başlık altında toplayabiliriz. Aslında bunlara olay, gezintinin anlatısı gibi kavramları da ekleyebiliriz, ancak ilk üçlünün daha temel ve vazgeçilmez olduğunu, aynı zamanda, bu diğer kavramları da içerebileceğini düşünüyorum. Burada adı geçen kavramlar, çok açık bir biçimde görüleceği gibi, sinemanın da kavramlarıdır. Sinema mı mekânı tanımlama ve algılama biçimimizi değiştirmiştir yoksa günümüz gerçekliğinin yapısı mı sinematik temsili gerekli kılmıştır diye soracak olsak, belki de cevabı her ikisi de olacaktır.

Parçalılık

Bu kavramların nasıl yorumlandığına ve nasıl bir mimarlık tanımladığına bakalım. Öncelikle parçalılık meselesinden başlayabiliriz, çünkü bu tür bir gerçeklik tanımının mimarlığın kapısından girmesi, bir miktar da modern kentin parçalılığı ile karmaşıklığı ve onun bize yaşattığı deneyim ile oldu. Mimarlığı uzunca bir süre tekil ve bütün bir nesne olarak algıladık, kimileri bunu “heykelsi mimarlık” diye de adlandırmakta. Ancak öyle bir noktaya gelindi ki, burada mimarlık, birbirinden kopuk imajların ardışık olarak algılanması ve bunun sonucunda bir deneyim yaşanmış olması şeklinde tanımlandı. Burada ağırlık, kişinin öznel deneyiminden yana verildi. Kişinin çevresini ya da mekânı, parçalar şeklinde algıladığı, bunların arasındaki boşlukları kendi hayal dünyasının parçaları ile doldurduğu ve sonuçta

Sinema, hem parçalı ama akıp giden bir görselleştirmeye imkân tanıyor hem de bu türden bir algılayış biçiminin gelişmesine çanak tutmuş oluyor. Kendi anlatısını kuran kişi için gerçeklik, salt somut bir olgu olmaktan çıkıyor, hayal ile hakikat, kurmaca ile var olanın sınırları bulanıyor.

kendi anlatısını kurduğu varsayıldı. Sinema, hem bu parçalı ama akıp giden bir görselleştirmeye imkân tanımış, hem de bu türden bir algılayış biçiminin gelişmesine çanak tutmuş oluyordu. Hatta kendi anlatısını kuran kişi için artık gerçeklik, salt somut bir olgu olmaktan çıkıyor, hayal ile hakikat, kurmaca ile var olanın sınırları bulanıyordu; bu durumda deneyim, sadece görsel bir olgu olmaktan da çıkıyor, tüm bedenimizle yaşadığımız bir deneyime dönüşüyordu. Öte yandan binaların bizzat deneyimlenmemesi durumunda da başka bir deneyim türü yaşanmakta: Binaların kendileri olarak değil, temsili biçimleriyle -ki bu da genellikle parçalı imajlardan oluşuyor- dünyayı dolaşmaları ve bu hâllerıyla bir gerçeklik olmaları da bir başka durumu anlatıyor. J. Baudrillard'ın dediği gibi dünya artık simülasyonlardan oluşuyor ve biz de bir hipergerçeklik içerisinde yaşayıp gidiyoruz. Tekrar parçalılığa ve bu durumu yaratan modern kentin olgusuna dönersek, R. Venturi "Mimarlık dediğin karmaşık ve çelişkili olmalıdır." derken mimarlığı böylesi bir parçalılık içerisinde algılamaktadır; kentsel deneyimi parçalı algılı, karmaşık ve çelişkili olarak tanımlar. Kentin

modern yaşamla birlikte değiştiğinden söz eden bir başka isim de L. Lerup'tur. Lerup, kenti oluşturan elemanların değiştiğinden dem vurur; ona göre sokak, meydan, tek yapı bloğu gibi elemanların yerini artık iri yapılar, çeşitli uyarılar (reklâm panoları, ışıklar vb.), tanımsız alanlar, otoyollar gibi durumlar almıştır ve böyle olunca da mimarlığı farklı tanımlamak gerekecektir.

Akışkanlık ve "Katlanma"

Akışkanlık ve "katlanma"dan söz ederek, mekânda zamanı görmekten ya da zamanın biçimlendirdiği bir mekândan söz etmiş oluyoruz. Bu olguyu anlayabilmek için geçmişten bugüne çok kestirmeden de olsa nesneyi algılayışımıza bakmak durumu daha anlaşılır kılabilir. Birinci hâlde dünyamızı somut nesnelerin oluşturduğu bir durum olarak tanımlayabiliriz; yaptığımız, bunları soyutlayarak anlamaya çalışmak olmuştur. O nedenle tekil nesnelere nokta, çizgi, yüzey gibi Öklidyen elemanlarla anlamaya çalıştık. İkinci hâlde mekânı soyut, bağımsız, kendi başına var olan bir boşluk/süreklilik olarak, nesnelere de bu boşluk içinde konumlandırarak anlayabilir olduk. Yani aralarındaki fark, dizi dizi nesnelere ve onları bağlayan bir şey olmaması ile bir şeyin olması ve nesnelerin ancak o "şey"in içinde (Kartezyen uzay) var olabileceğidir. Durum böyleyken on dokuzuncu yüzyılda hareket ve kütle arasındaki ilişkiler değişime uğrar. Termodinamik ve elektromanyetik etkileşim, ışığın dalga kuramı gibi gelişmeler maddenin bir süreklilik olarak kavranmasına neden olur. Belki mikroskobun

altında atomlardan başka bir şey görmeyen için sıvı, gaz ya da katı arasındaki geçişler veya bir şeyin bitişi ile bir başka şeyin başlaması durumu pek de net değildir. Gerçekliğin bu şekilde kavranışı sanat nesnesini ve mimarlığı da değişime uğratar; dönemin fütüristik çalışmalarında madde ile boşluk arasındaki geçişlerin nasıl bulanıklaştığını S. Kwinter, bitişleri keskin olmayıp eteklenen ya da uçuşan Boccioni heykelleri ve Sant'Elia mimarlığından örneklerle açıklar.

Montaj

Nesneyle boşluk, içle dış arasındaki geçişlerdeki bulanıklığa bir örnek de G. Deleuze'den gelir. Deleuze Barok'u örnek verir; kıvrılarak giden biçimlerde nesne (ve biz) oradan oraya savrulur(uz), doğrusal rotadan çıkar(ız). Burada anlık algılar ve kesitler önem kazanır. Verili bir zamanda, bir yerde, geçici bir "an"ı ya da algıyı inşa ederiz. Böylece tüm mekânsal deneyimiz birbiriyle bağlantısı olmayan bu parçaların arka arkaya dizilmesinden oluşur (aynen sinemada olduğu gibi). Böylece eser, her zaman bir montaj, bir terip, bir kurgu olarak tanımlanır.

Hayatlarımız ve gerçekliğe ilişkin algılarımız, her zaman farklı şekillerde kurgulanabilme özelliği taşır; önceden tahmin edilemeyen olası konfigürasyonlar içerisinde şekillenen ve bir durumdan bir başka duruma dönüşme yeteneği taşıyan bu durumu Deleuze "katlanma" olarak adlandırır. Aynen bizim ruhumuzda yaşadığımız bu şöyle ya da böyle olma hâlini mekân da yaşar ve örneğin farklı olayların aynı



Brazil, Yön. Terry Gilliam, 1985

yerde yer alması ile mekân da katlanır. Hayalle gerçek arasında gidip gelmelerde de mekân yine katlanır. Bütün bunlar için sinema, ideal bir temsil ortamıdır; oradan oraya sıçrayabilir, düşlenen ortamı kolaylıkla temsil edebilir, bir durumdan diğerine geçişi dahi kurgulayabilir. İşte zamanı mekânda gösteren mimarlık, böyle bir mimarlık; parçalı, montaja dayalı ve "katlanma"lar yaşayan bir mimarlık.

Burada sinema ile mimarlığın yakınlığını, öncelikle temsil meselesi ile anlatmaya çalıştım ve sinemanın temsil ortamının mimarlığın diğer temsil biçimleriyle elde edemediği bir canlandırmayı sunabilmesinin önemine değinmeye çalıştım. Ancak daha da önemli olduğunu düşündüğüm bir başka durum, varlık ve mekân ilişkilerinin tanımındaki değişim ki daha çok bunun üzerinde durmaya çalıştım. Gerçek ile kurgu, hakikat ile hayal arasında dururken, mimarlık da giderek bir sinemaya dönüşmekte.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

TÜRK SİNEMASINDA YİTİRİLEN TİPİK KARAKTERLER VE TİPİK MEKÂNLAR

YUSUF CİVELEK

TÜRK SİNEMASININ SEKTÖR OLARAK ORTAYA ÇIKMAYA BAŞLADIĞI 1950'Lİ YILLARIN, AYNI ZAMANDA MİMARİMİZİN VE ŞEHİRLERİMİZİN HAYAT TARZLARIMIZDAKİ DEĞİŞİKLİKLERE PARALEL HIZLA DEĞİŞMEYE BAŞLADIĞI YILLAR OLDUĞUNU GÖZ ÖNÜNE GETİRİRSEK, YAZAR VE YÖNETMENLERİN DEĞİŞİMLERİ HEM KARAKTERLERİNE HEM DE MİMARİYE YANSITMADA GÖSTERDİKLERİ ÖZENİ ANLAYABİLİRİZ.



Uzak, Yön. Nuri Bilge Ceylan, 2002

Kültürel değişimlerin hayat tarzlarına, dolayısıyla sanat ürünlerine etkisi aynı anda farklı alanlarda, meselâ sinemada ve mimaride ortaya çıkabilir ve bunların özellikleri her iki mesgüliyet alanını anlamak açısından belli bir perspektiften incelenebilir. Türk sineması sözkonusu olduğunda bu, özellikle değerlerin değişimini anlamak açısından önemli olabilir. Bugün mimari hakkında iki kelâm etmek isteyen bir kimse, mutlaka meselenin esasında mekân yaratma sanatı olduğunu vurgulamak isteyecektir. Bu tespit her ne kadar doğru olsa bile, binlerce yıllık geçmişi içerisinde mimari mekân, deneysel olarak değilse de, kuramsal bir kavram olarak oldukça yenidir. Mimari üzerine kuramsal metinlerin bulunduğu Avrupa’da, meselâ on sekizinci yüzyılda, hatta on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar “mekân” (espace/space) kelimesine rastlayamayız;

hâlbuki “karakter” kelimesi çok kullanılan önemli bir kavram olarak karşımıza çıkar. Ancak mimari kuramında karakter kavramının on dokuzuncu yüzyılda zayıflamaya ve kaybolmaya başladığını görüyoruz. Demek ki mekânın müstakil bir kavram olarak kurama girmesi ile karakter kavramının kaybolmaya başlaması arasında bir ilişki olmalıdır. Bu tuhaf dönüşüm, aslında Batı mimari kuramında (ve aslında benzer zamanlarda mimari karakterlerini yitirmeye başlayan Osmanlı’da) mekânın uzama, yani matematiksel olarak tanımlanan boşluğa dönüşmesi süreciyle ilgili bir meseledir.¹

¹ Türkçe’de mekân kelimesi Batı’nın *spatium* kavramından daha derin bir anlama sahip olduğundan burada ne demek istendiği tam olarak anlaşılabilir. Ancak Batı’da bizdeki mekân kavramının derinliğini karşılamak amacıyla kimi zaman *place* kavramının kullanılıyor olması belki biraz açıklayıcı olabilir. Bu sefer de aradaki farkı dilimizde gösteren bir kelime çifti gerekiyor. O yüzden



C Blok, Yön. Zeki Demirkubuz, 1994

Klâsik mimari düşüncesinde binaların, aynı insanlar gibi, değer yargılarına ve güzellik anlayışına göre tanımlanmış karakterleri olması gerektiğine inanılırdı; kendine has karakterler değil de, tipik ve aşına gelen karakterler: soylu (konak, saray), korkunç ve aşılmaz (hapishane, kale), uhrevi (tapınak), sert ve kullanışlı (garnizon) gibi. Bir bina, daha ziyade kütleleriyle ve yüzeyleriyle algılanırdı ve karakterini, öncelikle binanın yüzü (*façade*) olan ön cephesi ifade ederdi; yani anlamlı (ve geçerli) bir dizgeyle kompoze edilmiş tanıdık birçok unsurun karşımızda duruşuyla. İçteki unsurlar, bir odanın

ben mekânı tam olarak karşılamayan Batı'nın *spatium*'u için Yeni Türkçe "uzam"ı kullandım. Aslında mekân ve hacim için üretilmiş Yeni Türkçe kelime "oylum" dur; ancak daha çok "*extension*" anlamında olan uzamı, daha soyut ve matematiksel bir ifade olduğu için tercih ettim. Bu şekilde oluşmuş garip çiftlerin, yani Osmanlıca kelimeler ile onların yerine üretilen Yeni Türkçe "sözcüklerin" her zaman benzer ama farklı kullanılarak değerlendirilmesi ve bu sayede Türkçe'nin anlam nüansları yönünden zenginleşmesi taraftarıyım.

büyüklüğü, yüksekliği, şatafatı, bir diğerine göre azameti veya mütevazılığı, değer yargılarına ve göreneklere (*moeurs/coutumes*) göre oluşmuş bir yerleşme kültürüne uygunluk (*decorum*) esas alınarak tayin ediliyor ve algılanıyordu. Kısacası mekân, hiçbir şekilde sadece boşluğun kendisi olan uzam demek değildi; anlamını karakterinden alıyordu. Hâlbuki kütleler, yüzeyler ve bunlar arasındaki ilişkilerde anlamını bulan klâsik anlayışın karakter özellikleri, bu ilişkiler arasındaki tali unsurun, yani boşluğun ana ilişki ögesi olarak öne çıkmasıyla geçersizleşmeye başladı. Kısacası mimarlık kuramında mekân uzama dönüştükçe, karakterlerin yerini kişisel veya üslûpsal ifadeler (*form/expression*) almaya başladı. Sonuç olarak işlev programını esas alan bir biresimin parçaları olan, sade, Plâtonik biçimlerin yansıttığı makine estetiğinin ve iç ile dış arasında özgürce akan uzamın dışında temsil edecek değer aramayan yeni mimari, klâsik anlamda karakteri tamamen tarihe gömdü.

Mimarlık tarihinde karakterden en çok bahsedilen zaman ve yer, büyük ihtimalle on sekizinci yüzyıl Fransası'dır. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture* (1771-1777) adlı eserinde, karakter kavramına önemli yer ayırmış ve bunların özelliklerini, insanda meydana getirdikleri "etkiler" (*effets*) ve bu etkilerin değer yargılarıyla bağlantısını göz önüne alarak tanımlamıştır. John Locke, Edmund Burke ve Etienne Bonnot de Condillac gibi filozofların, duyuların insanın algısı ve bilinci üzerinde etkisini ele alan eserlerinin, Blondel'in klâsik estetik anlayışında marjinal

olarak yer alan “korkunç” olanın güzelliğinin klâsik estetik içerisine doğrudan nüfuz etmesinin yolunu açtığı söylenebilir. Bu yeni estetik kriterin ilk görüldüğü estetik üretim alanları şiir ve resimdir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Neo-Klâsik mimari, eski harabelerin zamanın ve tabiatın acımasızlığı içerisinde yarı yok olmuş bedenlerinin korkunç güzelliğinin etkisindeyken, özellikle bunu kendinden önce ifade eden şiir ve resimden ilham alıyordu. Zamanın iki önemli kuramcısı olan Nicolas Le Camus de Mézières ve Etienne-Louis Boullée arasındaki fark, mekânsal karakterin uzamsal ifadeye kurban gidecek olduğuna işaret eder. Klâsik düşünceye bağlı olan Mézières, mimari mekânların kendilerine uygun düşecek karakterleri ifade eden etkiler yaratmaları gerektiği dikkate alınarak tasarlanmalarını savunmuştur. Boullée’de ise klâsik anlayışın şekillerine sadık kalan, ama klâsik dildeki ilişkileri ve oranları, en önemlisi uygunluk anlayışını yıkan bir düşünce atılımı görürüz. Boullée’nin anlayışında mekânın insan duyuları (*sensations*) üzerine etkilerinin en güzeli, ilk olarak uzamsal etkilerden, özellikle de erişilmezlik hissi (*sublime*) veren büyük boşluklardan gelir. Devrim çok önemli bir başka mimarı olan Claude-Nicolas Ledoux, aynı Boullée gibi klâsik karakterleri uzamsal etkilere feda ederken, daha çok yapının anlamını veya işlevini ima eden biçim veya figürlerle, kendine has tekil karakterlerden oluşan bir mimari dil (*architecture parlante*/konuşan mimari) meydana getirmeyi arzulamıştır. Boullée’nin öğrencisi olan Jean-Nicolas-Louis Durand,

Türk filmlerinin konuları için “klişe” denir. Unutmamalı ki konu, karakterlerden doğar. Türk sinemasının klişe senaryolara yönelmesini karakterlerin izleyici tarafından benimsenmiş olmasıyla açıklayabiliriz.

Devrim sonrası kuşağın mimarı olarak klâsik karakter kavramını reddetmiş ve mümkün olan en büyük alanı en az malzeme ile örtöbilen mimarının, yani ekonomik yapının karakterli olacağını öne sürmüştür.²

Her ne kadar kuramsal alanda sürdürölen bu klâsik karakter yıkımı, uygulamayı etkilememiş gibi görünse de, on dokuzuncu yüzyılın başından itibaren kayıp geçmişin, yani “tarih”in de bir yüce etki olarak devreye girmesiyle, klâsik karakterler, düşkün asilzadeler gibi konağına yeni taşınan ortaçağ mimarisinin karakterleriyle yan yana oturmaya başlayacak, yüzyılın ikinci yarısında ise o zamana kadar çizimlerde kalan uzamsal azametın korkunç güzelliğı, mühendislerin demir yapılarında ilk defa gerçeğe dönüşecektir. Yüzyılın sonunda beliren “Art Nouveau” akımında, mühendisin çeliğı ve camı ile romantik sanatçının taşı ve fantastik tarihinin iç içe geçme-

² Nicolas Le Camus de Mézières, *Le Genie de l’Architecture, ou l’Analogie de cet Art avec nos Sensations*, Paris, 1780; Etienne-Louis Boullée, *Essai sur l’Art*, Paris (c. 1780). Claude-Nicolas Ledoux, *L’Architecture considérée sous le rapport de l’art, des mœurs et de la législation* (1768-1789); J.N.L. Durand, *Précis des leçons d’architecture données à l’École polytechnique*, Paris, (1802).

Seksenlerden beri Türk filmlerinin yeni tekil karakterlerine musallat olan huzursuzluk, gurbet işçisi gibi bir yerde geçici olarak bulunan, yaşadığı mekânlara kök salmamış ve daimi ev özlemi çeken bir insanın huzursuzluğuna benzetilebilir.

si neticesinde muğlâklaşan tarihsel ve mekânsal referanslar, mimari yaratım alanında yeni bir şeylerin meydana geleceğini sezdirir. Klâsik karakterlere son darbesini vuracak bu geçici dönem sonrası, yıkımın tozu dumanının dağılmasıyla meydan, modern mimarlığın soyutlamacı yeni uzamsal kuramı için temizlenmiş olacaktır. Siegfried Giedion'un *Space, Time and Architecture* (1939) adlı kitabının başlığının açık bir şekilde vurguladığı gibi, mimari, ilk defa modern zamanlarda mekânsal karakter representasyonundan muaf, doğrudan uzam yaratma sanatı olarak tanımlanmıştır.³

Sinemada Mimari ve Karakter

Mimarideki karakter kavramının değişimi, roman ve sinema karakterlerinin gelişimi ile ters orantılıdır. Gerçekliği fotoğrafik olarak taklit etmek zorunda olan sinemada tamamen non-representatif unsurlar üzerine bir anlatım kurulamaz. Bu nedenle roman karakterleri ve anlatım dili sinemada hâlâ yaşamaktadır; hâlbuki bu tekil roman karakterleri

terleri ortaya çıktığı zaman, tipik mimari karakterler kaybolma sürecine girmişti. Kısacası Victor Hugo'nun dediği gibi, kitap taşı öldürdü.⁴ Türkiye'deki modern mimarlık sürecini, Batılılaşma sürecinden beri süregelen geleneksel tipik karakterlerin yozlaşmasının ve kaybolmasının adeta son perdesi olarak görülebilir. Ancak burada ilginç olan, Yahya Kemal'in şiirleri, Tanpınar'ın romanları ve Eldem'in binalarında hissedilen bu kayboluşun son perdesine, Türk sinemasının film karakterleriyle mimari mekânlar arasında insiyaki olarak tesis ettiği bağlantıları yansıtmayı başarmış olmasıdır. Bu bağlantıların doğum yerinin roman türü olduğunu belirtmek gerekir ki Türk romanında güçlü bir mekân ve karakter muhafazakârlığı oldu-

4 "Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice." (Bu onu öldürecek. Kitap eseri öldürecek). Yazar, okuyucuya önce Başpapaz'ın bu ifadesinin matbaayla artan ve yayılan bilginin kiliseyi ve dini yok etmesi olarak yorumlanabileceğini söyler; daha sonra bu fikrini değiştirerek bir kitabın başka bir kitabı veya (daha yeni ama kalıcı) bir sanatın (daha eski) başka bir sanatı, yani kâğıda yazılmış kitabın taşta yazılmış kitap olan mimariyi öldürmesi olarak anlamının mümkün olduğunu ifade eder. Yazara göre, özgür düşüncenin kısıtlandığı dönemlerde yazmak için taşı kullanan mimari, günümüzün basın özgürlüğüne benzetilebilir. O sebeple artık mimari bir daha dirilmemesine ölmüştür. Yazar, son cümlesini Ansiklopedi'nin insanlığın yeni Babil Kulesi olduğunu iddia ederek bitirir. Romantik kuşağın genç mimarı Henri Labrouste'un Hugo'ya mimari danışmanlık yaptığı söylenir. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1831, 5. Kitap, II. Bölüm. Günümüzde sinemanın romanı öldürdüğünün sıklıkla tekrarlanması açısından Hugo'nun bu tespitleri ilginçtir.

3 Siegfried Giedion: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1941.

ğu çeşitli yerlerde ifade edilmiştir.⁵

Sinemanın başlangıcında roman türünün kurgusunun önemli olduğunu varsayarsak, karakterler üzerine bina edilen bu türün sinemanın meydana geliş nedenlerinden birini

5 Türk filmlerine doğrudan etki eden romanlardaki muhafazakârlığın mahiyetini şu alıntı çok güzel ifade ediyor: “Ömer Türkeş, ‘Muhafazakâr Romanlarda Muhafaza Edilen Neydi?’ adlı makalesinde Modernizm öncesi ortaya çıkan gerginliklerin aydınların anlam dünyasını etkilediğinden bahseder. Ona göre yazarların, kurdukları kimlikler, aradıkları sentezler, buldukları çareler kendi kazanımları olarak değil, modernitenin gecikmiş ve çarpılmış biçimleri üzerinde cereyan etmiştir. Osmanlı romanını ‘erken muhafazakârlık’ parantezine almayı öneren Türkeş, bu edebiyatın muhafazakârlığındaki ‘erken’liğin bir olgunlaşmamışlığa veya anlaşılmamış bir moderniteye işaret etse de, yazarların ‘-züppelik, yanlış Batılılaşmanın aile kurumu ve kadınlar üzerine yıkıcı etkileri, geleneksel değerlerin yitiminde gelen trajik sonlar gibi- korunmacı bir refleksle reddettikleri ya da -namus, din, aile, konak gibi- muhafaza etmek istedikleri alegorik motifler ve temalar...’ gibi Cumhuriyet sonrasında tam ‘tesekkür-lü’ muhafazakârlığının tamamına etki eden unsurlar içerdiğini vurgular. O, Tanpınar’ı dışarıda bırakarak, anlattıkları hikâyeleri, kurguları ve sembollerini, Tanzimat’tan günümüze kadar muhafazakârlığın romana yansımalarını kesintisiz bir süreç olarak değerlendirerek, söz konusu temaların çetrefilli atmosferinin muhafazakârlıkla sınırlı kalmadığını, Batılılaşma yanlıları, Kemalistler ve doğalcı, gerçekçi hatta solcu yazarların bile toplumsal eleştirilerinin benzer temalar üzerinden yürütüldüğünü iddia eder.” Uğur Tuztaşı, “Türk Edebi Yazınında Nostalji ve Muhafazakârlık’ın ‘Makarr-ı İdaresi’: *Mahalle*”. Yayınlanmamış makale (alıntı: A. Ömer Türkeş, “Muhafazakâr Romanlarda Muhafaza Edilen Neydi?”, *Muhafazakârlık*, cilt 5, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 591-592).



Yalnızlar Rıhtımı, Yön. Ö. Lütfi Akad, 1959

teşkil ettiğini de kabul etmek durumundayız. Türk sineması sözkonusu olduğunda bu durum farklı bir önem kazanır. Türk sinemasının bir sektör olarak ortaya çıkmaya başladığı 1950’li yılların, aynı zamanda mimarimizin ve şehirlerimizin hayat tarzlarımızdaki değişikliklere paralel hızla değişmeye başladığı yıllar olduğunu göz önüne getirirsek, yazarların ve yönetmenlerin değişimleri hem karakterlerine hem de arka plânı oluşturan mimariye aynı anda yansıtmada gösterdikleri özeni daha iyi anlayabiliriz. Bu anlamda, film karakterleri ile mekân tipleri arasında adeta mecburi bir bağıntı kurulduğunu söyleyebiliriz. Türk filmlerinin tipik karakterleri ve mekânları çok iyi bilinir: İyi kalpli veya kötü kalpli zengin veya fakir adam, güngörmüş yaşlılar, ana karaktere destek olan dostlar, iyi ve güzel genç kızın gizli düşmanı olan arkadaşlar, kimi zaman neşeli kimi zaman mahzun insancıklar, para için her şeyi yapan gece kulübü patronları, şarkıcı kadınlar, düşmüş kadınlar, modern ama muhafazakâr bir şehir hayatı yaşayan aile fertleri, Batı özentisi zengin çocukları, centilmen ve yakışıklı

genç adamlar, mafya fedailerini, şapşal kahramanlar, cengâverler gibi tipik karakterler mahalle, Türk evi, Batı tarzı villa, zengin konağı, kale surları, karakol, meyhane, gece kulübü, şirket ofisi, yazıhane, fabrika, apartman, mahkeme salonu, ameliyathane, tamirhane, zenginin arabası, genç kızın çalıştığı butik, kulübe, köy veya gecekondulu evi gibi tipik mekânlarda görünür.

Bütün bu tipleri yan yana yazınca kaçınılmaz olarak insanın aklına Karagöz'ün tipik mekânları ile karakterleri arasındaki ilişki geliyor; yani sürekli tekrar eden unsurların kombinasyonu. Türk sinemasının, Avrupa ve Amerikan sinemasının etkisi altında kaldığı ellili ve altmışlı yıllar boyunca halkın tercihlerini dikkate alarak kendi karakter ve mekân tiplerini meydana getirmesini, belki de Karagöz ve Orta Oyunu gibi geleneksel görsel-işitsel eğlence kültürünün toplumun dokularına işlemiş olmasına bağlayabiliriz.⁶ Genelde Türk filmlerinin konuları için "klişe" denir. Ama unutmamalı ki konu, karakterlerden doğar; yani belli karakterlerin bir araya gelmesiyle belli olaylar meydana gelir. Türk sinemasının klişe senaryolara yönelmesini az çok bu karakterlerin izleyici tarafından iyice benimsenmiş olmasıyla açıklayabiliriz. Tipik karakterlere ve mekânlara bu benimseme sürecinin sonucunda ulaşılmış olduğu

⁶ İlginçtir, Halit Refiğ, "ulusal sinema dili" olarak tanımladığı şeye ulaşmak için kendisinin örnek aldığı şeyler arasında Karagöz'ü ve Orta Oyunu'nu da sayar. Ulsal Sinema Kavgası, Dergâh Yayınları, 2009, s. 96.

söylenabilir. Belki de bütün bu tiplerin en çok 1970'lerde yaygınlaşmış olması, aşina olunan bir dünyanın artık tamamen kaybolmasıyla ilgilidir. Aynı bugün büyük şehrin bir köşesinde komşusuz, muhabbetsiz ve biraz da dedikodusuz kalmış yerli dizi izleyicisi gibi, mahalleleri apartman bloklarında çözülen veya şehre alışmaya çalışan dönemin yerli film izleyicisi de perdede görmeye alıştığı tanıdık, bildik karakterlerine ve onların mekânlarına sarılmış olmalıdır. Bu şekilde ortaya çıkan sürekli tekrarlar sebebiyle, senaryo ve sinematografi açısından ellili ve altmışlı yılların karakter ve mekânları sanki boyut kaybederek yetmişlerde adeta iki boyutlu hâle gelmiş ve dram, iki boyutlu resmin mekânına özgü bir masalsilik kazanmıştır.

Yeşilçam Sinemasında Karakter ve Mekân

1950 ve 60'ların Türk filmleri incelendiğinde, yetmişlerin tipik karakter ve mekânlarının bu filmlerde henüz tekil olarak var oldukları görülebilir.⁷ Meselâ Metin Erksan'ın *Acı Hayat* (1962) filminde Ender karakteri (Ekrem Bora), henüz halis kötü adam tipinde olmasa da, fakir güzel kızı takıntı yapan, lüks otomobil kullanan, içki içerken mutlaka caz

⁷ Burada verilen örnekler, benim görgümle sınırlıdır. Türk sinemasını daha iyi bilen ve benim ulaşamadığım birçok filmi görme şansı yakalamış olanlar, belki de bu ön-tiplerin daha önceki falanca filmde zuhur etmiş olduğunu iddia edebilir. Ancak, açıklanmaya çalışılan mesele açısından bu o kadar önemli değildir.

müziği dinleyen, Avrupalı, hazır yiyici zengin çocuğu klişesinin ilk işaretlerini taşır. “Esas oğlan” Kasımpaşalı Mehmet (Ayhan Işık) karakteri ise aynı aktörün *Kanun Namına* (1952) filminde oynadığı benzer karaktere nazaran, zengin ve kötü adamların gadrine uğradığı için intikam almaya girişen, fakir ve iyi adam tipinin daha çok belirginleştiğini gösterir. *Acı Hayat*'taki Kaynakçı Mehmet gibi *Kanun Namına*'daki tamirci Nazım Usta da kadını zengin ve kötü karakter tarafından ayartılmış olan namuslu bir insandır; ancak Nazım, hataları olan biri olduğu ve birdenbire zenginleşmediği için daha gerçekçi bir karakterdir. Bu arada gece kulübü de kötü adamın mekânı olarak tipleşmeye başlamıştır. *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Akad, 1959)'nın baş kötü adamı Ali (Turgut Özatay), gece kulübü patronu olarak biraz “yabancı” bir karakter olduğu gibi, bir de marazi aşkını paraya tercih ettiği için henüz tipikleşmemiş bir karakterdir.⁸ *Kanun Namına*'da kötü karakter Halil (Muzaffer Tema) gece kulübüne benzeyen bir evde düşkün ve marjinal karakterler için partiler verirken, *Acı Hayat*'ta zenginleşen ve intikam almak için geçici olarak kötü bir karaktere bürünen Mehmet'i birdenbire gece kulübü patronu olarak görürüz. Gece Kulübü mekânı, yetmişlerde tam anlamıyla gerçek veya geçici kötü karakterlerin ontolojik mekânı olacaktır. *Acı Hayat*'ın Nermin karakteri, kendi zafiyeti sonucunda başka bir

8 Ali'nin fedailerinden Rifat (A. Tarık Tekçe), filmde arkadaşına patronun, sürekli çığnediği sakızı, içtiği purosunu, giyinişi ve kavga etmeye hazır edasıyla Amerikan filmlerinde yaşadığını söyler.



Vefasızlar, Yön. Orhan Aksoy, 1971

erkeğin olduğu için, aşağıda bahsedilen *Vefasız* (1971) filmi haricinde bir kadın karaktere örnek olmayacaktır. Buna karşılık tipik kadın karakteri, *Kanun Namına*'nın tuzağa düşürülen ve kocası tarafından yanlış anlaşılan Ayten'i olacaktır.

Bu karakter ve mekân tiplerinin artık kemikleşip seri üretim filmlerde zuhur ettiği yetmişli yılların Türk melodram sinemasında⁹ Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Türkan Şoray, Filiz Akın ve benzerleri, kesinlikle bir kere seven, kocasına ve çocuğuna (her zaman tek çocuk vardır) ölümüne sadık, güzel, ahlâklı ve duygusal, ideal kadınlardır. Bu kadınların mekânları, iyi zamanda “sıcak bir yuva”, kötü zamanda ise batakhaneye, hapis hane veya mezarlıktır. Kartal Tibet, Ediz Hun, Tarık Akan, Kadir İnanır, Cüneyt Arkın gibi jönlere ise hem erkek olmaları sebebiyle hem de karakter tiplerine bağışlanan imtiyazla birçok tip mekânla birlikte meydana gelirler:

9 Halit Refik, Türk sinemasındaki melodramik özellikleri “doğu çilekeşliği” olarak tanımlar. *Uluslararası Sinema Kavgası*, s. 119.

En son mimari şaheserler olarak görülen, yükseklik yarışı içindeki gökdelenlerin insanlık için değeri, etraflarındaki boşluğun azametini daha fazla hissettirmekten öteye gitmiyor. Modern şehir mimarisinin karakterlerinin boşluk içerisinde yitip giderken beraberinde toplumsal karakterleri de götürdüğünü bize belki de en iyi sinema anlatıyor.

Bunlar fabrika yazıhanesinden, salaş meyhaneye, eski mahalle evinden lüks konağa kadar çeşitlilik gösterebilir. Ama karakter jön bile olsa, mekân tipiyle karakter tipi arasında hassas bir bağlantı vardır. Genelleyecek olursak, bir “Türk subayı” olan Ediz Hun, üniformasıyla bir konağa yakışırken, bitirim Kartal Tibet omzuna attığı ceketiyle baraka ve meyhanelerde, Kadir İnanır ve Cüneyt Arkin takım elbiseli olarak “Mafya Babası”na ait lüks ama oldukça zevksiz dönem villalarında, kız avcısı Tarık Akan ise canlı renkli bir kazakla apartman dairelerinde görülebilir. Elbette Cüneyt Arkin polis de olur, öğretmen de, hatta kovboy da; Ediz Hun bir tıp öğrencisi, Kartal Tibet Karaoğlan, Tarık Akan utangaç bir genç fotoğrafçı, Kadir İnanır ise bir kamyon şoförü olabilir. Ancak, bu karakterlerin tipi (ya da bu tiplerin karakteri) hemen hiç değişmez; tip mekânlar ise sadece karakterin “büründüğü kılığa” uyum sağlayacak şekilde değişir.

“Esas oğlan”ın ve baş kadın karakterin

filmdeki mekânının değişmesi, trajik bir gelişmeye işaret eder: *Acı Hayat*’ta kaynak ustası Mehmet’in nişanlısı manikürcü Nermin (Türkan Şoray)’i elinden alan zengin adamdan intikam almak için karakterinin dışına zoraki çıkması gibi. Normal şartlarda erkek karakter fakirse de zengin kız onun mekânına yerleşmek, yumurta kırmayı öğrenmek zorundadır. Kısacası Türk melodram sinemasında karakterin mekânının değişmesi, onun “bir şeye uğraması” anlamına gelir ki bu durum, karakterin zarar görmemesi için geçici olmak zorundadır (hapis haneye, gece kulübüne veya pavyona düşmek ya da bir hırsızlık çetesine katılmak gibi). Sadece izleyicinin hoş göreceği bir şey olduğu için zenginleşme sonucu gelen mekân değişikliği karakterin yükselmesine izin verir. Melodram sinemasının toplum için en yenilmez yutulmaz senaryolarda bile uyduğu bu kural, izleyiciye ana karakterin geçici yabancılaşma ihtimalini gösterirken, bunun neredeyse hiçbir zaman gerçekleşmemesinin garantisini vermesiyle alâkalı olarak yorumlanabilir. *Vefasız* adlı filmde de Zeynep (Hülya Koçyiğit)’in kendi yerine aynı mahalleden zengin bir kızla evlenen Halil (Tarık Akan)’den intikam almak için birçok paralı adamla birlikte olarak elde ettiği servetle kurduğu şirketin¹⁰ sevdiği adamın işini ve evliliğini yerle bir etmesi sonucunda, karakterlerimiz ilk başladıkları yere, sahildeki kahveye dönerler.

10 PİNAS isimli bu şirketin açılımı “Para İçin Namusunu Arkadaşını Satanlar”dır.

Acı Hayat'in tersi olan bu filmin öncelinden farkı, gerçekliği daha çok deforme etmesindedir. *Acı Hayat*'ta mekânlarından koparak yabancılaşan ve dram yaşayan karakterler kısmen hâlâ Batılı tragedya geleneği içerisinde yaşar ve ölürken, *Vefasız*'daki karakterler için en azından (gerçekliğe uymasa da) bir umut olduğu sezdirilir; çünkü onlar sonunda mutlaka birbirlerinin olması gereken ebedi âşıklardır. Batılı tragedya geleneğinin Doğu'nun masalsı anlatımıyla bu şekilde yumuşatılmasında, yani dramın getirdiği geçici huzursuzluğun sükûnete erdirilmesinde, aşına olunan tipik mekânlar her zaman arabulucu rolü üstlenir.

Yeni nesil yönetmen sineması için aynı durum sözkonusu değildir. Genelme yapmak tehlikeli olsa da bazen bir meseleyi işlemek için bu kaçınılmaz olabiliyor. Bu sebeple yeni sinemanın merkezinde insan huzursuzluğunun yattığını düşündüğümü söylemeliyim.¹¹ Seksenlerden beri Türk filmlerinin yeni tekil karakterlerine musallat olan bu huzursuzluk, adeta bir gurbet işçisi gibi bir yerde geçici olarak bulunan, yaşadığı mekânlara kök salmamış ve daimi ev özlemi çeken bir insanın huzursuzluğuna benzetilebilir. Hâlbuki ellilerle yetmişler arasındaki dönemin filmlerinde barakada yaşayan karakterler bile evlerinde ve huzurludur; hatta Atıf Yılmaz'ın 1966 tarihli *Ah Güzel İstanbul*'unun konaktan bara-



Ah Güzel İstanbul, Yön. Atıf Yılmaz, 1966

kaya düşmüş Haşmet İbriktaoğlu (Sadri Alışık), Türk sinemasına has bir “tip karakter”in yaratıcısıdır: Haşmet, sattığı aile konağının önüne inşa ettiği, kendi tabiriyle “kulübe-i ahzan” (hüzünler kulübesi)’da yaşamayı dert etmeyen, “gönlü zengin” insanı temsil eder ve bu zenginlik de karakterin dilinden akar. Bu devir filmlerinde eğer huzursuzluk gerçekten bir karakterle canlandırılıyorsa, bu mutlaka eleştirilen bir vakadır ve genellikle hızlı Batılılaşma ve göç yoluyla gelen yozlaşmalarla ilgilidir: *Acı Hayat*'ta Türk mahallesinden evlenmek üzere yola çıkan çiftin, filmde “apartman” ile simgeleştirilen pahalı modern hayat yüzünden yollarını kaybetmesinde olduğu gibi. Hâlbuki seyyar fotoğrafçı Haşmet Bey'in muzdarip olduğu hayat şartları onda huzursuzluk değil, sadece ananevi Türk hüznünü yaratır. Bu gönlü zengin, neşeli ve hüzünlü karakter, sonunda bazen kaderin bir cilvesi olarak maddi zenginliğe ulaşsa da [*Sana Layık Değilim* (Osman Seden, 1966)'de olduğu gibi], karakteristik mekânının hemen her zaman salaş meyhaneler, tamirhaneler ve eski mahalle evleri

¹¹ Aslında “Türk filmi” janrının değişim geçirmiş bir türünün hâlâ Türk sinemasındaki ana damarlardan biri olduğu söylenebilir. Bu damarın en iyi temsilcisi traji-komik Yılmaz Erdoğan sinemasıdır.



olduğu malûmdur. Kısacası “Klâsik” diye adlandırabileceğimiz Türk filmlerindeki huzursuzluk nedeni her zaman Batılı hayat tarzının getirdiği maddiyatçılık ve hedonizm yüzünden insanların yoldan çıkmasıdır. *Canım Sana Fedâ* (Halit Refiğ, 1965)’nin jeneriğinde bir eski mahalle evlerinin bir yeni yapılan modern binaların gösterilmesi, parayla ulaşılabilen “Batılı” konforun (esasinda kapitalizmin) film karakterleri için huzursuzluk nedeni olacağına işaret ederken, *Kanun Namına*’da sabahleyin bir salâ eşliğinde gösterilen eski İstanbul mahalleleri, başta yatalak baba olmak üzere iyi karakterlerin ihtiyacı olan huzuru izleyiciye anlatır.

Seksen Sonrası ve Yeni Türk Sineması

Çağdas sinemamızda yeni nesil karakterlerin huzursuzluğu, seksenlerin apartmanı artık tamamen benimsemiş “ortadirek” insanının huzursuzluğuna da benzemez. Bu devrin filmlerindeki apartmanlar, artık daha önceki devirlerin Türk mahallelerinin gölgelerine dönüşmüştür adeta. 1985 yapımı *Namuslu*’da devlet memuru (muhasibeci) Ali Rıza (Şener Şen)’nin, 1987 yapımı *Kiracı*’da ise devlet

memuru Kerim Bey (Kemal Sunal)’in kiralık apartman dairelerinde yaşadıkları sorunlar, daha çok geçim sıkıntısından (artık geçim sıkıntısı sinemada “haklı” bir huzursuzluk nedeni olarak kabul edilmiştir) ve aslında bu karakterlerin aileleriyle hâlâ “kendi evlerinde” ve “egzistansiyel bir huzursuzluktan uzak” oldukları söylenebilir. Fatma Bacı (Yıldız Kenter)’nin kızı Halime’nin apartmanın damından şehre baktığında hissettiği acı ve sınıf atlama isteğiyle vurgulanan apartman hayatı eleştirisinin¹² bu ve benzeri filmlerde olmaması, bu yeni konut tipinin sadece toplumuna yabancılaşan yeni zenginlerin değil, orta sınıfa has bir ev olarak benimsendiğini ve bu sayede sinemada müspet veya objektif bir mekân tipine dönüştüğünü ispatlar. 1985 yapımı *Ya ya ya, Şa şa şa!*’da İlyas (İlyas Salman), 1976 yapımı *Kapıcılar Kralı*’nda ise Seyit (Kemal Sunal), biraz ezilseler, kapıcı olarak biraz hor görülseler de aileleri, Halit Refiğ’in *Fatma Bacı*’sındaki yaprak dökümüne uğramak bir yana, apartman hayatı sayesinde önlerinde fırsatlar açılan ve nihayetinde yükselen insanlardır. Hâlbuki Zeki Demirkubuz’un *C Blok* (1994) adlı filmde kapıcının oğlu Halit, yaşadığı mekân kadar dilsiz bir meczuptur. Filmin ana mekânı olan Ataköy’ün beton yığını blokları, birbirleriyle hemen hiç sağlıklı ilişkileri olmayan kayıp karakterlerin kayıp mekânlarıdır. Bu “dilsizlik” ilişkisi sinema karakteri ile mekânı arasında hâlâ bir ilişkinin olduğunu gösterse de tek-

¹² Fatoş Adiloğlu, *Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*, Es Yayınları, 2005, s. 43.



Uzak, Yön. Nuri Bilge Ceylan, 2002

düzeliği ve diyalektik eksikliği nedeniyle karakterler ile mekânlar arasındaki tanımlayıcı ilişkinin, bir anlamsızlık ilişkisine dönüşeceğinin habercisidir. Nitekim aynı yönetmenin yıllar sonra çekmiş olduğu *Bekleme Odası* (2003) adlı filmde mekânın anlamsızlığı, en çok karanlık bir koridorda sifonun çekilip rezervuarın dolma sesinin seyirciye dinletildiği sahnede hissedilebilir. Sanki Ataköy'deki boşluktan kaçan yönetmen, bir *horror vacui* (boşluk korkusu) içinde kendini bütün sıkıcılığına katlanmak zorunda kalacağı apartman dairesine kapatmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın perdeye yansıttığı huzursuzluk da, en iyi şekilde boşlukla (estetize edilmiş bir manzara olsa dahi) ifade edilir ki bu huzursuzluk, insanın sığındığı mekânlara hemen sirayet eder. *Uzak* (2002)'da insanlar köylerinde, apartman dairelerinde, iş yerlerinde, hatta yemekli toplantılarında bile daima yalnız ve huzursuzdur; dış mekâna (boşluğa) çık-

tıklarında ise huzursuzlukları sadece artar. Ceylan'ın son filmi *Üç Maymun* (2008)'da varošta yaşayan karakterler, evlerinin penceresinden görülen tren yolunun etrafındaki boşlukta ifadesini bulan, şehrin ailenin hayatına yönelteceği tehlikelerin huzursuzluğuyla doludur. Bu karakterleri Türk sinemasının "geleneksel" anlatı diline uygun bir şekilde herhangi bir mekânın önüne yerleştirip, onu iç huzuru, hüznü, değer yargıları, acı ve sevinçleriyle birlikte terkip eden bir montaj oluşturmak mümkün değildir.¹³

13 "Tanpınar'ın eski İstanbul'unun çözümlemesinde kullandığı tılsımlı kelimesi *terkiptir*. O, İstanbul'u, farklı bir medeniyetten alınıp, üzerinde zevk ve kültür *terkibi* meydana getirilen bir şehir olarak tasvir eder. İstanbul'un terkibi karakterinin medeniyet değişmesiyle birlikte zaman içinde çözümlüp dağılması gibi *uzun ve sarsıcı tecrübenin* kendi neslinden evvelki nesiller için de *sert dönemler* inşa ettiğini söyler. Yüzelli senedir hep bu değişimin *uçurumlarından sarkmışlar; onun dirseklerinden arkada bıraktıkları yolu ve uzakta zahmet-*



Eşkiya, Yön. Yavuz Turgul, 1996

Daha önceki dönemlerde apartman mekânları sosyal meselelerin odağında ele alınmış olsa dahi, yetmişler ve seksenlerde boşluk korkusu sinemaya hâlâ epey uzaktır. Apartmandaki “müdürün kızına” âşık olan kapıcı çocuğu İlyas, kızıdan geldiğini sandığı, ama aslında bakkalın yazdığı düzmece aşk mektubunu okuduğunda dama çıkar ve delice bir sevinç içerisinde “Seviyor!” diye bağırarak etrafında dönmeye başlar. Kamera, aşığın gözünden dünyayı göstermek için etrafında döner ve gri bir günde antenleri ve diğer bütün çirkinliği içerisindeki yüzlerce apartman damını bize gösterirken, biz eskinin döküntü evlerindeki “iyi” insanların yaşadığı mutluluğun çirkinliklere galip geldiğini hatırlarız ve o gri blokların kapıcının gözünde rengârenk olduğunu hissederiz. Hâlbuki Yavuz Turgul’un 1996 yapımı *Eşkiya*’sında Baran (Şener Şen), kaldığı otelin damından şehrin damlarına bakar ve “Bizim oralara benziyor.”

lerine gülen vaitli [korkutan] manzarayı seyretmişlerdir (Tanpınar, *Beş Şehir*, 2008, 3).” Uğur Tuztaşı, a.g.e.

derken, tamamen yalnız, yersiz ve yurtsuz bir adamdır. *Uzak*’ta iş arayan gencin (ki Yusuf karakteri aslında yönetmen Mahmut karakterinin bir başka yüzü gibidir) de ait olduğu bir mekân yoktur; Yusuf’un karlar altındaki bir sahilde umutsuzluk dolu donuk tabiatı seyreden gözleri, şehrin boşluğunun, yani algılanabilen mekânın ötesinde bir yerlerde, çok uzaklarda huzurun ve mutluluğun bulunduğu inanmak istediğini anlatıyor gibidir. Ceylan’ın filmlerinde boşluğun tekrar huzuru vaat edici mekâna dönüştüğü yer, *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) adlı filmlerindeki çayırlardır. Ceylan’ın karakterleri, Semih Kaplanoğlu’nun Yusuf’u gibi, tabiat içinde huzura “yakın” olduğunu hissederler.

Yukarıdaki çözümlemeyi yorumlayacak olursak, “yıldız” oyuncularla özdeşleşmiş tiplerde anlamını bulan karakterlerin, tipik mekânlarından koparken, karakterlerinden de koştuklarını söyleyebiliriz. *Eşkiya*’daki karakter, apartman ve memur, köy ve ağa, istasyon ve şef, konak ve paşa vs. olarak doğrudan mekâna bağlı bir Şener Şen karakteri değil-

dir. Aslında “lüks ve modern bina’daki zengin ve kötü adam ile eski mahalle’nin fakir ve iyi adamı”nın geleneksel karşıtlığı bu filmde aynen kurulmuşsa da, artık müzmin bir huzursuzluğun ele geçirdiği karakterler tipik olmaktan çıkmışlardır ve filmi adeta trajik sonlarını bekleyerek geçirirler. Demirkubuz ve Ceylan filmlerindeyse bu anlamda bir “karakter” olduğu da söylenemez; bu filmlerde mekân, “yaşayanlar” için adeta tam bir anlamsızlıktır. Ceylan bulanıklaştırma, uzun süre bir noktaya odaklanarak bekletme ve bazen de kadraji tam anlamıyla bir fotoğraf gibi estetize etme gibi yöntemlerle filmin yaşayanlarının (özellikle erkeklerin) içinde buldukları dünyayı anlamsız bulduklarını hissettirir. Şener Şen’in karakterinin tabiri caizse Karagöz’ü, köy filmi *Kibar Feyzo* (1978)’da Kemal Sunal, varos filmi *Çiçek Abbas* (1982)’ta İlyas Salman iken, *Eşkîya*’daki Cumali (Uğur Yücel) karakteri onun zıddı değil, kentli bir muadilidir. Aynı şey *Uzak*’taki şehirli ve köylü iki yalnız adam için de geçerlidir. Ancak burada Semih Kaplanoğlu’nun Yeşilçam yöntemlerinden farklı olarak tekrar bir aşına karakter yaratmanın yolunu bulduğunu da belirtmek gerekir. Farklı bağlamlarda ve farklı oyuncularla bir karakteri ruhen var etmek, Kaplanoğlu sinemasında “üçleme” sayesinde mümkün kılınmış görünüyor. Bu yaklaşım bize tekrarın her daim tip karakter yaratmak için gerekli olduğunu, ama bu gerekli tekrarın çok farklı şekillerde yapılabileceğini gösteriyor. Kaplanoğlu’nun Yusuf karakterinin, kendi içinde başlayıp bitmediği, tekâmül ettiği, onu dengeleyen karakterlerin sayesinde asla yalnız olmadığı

ve huzurun onun için hiç de o kadar uzakta olmadığı kolayca hissedilebiliyor.

Belki de yeni sinemanın başlıca karakterinin yönetmen olduğu söylenebilir. Ancak, kendi iç dünyasını perdeye yansıtan yönetmenin toplumsal bir anlam kazanmış mekânlar ve karakterler arasındaki ilişkinin yitiminden sorumlu olduğunu söylemek haksız bir eleştiri olur. Nitekim “sanat filmi” denilen üretimi gerçekleştiren yönetmenlerin resmettikleri iç dünyaları bir Kasimir Malevich tablosu gibi non-representatif olamaz; onlar aslında toplumsal olanı yansıtırken, sadece gördükleri ve bir sanatçı olarak iç dünyalarında abarttıkları çözümleri, kopmaları ve bunların sonucunda kaçınılmaz olarak ortaya çıkan anlam yitimlerini perdeye yansıtmaktadırlar. Başta belirttiğim gibi mimari, uzun zamandan beri bir uzam yaratma sanatı olarak kabul edildiği için bugün sadece Türkiye değil, bütün dünya tüketimle avutulmaya çalışılan derin bir mekâna ve kendine yabancılaşma sorunu yaşıyor. Bu tür bir yabancılaşma eleştirisini Stanley Kubrick’in bütün çalışmalarında, ama en çok da absürd *Otomatik Portakal* (*A Clockwork Orange*, 1971) filminde bulabiliriz. Bugün en son mimari şaheserler olarak görülen, yükseklik yarışı içindeki gökdelenlerin insanlık için değeri, etraflarındaki boşluğun azametini daha fazla hissettirmekten öteye gitmiyor. Modern şehir mimarisinin karakterlerinin boşluk içerisinde yitip giderken beraberinde toplumsal karakterleri de götürdüğünü bize belki de en iyi sinema anlatıyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

SİNEMA VE MİMARLIK: İKİ DÜŞÜNEN İMALÂT

ALİ PAŞAOĞLU

TEMSİL İDDİASI, DEĞİŞMEZ VE TARİH DIŞI BİR ALANIN VARLIĞINDAN GÜÇ ALIR; BU DA BERABERİNDE ZAMANSIZLAŞMAYI GETİRİR. “DÜŞÜNEN İMALÂTLAR” OLARAK MİMARLIK VE SİNEMA İSE “DEVAMLİ OLARAK KENDİLERİNİ ÜRETEN, ORTAYA ÇIKAN” İMALÂT BİÇİMLERİDİR.

Mimarlık ve sinema gibi iki karmaşık üretim alanını birlikte düşünmek için birleştirici kavramlara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yazıda “iyi adam” ve “kötü adam” kavramlarıyla kuramsal sayılacak bir düzlemde hem sinema hem de mimarlık hakkında aynı anda söz söylemeyi deneyeceğim.

Düşünen İmalat

“Düşünen imalât” terimini Ulus Baker, Deleuze’ün sinema ve müzik ile ilgili iki konferansını derlediği kitabının önsözünde kullanmış, Bülent Tanju da bu terimden mimarlığın “modernizmler”le ilişkisini çözümlemek için faydalanmıştır.

Deleuze, hem sinema hem de başka alanlar için sormuştu: Burada olup “Bir fikrim var.” dediğimizde bahsettiğimiz şey nedir? Örneğin bilim alanında bir fikrim var dediğiniz zaman fikir bir fonksiyona karşılık geliyorken, sinema alanında bir fikrim var dediğinde aslında neden bahsediyor olursunuz? Bu sorunun cevabı için ipuçlarını sinema ile ilgili kitaplarının başlıklarında da veriyordu Deleuze: *Sinema: Zaman-imge* ve *Sinema: Hareket-imge*.

Aynı soruyu mimarlık için hâlâ soruyoruz. Tanju, bu konuda düşünmenin yolunu açmak için zaman-mekân kavramını kullanır: Mekânın temsil edilebildiği varsayımının genel geçer hâle, bir hakikat hâline gelmediği bir durumun kavramı. Temsil iddiası, değişmez ve tarih dışı bir alanın varlığından güç alır; bu da beraberinde zamansızlaşmayı getirir. “Düşünen imalâtlar” olarak mimarlık ve sinema ise “devamlı olarak kendilerini üreten, ortaya çıkan” imalât bi-

“Telif ânı”,sinema ve mimarlığı, olagelen şeyler değil de belli bir ânın iki ayrı yakasında, ayrı sınırlarla yapılan üretimler olarak görmemizi sağlayan söylemin ismidir. Buna göre sinema ve mimarlık yapıtı, telif ânından önce yaratıcıları, telif ânından sonra da deneyimleyicileri tarafından yaşanır, üretilir.

çimleridir. İkisinin de zamansallıklarını vurgulamak, ortaya çıkış, olageliş (becoming) olarak varlıkları üzerinde durmak demektir. Bu şekilde mimarlık ve sinemanın daha çoğul ve daha olasılıklara açık tanımlarını yapmak mümkün olur.

Telif Ânı

Topyekûn sanat yapıtı kavramıyla konuşuyor olsaydık, muhtemelen çağdaş sinema ve mimarlık üretimleri için de bu kavramı kullanabilecektik. İki üretim alanı içinde de “Bir fikrim var.” denebiliyor ve bir fikir olan sinemayla bir fikir olan mimarlıktan söz edilebiliyor. Bunun yanında bir mimari yapıta veya bir filme bakıp “Bunun fikri nedir?” diye sordüğümüzde sorumuz havada kalıyor. Bunun sebebi de “genel olarak” sinemadan söz etmekle sinema yapıtından söz etmenin aynı şey olmaması. Genel olarak sinemadan veya mimarlıktan konuşmak, bir oluş-olageliş olarak mimarlık veya sinemadan konuşmak anlamına gelir. Bu sinema, sinema yapıtını kapsayabilir veya bir sinema yapıtı özelinde de varolabilir. Sinemada “bir fikrin” ikamet ettiği yer de büyük olasılıkla prodüksiyon veya tüketim anları ile sınırlanmayan bu alandır. Sinemadan ko-

Telif ânı, sinemaya dair etkinliği bir sinema yapıtının öyküsüne dönüştürür. Böylece sinema bir “yaşamöyküsel yanılısama” içerisinde öznelerce üretilen sanat yapıtı olarak okunur. Olagelişler, yaratıcı öznelerle müşteriler tarafından bölüşülür ve üretimin kritik çoğunluğu açıkta bırakılır.

nuşmak için sinema yapıtından konuşmanın gerekmediğini savlayan sözkonusu ayırımın her iki alan için ortak olan bir temsil kopuşuna işaret ettiğini düşünüyorum. Yine de “yaratıcı özne” ve “sanat eseri”ne ait mitler ve “telif ânı” gibi mekanizmalar bu temsili yeniden üretmeye girişecektir.

“Telif ânı”, bizim sinema ve mimarlığı, olagelen şeyler değil de belli bir ânın iki ayrı yakasında, ayrı sınırlarla yapılan üretimler olarak görmemizi sağlayan söyleme vermeye çalıştığım isim. Bu söyleme göre sinema ve mimarlık yapıtı, telif ânından önce yaratıcıları, telif ânından sonra da deneyimleyicileri tarafından yaşanır, üretilir. Bu söylemin içindeyken, sinema sözcüğünden telif ânının öncesinde ve sonrasında varolan bir sinema yapıtının, kendine ait sürekliliği kastedilir. Özetle, bir filmin gösterim, bir yapıtın ise açılış yılı bu doğum anını imler. Böylece telif eylemi müellif ile eser tarihini aynı anda üretir. Filmlere ve yapılarla verilen ödüller, bu telif yılları ve müellifleri sabitlemekle veya yeniden üretmekle meşgul olur. Bu iki alanın ürünlerinin teliflerinden yetmiş sene sonra ödüllendirildiğineyse hiç rastlamayız. Zaten bu durumda ödül kime verilecektir?

İsmet Özel, yaşam öyküsünü “Bir muamma olarak doğdum, bir bilmece olarak öleceğim.” diye anlatır. Ölümüne kadar olan yaşamı, henüz varacağı sınırsız potansiyellerin gerçekleşmemiş olduğuna dair gizemi (muamma), öldükten sonra retrospektif olarak gözlemlenen yaşamı da kendisi hakkındaki anlatı parçalarının nasıl birleştirilebileceğine dair bir gizemi (bilmece) yüklenir. Telif ânı, sinema veya mimarlığa dair etkinliği bir sinema veya mimarlık yapıtının öyküsüne dönüştürürken benzer bir biyografikleştirme yapar. Üretim etkinliği belli bir anda bir yapıtı dönüştürülür ve bir “özel isim” sahibi olur. Bu özel isim de (filmin başlığı ve gösterim yılı) yapıtın üretimine kadarki zamanı bir bilmece, üretiminden sonrasını da bir muamma olarak ikiye ayırır. Bu şekilde öykülenen sinema veya mimarlıkta, “bir fikri” bir sipariştten yahut bir “başlangıç fikrin”den ayırmak mümkün olmaz.

Böylece artık mimarlık ve sinemayı birer “yaşamöyküsel yanılısama” içerisinde öznelerce üretilen sanat yapıtları olarak okuruz. Olagelişler, yaratıcı öznelerle müşteriler tarafından bölüşülür ve üretimin kritik çoğunluğu açıkta bırakılır. Mimarlıkla sinema hakkında konuşmayı hem kritik hem de zor yapan şey, işte bu telif eserler ve müelliflerin bütünlüğü hakkındaki söylemlerdir.

Düşünen imalâtı, aynı zamanda süblimleşmeye, yani yapıt olmaya direnen bir imalât olarak algılamak, belki sinemalar ve mimarlıklar hakkında konuşmaların, çoğul sözlerin de kapısını açacaktır.

TURGUT CANSEVER KİTAPLIĞI

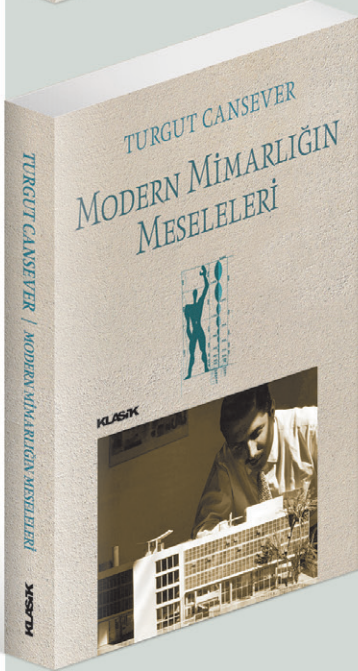


TURGUT CANSEVER
**Sonsuz Mekânın
Peşinde**

Selçuk ve Osmanlı Sanatında
Sütün Başlıkları
Yayına Hazırlayan Faruk Deniz

1949'da yazdığı ve
Türkiye'de yapılan ilk sanat
tarihi doktora tezi olan bu
eserinde Cansever, Selçuk
ve Osmanlı sanatında önemli
bir yeri olan mukarnas ve
baklavali sütun başlıklarının
tarihî seyir içinde nasıl
geliştiğini titizlikle gösteriyor.

ISBN 978-975-8740-85-7
287 sayfa

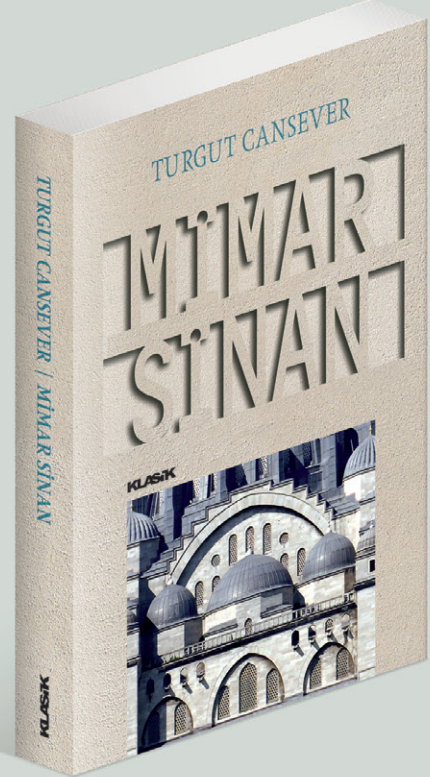


YAKINDA

TURGUT CANSEVER
**Modern Mimarlığın
Meseleleri**

Yayına Hazırlayan Faruk Deniz

Cansever, 1960'ta yazdığı
doçentlik tezinde bugün
mimarlık meselelerinin neler
olduklarını ve bunların insanlık
ve mimarlık ananesinin içindeki
yerlerini Wright, Corbusier,
Gropius, van der Rohe ve
Aalto'nun eserlerinden
hareketle ele alıyor.



TURGUT CANSEVER

Mimar Sinan

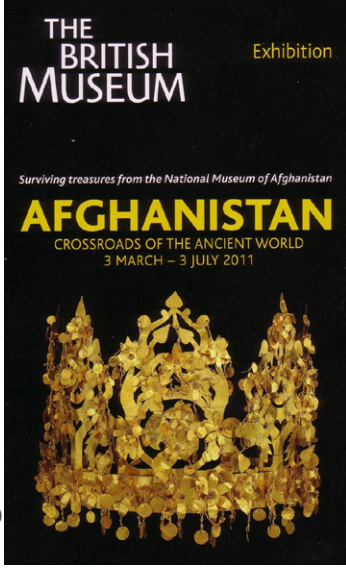
Cansever, Mimar Sinan'ın eserlerini,
ait oldukları çağa ve topluma ilişkin asli
özellikleriyle ortaya koyuyor. Uzun süredir
beklenen bu kitap, Mimar Sinan'ın
dünyasına Cansever rehberliğinde bir
giriş sunuyor.

ISBN 978-975-8740-86-4
373 Sayfa

KLASİK

Tel 0212. 520 66 41-42
Faks 0212. 520 74 00
satis@klasikyayinlari.com

www.klasikyayinlari.com



Sergi Afışı

AFGAN SİNEMASINDAKİ İLK SANAT FİLMİ: BELHLİ RABİA

CİHAT ARINÇ

British Museum'un Mart ayında başlayan ve hâlen devam eden *Afghanistan: Crossroads of the Ancient World* (*Afganistan: Kadim Dünyanın Kesişen Yolları*) başlıklı sergisi kapsamında düzenlenen birçok faaliyet arasında film gösterimleri de yer alıyor. Serginin bir parçası olarak sunulan filmlerden belki de en ilgi çekici olanı, 6 Mayıs akşamı müzenin sinema salonunda gösterilen *Rabia of Bactria* (*Râbi'a Belhî*, 1965) adlı film. Yönetmenliğini Vahid Nazırı'nin yaptığı ve senaryosunu Latif Nazımı'nin yazdığı 165 dakika uzunluğundaki film, Afganistan sanat sinemasının ilk yerli örneği sayılıyor. Film gösteriminin açılışında kısa bir takdim konuşması yapan medya sanatları küratörü, filmin tek kopyasının Kabil Ulusal Film Arşivi'nden büyük güçlükle "kaçırıldığı" nı ve İngilizce altyazılı bir DVD kopyasının İngiltere'de

özel olarak üretildiğini söyledikten sonra, Afganistan'daki sinema arşivinde bulunan bütün film bobinlerinin, 1996 yılında iktidara gelen Taliban rejimi tarafından imha edilmekten birkaç arşiv çalışanının cesur bir şekilde arşivi saklamış olması sayesinde kurtulduğunu belirtti.¹

Sergi kapsamında gösterilecek filmler arasında ayrıca müzedeki Afganistan sergisi üzerine bir National Geographic yapımı olarak çekilen *Afghanistan: Hidden Treasures* (*Afganistan: Gizli Hazineler*, ABD, 2008) adlı belgesel film, bir Afgan kriket takımının

1 Filmin İngiltere'deki ilk gösterimi, Londra Afgan Film Festivali kapsamında 10 Mayıs 2009 tarihinde filmin başrol oyuncularını Sima ve Abdullah Şadan'ın katılımıyla gerçekleştirildi. Bu ilk gösterim hakkında ayrıntılı bilgi için Arife Ekber tarafından 9 Mayıs 2009 tarihli *Independent* gazetesinde kaleme alınmış "Jewel of Afghan Cinema Saved from the Taliban" başlıklı yazıya bakılabilir: <http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/jewel-of-afghan-cinema-saved-from-the-taliban-1681824.html>

İngiltere’de düzenlenen turnuvalardaki başarısını konu edinen *Out of the Ashes (Küller Arasında, Timothy Albone, Lucy Martens ve Leslie Knott, Birleşik Krallık, 2010)* adlı belgesel film, Afgan-Amerikalı antropolog Muhammed Enver Hacer tarafından Afgan kültürü ve Taliban’ın düşüşünden sonraki toplumsal hayata dair çekilen *16 Days in Afghanistan (Afganistan’da 16 Gün, Afganistan ve ABD, 2008)*, Afganistan’ın 1979’da Sovyetler tarafından işgal edilmesine kadarki tarihini hem Britanyalılar hem de Peştunların bakış açısından anlatan *Khyber (Hayber, André Singer, Afganistan, 1979)* adlı belgesel film ve mülteci bir Afgan müzisyenin Pakistan’ın Peşavar bölgesindeki hayatını konu edinen *Amir (Emir, John Baily, 1986)* adlı belgesel film yer alıyor.

Afganistan’da Sinema

Arşivi toplumsal hafızadan silinmekten son anda kurtulan Afganistan ulusal sinemasının tarihi yirminci yüzyılın ilk çeyreğine uzanır. 1901’den 1919’a kadar tahtta kalan Emir Habibullah Han’ın sarayındaki özel film gösterimleri sayesinde *büyülü fenerle tanışan Afganistan’da*, sarayın dışında umuma açık ilk film gösterimi 1923’te Kabil’e bağlı Pağman bölgesinde gerçekleşir. İlk Afgan filmi *‘İşk ve Dostî (Aşk ve Dostluk, yön. Resid Latif)* ise 1946 senesinde Lahor’daki Hüma Film Stüdyoları’nda çekilir. Ardından yönetmenliğini Alil Revnak’ın yaptığı *Kaçak Baran (Kaçaklar, 1950)* ile *Şeb-i Cum’a (Cuma Gecesi, 1950)* adlı filmler ve Veli Latifi’nin yönettiği *Rûz hâ-*

Onuncu yüzyılda Horasan’da yaşadığı sanılan, İslâm/Fars edebiyatının efsanevi kadın şairlerinin ilki Râbi’a Belhî’yi anlatan film, kostüm ve dekor niteliği bakımından mütevazı, oyunculuklar bakımından vasat olsa da, tarihi bir kişiliği görselleştirmek ve Afganistan kültürüne dair etnografik malzeme sunmak bakımından kayda değer bir eser.

yı Düşvâr (Zor Günler, 1952) seyirciyle buluşur. 1950’li yıllarda Bollywood sinemasının salonlardaki hâkimiyetine karşın, 1960’larda yerel film üretiminde bir canlanma görülür. 1968’de Muhammed Zahir Şah’ın idaresi altındaki ülkede ABD hükümetinin desteğiyle hem mütevazı bir lâboratuvarı hem de ulusal film arşivi bulunan Afgan Film Teşkilâtı kurulur.

1970’lerde art arda çekilen *Menend ‘Ukâb (Kartallar Gibi, yön. Hayr Zade, 1969)* ve *Mücâseme hâ Mikhendend (Heykeller Gü-lüyor, yön. Abdüllatif Ahmedi, 1975)* gibi filmlerle ülke sinemasındaki canlılık nispeten devam eder. Bu yıllarda Kabil’deki on sekiz kadar sinema salonunda Amerikan, Avrupa, İran, Hindistan ve Rus filmleri gösterilmektedir. Sovyet işgalinden sonra bu çeşitlilik yerini komünist propaganda filmlerine bırakır. 1980’lerde *Perende Muhâcir (Göçmen Kuşlar, yön. Abdüllatif Ahmedi, 1980)* ve *Hâkister (Kül, yön. Said Orukzai, 1987)* gibi uzun metrajlı kayda değer bir



Rabia Belhi'nin Mezar-ı Şerif'teki Türbesi

düzine kurmaca filmin yanı sıra yüzlerce belgesel ve kısa film çekilir ve ülke içerisindeki salonlarda gösterilir. Bu yıllarda Afgan filmleri belli bir seviyede uluslararası arenada da teveccüh görerek Sovyetler Birliği, Çekoslovakya, Bulgaristan ve diğer ülkelerin dağıtım ağları tarafından satın alınır.

1992'de başlayan iç savaşın etkisiyle ülkede film üretimi durma noktasına gelir. Dahası, Ulusal Film Arşivi hizipçi çatışmaların tehdidi altındadır. 1996'da arşivi imha etme kararı alan Taliban, "bir tek saklanmış film dahi bulursa Afgan Film Teşkilâtı'nın dokuz çalışanını birden idam edeceğini" açıkladığı hâlde, arşiv çalışanları hayatlarını tehlikeye atarak Afganistan'ın görsel kültür geçmişini saklar ve yok olmaktan

kurtarılır. Altı bin kadar filmin bobinleri, aceleyle örülmüş bir duvarın ardında yıllar boyu gizli kalır ve 2002'de yerleri keşfedilir. 1996 ile 2001 arasında Taliban yönetiminin kararıyla ülkede "ziyaretçilerin çektiği belgesel nitelikli çekimler dışında" film çekilmesi yasaklanır. Bu sebeple Afgan sinemacılar bu yılları ülkelerinin dışında geçirmek zorunda kalır, ya İran'a ya da Pakistan'a kaçarlar. 2001 yılında meydana gelen 11 Eylül hadisesinin ardından, Amerikalı ve Avrupalı hükümetler ve bilgi ağları tarafından küresel terörün merkezi olarak konumlandırılan Afganistan'ın kaderi "masumların kanıyla" yeniden çizilir ve İç Asya coğrafyası ABD'nin basını çektiği Batılı koalisyon güçlerinin işgaline uğrar.

11 Eylül saldırılarının olduğu yıl çekilen Muhsin Mahmelbaf'ın *Kandehar* (2001) filmi, büyük bölümü İran'da çekilmiş olmakla birlikte konu edindiği Afganistan coğrafyasını ve Taliban rejimi altında ezilen kadınları uluslararası toplumun gündemine taşır.² Yine 2001'de İtalyan yönetmenler Fabrizio Lazzaletti ve Alberto Vendemmiati, *Jung in the Land of the Mujahedeen (Mücahitlerin Ülkesinde Savaş, 2001)* ve *Afghanistan: Collateral Damages (Afganistan: Yan Hasarlar, 2002)* adlı belgeselleriyle Afgan mücadelesine dikkat çekerler. Her iki film de Kabil'e yeniden bir hastane açmak için çırpınan ve bunu başardıktan sonra savaşın mağdurlarını tedavi eden azimli doktorların hikâyelerini anlatır.

Afgan-Amerikalı yönetmen Cavid Vasil'in *Fire Dancer* (2002) adlı belgeseli Amerika'daki Afgan diasporasının yaşadığı zorluklar ve kimlik sorunları üzerine eğilir. Vasil'in, 2001 yılında film henüz tamamlanmadan filmin yapımcısı Nathan Powell tarafından vahşice öldürülmesi filmin hayaletsi etkisini artırır. 2002 yılında Hüda Hafız tarafından Afganistan'da çekilen *Çâpendâz* ise Taliban sonrasında ülkede yerli imkânlarla çekilen ilk Afgan yapımı film olma özelliğini taşır. Bütün bunlardan sonra uluslararası tanınırlığı elde eden ve film eleştirmenlerinin büyük takdirini kazanan film ise Sıddık Barmak'ın Taliban rejimi altındaki toplumsal yaşamı anlatan *Osama*

² Afganistan'ı odağına alan filmler hakkında daha fazla bilgi için: Mark Graham, *Afghanistan in the Cinema* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 2010).

1992'de başlayan iç savaşın etkisiyle Afganistan'da film üretimi durma noktasına gelir. 1996 ile 2001 arasında Taliban yönetiminin kararıyla ülkede "ziyaretçilerin çektiği belgesel nitelikli çekimler dışında" film çekilmesi yasaklanır. 11 Eylül'ün ardından, küresel terörün merkezi olarak konumlandırılan Afganistan'ın kaderi "masumların kanıyla" yeniden çizilir ve İç Asya coğrafyası Batılı koalisyon güçlerinin işgaline uğrar.

(2003) filmidir. Taliban sonrası canlanmaya rağmen Afgan sinemacılar hâlen devasa sorunlarla boğuşmaktadır. Afgan belgesel film yönetmeni Malik Şafi, Afgan sinemasının bugünü sorunlarını şöyle sıralar:

1. *Siyasal Konjonktürün Baskıları:* Şu anda görevde bulunan Afganistan hükümeti sinemayı ve genel olarak güzel sanatları tümüyle ihmal etmektedir. Bunun kökeninde fotoğraf, sinema ve müziği tecviz etmeyen bir köktenci anlayış yatmaktadır. Son on beş yıldır Afganistan'da sinema adına neredeyse hiçbir şey yapılmamıştır. Yerli film yapım şirketlerinin bu zor şartlar altında uzun vadeli hedefler belirleyebilmeleri mümkün olmamaktadır.
2. *Kültürel Sermaye ve Entelektüel Birikimsizlik:* Afganistan'da film üretim sektörü içinde çalışan insanlar eğitim seviyesi düşük, entelektüel birikimden yoksun ve hâlihazırda Afganistan üzerine yapılan antropolojik ve sosyolojik tartışmalardan ve yayımlanan araştırmalardan bihaber kimselerdir. Ayrıca sinema sanatının tarihi, farklı coğrafya-

lardaki gelişim süreçleri ve film üretiminin temel ilkeleri hakkında en ufak bir fikirleri dahi yoktur. Zira ülkede sinema eğitimi veren sadece bir okul mevcuttur. Kabil Üniversitesi çatısı altındaki bu sinema okulu ise hem müfredat hem de öğretim üyelerinin niteliği bakımından çok zayıftır. “Afgan sinemasının gözleri, kendi coğrafyasında yaşanan köklü değişimlere karşı kördür.” diyen Şafi, bu körlüğü gidermek için mütevazı bir adım atar ve 2003 yılında Kabil’de Alman Federal Kültür Vakfı’nın desteğiyle Afganistan Sinema Kulübü (BASA)’nü kurar (www.afghanistancinemaclub.com).

3. Ekonomik Darboğaz: Film üretimi için gereken ekonomik şartlar da olgunlaşmış değildir. Bu yüzden Afganistan’da sinema yabancı sivil toplum örgütlerinin ve dış kaynaklı kuruluşların desteğine bağımlıdır. Fakat sözkonusu dış yardımlar da ülkedeki sinema çalışanlarının maaşlerini karşılamak için kâfi değildir.

4. Dağıtım Sorunları: Film gösterimi için ülkede çok az sayıda sinema salonu vardır. Afgan Film Teşkilâtı’nın yayımladığı istatistikler, iç savaş öncesinde Kabil’de 23 sinema salonu olduğunu fakat bugün sadece pek de bakımlı olmayan yedi sinema salonunun mevcut olduğunu bildirmektedir. Kabil dışında ise sadece Mezar-ı Şerif’te hâlen faal olan bir salon vardır. Televizyon kanalları ise yerli yönetmenlerin çektiği filmleri yayınlamaya pek istekli görünmemektedir. DVD kaydı yapacak yerel dağıtım ağları da mevcut değildir, bu yüzden “evde sinema” tamamen kanundışı Hintli dağıtım şirketle-

rinin elindedir ve sadece -yüzde 95’i savaş ve aşk konulu Bollywood filmlerinden oluşan- yabancı filmlere erişim mümkündür. Bunlara ilâveten, emek ve telif haklarını güvence altına alacak hukuki düzenlemeler de henüz hayata geçirilmiş değildir.

5. Zevk ve Beğenileri İncelmemiş Seyirci Kitlesi: Mevcut az sayıdaki sinema salonu da kültürel mekânlar olarak görülemez, zira buralara gelip film seyredenler çoğunlukla işsiz güçsüz genç erkeklerdir. Kadınların sinemada film seyretmesi ise zaten mümkün değildir. Ülkede kadınların film seyredebileceği tek sinema salonu Kadından Sorumlu Devlet Bakanlığı’nın Kabil’deki binasının hemen yanında yer alır ama o da yıllardır kapalı vaziyette durmaktadır.

Şafi’nin saydığı bu beş temel sebebe ilâveten bir diğer sorun daha vardır:

6. Asayiş Sorunları: Afganistan’da film çekmek sadece masraflı ve yorucu değil, aynı zamanda tehlikeli de bir iştir. Meşhur Afgan yönetmen Abdüllatif Ahmedi şöyle bir hatırasını nakleder: “Bir defasında filimlerimden birinin geçtiği yere çekim için gittiğimizde ben ve set ekibim saldırıya uğradık ve kendimizi savunmak için silahlarımıza davranmak zorunda kaldık. Kame-ralarımızı indirip silahlarımızı kaldırdığımızı ve haftalarca savaştığımızı dün gibi hatırlıyorum. Filmi ancak bu çatışmaların bitmesiyle etraf sakinleştikten sonra çekebildik.”

Afgan sinemasının tarihi ve bugünkü şartları hakkında verdiğim bu kısa malûmattan



Belhli Rabia, 1965

sonra, sıra British Museum'daki Afganistan sergisi vesilesiyle gösterilen *Belhli Rabia* filmine geldi. Afgan ülkesinin düşmanlar tarafından kuşatıldığı bir ortamda filizlenen bir aşkın hikâyesini görselleştiren 1965 tarihli bu filmi, Amerika'nın Afganistan'ı işgalinden sonra, hele de Üsâme bin Ladin'in öldürüldüğünün ilân edildiği hafta seyretmek benim için sahiden de ilginç bir tecrübeydi.

Belhli Rabia

Onuncu yüzyılda bugünkü Afganistan sınırları içerisinde kalan Horasan'da yaşadığı sanılan, İslâm/Fars edebiyatının efsanevi kadın şairlerinin ilki olarak bilinen, *Râbi'a Belhî* ve *Zeynü'l-Arab* lâkaplarıyla şöhret bulmuş olan Rabi'a bint Ka'b el-Kuzdari'nin hayat hikâyesini konu edinen film, Orta-

çağlara ait bir Afganistan haritasıyla açılır. Kostüm ve dekor niteliği bakımından mütevazı, oyunculuklar bakımından vasat olan film, hem tarihi bir kişiliği görselleştirmek hem de Afganistan kültürüne dair etnografik malzeme sunmak bakımından yine de kayda değer bir eser olarak öne çıkar. Bilhassa Ahmed Veli'ye ait uzun musiki icralarının, Rabia Belhi'ye ait şiir inşadlarının ve Afgan rakkaselerin dans gösterilerinin olduğu sahneler büyüleyicidir.

Basit bir anlatı ve melodramatik bir olay örgüsüne dayanan bu siyah beyaz filmin konusu kısaca şöyledir: Samani sultanı Kaab'ın ülkesi düşman tehdidi altındadır. Ne var ki askeri desteklemek için yeterli sayıda at, silah ve yiyecek malzeme yoktur. Dahası, ordunun kumandanı da



Belh şehrinin eski duvarları

savaşın henüz başında düşman askeri tarafından öldürülmüştür. Tüm bu kargaşa içerisinde yüzerken gelen hazinenin soyulduğu haberi, kralı iyice kızdırır. Bunu kimin yaptığını vezirine sorduğunda aldığı cevapla bir kez daha yıkılır: “Oğlunuz Haris.” Bu gerçeğin açığa çıktığı sırada divandaki toplantıda Prenses Rabia da vardır. Rabia babasına dönerek der ki: “Suçlu her kim olursa olsun, mutlaka cezalandırılmalı. Oğlunuz olsa bile!” Kral ise zaten yaşlı ve hastadır. Yerine geçecek kişinin hazineyi soyması onu çok üzse de, cezalandırmak konusunda kararsızdır. Yine de onu divana çağırarak vezir ve diğer ricalin önünde azarlar. Rabia’nın bu konudaki menfi tavrını hisseden Haris, içten içe ona karşı öfke duymaya başlar.

Bunca keşmekeş içerisinde yüzdükleri sırada gelen güzel bir haber saraydaki herkesi sevindirir. Ordu, düşman askerini mağlûp etmiştir. Kral bir merasimle askerleri ödüllendirdiği esnada, komutanın öldürülmesinin ardından orduyu başarıyla yöneten kişinin Haris’in kölesi Bektaş olduğunu öğrenir. Kral’ın Bektaş’ı şeref madalyası ve gösterişli giysilerle taltif etmesiyle beraber Bektaş’ın yıldızı parlamaya başlar. Prenses Rabia, bu cesur adamı görür görmez âşık olur ve onun için şiirler söylemeye başlar. Rabia, babasıyla sarayın bahçesinde yaptıkları uzun yürüyüşlerde ona şiirlerinden okur. Babası kızının yetenekli bir şair olduğunun farkındadır ve onun bu özelliğini daima takdir eder. Ne var ki yaşlı kral bir müddet sonra hastalanır ve ölüm döşeginde yattığı

sırada kendi doktoru tarafından zehirlenerek öldürülür. Kral son nefesinde kendisinden sonra tahta kızının geçmesini vasiyet ettiği hâlde, yerine oğlu Haris geçer.

Haris, babasının aksine adil biri değildir. Günlerini sarayda zevküsefa ederek geçirir. Halkın çektiği sıkıntılar, fakirlik ve ülkenin düşman tehdidi altında olması karşısında neredeyse kılını bile kıpırdatmamaktadır. Rabia ise Haris'in kölesiyle gizli bir aşk yaşamaya başlar. Haris, kölesi Bektaş'ın kendi kız kardeşiyle olan ilişkisini öğrenince deliye döner ve kız kardeşini azarlar: "Aşağı bir ırka mensup, asil olmayan biriyle nasıl beraber olabilirsin? Aile şerefimizi ayaklar altına alıyorsunuz. Buna asla izin veremem." Haris, derhal Bektaş'ı zindana attırır. Ancak düşman tekrar ülkeyi kuşatınca orduyu idare edecek hiç kimse kalmadığı için Bektaş'ı serbest bırakmak zorunda kalır ve onu yeniden ordunun başına geçirir. Bektaş bir kez daha büyük bir başarı göstererek düşmanları mağlûp eder. Savaşı kazanmasıyla halkın gönlünde taht kuran Bektaş, bundan cesaret alarak efendisi Haris'e meydan okur. Neticede kendini yeniden demir parmaklıkların ardında bulur. Bunu duyunca kederinden kahrolan Rabia ise kardeşi Haris'e Bektaş'ı sevdiğini ve aşkıdan ne pahasına olursa olsun vazgeçmeyeceğini bildirir; fakat onun da akıbeti benzer şekilde sarayın hamamına hapsedilmektedir. Bir farkla: Haris, acı çekerek yavaşça ölmesi için Rabia'nın bir bileğini keser.

Efsaneye dönüşen bir kahraman olan Bektaş'ın hapse atıldığını duyan halk krala

Afgan ülkesinin düşmanlar tarafından kuşatıldığı bir ortamda filizlenen bir aşkın hikâyesini görselleştiren 1965 tarihli filmi, Amerika'nın Afganistan'ı işgalinden sonra, hele de Üsâme bin Ladin'in öldürüldüğünün ilân edildiği hafta seyretmek ilginç bir tecrübeydi.

isyan eder ve sarayı basarak her yeri ateşe verir. Bu hengâmede Bektaş da sarayın hapisanesinden kaçmayı başarır ve derhâl sevgilisini aramaya koyulur. Onun hapsedildiği banyoyu keşfettiğinde karşılaştığı manzara karşısında ise adeta yıkılır. Aşk ateşiyle gönlü kavranan Rabia'nın kanlar içindeki cansız bedeni yerde yatmaktadır. Horasan'ın ilk kadın şairi, can çektiği esnada kendi kanıyla mermere Bektaş'ın adını yazmıştır. Bu sahne, Rabia'nın "son şiirini bileklerinden akan kanla hamamın duvarına yazdığı" şeklindeki efsaneye hafızalara kazınan hayat hikâyesi ile örtüşmektedir. Afgan kadınlarına ilham veren bir figür olarak Mezar-ı Şerif'teki kabri ziyaretçi akınına uğrayan Rabia, bedelini canıyla ödediği tutkulu aşkını şu mısralarla dile getirmiştir:

*Âşık isen her nefeste sâdık ol
Âr u nâmûs şîşesini taşa çal
Çirkin olan ne var ise güzel bul
Zehir yiyip şeker gibi lezzet al*

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ

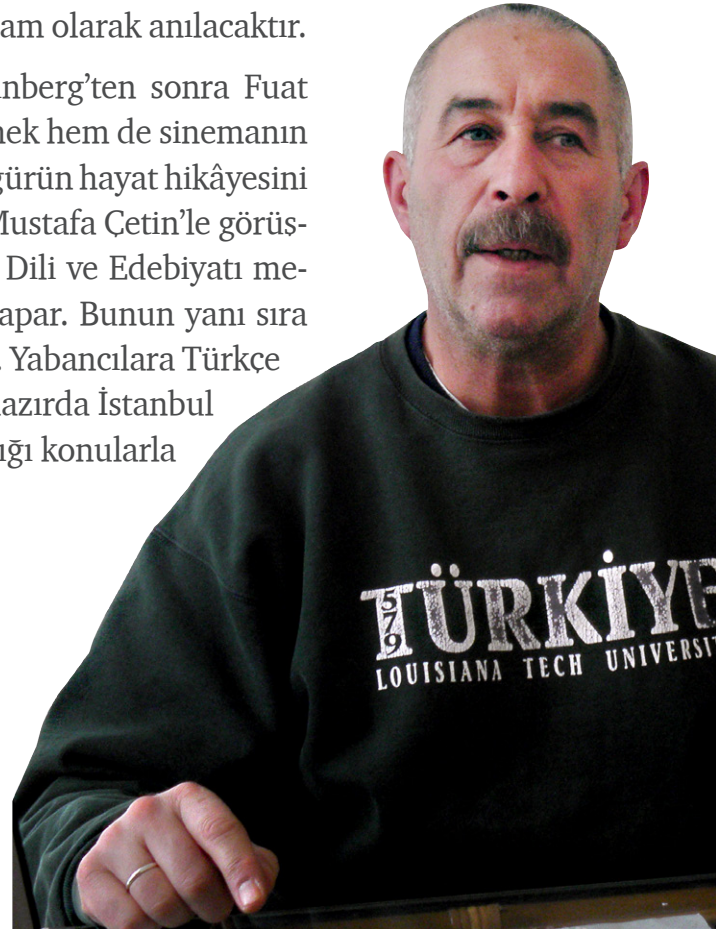


MUSTAFA ÇETİN: “İLK TÜRK FİLMİYLE İLGİLİ TARTIŞMALAR SİNEMAMIZA ZARAR VERMİŞTİR”

Söyleşi: **BARIŞ SAYDAM**

Hayal Perdesi'nin son iki sayısında, Yalcın Lüleci'nin Sigmund Weinberg ile ilgili makalesine yer vermiştik. Bu sayımızda da Mustafa Çetin'le Fuat Uzkınay üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik. “Türkiye’ye sinemayı getiren adam” olarak tanınan Weinberg, ayrıca ilk Türk sinemacısı Fuat Uzkınay’ın gelişiminde de büyük rol oynar. İstanbul Sultanisi’nde film gösterimleri yapan Weinberg sayesinde sinemayla tanışan Uzkınay, Weinberg gibi sinemayı geniş kitlelere tanıtan adam olarak anılacaktır.

Türk Sineması Araştırmaları bölümümüzü Weinberg’ten sonra Fuat Uzkınay’la sürdürerek, hem kronolojiyi takip etmek hem de sinemanın Türkiye’de yerleşmesinde öncü rol oynayan iki figürün hayat hikâyesini paralel bir şekilde ele almak istedik. Bu amaçla Mustafa Çetin’le görüştük. 1961 doğumlu, Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı mezunu olan Çetin, uzun yıllar TÖMER’de görev yapar. Bunun yanı sıra Fuat Uzkınay üzerine yaptığı çalışmalarla tanınır. Yabancılara Türkçe öğretimi sahasında yayınları da olan Çetin, hâlihazırda İstanbul Kültür Üniversitesi’nde görevli ve üzerinde çalıştığı konularla ilgili web sitelerinin editörlüğünü sürdürüyor.



➤ Sinemayla ve Fuat Uzkınay'la bağınız nasıl şekillendi?

Üniversite yıllarımdayken üç konuya odaklandım: Cengiz Dağcı, Cengiz Aytmatov ve Türk sineması. Türk sineması içerisinde esas odaklandığım kişi Fuat Uzkınay'dı. Bu konularla ilgili yoğun bir çalışmam oldu. 1985'ten itibaren yabancılara Türkçe öğretmeye başladım.

1988-1990 ve 1990-2000 yılları arasında TÖMER'de Türk sinemasıyla ilgili iki sergi açtım. O ana kadar biriktirmiş olduğum yayınları öğrencilerimize sundum. Çünkü yabancılar için de Türk sineması, Türk tarihi önemli bir konu. 1989'da da Türk sinemasıyla ilgili bir sergi açtım. Daracık salonlarda, giriş holünde, Türk sinemasıyla ilgili şeyler gösterdik. Afişler temin edildi, eski kitaplar vardı... Öğrencilerimizden merak edenlere bu konularda bilgi veriyorduk. O sırada TÖMER'de yöneticiydim. Bir misafirim olduğu söylendi; merak edip kapıya çıktım. Mutena Uzkınay hanımefendi yeğeniyle birlikte teşrif etmişler... Basından sergiyi duymuşlar. Bu çok güzel bir tesadüftü; böylelikle konu ayrı bir renk kazanmaya başladı. Bu konuya olan merakım arttı ve yıllardır harcadığım emek yeni bir şekil kazandı. Daha sonra misafirimiz oldular, sergiyi gezdiler, öğrencilerimizle tanıştılar. Sonra da kendilerinde bazı kaynakların olduğunu ve bu kaynakların birtakım çalışmalarda fay-

Fuat Uzkınay kendi iradesiyle sinemayla ilgileniyor. O zamanlar sinema ticari bir meta olarak görülüyor ve propaganda filmleri çekiliyor. Uzkınay, sinemayı ders müfredatına sokmuş bir adam. Öğrencilerine film gösteriyor, filmlerin çoğunu da kendi parasıyla alıyor.

dalı olabileceğini söyleyerek beni evlerine davet ettiler. Görüşmenin hemen ardından kendilerini ziyaret ettim. O günün imkânlarıyla ses kaydı aldık; bunlar daha sonra dijital ortama aktarıldı. Bana belgeleri verdiler. Aynı günlerde Berlin'e gidecektim. Mutena Hanım'ın iki kardeşi var: Mualla Hanım ve Erdoğan Bey. Erdoğan Bey Berlin'de görevli. Ben gitmeden önce onu bilgilendirdiler ve Berlin'de Erdoğan Bey'le bir araya geldik. O günün şartlarında zor bir görüşme oldu. Çok farklı bir yaşantısı vardı. Evde yedi, sekiz televizyonu var. Akşam onda buluştuk, gece üçe kadar konuştuk. Çok net şeyler söyleyemedi doğrusunu söylemek gerekirse. Kız kardeşlerinden farklı olarak birkaç defa babasıyla işyerine gidip birtakım şeylerle ilgilenmiş. Mimarlık okuduktan sonra fotoğraf ve sinemayla ilgilenmiş, ama artık bir şeyler yapmak için çok geç olmuş.

➤ *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'ndan bahsedilirken, kimi kaynaklarda filmin çekilmediği, kimi kaynaklarda da çekilip kaybolduğu söyleniyor. Görüşmelerinizden sonra sizin düşünceniz nedir?

Uzknay sinemayı halka yaklaştırmak için çok önemli çalışmalara imza atmıştır. Anadolu yakasını sinemayla iç içe hâle getiren, Anadolu yakasını önemli bir konuma getiren kişidir.

Bir konunun aslı ile aslı diye adlandırdığımız kısmının delillendirilmesini birbirinden ayırmamız gerekir. Bir olay olmuş olabilir ama delillendirilemeyebilir. Bu, olayın olmadığını göstermez. Fuat Uzknay kendi iradesiyle sinemayla ilgileniyor. O zamanlar sinema ticari bir meta olarak görülüyor ve propaganda filmleri çekiliyor. Uzknay, sinemayı ders müfredatına sokmuş bir adam. Öğrencilerine film gösteriyor, filmlerin çoğunu da kendi parasıyla alıyor. Film gösterimi de dersin bir parçası oluyor.

➤ **Öğrencilik yıllarında Weinberg'in gösterilerinden etkilenince Fuat Uzknay da aynı şeyi devam ettiriyor.**

Hiçbir şey birden bire olmaz zaten. Weinberg'le tanışmış olmasa, bu süreç olmayacaktı. Uzknay, gönüllü olarak tedrisata sinemayı, film kavramını sokmuş biri. Bu bile başlı başına bir değer. Bu hadiseye, delillendirme ve olayın aslı çerçevesinde baktığımızda, delille olay örtüşmüyor. "Fuat Bey bu konuyla ilgili hiçbir şey söylememiş" diye bir tez ortaya atılıyor. Fuat Bey sadece Nurullah Tilgen'le bir görüşmesinde konudan bahsediyor. Nurullah Tilgen "Konuyu açan da kendisi değildi. Eşi konuyu açtı, o da bir şeyler söyledi." diyor. Böyle birinden söz ediyoruz.

Bu filmin çekilmediğini söyleyen görüşle ilgili antitez üretilebilir. Sizin filmi görmemiş olmanız çekilmediğini gösterir mi? O zaman siz de bana filmin çekilmediğini ispat edin. Konuyu özellikle bu çerçevenin dışında tutmaya gayret etmek gerekir. Ben görmedim, bu yüzden bu film çekilmedi ya da ben gördüm bu yüzden çekildi diye tez üretilemez. O günün şartlarını düşündüğümüzde, ne gibi imkânlarla bu tür şeylerin yapıldığını çok iyi değerlendirmek gerekiyor. Bu film çekilmedi demek sözde kalmıyor. Geriye doğru giden birçok şeyi de yalanlamış oluyorsunuz. Sasha Gesellschaft adlı şirketi yalanlamış, şirkette Mordo diye bilinen teknisyeni yok saymış oluyorsunuz.

Bundan önce Makedonya'da, yine İstanbul'da, Selim Sırrı Tarcan'ın kılavuzluğunda çekilmiş 1905 yılına ait görüntüler var. Manaki Kardeşler'in yaptığı çekimler var. Bunlar Makedonya sinematekinde duruyor. Türkiye'de 1990 ve 1995 yıllarında gösterilmiş. Fuat Uzknay'ın çekmiş olduğu filmin bulunamamış, delillendirilememiş olması ile ondan önce çekilen filmlerin bulunması tezi birleştirilip filmin çekilmediği konusunda dolaylı yoldan da olsa bir tez sunulamaz. Bunlar ayrı tarihi gerçeklerdir, birbirine karıştırmamak gerekir. Tez üretirken antitez üretmek diye bir şey sözkonusu olabilir, ama burada antitez yok, başka bir tez var. Başka bir konudan bahsediliyor. Onunla ilgili çalışan kişilerin emeklerine saygı duymak, onları da değerlendirmek lâzım. Başka şeyler var mıdır diye o konuların üzerine gitmek, onları da sahiplenmek lâzım.



Fuat Uzkınay Belgesel Çekerken

➤ Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde Cemil Filmer'le birlikte çalışıyorlar. Cemil Filmer anılarında o dönemle ilgili pek çok şey yazmasına rağmen, ilk filmle ilgili bir şey anlatmıyor. Bunu neye bağlıyorsunuz?

Bu konu geçmişte beni çok düşündürdü, hâlâ da düşündürüyor. Birlikte çalışıyorlar ama konuya hiç temas edilmiyor. Şu anda bu konuda ancak kanaat bildirebiliriz. Cemil Filmer kendisiyle ilgili konuları daha yoğun verebilmek için bu konuya temas etmemiş olabilir. Belki de film o yıllarda Almanya'yla dostluk programı çerçevesinde Almanya'ya gitmiş, taşınma sürecinde de ortadan kalkmış olabilir.

Seksenlerden itibaren Türk sinemasıyla

ilgili biraz devlet destekli biraz da belediye destekli hareketlenmeler başlamıştı. Örneğin Beyoğlu'nda bir sokağa Fuat Uzkınay adı verildi. Seksenlerin sonlarıyla doksanların ilk yıllarında da bu hareketlenmeler sürdürüldü. 14 Kasım 1914 vesilesiyle Beyoğlu'nda aktörlerin, aktrislerin ve sinemayla ilgili kişilerin katıldığı yürüyüşler yapılıyor, halk kortejleri oluşuyordu. Fuat Uzkınay anılıyor, Türk sinemasının tarihiyle ilgili birileri araştırmalar yayınlıyor, medyada haberler çıkıyor... Sonraki yıllarda Fuat Uzkınay'la ilgili tez çürütülmeye çalışılırken, yanlış bir şekilde, halkın çok severek katıldığı Beyoğlu caddelerindeki yürüyüş süreci de "biz yanlış bir şey kutluyormuşuz" gibi bir havaya büründüğü



Fuat Uzkınay

için yok ediliyor. Bu süreçle ilgili söylenen sözler Türk sinemasına yarar getirmemiş, sosyolojik anlamda Türk sinemasına zarar vermiştir. O yükseliş devam etseydi, belki hâlâ 14 Kasımlarda çalışmalar olacaktı.

Son on yıldır bu konuyla ilgili haber yapıldığını görmüyorum. Kutlanan bir tarihimiz, değerimiz kayboldu. Bu kutlama sürecinin Türk sinemasına ne derece katkısı olduğu konusunda bir fikriniz var mı? Fuat Uzkınay velev ki bu filmi çekmemiş olsun -ki böyle bir şey kesinlikle yok- yine de Türk sinemasının, Türkiye'deki film ve sinema camiasının en az on beş sahasında daha öncüdür.

▼ **Fuat Uzkınay'ın ailesi bu filmle ilgili ne diyor?**

Aile üyeleri "İlgilenmekte çok geç kaldık. İnsanlar bu konularla ilgili sorular sormaya başladıktan sonra biz bu konuyla ilgilenmeye

başladık." diyor. Mutena Hanım birkaç defa babasının Rakım Çalapala'yla konuşurken konuya temas ettiğini söylüyor. Babasının bir yere bağlandığından söz ediyor. Hatta kendi muhayyilesinde babasının uçağa bağlanarak bu filmi çektiğini düşündüğünü söylüyor. Bu, konuşulan bir konu olmuş. Ama Uzkınay, pek çok konuda olduğu gibi, çocuklarını dizinin dibine oturtup bu konuyla ilgili hiçbir şey anlatmamış. Mualla Hanım'la yapılan röportajlarda da bu konularla ilgili genel şeyler var, ama özellikle bu konunun konuşulduğu söylenmiyor. Rakım Çalapala ile Nurullah Tilgen'in birtakım çalışmaları var. Bunun dışındaki sözler hep birbirinin tekrarı şeklinde.

▼ **Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kataloğunda film gözüküyor. Daha sonraları Kara Kuvvetleri Foto Film Merkezi'nde uzun süre müdürlük yapan Nusret Eraslan filmin kutusunu buluyor, fakat içinden başka bir film çıkıyor.**

Savaş yıllarında, Merkez Ordu Sinema Dairesi daha merkezi bir yere gitsin diye Ankara'ya taşınıyor, sonra geri dönüyor, Yıldız'a taşınıyor. Bu hareketlilik esnasında, filmin kaybolmuş olma ihtimali çok yüksek. Birtakım şeyler yapılırken tarihi gerçeklere ışık tutmak, özünde belki bir telâstan kaynaklanıyor, bunu yadırgamamak lâzım. Bir başka gerçeği körelterek veya göz ardı ederek, bulunan bir diğer gerçeği yukarılara çekerken diğerini yok saymaya çalışmak gibi bir tarihi tez üretme mantığı, bilinen tarih anlayışında yoktur. Bundan uzak durulması gerekiyor. Bu tarz çalışmalar, hiçbir

şeye zarar vermediyse Türk sinemasının sosyolojik gelişimine zarar vermiştir. En somut zarar da Beyoğlu'nda; artık sinemacılarımız ve halk kolkola yürümüyor. Ekran-da gördüğü insanları artık dokunabileceği mesafede göremiyor.

➤ O dönemde çekilen kısa metraj belge filmleri, fazla yer kaplamaması için birleştirilerek tek bir kutuda muhafaza ediliyor. Bu filmin de ileride başka bir filmin parçası olarak yeniden çıkma olasılığı var mı?

Olabilir. Günümüze de baktığımızda, televizyoncuların kullandığı yüksek çözünürlüklü video kasetlerin değerinden dolayı, bundan üç beş yıl öncesine kadar bile yapılan bir şeydi bu. Artık insan ortalama bir bilgisayarda dünyanın bütün bilgisini saklayabiliyor. Bu tür şeylerle karşılaşabiliriz.

➤ “İlk film” tartışmalarının dışında, Fuat Uzkinay'ın sinemayı tanıtmaya ve yaygınlaştırma adına da öncü bir rolü var. Seden Kardeşler'le birlikte Ali Efendi ve Kemal Bey sinemalarını açıyor. Sinemanın halka inmesi konusunda da önemli çabaları var. Bu açıdan da Weinberg'in yolundan giderek sinema konusunda öncü bir rol üstlendiğini söyleyebilir miyiz?

Çok ciddi çabaları var. Anadolu yakasını sinemayla iç içe hâle getiren, Anadolu yakasını Türk sinemasında önemli bir konuma getiren kişidir. Üsküdar'da çok ciddi çalışmaları var. Kuzguncuk'ta bugün yol üstünde Fuat Bey'in işlettiği sinemalardan birinin önünden geçiyoruz.

O yıllarda da sinemalar, 70'li, 80'li yıllardaki gibi açık hava sinemaları, biraz varyete gibi. Bir müzik heyeti var; orada müzik çalınıyor, yemekler yeniliyor, sonra belirli bir saatte film gösterimi yapılıyor. Onun ardından tiyatro grupları çıkıyor. Bir şekilde o gün şenlik oluyor. Ramazan eğlenceleri gibi bir üslûp takip ediliyor. Çok güzel bir şey bu. Dans ve müzik gösterileri yapılıyor. Fuat Bey sadece sinemayla ilgili değil, müzik konusunda da çok güzel şeyler yapıyor. Dans salonları konusunda da yine Anadolu yakasında bir öncüdür. Sinema kavramını halka yaklaştırması açısından da çok önemli çalışmalara imza atmıştır. Bunların çoğunu kendi iradesiyle, kendi gücüyle yapmıştır. Bu konuya gerçek anlamda madde, manevi varlığını koyan ve hiç para kazanmayan bir adam. Sinema işletiyor, sinema açıyor ama evi ya da kendisine ait bir mülkü yok. Şu anda sinema tarihiyle ilgili değil, bir insanla ilgili yorum yapıyorum. Kayıtlara farklı geçmiş olabilir ama sekiz civarında sinema işletiyor ve oturacak evi yok. Devlet adına film çekiyor; aynı zamanda devlet memuru. Yaş ilerlemiş, dönem dönem sözleşmeli çalışmasından kaynaklanan problemler sonucu emekli olamıyor. Dolayısıyla hep fedakârlıkla geçmiş ömrü.

➤ Fuat Uzkinay sinema salonları açarken, bir yandan da sinema tekniğiyle ilgili gelişmeleri de çok yakından takip ediyor. Fakat uzun metraja ilgisiz kalıyor. Belge film çekmeye devam ediyor. Bunu neye bağlıyorsunuz?

Aslında birkaç çalışması var.

➤ **Ama birkaç denemeye sınırlı kalıyor. Yarım kalmış bazı filmleri devam ettiriyor.**

Evet, devam ettiriyor ve birtakım çalışmaların içine giriyor. Ama o insanların durumunu düşünmek gerekiyor. Belli bir noktadan sonra olay kişiselleşiyor. İster istemez o günlerde bu konuyla ilgili yıldızı parlayan kişiler var. Ara ara sözleşmeli çalışmış da olsa çok uzun süre devlet memuriyetinde. Dolayısıyla bir devlet memuru olarak bu konuyla ilgili. Gerçek anlamda sinema filmlerine çok fazla yönelmemiş olmasını ben buna bağlıyorum. Belirli bir yaşa geldikten sonra da sağlık problemleri başlıyor ve bunlara çok temas edemiyor. Belki sağlık problemleri olmasaydı Türk sinemasının o anlamdaki gelişmesine değerli katkıları görebilirdik. Çünkü Türkiye’de Merkez Ordu Sinema Dairesi’nde çalıştığı süre içerisinde raylar üzerinde film makinesini yürütme hadisesini kendi imkânlarıyla geliştirmiş biri.

➤ **Sanıyorum onun bazı çekimleri daha sonra savaş filmlerinde de kullanılıyor.**

Tabii, kullanıldı. Çünkü konuyla gerçek anlamda ilgilenen biri. Bozulan makineleri tamir ediyor, onlarla birtakım şeyler öğreniyor. Filmlere renk katmayı bile kendi imkânlarıyla yapıyor. Deneyselci aynı zamanda. Sadece hasbelkader ben buradayım, şunları yapıyorum demeyen, birtakım denemeler de yapan biri.

➤ **Bugün Fuat Uzkınay’ın çektiği filmlerden geriye ne kaldı ve bunlara ulaşmak mümkün mü?**

Bunların bir kısmını, Kurtuluş Savaşı filmleri diye televizyonda belgeseller gösterilirken, çocukların tabiriyle “hızlı hızlı koşan adamlar” ve “hızlı hızlı yürüyen adamlar” olarak görüyoruz. Bütün olarak geriye kalan çok fazla somut şey olmasa da onun çektiği filmlerin pek çoğu bir şekilde o dönemdeki filmlerde kullanılıyor. Bu filmler saklanırken hepsi bir kutuya yığıldığı gibi, montajlanırken de çok fazla şey görüyoruz aslında. Ama kimin imzasını taşıdığı konusunda bir bilgimiz ya da belgemiz yok. Yine de Fuat Uzkınay’ın yaptığı birçok çalışmayı o dönemle ilgili görsellerde mutlaka görüyoruz.

➤ **Peki bunları ayrı ayrı bulmak mümkün mü?**

Arşivlerimizle ilgili çok ciddi sorunlarımız var. Osmanlı arşivleriyle ilgili çok ciddi sorunlar yaşadık. Vagonlarla Bulgaristan’a götürülen arşivlerimiz var. Kimi gerekli kimi gereksiz taşınmalar esnasında kaybolmalar da önemli. Belki ileride bir şeyler bulunabilir, ama elli altmış yıl nerede saklandığı belli olmayan şeylerin ne kadar sağlıklı olacağı şüpheli. Dolayısıyla filmler bulunmadıysa bundan sonra birdenbire ortaya çıktıklarında çok sağlıklı bir şekilde ortaya çıkacaklarını düşünmek abesle iştigal olur. Çünkü bu filmler nihayetinde sarmal hâlinde olduğu için belki dıştaki, yani 8-10 cm’lik veya 4 cm’lik bir film çevriminden söz ediyorsak, ilk 3 cm, en alttaki 1 cm’yi korumuş olabilir. Bu anlamda birtakım şeyler bulunabilir. Ama ben öyle dört başı mamur belgelerin bulunabileceği kanaatinde değilim; bu teknik olarak mümkün değil.

3 DEVİRDE İSTANBUL

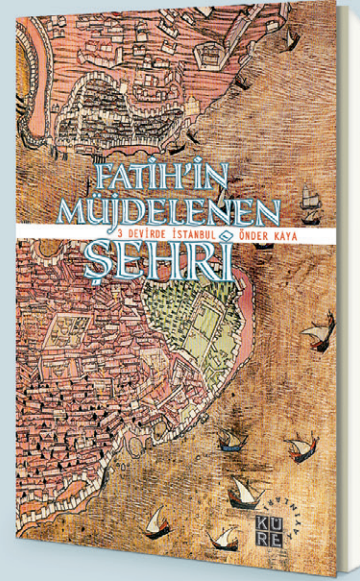
SERİSİ, ŞEHRİN BİZANS, OSMANLI
VE CUMHURİYET DÖNEMLERİNE IŞIK
TUTAN ÜÇLEMESİNİ TAMAMLADI.



Cumhuriyetin Vitrin Şehri

ÖNDER KAYA

ISBN 978-975-6614-91-4
200 sayfa



Fatih'in Müjdelenen Şehri

ÖNDER KAYA

ISBN 978-975-6614-73-0
256 sayfa

2008
TÜRKİYE
YAZARLAR BİRLİĞİ
ŞEHİR KİTAPLARI
ÖDÜLÜ

Konstantin'in Kutsanmış Şehri

ÖNDER KAYA

ISBN 978-975-6614-59-4
208 sayfa



KURE
YAYINLARI

Tel 0212. 520 66 41-42

Faks 0212. 520 74 00

satis@kureyayinlari.com

www.kureyayinlari.com



TÜRK SİNEMASININ YÜZYILLIK SERÜVENİ BU MÜZEDE

ESRA TİCE

Erler Film desteğiyle faaliyet gösteren Türvak Sinema Tiyatro Müzesi ve Sanat Kitaplığı, ülkemizin sinema mirasını ortaya koyma çabasıyla önemli bir eksikliği telâfiye uğraşıyor.

İcat edildikten bir yıl sonra Türkiye'ye gelen sinema, saraydan sonra Türkiye'yi iyi

bir pazar olarak gören yabancı uyruklu girişimciler tarafından halkın beğenisine sunulur. Zaman içinde Türk girişimciler de ticari kazanç sağlamak amacıyla Beyoğlu'na arka arkaya sinema salonu açarlar. Sinema, bir süre sadece seyir amaçlı işlev görür, sonra ordunun desteğiyle film üretim aşamasına geçilir; kısa belgeseller ve kurmaca filmler çekilir. Dünya savaşları teknik yetersizlikler, Avrupa ve Amerika merkezli filmlerin piyasaya egemen olması, yerli film üretimini olumsuz etkiler. Tiyatro



merkezli veya Mısır filmleri benzeri melodramlar, edebiyat uyarlamaları, yabancı filmlerin yerli versiyonları çevrilir; özel yapım şirketleri kurulur. Batı'da sinema yahut fotoğraf eğitimi almış birkaç yönetmenin sinemasal öğeler taşıyan ilk filmleri, dikkatleri yerli sinemanın üzerine çekmeyi başarır. Yurtiçi film şenliklerinde ödüllerle hareketlenen film piyasası, sinemacılar dönemine hazırlanmış olur. Sinemacılar döneminde star oyuncular ve usta yönetmenlerin filmleri seyircinin beğenisini kazanırken, Türk sinemasının farklı türlerde ilk yapımları da ortaya çıkmaya başlar. Türk sinemasının gelişme gösterdiği bu yıllarda çeşitli akım tartışmaları, sansür, maddi zorluklar, kurumsal bir yapının oluşmaması, darbeler, televizyon dönemi, "aile filmi"

anlayışından kopan sinema dışı filmler gibi pek çok faktör Türk sinemasının üretimini sekteye uğratar. Buna rağmen sinemacılar üretimi belli bir seviyede tutmayı da başarır.

Ancak bunlar arasında özellikle ilk dönemlere ait filmler, bunların şirket kayıtları, senaryo notları, lobileri, afişleriyle birlikte süreli sinema yayınları gibi materyaller, sinema ticari bir meta olarak düşünüldüğünden, arşivlenmeyerek sahipsiz bırakılır. Oysa sinema bir sanat olmasının yanında toplumsal geçmişin izlerini takip edebileceğimiz bir kültür mirasıdır. Üstelik geçmiş yıllarda Türk filmi arşivciliği konusunda yaşanan sıkıntılar da ortadadır. Örneğin ordunun desteğiyle kurulan ve gerçek anlamda ilk "arşiv" diyebileceğimiz kurumun, Ordu Film Arşivi'nin başına gelenler herkesçe bilinmektedir. Ordu Film Arşivi'nde

Genç kuşaklara Türk sinemasının geçmi- şini bir nebze de olsa gösteren müzenin önemi yadsınamasa da, bu çaba Türk sine- ması arşivi için yolun başı sayılır.

saklanan filmlerin bazılarının, dünya savaşları sırasında İstanbul'dan Ankara'ya taşınırken kaybolduğu pek çok kaynakta yazar.

1950'li yılların sonunda, belediyenin aldığı bir kararla yapım şirketlerinin filmleri İstanbul'da bir depoda toplanır. Ancak dikkatsiz bir bekçinin yol açtığı yangınla filmler kül olur. Yerli ve yabancı filmlerle kamuya açık bir arşiv oluşturan Sinematek ise darbe yüzünden faaliyetlerini sonlandırmak zorunda kalır. Sonraki yıllarda Ordu Film Arşivi muhafaza ettiği filmleri İstanbul'daki Türk Film Arşivi'ne devreder. Ancak Türk Film Arşivi sadece araştırmacılara ve öğrencilere açıktır. Günümüzdeyse son yıllara ait bazı filmler Kültür Bakanlığı tarafından alınarak saklanmaktadır. Ama bu arşiv de geçmişten günümüze oluşan boşluğu gidermek hususunda yetersiz kalmaktadır.

Türvak Sinema Tiyatro Müzesi ve Sanat Kitaplığı

Film arşivi konusunda bu denli sıkıntı yaşanırken Erler Film desteğiyle faaliyet gösteren Türvak Sinema Tiyatro Müzesi ve Sanat Kitaplığı, ülkemizin sinema mirasını ortaya koyma çabasıyla önemli bir eksiği kapatmaya çalışıyor. Geçtiğimiz aylarda Kavacık'tan sinemanın kalbi Beyoğlu'na taşınan müzede, sinema ve tiyatro sanatının ilk yıllarına ait kameralar, film gösterim

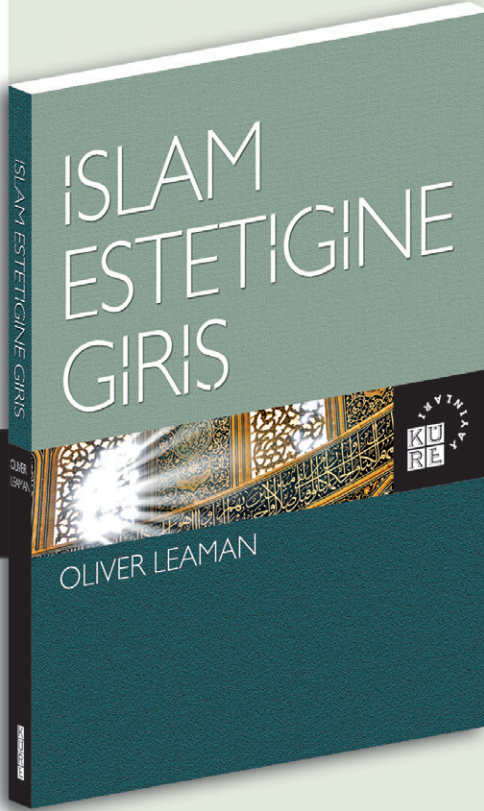
cihazları, oyuncu kostümleri, sanatçı portreleri yer alıyor. Bunların dışında müzede bir sinema salonu da mevcut, ancak sadece Erler Film'in film arşivlerinden yararlanılmakta. Sanat kitaplığının arşivinde sanata dair belgeler, süreli yayınlar, kitaplar ve kataloglar da bulunmakta.

Sinemamız özelinde düşündüğümüzde, genç kuşakları ellerindeki materyallerin imkân verdiği ölçüde Türk sinemasının geçmişine taşıyan müzenin önemi yadsınamasa da bu çaba Türk sineması arşiv çalışmaları için yolun başı sayılır. Ne yazık ki kendi bünyesinde de eksiklikler taşıyan müzede sinemamızın ilk yıllarına ait filmle- re, süreli yayınlara, film albümlerine, usta yönetmenlere, teknisyenlere yahut kamera arkasındaki film ekibine dair bilgilere ulaşamıyor. Oysa Türk sineması deyince akla sadece afişler, oyuncu portreleri, lobiler gelmemeli. Örneğin Türk sinemasına emek vermiş oyuncuların, yönetmenlerin ses kayıtlarına, filmlerde aldıkları notlara, film- lere ait dokümanlara ulaşmak, bu şekilde bir filmi ve bir yönetmeni tanımak, tanıtmak önemli. Dileğimiz, açılan bu müzenin ve benzer mekânların yıllar içinde daha da gelişerek ve eksikliklerini gidererek gele- cek nesillere aktarılması...

TÜRVAK

Yeniçarşı Cad. No: 24 Beyoğlu-İstanbul
www.turvak.com

İSLAM ESTETİĞİNE YENİ BİR BAKIŞ



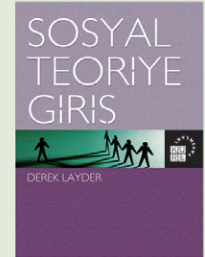
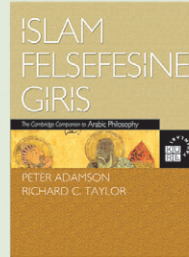
Yeni
Kitaplar

İslami estetik diye bir şey var mıdır? İslam sanatı aslen tasavvufi midir? İslami sanat 'öteki' midir? Müslümanların seküler sanatı olabilir mi?

Oliver Leaman *İslam Estetiğine Giriş*'te hüsnühat ve sembolizm, din ve üslup, sanat ve felsefe, edebiyat ve müzik, mimari ve mekan tasarımı konularındaki yerleşik kabulleri yıkan çığır açıcı tespitlerde bulunuyor. Leaman'ın deyimiyile, İslam sanatı sanattır ve biz bu sanatı anlamak için estetik bir yaklaşım oluşturmak zorundayız. Bu kitap bu süreci başlatma noktasında bir girişimdir.

İSLAM ESTETİĞİNE GİRİŞ
OLIVER LEAMAN

16.5x22.5 cm • 280 sayfa
ISBN 978-975-6614-83-09



YAYINLARI
KURE

Tel 0212. 520 66 42
Faks 0212. 520 74 00
satis@kureyayinlari.com

www.kureyayinlari.com



SELDA ÇİÇEK:

“SANAT YÖNETİMİ YAZIDAN GÖRSELLİĞE BİR YOLCULUKTUR”

SÖYLEŞİ:

**M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN
KORAY SEVİNDİ**

Sektöre sanat yönetmeni asistanı olarak adım atan Selda Çiçek, 2000 yılından beri aralarında *Ihlamurlar Altında*, *Yalancı Yarım*, *Annem*, *Ezel* gibi dizilerle *Sır Çocukları* (2002), *Bulutları Beklerken* (2003), *Uzak İhtimal* (2008), *Son Cellat* (2008), *Gölge* (2008) gibi filmlerin olduğu pek çok projede sanat yönetmeni olarak çalıştı. İlk uzun metraj filmi *İncir Çekirdeği* (2008) ile senaristlik ve yönetmenlik deneyimi kazanan, sanat yönetmenliği alanında Altın Portakal ve Altın Koza ödülleri de bulunan Selda Çiçek ile sanat yönetmenliğini ve sektörü konuştuk.

▼ Sanat yönetmenliği denince insanların aklına çok farklı şeyler geliyor. Siz sanat yönetmenliğini nasıl tanımlıyorsunuz?

Sanat yönetmenliği, çok farklı alanlarda kullanıldığı ve çok genel bir tabir olduğu için böyle bir karışıklık sözkonusu olabilir. Reklâm ajanslarında da var sanat yönetmeni. Sinema için sanat yönetmeni, senaryo (bir teknik metindir bizim için, edebiyat değildir) okunduktan sonra, metindeki karaktere, olaya, zamana göre mekân tasarımını, daha doğrusu görsel tasarımı yapan kişidir. Marx'tan bir alıntı yapmak doğru olacak: "En kötü mimarı, en iyi arıdan ayıran şey, mimarın yapısını gerçekte kurmadan önce, onu imgesinde kurabilmesidir." Sanat yönetmeni ve ekibi, mekânın bir bütün olarak yaratacağı etkiden sorumludur. Bu etki, yönetmenin tasavvurları doğrultusunda senaryonun-sahnenin dramatik yorumuyla tasarlanır.

Tasarım iki alanı kaçınılmaz olarak içerir: Sinematografik anlatım yöntemlerine ve sinemanın çalışma sistemine uygun olarak, mimariyi ve resim sanatını. Anlatı ve oyuncu, tasarlanmış ve döşenmiş bir mekâna ihtiyaç duyar. Mekânın tasarımı peliküle/kaydediciye aktarılan iki boyutlu "resmin" mimari öğelerini-formunu, anlatının "gerçekliğini" yaratan bir dolu küçük ayrıntıyı, renk ve ışığını barındırır/belirler. Bazen bir sokak, bazen yaşanan bir mekân, bazen boş bir stüdyo, bazen bir arazi, yola çıkılan senaryonun öngörülerine uygun biçimde dönüştürülecek, inşa edilecek

Sanat yönetmeniyle ekibi, yönetmenin ve kameramanın önerilerini de değerlendirerek, imgesinde kurduğu mekânı arar, tasarlar, inşa eder, donatır.

ham mekânlardır. Sanat yönetmeniyle ekibi, yönetmenin ve kameramanın yorum ve önerilerini de değerlendirerek, imgesinde kurduğu mekânı arar, tasarlar, inşa eder, donatır. Yazıdan görselliğe bir yolculuktur bu; estetik, ideolojik, eğlendirme gibi kaygılar güden sanatsal bir çabadır. Filmi hareketli görüntüden ayıran da budur. İzleyenin öykünün dünyasına tanıklık edeceği ana kadar süren bu çaba sonunda ortaya çıkan ürün, farklı aşamalarda, tüm birimlerden çok sayıda insanın, emek ve hayal gücünü seferber etmesiyle, kolektif birlikteliğiyle mümkündür. Bu sendikada, sektörde aktif olarak çalışan sanat yönetmenlerinin yazdığı ortak tanımdır.

Tarkovski diyor ki: "Eğer bu birliktelikte gerçek bir yaratıcı atmosfer oluşuyorsa/ oluşturulabiliyorsa, şu ya da bu düşüncenin kimden çıktığı, olağanüstü bir ışık etkisinin nasıl yaratıldığı, ilk kimin aklına geldiği, bir objenin ya da mekânın kaydında en sahane açının nasıl yakalandığı tamamen önemsizleşir. Dolayısıyla kameramanın, yönetmenin, sanat yönetmeninin baskın rolünden söz etmek mümkün değildir. Kaydedilen görüntü organik bir bütüne dönüşür, yani orada her türlü ihtiras her türlü bencillik kaybolur."



İncir Çekirdeği Setinden (2008)

► Türkiye'deki sanat yönetmenliği kavramı sizin tanımınıza ne kadar uyuyor?

Bu tanımla Türkiye'deki sanat yönetmenliği kavramı aşağı yukarı benzer. Zaten teori ve pratiği birbiriyle tamamlanabilecek biçimde yapabiliyorsanız, bu tanım bir nebze doğrudur diyebiliriz. Her sanat yönetmeni ya da sektörün herhangi bir alanında çalışan bir kişi benim gibi düşünmeyebilir. Önemli olan bu mesleği yapan kişilerin ortak bir konuda mutabık kalabilmesi. Yurkarda verdiğim tanım çoğunluğun kabul ettiği bir yerdedir.

► Sanat yönetmeni olarak çalıştığınız filmlerden kısaca bahsedebilir misiniz? Altın Portakal kazandığınız *Sır Çocukları* ile Altın Koza kazandığınız *Gölge* filmlerinin sizin için özel bir yeri var mı?

Kısaca nasıl bahsedebilirim bilmiyorum. Sadece her birine ruhumdan bir parça eklemeye çalıştığımı söyleyebilirim. Ödül kazandığınız filmler diğerlerinden farklı değil. Türkiye'deki ödül sistemini çok doğru bulmuyorum; ödül almadığım filmler de en az ödüllüler kadar kıymetli. *Sır Çocukları* çalıştığım en iyi ekipti, *Gölge* çok sevdiğim sevgili Mehmet Güreli'nin işiydi; çok emeğim var.

► Sanat yönetmeni olarak setteki yeriniz nedir? Yönetmen, görüntü yönetmeni ve diğer set ekibi ile etkileşiminiz hangi düzeyde?

Setteki yerimiz... Yine zor soru. Aslında sanat yönetmeni yerine prodüksiyon tasarımcısı (production designer) adını kullanarak düşünürsek daha kolay açıklanabilir. Senaryonun gereklerini yerine getirmek asli görev ama aynı zamanda mekâna koy-

duğumuz başka şeyler de var. Örneğin aydınlatma ile bir ışık atmosferi oluştururuz. Bu çoğunlukla görüntü yönetmeni ve yönetmenle konuşularak yapılır; bazen de konuşulmaz. Özellikle gerçekçi dekorlarda konuşulacak çok şey yoktur, ama fantastik bir hikâyeye ya da özel bir sahne çekilecekse tasarım ortaklaşır.

➤ **Sanat yönetmeni olmak için ne yapmak gerekir? Sıkı bir çalışma mı yoksa yetenek mi gerekir?**

Sanat yönetmeni olmak için günümüzde, ülkemizde hiçbir şey yapmamız gerekmez. Şaka gibi gelse de sanat yönetmeni olduğunuzu kendiniz bile sonradan fark edebilirsiniz. Bunun patronların ucuz işçi çalıştırma sevdasından tutun da ahbap çavuş ilişkileriyle sürüp giden sektörel ilişkilere kadar birçok sebebi var. Tüm dünyada sanat yönetmenleri elli, altmış yaşın üzerinde. Türkiye’de ise sanat yönetmenleri yirmi ilâ otuz yaş aralığında; bu, görüntü yönetmenleri için de geçerli. Çünkü sektör hızla insan tüketen bir hâl aldı. Burada televizyon için hazırlanan dizi filmlerin büyük etkisi var. Televizyon, sinemayı ve sinemacıları niteliksel olarak deforme ediyor.

➤ **Sanat yönetmeninin olmazsa olmazları nelerdir?**

Önce mesleği sevmek. Çünkü işçilik ağırdır. Öğrenmeyi istemek, çok araştırmak, görsel hafızayı geliştirmek, genel kültür sahibi olmaya çalışmak, malzemeyi tanımak, gerekirse modayı takip etmek ama tarihi de bilmek...

Türkiye’deki ödül sistemini çok doğru bulmuyorum, ödül almadığım filmler de en az ödüllüler kadar kıymetli.

Bence yetenek, bunların birleşimiyle ortaya çıkan emektir. Genel anlamda sinema sanatının üretim sürecinde yer alabilmek için gerekli donanıma sahip olmalıdır. Yapımın her safhasını bilmelidir; her bir ekibin işiyle ilgili bilgisi, en azından bir fikri olmalıdır. Sanat yönetmeni olmak için ışık ya da prodüksiyon ekibinde aktif olarak çalışmış olmak büyük bir şans ve avantajdır ancak yeterli değildir. Örneğin ana ışık kaynağı dendiğinde zihninde teknik olmasa bile bir “resim” olmalı; “net alan derinliği”, “enstantane” denildiğinde, kavramsalın yanında teknik bir anlam hissetmeli; diyafram, renk, kontrast, sunta, vida gibi kendi üretim araçlarını ve kavramlarını iyi tanıyabilmeli ve anlayabilmelidir. Müzik, resim, mimari, tiyatro, heykel, edebiyat, fotoğraf ile var olup, felsefe, tarih, bilim, ekonomiden, kısaca yaşamdan beslenmeli, teorisi ve pratiği olmalıdır.

➤ **Sektörde çok farklı yapımlarda yer aldınız. Sinema filmleri ve televizyon dizilerini sanat yönetmenliği açısından karşılaştırır mısınız?**

Öncelikle nitelik farkı var. Hoş, projenin kendi olanakları, içeriği, finansmanı ile bağlantılı bir konu ama sinema, başı ve sonu belli olduğu için “tasarım” a daha uygun diyebilirim. Televizyon işleri, biliyorsunuz, daha çok tüketilen, unutulmuş işler. Bir sanat eseri üretiyorsunuz sinema yaparken, hem

de kolektif olarak. Bu biçimde üretilebilen başka bir sanat yok. Sinema filmi yaptığınızda tarihe bir çentik atıyorsunuz, dizi filmlerde ise kâğıda bir imza atıyorsunuz gibi bir benzetme yapmak isterim.

➤ Sanat yönetmeni olarak sektörde yaşadığınız sorunlardan bahsedebilir misiniz?

Sanat yönetmeninin kendi alanı ile ilgili sorunlarının başında üretim biçimleriyle bağlantılı unsurlardan bahsedebilirim. Genellemek için değil, ancak var olan bir zihniyetten bahsedeceğim. Sanat yönetmenin ne işe yaradığını bile pek düşünmemiş, öğrenmek istememiş bir çoğunlukla çalışıyoruz. Hazır mekânlara girip, oyuncunun senaryoda geçen aksesuarını kayıt süresince oyuncuya verip, koruyup kollayan, sponsor firmalardan bulduğu her şeyi çekim mekânına taşıyan, her çalıştığı işten atılmaktan kurtarabildiği eşyaları evine götürüp, yaşadığı mekânı depoya ya da galeriye çevirmek zorunda kalan insana sanat yönetmeni denmez. Bu da tartışmalı bir konudur zaten. Diyeceksiniz ki işte bu yüzden sanat yönetmeninin burnu büyük ve sürtülmesi gerekir. Bunların hepsi aslında sanat yönetmeni.

Emekleri tartışılmaz. Ancak bir detay sunuyorum. Üretim biçimlerinin aksak tezahürlerini, olması gerekenle karıştırmamak gerekir. Yürüyen teknenin zavallı günah keçileri olmak, her zaman sanat yönetmenlerine kalmamalı. Çalışma koşulları, çalışma saatleri, ödemelerimizin alınmaması, güvencesiz çalışma, pozitif ayrımcılık sorunlarından bahsetmek artık demode kaldığı için kısaca zikrediyorum.



➤ Marmara Üniversitesi'nde sinema eğitimi aldınız. Üniversitede sanat yönetmenliği üzerine bir eğitim veriliyor mu? Üniversite özellikle branşlaşma konusunda ne kadar yönlendirici olabiliyor? Bu bağlamda Türkiye'deki sinema eğitiminin kısa bir değerlendirmesini yapabilir misiniz?

Sinema bölümüne girdiğim zaman sektörde beş yıldır çalışıyordum. Benden edebiyatçı olmayacak diye, Ankara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü bırakmıştım. Edebiyat eğitimi de farklı düşünmüştüm daha gençken. Hocama birkaç hikâyemi okutmuştum, sinematografik olduğunu söylemişti. Yolumu açan onun bu yorumudur. Alaylı okulluyum. Okulda sanat yönetmenliği ile ilgili teorik eğitim aldık. Bu istediğim şeydi, pratik açısından sorun yoktu zaten. Bizim okuldan insanlar sinemacı olarak mezun oluyor ama bildi-



ğim kadarıyla sanat yönetmenliği ile ilgili doğrudan bir branslaşma yok. Mimar Sinan Üniversitesi'nde sahne dekor tasarım bölümü var. Teorik eğitimi tiyatro kökenli ama o bölümden mezun olan çok insan çalışıyor sektörde. Sinema eğitimi bence öğrencilerin performansları ile ölçülmeli, öğrencileri ya da mezunları piyasanın ne kadar içinde ise okul o kadar başarılıdır. Ülkemizde sinema eğitimi almamış olan sinemacılar da var. O yüzden okullarla ilgili bir nitelik sorunu var mı, yok mu diye tartışmalıyız. Sinema mesleki eğitim gerektirmeyen bir alan mıdır? Meselâ eğitimi almadan kimse doktor olamıyor. Sanattan bahsediyoruz ama... İşte nitelikle ilgili sorunları, eğitim sorunlarını tartışmaya başlayarak çözebiliriz bunları.

➤ Yönetmenliğini yaptığınız ilk uzun metraj filminiz *İncir Çekirdeği*'nde Ruhan Ünlü-

Televizyon, sinemayı ve sinemacıları niteliksel olarak deforme ediyor.

er sanat yönetmeniniz olarak çalıştı. Film sırasında kendisiyle iletişiminiz nasıldı? Kendi filminizde başka bir sanat yönetmeniyle çalışmak nasıl bir duyguydu?

Sanırım Ruhan'ı çok yormadım. Hoş, ona sormak lâzım. *İncir Çekirdeği* Mardin'de çekildi. Filmde daha çok çevre düzenlemesi yaptık. Ben Ruhan'ın varlığı ile kendimi güvende hissetmişim, ama gerçekten onunla konuşmak lâzım. Yönetmenlik yaparken sadece dekorla veya ilgili şeylerle değil, daha çok kadrajın içeriği ile ilgili unsurlara dikkat ediyorsunuz. Dolayısıyla hem sanat yönetmenliği hem de yönetmenlik yapmak bence doğru değil. Sinemanın kolektif üretim tarzına da aykırı. Ekipler sinemada birbirini zenginleştirir. Dolayısıyla kendimden başka dekorla ilgilenecek bir gözün olması en doğaldı ve Ruhan'la çalışmak keyifliydi.

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

Bu soruya cevap vermiyorum. Çok tartışmalı... Haddim değil, akademisyenlerin cevap vermesi lâzım...



NESİMİ YETİK: “KISA FİLM SEKTÖRDEN ZİYADE BİR HOBİ”

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nde Tiyatro Tarihi ve Teorisi eğitimi alan Nesimi Yetik, sinemayla üniversite döneminde ilgilenmeye başlar. Yetik’in *Annem Sinema Öğreniyor*’dan önce çektiği çok fazla bilinmeyen bir kısa filmi daha var: 2003 tarihli *Zan Şer Hiç*. İstanbul’da bir kısa film festivalinde finale kalan bu çalışmanın ardından 2006 yılında *Annem Sinema Öğreniyor* adlı filmi çeker. Bu filmle Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı için yarışır ve kısa film ödülünü alır. 2008 yılında çektiği *Döşegimde Ölürken* !f İstanbul dâhil birçok festivalde gösterilir. Nesimi Yetik’le kısa film ve sinema üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

Söyleşi: ZEYNEP MERVE UYGUN

➤ *Annem Sinema Öğreniyor* yeni bir fikirdi. Bu fikir nasıl oluştu?

Hiç yapılmamış bir şey olmadığını düşünüyorum aslında. Görmedim, ama mutlaka başkalarının aklına da gelmiştir.

➤ En azından Türkiye’de yapılan kısa filmler arasında böyle bir örneğe rastlanmadı.

Birçok insanın “Ben izledim ve benim de aklıma gelmişti böyle bir şey, ben de annemle böyle bir çekim düşünüyordum.” demesi beni çok mutlu ediyor. Fikir şöyle: O dönemde zaten çok fazla film izliyor, festivalleri takip ediyordum. Annemle

yaşıyordum; o da biliyordu sinemaya ilgi duyduğumu. İlk kısa filmimde de oynamıştı. Konuşuyorduk, o sırada telâffuzla ilgili bir şeyler olduğunu gördüm ve bir anda aklıma geldi. Eğlenceli bir şeydi. Bundan bir şey çıkar, ödül alırız, şuraya buraya gider diye hiç düşünmedim. Annemle bir hatıra kalır diye çektim. Ama sonra birileri izledi ve film Türkiye’deki bazı festivallerde ödüller aldı, Berlin’e gitti... Benim hiç ummadığım yerlere gitti.

➤ *Annem Sinema Öğreniyor*’un klâsik senaryo yapısına uymadığını söylemek mümkün. Film, iki perdeden oluşuyor diyebiliriz. Giriş, gelişme, sonuç bölümlerini birbirinden ayırmak zor. Bu noktada eleştiri aldınız mı?

Çok fazla aldım, çünkü bir film yaptığınızda insanlar önce şöyle düşünüyor: “Buna mı ödül vermişler?” Aslında filmde prodüksiyon, sinematografi adına bir şey yok. Film genel geçer kuralların hiçbirine uymuyor. Filmler genelde daha büyük şeyler anlatır. Buna uymayınca doğal olarak küçümseyici tavırlar başlıyor. Bu biraz da sinemadan beklenenle ilgili; büyük hikâyeler, büyük atmosferler, görkemli çekimler... Bunları yapmazsanız sinemacı olamazsınız gibi bir kural var sanki. Bu benim hoşuma gitmiyor.

➤ Yeni yeteneklerin risk alarak orijinal film projeleri geliştirebilecekleri ve önde gelen yazarlar ve yönetmenlerle çalışabilecekleri bir ortam yaratma amacındaki Sundance Lab ekibi bu yıl ilk kez İstanbul’a geldi. Bu kapsamda Sundance Enstitüsü Türkiye’den dört yönetmen seçti. Siz de onlardan birisiniz. Sundance Lab’de yeni projelerinizden *Vaha*’nın sunumunu yaptınız. Bu projeden kısaca bahseder misiniz?

Vaha’yı Betül Esener’le birlikte dört yıl önce yazmaya başladık. Öykü bir kısa film olarak başladı. Yazdığımız küçük kısa filmlerin ayrı ayrı hikâyeleri vardı. Sonra bunların arasında tematik bir birlik olduğunu fark ettik. Hepsi aşağı yukarı aynı şeylerle ilgileniyordu, hepsi vicdan üzerineydi. Bunlar benzer mekânlarda geçiyor ve benzer temadalar, niye kısa film olsunlar diye düşündük. Sonra bir uzun film senaryosu yazmaya başladık.

Sektör diyebilmek için kelimenin tam anlamıyla bir alışverişin olması gerekiyor. Kısa film bir yerlere gitmediği, para kazandırmadığı sürece sektörden bahsetmek mümkün değil; daha ziyade bir hobi diyebiliriz.

➤ Sundance’e önceden başvurduğunuz mu yoksa davet üzerine mi çalışmaya başladınız?

Davet üzerineydi, bir başvuru yoktu.

➤ Oradaki süreç nasıl işledi? Sundance nasıl bir deneyim oldu?

Şu anlamda çok faydalı oldu. Gelen projelerin üzerine uzun uzun, iki saatlik çalışmalar yapıldı, senaryo “workshop”ları yapıldı. Yurtdışından gelen yönetmenler ve Sundance Lab temsilcileri, senaryoları uzun uzun tahlil ettiler. Senaryonun açıklarını, artılarını, eksilerini, çalışan ve çalışmayan taraflarını gösterdiler. Bu workshop özetle şunu gösterdi: Sizin senaryonuz metin hâlindeyken bir başkası bunu nasıl düşünür, nasıl okur, nasıl yorumlar? Sizin anlatmaya çalıştığınız şeyler karşı tarafa geçiyor mu, geçmeyen yerler nasıl çözülebilir?

Görüştüğümüz yönetmenlerden biri Amerika’dan Cherien Dabis, diğeri Türkiye’den Reha Erdem’di. İkisiyle de yaptığımız görüşmeler çok faydalı oldu. Böyle bir projeden haberdar olmaları ve bizim böyle çalışmamız da projenin geleceği açısından iyi oldu.

Filmler genelde büyük şeyler anlatır; büyük hikâyeler, büyük atmosferler, görkemli çekimler... Bu benim hoşuma gitmiyor.

▶ Sinemada sesin çok önemli olduğunu düşünüyorsunuz. Bundan biraz bahseder misiniz?

Sinema yapacaksanız iki şey vardır elinizde: Bir tanesi görüntü, diğeri ses. Onun dışında, edebiyatı çok sevmeme rağmen, sinemanın edebi bir eseri, bir öyküyü anlatmak için çok pahalı bir sanat olduğunu düşünüyorum. Öyküyü sinemada anlatmak müsriflik. Öyküyü anlatabileceğiniz ucuz bir form var aslında. Yapacağınız işin, edebiyatın ötesinde bir şey hissettirebilme gücü varsa, anlatacağınız görüntü ve sesle anlam kazanıyorsa sinema yapmanız gerekir. Sinematografi aslında bu ikisinin toplamıdır. Projelerimin de görüntü ve sesle yapılabilecek şeyler olması gerektiğini düşünüyorum.

▶ İçerikten çok biçimden yana bir tutum mu bu?

İşte o çok ciddi bir tuzak bence. Bunu söylediğimde şöyle anlaşılması beni üzer: “Ne anlattığım değil nasıl anlattığım önemli.” Öyle anlaşılmasını istemiyorum kesinlikle.

▶ *Annem Sinema Öğreniyor*'da tam tersine nasıl anlattığınızdan çok ne anlattığınız vardı. Sinematografi, prodüksiyon, oyunculuk çok fazla ön plânda değildi.

Annem Sinema Öğreniyor yazınsal olsaydı anlamı olur muydu? Olmazdı. Sadece gö-

rüntüyle ve sesle yapabileceğiniz bir şey bu. Aynı metinleri kâğıda yazsak karşı taraf için hiçbir şey ifade etmez. Muhtemelen ucuz bir şey olarak görür. Uzun metraj filmde de aynı şey geçerli. Yazarak bir şeyleri aynı güçte ifade edebiliyorsanız yazmalısınız. Öyle yapamadığınız için, yazılamayan bir şey olduğu için sinemayı tercih etmeniz gerekiyor.

▶ Projelerinizde ses kurgusunda titizlendiğiniz şeyler vardır herhâlde. Profesyonel bir ses kurgucusu/mühendisi/teknisyeni ile mi çalışmayı tercih ediyorsunuz yoksa sesi de ben yapmalıyım mı diyorsunuz?

Hayır. Şimdi *Tozruhu* diye çalıştığımız yeni bir uzun metraj film projesi var. Orada elimden geldiği kadar işi başkalarına bırakmayı ve onların, hem kafamdaki şeyleri hem de kendi düşüncelerini ortaya koyarak yaratıcı bir sürece girmelerini isterim. Kesinlikle başkalarıyla çalışmak isterim. Sinema zaten diğer türlüsüne izin vermeyen, ortak çalışmaya müsait bir sanat.

▶ Ses kurgusunu beğendiğiniz, örnek aldığınız filmler ya da yönetmenler var mı?

Türkiye’de Reha Erdem’in filmlerindeki sesler çok güçlü. İstanbul Film Festivali’nde yine onun seçtiği, Lucrecia Martel’in *Bataklık* filmi vardı; film müthiş bir ses kurgusuna sahip. Müzik de aslında sesin içine dâhil edilir, ama müzik kimi yönetmenler tarafından bir eksiği kapatmak, bir duyuyu öne çıkarmak için yapılır. Öyle bir ses kurgusu yapılmalı ki müziğe hiç ihtiyaç duyulmamalı, o sesler bir müzik oluşturmalı.

➤ *Tozruhu* adında yeni bir projeden bahsettiniz. Biraz onu konuşalım mı?

İstanbul Film Festivali'nin "Köprüde Buluşmalar" proje atölyesinde yurtdışından gelen fon temsilcilerine, jüriye uzun metraj bir film projesi sunduk. Bu projeyi tanıtmak için de karakterin bir gününü anlatan sekiz dakikalık kısa bir tanıtım filmi çektik. *Tozruhu* bizim komşumuzun hikâyesi; aynı apartmanda yaşıyoruz. Kısa tanıtım filminde de kendisini oynadı. Herkes çok beğendi, hatta "Oyuncu arama, kendisi oynasın." dediler, ama o uzun metrajda oynamayı istemiyor, zamanı yok.

➤ Türkiye'de bir kısa film sektörünün varlığından bahsedebilir miyiz? Varsa sektörün gidişatı konusundaki düşünceleriniz neler?

Sektör diyebilmek için kelimenin tam anlamıyla bir alışverişin olması gerekiyor. Kısa film bir yerlere gitmediği, para kazanmadığı sürece sektörden bahsetmek mümkün değil. Daha ziyade bir hobi diyebiliriz. Bu nedenle bence kısa filmciler bir süre sonra kısa filmde uzun metraj filme geçiyorlar. Kısa film çekmek insanların hayata atılmak için yaptığı bir şey değil.

➤ Afilli Filintalar grubunda yazıyorsunuz. İleride Onur Ünlü'yle birlikte bir proje gerçekleştirmeyi düşünür müsünüz? Ya da Alper Canıgüz gelse, "Nesimi, *Tatlı Rüyalara*'nın filmi yapalım." dese ne dersiniz?

Zaten düşünce olarak alışveriş içerisindeyiz her zaman. Ben *Vaha*'nın senaryosunu Alper'e gönderdim. Onur Ünlü de okudu;



ayrıca yaptığımız kısa filme teknik ekipman ve postprodüksiyon olarak destek verdi. O anlamda sürekli bir iletişim içindeyiz. İleride hepimizin benimsediği bir projede neden bir arada olmayalım, ben gayet açığım...

➤ Bir kısa film yönetmeni olarak beslediğiniz kaynakları genç kısa filmcilerle, okuyucularımızla paylaşır mısınız?

Hayatın kendisi kaynak olarak çok geniş, çok teferruatlı; onun içinden süzülen bir şeyler olması gerekiyor.



Annem Sinema Öğreniyor, 2007

➤ Onur Ünlü bir söyleşisinde “Hayatın kendisi zaten çok sıkıcı, ben niye bir daha olmuş olayların filmi yapayım?” demişti.

Evet, başka bir düzlem kurmanız gerekiyor kesinlikle. Hayatın kendisinden beslenmek de çok mümkün değil. Ancak hayatın içinden seçilmiş, ilham veren şeyler öne çıkıyor. Bana ilham veren edebiyat. Zaten sinemadan da, tiyatrodan da evvel hayatımda edebiyat vardı. Edebiyat benim en büyük kaynağım. Vüs’at O. Bener, bana en çok ilham veren yazardır. Onu okuduğumda hep bir şeyler yazma, bir şeyler çekme isteği doluyor içimde. Elbette izlediklerim ilham veriyor; işte “tam buna benzer filmler” dediğim filmler. Bunlar da genelde anlatamadığım filmler ve kitaplar.

➤ Her yıl iletişim fakültelerinden yüzlerce öğrenci mezun oluyor. Bunun yanında başka alanlarda lisans yapıp sinemacı olmak

isteyenler var. Nicelik anlamında çok üretken bir kısa film sektörü var gibi görünüyor. Ancak çoğu zaman başucunda duran saatin alarmini kapatan karakterle başlayan açılış sahneleri, depresif tipler, annesi mutfakta bulaşık yıkarken babası içeride maç izleyen kişiler gibi klişelerle dolu filmler izliyoruz. Bu klişeler nasıl aşılacak? Aşmalı mıyız?

Klişeleri aşacağız diye bir şey yok, ne sinemada ne de hayatta. Klişeler olmak zorunda. Aslında ciddi anlamda düşündüğünüz zaman geldiğiniz yer şurası: Bir yerde üretilen tüm ürünlerin nitelikli olması mümkün değil. Çok iyi olanlar, klişelerle kıyaslandığında iyiler. Söyleşiye başladığımızda “Annem Sinema Öğreniyor yeni bir fikirdi.” dediniz. Onun üzerinden düşünelim. Daha önce Annem Sinema Öğreniyor gibi filmler çekilseydi Annem Sinema Öğreniyor’un hiçbir anlamı olmazdı. Böyle düşünmek gerekiyor.

Bir tarafta klişeler olacak ama bir taraftan az da olsa yaratıcı bir süreç devam edecek. Ben bunun dünyada da böyle olduğunu düşünüyorum. Bütün yazarlar benim sevdiğim gibi yazsaydı o yazarın benim için hiçbir anlamı kalmazdı. Yani tırnak içerisinde söylüyorum, “vasat” her zaman olacaktır.

Size göre kısa filmin tanımı nedir?

Bu benim tanımlayabileceğim bir şey değil, tanımlamak da istemem. Çünkü siz ne zaman tanımlarsanız, tanımınızın ötesine geçebilecek bir şey olmalı. Tanımlayıp kendimi de, o alanı da sınırlamak istemem. Tanımın dışına çıkabilecek bir şeyler olur mutlaka.

▶ Setteki en önemli şey nedir? Sette kesinlikle olmalı dediğiniz ya da asla olmamalı dediğiniz şeyler var mı?

Aslında çok fazla set görmedim, o yüzden buna hayali bir cevap vereceğim. Kalabalık bir set istemem hiçbir zaman. Bir de rol yapan, filmi çekerken rolünü yapmaya çalışan, kötü anlamda tiyatro oynamaya uğraşan insanlar olmamalı. Ben de tiyatro mezunuyum ama yapaylıktan bahsediyorum. Sette yapaylığın olmasını istemem.

▶ Bir biyografi filmi çekecek olsanız kimin hayat hikâyesini filme aktarırdınız?

Mutlaka bir edebiyatçı olurdu, çünkü beni etkileyen onlar. Böyle baktığımda iki edebiyatçı aklıma geliyor: Birisi Vüs'at O. Bener. Yazdıklarının ve yaşantısının birbirine çok paralel olması... Tanpınar'ı anlatmak isterdim. Sevim Burak'ı da ekleyebilirim. Biraz uçlarda olmuş, kalemiyle birlikte yazmış, yaşamış,

kaniyla yazmış yazarlar; yazdığı her şeyi ciddi anlamda yaşadığı için yazmış yazarlar bunlar. Tanpınar'ın yaşamının son dönemlerinde “Yazdıklarımı okumuyorlar, okumasınlar, hiçbir şekilde bana değer vermiyorlar, vermesinler ama bir gün bana dönecekler.” diyor. Şimdi bakıyoruz bugün Tanpınar'a döndü edebiyat camiası. Bunlar bir taraftan bana trajik bir duygu da veriyor. Edebiyatçının bir taraftan büyük buhranlarla yaşaması, bir taraftan da o büyük vakarını koruması, edebiyatçı olarak büyük bir şey yaptığının farkında olması... Bunlar bana çok etkileyici geliyor. Sadece uçlarda yaşadıkları için değil, beni etkiledikleri ve bana ilham verdikleri için bu yazarların filmi yapmak isterdim.

▶ Reklâm filmi çekme konusunda ne düşünüyorsunuz?

Yapacak bir şey yok bence bu konuda. Benim kafamdaki açıklama şu: Ben yaptığım işlerden para kazanabiliyor muyum? Hayır. Hayatımı sürdürebilecek parayı kazanamıyorum. Dolayısıyla bir şey yapmam, para kazanmam gerekiyor. O anlamda bu bana ahlâki bir problem gibi gelmiyor. İhtiyacınız varsa yapmak durumundasınız. Ama mesele şu: Zihninizin kirlenmemesi, oradaki algınızı sanatınıza taşımamak, onu hiçbir zaman amacınız hâline getirmemek. O sadece yaşamınızı sürdürebileceğiniz bir araç, o kadar.

▶ Niçin film çekiyorsunuz?

İyi hatırlanmak ve mutlu olabilmek için.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





UNUTULMUŞ DÜŞLER MAĞARASI: HERZOGVARI BİR İÇSEL YOLCULUK

BARIŞ SAYDAM

Alman romantizmi, sanat alanında bir damarın oluşmasını sağlarken sanatı, rasyonel olanın egemenliğinden de kurtarmayı başarır. Sanatı, aklın ve gerçekliğin katı sınırlarından uzaklaştırır ve bilincin egemenliğini kırarak onu özgürleştirir. Werner Herzog'un filmlerindeki "yeni" olanla uzlaşmayan, moderniteye ve kapitalizme savaş açan, yönünü Batı yerine Doğu'ya çeviren, akıl yerine akıldışını savunan ve ilkel

Çektiği her film Herzog için bir yolculuktur ve bu sırada karşılaştığı herkes o yolculuğun anlamlandırılmasında önemli bir yer tutar.

olana hayranlıkla yaklaşan bakış açısının, yönetmenin içinde bulunduğu gelenekle paralellik taşıdığını görürüz. Filmlerinde modern hayatın dışında kalan mekânlara yönelen yönetmen, hem modern insanın rasyonel ölçütlerin dışına çıktığında yaşadığı çaresizliği ortaya koyar hem de "modern" alanın dışında hüküm süren deliliğin insan doğasındaki yerini araştırır.

Werner Herzog'un son belgeseli *Unutulmuş Düşler Mağarası* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010) da, bu anlamda yönetmenin sinema kariyeri boyunca peşine düştüğü izleklerin devamı niteliğindedir. 1994 yılında Fransa'nın güneyinde keşfedilen Chauvet-Pont-d'Arc mağarasının duvarlarında yer alan ve 30-35 bin yıl öncesine ait olduğu tahmin edilen insanlık tarihinin en eski çizimleri, yönetmene modernizm karşısında primitif olana yaklaşma fırsatı verir. Mağaranın kıvrımlarından da yararlanılarak çizilen resimler, aynı zamanda insanlığın en eski sanat eserleri olması hasebiyle Herzog'un ilgisini çeker. Bir önceki belgeseli *Encounters at the End of the World* (2007)'de yönetmen Antarktika'ya yaptığı yolculukta, keşfedilen yeni türlerin davranışları üzerinden evrimle ve insan zekâsının oluşum süreciyle ilgili birtakım soruları gündeme getirirken, *Unutulmuş Düşler Mağarası*'nda da sanat üzerinden insanlığı tanımlayan öğelerin neler olduğu üzerine bir tartışma zemini yaratır.

Mağaranın yüzeyindeki eğimlerin etkisiyle adeta üç boyutlu bir film karesiymiş gibi canlı ve dinamik bir görüntü veren çizimler, kuşkusuz modern tarihin ilk insanlara yönelik algısını da kırar. Chauvet-Pont-d'Arc mağarasının yakınlarında bulunan eski yerleşim yerlerindeki müzik aletleri, takı olarak kullanıldığı düşünülen süs eşyaları ve ruhani anlamı olduğu sanılan birtakım objeler, günümüzden otuz beş bin yıl önce yaşayan insanların sanatla uğraştıklarının ispatıdır. Görselliğe dayalı bir estetik algının haricinde, insan ruhuna hitap



eden müzikle ilgilenmeleri ve adak yerlerinde bulunan objeler, belgeselde konuşan profesörlerden birinin de ifade ettiği gibi, "homo sapiens" teriminin, insanı dar bir kalıp içine hapsettiğini gösterir. Profesörün, aklıyla ve muhakeme etme becerisiyle çevresine hâkim olan "homo sapiens" yerine insanın ruhani yanına da vurgu yapan "homo spiritualis" kavramının kullanılmasını önermesi, bu açıdan oldukça anlamlıdır. Bu, aynı zamanda filmlerinde insanın akli yanını sürekli işlevsiz kılan, insanın ancak steril ve güvenli modern hayatın dışına çıkıp doğayla baş başa kaldığı zamanlarda akıldışı yanıyla bir bütün hâline gelebileceğini gösteren Herzog'un bakış açısıyla da koşutluk gösterir.

Belgesel Çekerken Belgesele Konu Olmak

Werner Herzog'un bütün belgesellerinde olduğu gibi *Unutulmuş Düşler Mağarası* da belli bir ana tema ve o ana tema çevresinde şekillenen belli başlı sorular üzerinden ilerlemez. Yönetmenin bundan önceki *Ayı Adam* (*Grizzly Man*, 2005) ve *Encounters at the End*



Fransa'nın güneyinde keşfedilen Chauvet-Pont-d'Arc mağarasının duvarlarında yer alan insanlık tarihinin en eski çizimleri, yönetime modernizm karşısında primitif olana yaklaşma fırsatı verir.

of the World belgesellerinde de fark edebileceğimiz gibi Herzog, belgesel çekmek için bir yere gittiğinde çoğu zaman çevresindeki ilginç insanların hayat hikâyelerine yönelir ve buradan hareketle belgesellerinde tuhaf bir atmosfer yaratır. *Ayı Adam*'da Timothy Treadwell ve kız arkadaşı Amie'nin başına gelenleri anlatırken, Treadwell'in arkadaşlarının ve park çalışanlarının hikâyelerine de kulak verir. *Encounters at the End of the World*'de Antarktika'ya giderken onu gideceği yere götüren şoförün ilginç hikâyesi neredeyse belgeselin ilk kısmını oluşturur. *Unutulmuş Düşler Mağarası*'nda da, daha önce sirklerde

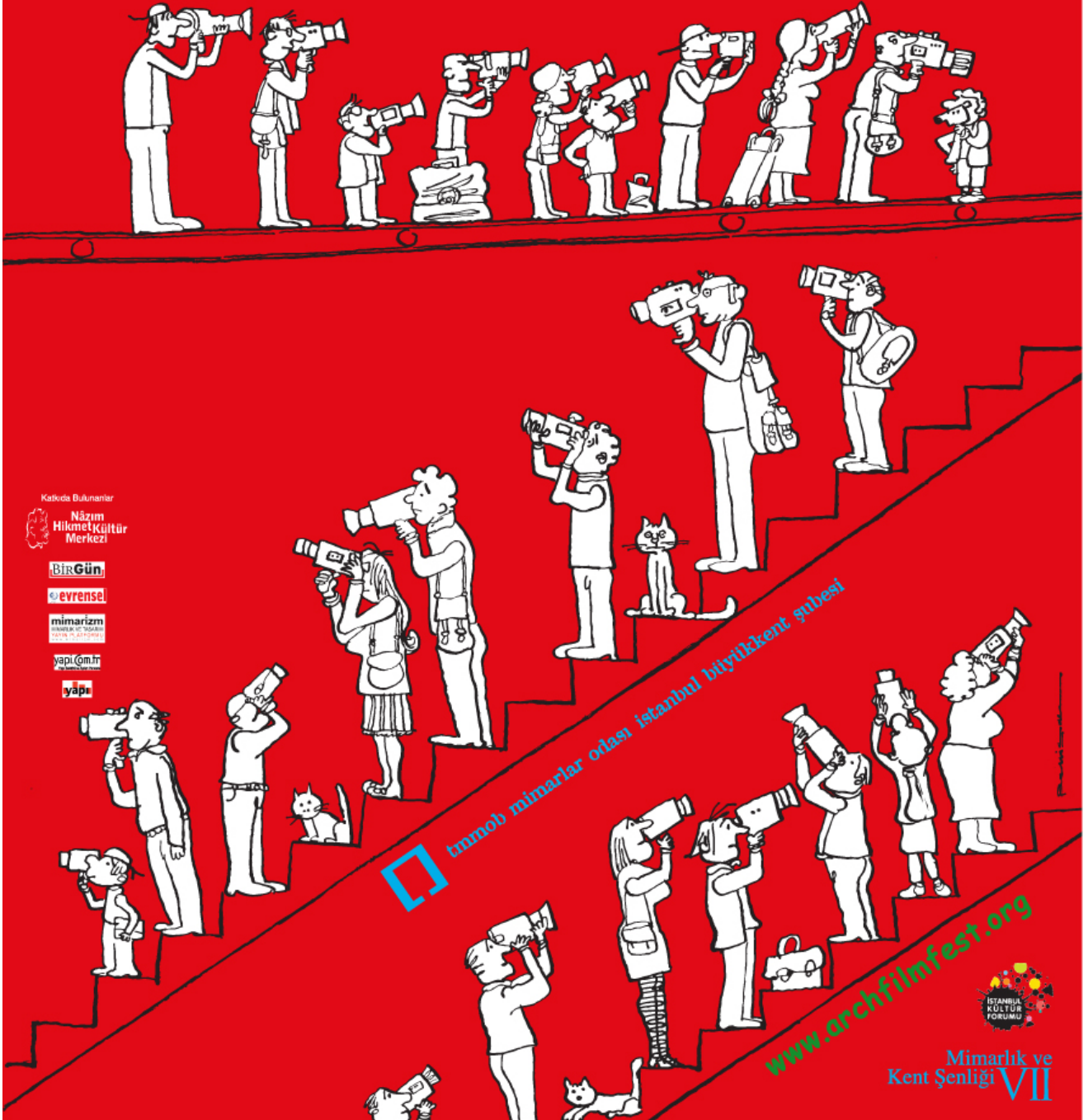
çalışan bir görevli ve ormanlarda koku alma duyusuyla keşfedilmemiş mağaraları bulmaya çalışan bir insanın hikâyesi sık sık belgeselin önüne geçer. Belgeselin finalinde gördüğümüz gibi Herzog mağaraya ilgisini kaybederek mağaraya yakın bir yerde açılan yapay bir yaşam alanına kamerasını çevirir ve belki de başka bir belgesele konu olabilecek farklı bir meseleye geçiş yapar.

Çektiği her film Herzog için bir yolculuktur ve bu sırada karşılaştığı herkes o yolculuğun anlamlandırılmasında önemli bir yer tutar. Bu yüzden Herzog'un belgeselleri vahşi ve ilkel yaşama yönelik bir bakıştan çok, insanın kendi iç dünyasına ve doğasına bakışı beraberinde getirir. *Unutulmuş Düşler Mağarası*'nda yönetmen, insanlığı oluşturan farklı katmanların izini sürerek kendi yolculuğunu insanlığın tarih boyunca yaptığı yolculukla birleştirir. Walter Benjamin uygarlığın bütün ürünlerinin aynı zamanda birer barbarlık ürünü olduğunu söylerken Herzog da bu doğrultuda hareket eder ve uygarlığı ifade eden şeylerin altını oyar. Mağara duvarlarındaki çizimlerden yola çıkarak sanatın insan yaşamı üzerindeki etkisini sorgular ve "homo sapiens" teriminin, insanı tanımlamaktan çok modern insana atıfta bulunan içi boşaltılmış bir metafor hâline geldiğine vurgu yapar. Alman romantikleri gibi o da görünenin tasvirinin sanatla bir ilişkisi olmadığını farkındadır; bu yüzden mağaradaki çizimler vasıtasıyla düşlerinde insanlığa ait olduğunu düşündüğü bir imgelem yaratır ve onun peşinden gider.

V. İstanbul Mimarlık ve Kent Filmleri Yarışması

Belgesel - Canlandırma

SON KATILIM TARİHİ
15 Ağustos 2011





KAMİL KOÇ: HAYATA, İNSANA DAİR DERTLERİM VAR

Söyleşi: **ESRA TİCE**

İstanbul Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü mezunu olan Kamil Koç, sinemadan önce tiyatroyla uğrarsır ve Gösteri Sanatları Merkezi'nde oyunculuk ve yönetmenlik dersleri alır. Ardından televizyon sektöründe yapım, yönetmen yardımcılığı ve senaristlik gibi görevlerde bulunur. Yönetmenliğini yaptığı *Bizim Köyün Kadınları* (2003) adlı belgesel çalışması 2. Marmara İletişim Kısa Film Günleri'nde ve 24. İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması'nda gösterilirken *Demir Çarık Demir Asa* (2009) adlı belgeseli 29. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde ve 17. Adana Altın Koza'da yer alır. Hâlihazırda *Son Dönem Türk Sineması* adlı belgesel çalışmasıyla meşgul olan Koç'la belgesel sinema üzerine konuştuk.

📌 **Belgesel çekmeye nasıl karar verdiniz? Bundan sonraki çalışmalarınız da belgesel mi olacak?**

Belgeselin ne olduğunu cevaplayabilmemiz için sinemanın seyrine bakmak, yapısı ve tarihi seyri üzerinden cevaplamak gerekir. Sinema, kameranın yöneldiği yeri çerçeve içerisine alarak, bu çerçevenin çevresiyle olan ilişkisini kurgu masasında kurarak bir

tanım oluşturur. Her tanım bir tahakküm içerir. Tanım, gerçeğe girdiği ilişki ile kendi anlam derinliğini oluşturur. Sinemanın tarihi seyri içerisinde özellikle de İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikalıların, Almanların, Fransızların, İtalyanların “sinema-gerçeklik” ilişkileri üzerinden kendi milli sinema yaklaşımlarını oluşturduklarını görmekteyiz. Bu süreçte İngilizlerin “sinema-gerçeklik” ilişkisi,

belgesel sinema kavramsallaştırması üzerinden öne çıkmış, özellikle BBC, belgeselciliği ile dünyaya “belgesel budur” diyerek noktayı koymuştur.

Ben belgesel sinema değil sadece sinema yapıyorum. Hayata, insana dair dertlerim var. Dünyanın gittiği yerden, ülkemizin gittiği yerden, dolayısıyla kendi gittiğim yerden kendimi sorumlu tutuyorum. Bu sorumluluğa sorular sorarak ulaşıyorum. Her soru bir sorunun varlığını ortaya çıkarırken sorumluluğu da omuzlarıma yüklüyor.

Bu dönemde üzerinde yoğunlaştığım konu sinemanın kendisi. Sinemanın ne olduğu sorusu ile dünyanın gidişatı arasında ciddi bir ilişki olduğunu görüyorum ve sorular sormaya devam ediyorum. Elimdeki imkânlarla yapabildiğim çalışmalar, film festivallerinin kategorizasyonları içerisinde belgesel film olarak kabul ediliyor. Bu benim kabul ettiğim bir kategorizasyon değil, ama bu konuda yapabileceğim bir şey de yok. Üzerinde çalıştığım proje ile ilk uzun metrajlı projem arasında, kaygılar, kurulan dil açısından pek bir fark olmayacak ama bu sefer film festivallerinin belgesel bölümlerinde değil de uzun metraj bölümlerinde gösterilecek.

➤ Belgesel çalışmalarınızda nasıl bir estetik kaygı güdüyorsunuz?

Bunun bir standardı yok. Her çalışma kendi formunu ve estetiğini oluşturuyor. Ama temelde temiz ve güzel olanı açığa çıkartmak gibi bir derdim var.

➤ Belgesel çalışmanın zorlukları ve kolaylıkları neler?

Benim için en zor olanı -ki zannediyorum birçok sinemacı için de böyledir- finans sorunu. Ülkemizde sinema yatırımcılarının ilgi alanları ve kültürel yaklaşımlarıyla benim projelerim arasında bir paralellik yok. Bu aynı zamanda benim dertlerimle yatırımcıların dertleri arasında bir uyum yok da demek. Bu durum tam bir paradoks, çünkü beni hem sevindiriyor hem de yoruyor. Bu işlerle uğraşırken kolaylık denilen şeyle hiç karşılaşmadım.

➤ Belgesel yönetmeni hangi alanlardan, kaynaklardan beslenmeli?

Sinemanın anlatı yapısı üzerine kafa yoran, eli iş gören herkes bu işleri yapabilir. Herkesin çekeceği bir filmi mutlaka vardır. Çünkü herkes belli bir zaman ve mekânda insan olarak bir yer işgal ediyor. İnsanlar kaygıları doğrultusunda belli kaynaklara yönelirler. Ama kaygıların insanlığa ilişkin olması gerektiğini, güzel ve temiz olandan yana olması gerektiğini söyleyebilirim.

➤ Bir belgeselin ön hazırlık aşamasında nelere dikkat edilmeli?

Kişinin kendine yakın konuları ele alması, yaptığı işin üzerinde titizlikle çalışması, o alanda daha önce yapılmış çalışmalardan haberdar olması, yaptığı çalışma ile farklı disiplinler arasında ilişki kurması, ön yapım sürecinde dikkat edilmesi gereken noktalar.

➤ Bir belgesel filmde önermenin seyirciye doğru aktarılmasını sağlayan temel unsurlar nelerdir?

Tüm anlatı yapılarında olduğu gibi sinemada da şekil-içerik dengesi çok önemli.

Belgesel sinema değil sinema yapıyorum. Dünyanın gittiği yerden, ülkenin gittiği yerden, kendi gittiğim yerden kendimi sorumlu tutuyorum. Bu sorumluluğa sorular sorarak ulaşıyorum. Her soru bir sorunun varlığını ortaya çıkarırken sorumluluğu da omuzlarıma yüklüyor.

Bunu yapabilmenin temel şartı ise kişinin ilgilendiği “şey”in ne olduğunu bilmesidir. Müzik kullanımından görüntü estetiğine ya da metne kadar her şeyi projenin kendisi, kendi iç dinamikleri ile oluşturacaktır. Kalkış noktanız, yani niyetiniz ve çalıştığınız alanın bilgisi, derdinizi paylaşmadaki başarınızı ortaya çıkaracaktır.

📌 **Sinemanın doğuşu belgeselle başlıyor. Fakat yıllar içinde belgesel filmler kesintiye uğramış, nitelikli ürünler verilememiş. Sizce bugün Türkiye’de belgesel sinema ne durumda?**

Son on yıldır film üretiminde nitelik ve nicelik açısından bir yükselme sözkonusu. Hatta benim son çalışmam *Son Dönem Türk Sineması* adını taşıyor ve sinemamızda son dönemde yaşanan gelişmeleri bir çerçeve içine alarak anlamaya ve anlatmaya çalışıyor. Ülkemizde her alanda olduğu gibi sinema alanında da köşe başlarını tutanlar var. Bu insanlar ortaya koydukları yaklaşımları mutlak bilgiymiş gibi dayatıyorlar. Ancak geçtiğimiz on yıl içinde

onlar da kendilerinden şüphe etmeye başladılar; şimdi yeni sürece ayak uydurmaya çalışıyorlar. Bunun en büyük nedeni, ülkenin içinden geçtiği siyasi süreç ve sinemada yeni yaklaşımların kendine yer bulmaya başlaması. Olayı derinlemesine analiz ettiğimde ise mevcut gidişatı pek sağlıklı bulmuyorum. Çünkü sinemamız dolayısı ile “belgesel sinemamız” da köklü bir tavrın sineması olarak ortaya çıkmıyor. Bu tavır dünyanın gidişatına ve kişinin kendi gittiği yere karşı bir tavidir; egemen kültür algılarına karşı kendin olma, kendi tabiatınla, fitratınla hareket etme tavidir. Duvar yıkıldıktan sonra Avrupa’da oluşan “tatlı su” muhalif tavrının bölge bayii gibi hareket ediyor sinemacılarımız. Dünyanın nereye gideceği konusunda hüküm verip o istikamete sürükleyenler bizim sinemamızın da nereye gideceğini belirliyor.

Sinemacılarımız, gidecekleri yere kendi dinamikleriyle, kendilerine sorular sorarak karar verirlerse hem ülkemizde hem de dünyada sinema çok daha ciddi bir karşılık bulacaktır. Çünkü dünya buna aç. Ülkemizde sinema eğitimi veren üniversitelerde bölümlerin çoğalması, etkin kitle iletişim süreçlerinin hareketli görüntü dili üzerinden yürütülmesi, doğal olarak hem dünyada hem de ülkemizde sinemaya ve belgesel sinemaya ilgiyi artırıyor.

📌 **Belgesel sinemacılığın Türkiye’de gelişmesi için sizce neler yapılmalı?**

Öncelikle bu işlerin yapımına talip olanlar

için söyleyeyim: Yapımcısından yönetmenine, kameramanından kurgucusuna bu işlerde çalışan herkes, bir niteliğe ve inceliğe, yüksek bir seviyeye talip olmalı. Bu talepleri işlerinin niteliğini arttıracak ve bu nitelikli işler ülkedeki genel seviyeyi de yükseltecektir.

Sinema alanında faaliyet gösteren dernekler, vakıflar, meslek birlikleri, sendikalar, Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü gibi kurumsal yapılar önce kendi yapılanmalarını gözden geçirmeli ve dinamik bir yapıya kavuşmalıdır. Statik olan hiçbir şey sinemaya direnemez ama sinemayı yoldan çıkarabilir; sinemayı statik iktidar algılarının kontrolüne sokabilir.

Nitelik peşinde olan sinema yatırımcılarının çoğalması gerekmektedir ki ülkemizde sinema mesafe alsın. Film festivalleri nitelik peşinde olmalı, ödüller ahbap çavuş ilişkisi üzerinden değil nitelik üzerinden verilmeli.

📌 **Belgesel film projelerine destek veren kurum ve festivaller hakkında bilgi verebilir misiniz?**

Ülkemizde en işlevsel sinema destek mekanizması 2004 yılında çıkartılan 5224 sayılı sinema destekleme kanunu çerçevesinde, sinema biletlerinden alınan vergilerin bir kısmının sinemacılara geri ödendiği Kültür ve Turizm Bakanlığı fonudur. Bu fonun bildiğim kadarıyla on bir üyesi var, bu üyelerin yedisi sinema meslek birlikleri temsilcilerinden, dördü de bakanlık temsilcisi. Projenizin uluslararası bir yanı varsa Başbakanlık Tanıtma Fonu'na da müracaat edebilirsiniz. Belgesel sinema yapıyorsanız ko-

nunuza göre destek olacak bir sivil toplum örgütü bulma olasılığınız da çok yüksek.

Uluslararası fonların haddi hesabı yok. Son dönemde ülkemize özel bir bakış atan Rotterdam Film Festivali ve fonları bu açıdan önemli. Jan Vrijman Fund, belgesel sinemacıları yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası fonları ile desteklemekte.

Daha önce ülkemizde uluslararası fonlara ve festivallere sadece seçkin bir kesim müracaat edebilmekteydi. Çünkü bu bir bilgi meselesiydi ve dar bir alanda biliniyordu. İnternet sayesinde artık herkesin çok rahat ulaşabileceği bir bilgi oldu bu. Ülkemizde bilinen otuz dört uzun metraj film festivali ile yüz kırk üç kısa metraj ve belgesel film festivali var.

Bu festivaller uluslararası festival temsilcileri tarafından da takip ediliyor. Temsilciler kendi konseptlerine uygun gördükleri çalışmalarını festivallerine davet ediyor.

📌 **Örnek aldığınız belgesel sinemacılar var mı?**

Sinema varlığı itibari ile bizi hakikate taşıyan, hakikatin peşinde olmaya zorlayan soruları sorduran bir formdur. Sömürgeciliğin ellerinde şekillenen bir BBC belgeselciliğinin ortaya koyduğu gerçeklik ile Tarkovski'nin ortaya koyduğu gerçekliğe baktığınızda hangisinin daha hakiki olduğunu anlarsınız. Bu noktada benim önemsedğim yönetmenler, Abbas Kiyarüstemi, Akira Kurosawa, Andrey Tarkovski ve Jean-Luc Godard'dır.

MUHTEŞEM HAYAT: TONTON MELEK VE PROPAGANDA

ESRA BULUT

Dünya siyasi tarihinde Dorothea Lange'ın "Göçmen Anne" fotoğrafı, Steve McCurry'nin "Afgan Kızı" kadar etkileyici olmuştur. Otuz iki yaşındaki yedi çocuk annesi Florence Owens Thompson'a odaklanan 1936 tarihli fotoğraf, Kaliforniya'daki yoksul bezelye toplayıcılarının çaresizliğini belgeler. Büyük Buhran (Big Depression) olarak tarihe geçen dönem, dünyada elli milyon insanın işsiz kalması ve dünya ticaretinin %65 oranında azalması ile sonuçlanır. I. Dünya Savaşı'nın akabinde değişen dünyanın kreditörü hâline gelen Amerika'nın hesapsızca verdiği kredileri geri alamaması, bankaların sermaye rezervleriyle kredi oranlarını belirleyen yasaların olmaması, ayrıca II. Dünya Savaşı sonrasında milyonlarca işçinin zorla askere alınması, milyonlarcasının da yeni kurulan silah fabrikalarında çalıştırılması gibi ekonomik ya da siyasi çalkantılar, farklı disiplinlerdeki birçok sanatçı için ilham



kaynağı olmuştur. Bugün bakıldığında Dorothea Lange'ın bir dönemi belgeleme gayreti ile Frank Capra'nın *Muhteşem Hayat* (*It's a Wonderful Life*, 1946) filmini çekmesi arasındaki en önemli fark, Capra'nın bir döneme ilişkin tanıklığını Amerikan sinemasındaki propagandist tavır ile belirginleştirmesidir. Yönetmenin aynı döneme rastlayan filmleri de Amerikan seferberliğine verdiği desteğin göstergeleridir.

Muhteşem Hayat filminde, Büyük Buhran'ı hasarsız atlatan George Bailey (James Stewart), babasından devraldığı emlak ve finans şirketi aracılığı ile kasabalıların neredeyse tamamını konut sahibi yapar. Yardımsever Bailey, kasaba halkının refahı için dünyayı gezme ve mimar olma fırsatını kaçırmış, hayal ettiklerinin çoğundan vazgeçmiştir. Bir gün Bailey'in alkolik ve yaşlı amcası Billy Bailey (Thomas Mitchell)'in dalgınlığı sonucunda yüklü bir para kötü yürekli banker Henry F. Potter (Lionel Barrymore)'in eline geçer. Banka müfettişlerinin yaptığı denetlemeden sonra Bailey'in şirketinin açığı ortaya çıkar. Bu durum doğrunun temsili olan Bailey'i iflâs ve tutuklanmanın eşiğine getirir. Bir Noel gecesi kendini nehre atarak intihar etmek üzere olan Bailey'e yeryüzüne gönderilen Melek Clarence (Henry Travers) tarafından bir arzusu olup olmadığı sorulur. Kendisinin hiç doğmamış ve yaşamamış olduğu bir dünyayı Bailey'e sunan Clarence, herhangi bir insanın varlığının diğerlerinin hayatında ne kadar çok şeyi değiştireceğini göstermeye çalışır.



Ekonomik Buhran'la savrulan topluma ümit aşılama misyonunu üstlenen Capra, filmleriyle kötü günlerde paratoner vazifesi görür.

Ekonomik Buhran'la savrulan topluma ümit aşılama misyonunu üstlenen Capra, filmleriyle kötü günlerde paratoner vazifesi görür. Filmlerinde "kurtuluş"un, mucizevi bir dokunuşla bile olsa, insan tabiatı için imkânsız olmadığının altını çizer. İsevi anlayışa göre gökyüzüne hapsedilen, yeryüzüne inmeye tenezzül etmeyip yarattıklarının tepesinde kalmayı seçen Tanrı'nın tahakkümü "kurtuluş"u zorlaştırır. Tarif edilen Tanrı, yarattıklarının faydalarına da olsa yaptırdığı işleri kendi çıkarı uğruna kullanmayı ihmal etmez. Melek Clarence, Tanrı ile hesabı gereği George'a yaşamının güzelliğini fark ettirerek kanatlarını geri kazanacaktır. Filmin ekonomik bunalımı resmetme gayreti, İsevi anlayıştaki Tanrı'yı



Muhteşem Haya'tta kötülüğün kaynağı hırs olarak belirlenir. Açgözlülüğün ve hırsın, idealize edilen Amerikan Rüyası ile barışması mümkün değildir.

da ticari ilişkiler simülasyonunun içine çeker. Filmde Tanrı, yarattıklarına (melek/ insan) karşı yalnızca ödül-ceza noktasında sorumluluğu olan bir kurtarıcı olarak konumlanır. Capra, başlangıçta olanları uzaktan seyreden, son anda ise kurtarıcı olarak ortaya çıkan melek sayesinde seyircinin bu Tanrı fikri ile iletişime geçmesini ister.

Film, Melek Clarence yeryüzüne inene kadar George'un şahsiyeti üzerine kilitlenir. George, karşılaştığı engellerle mücadele ederken sağlam bir duruş sergiler. Yaşadığı kasabadaki insanların refahı için hedeflediği her şeyden vazgeçer. Hakkı olmayan parayı

reddeder, çaresizliğini mutluluğunun önüne geçirmez; cömertlik, kötü olandan sakınma ve doğruyu tasdik etme hasletlerini kişiliğinde barındırır. George, Amerika'nın temsili olarak düşünüldüğünde fazlaca abartılmış bir karakter olsa da insani yönden doğrunun temsilidir. Çaresizliğin, kişinin sonunu getirebileceği noktada insanın yine kendine dönmesinin gerekliliği ortaya çıkar. O güne kadar Tanrı'ya dua etme ihtiyacı hissetmeyen George, ettiği dua sonrasında yediği yumruğu duasının karşılığı olarak anlamlandırır. George'un bu düşüşü Tanrı'ya olan uzaklığını ortaya koyar. Capra, yalnızlaşmaya başlayan bireyin metafizik âlemlerle kurmaya çalıştığı diyalogun taşıyıcısı olarak seçtiği melek imgesi ile soyut olanı somutlaştırma çabasına girer. Melek Clarence karakteri, tonton bir amca şeklinde vücut bulur. II. Dünya Savaşı sırasında halkı asker olmaya

tesvik etmek maksadıyla tasarlanan “I want you for U.S.A. Army” afişleri düşünüldüğünde filmin amacının, seçilen anlatım dili sayesinde altmetne başarıyla gizlendiği belirlenir. Ancak somutlaştırıcı anlatım dili, mesajın muhteviyatını zayıflatırken Tanrı düşüncesiyle ilgili seyircinin zihnindeki form-suzluğu da karton bir şekle sokar.

O günün Amerikası’nda üretim, imalât, refah ve huzur ortamının yakalanması için George kendini feda ederek henüz yerleşik olmayan toplumsal normları değiştirme çabasına girer. Sakin ve kabullenen mizacı ile Potter’ın tersi, “hırs yoksunu” olarak tanımlanabilecek George, aile hayatında da dengeleyicidir. İş hayatında yaşadığı hezeyanları evine taşımaması, filmdeki “ailenin kutsallığı” düşüncesini belirginleştirir. Çoğu zaman görünmez olsa da aile içinde var olan hiyerarşi, iş hayatından daha yumuşak bir forma sahiptir. George’un bankasının sekiz bin dolarlık açığı, karısı ile arasındaki hiyerarşik ilişkiyi belirginleştirir. Sistemin dayatmasına rağmen kendine biçtiği ferdiyet anlayışının sonucunda boyun eğen, hor gören ve mutluluğa erişemeyen reel kişiliğini ortaya çıkarır. George’un fert olarak sistemin karşısında bir bakıma Don Kişotluğa soyunması yozlaşmanın karşısında sergilediği ahlâki bir tavidir. Politik, ekonomik ve kültürel anlamda yozlaşmanın başlaması, iktisattaki Gresham Kanunu’nda bahsedildiği gibi “kötü para, iyi parayı kovar” ifadesiyle sonu gelmez bir gidişatın habercisidir. George, yaşadığı kasabada yozlaşmanın başlamaması ve modern birey pratiklerinin



yerleşmemesi uğruna adeta kendinden vazgeçer. Geçimsiz, güvensiz, huzursuz ve yalnızlaşmış insanların korkuları tahakküm duygusuyla birleşince -Potter karakterinde olduğu gibi- acımasızlığı doğuracaktır.

Filmde kötülüğün kaynağı hırs olarak belirlenir. Açgözlülüğün ve hırsın, idealize edilen Amerikan Rüyası ile barışması da mümkün değildir. Bu yüzden film, ya insan doğasının iyiliğine dair romantik bir çağrı ya da Amerikan Rüyası’na ilişkin kaba bir propagandadır. İki durumda da Capra, kararlı iyimserliğini ucuz bir duygusallığa dönüştürmeden, toplumsal bilinci dengelemek gibi önemli bir amaç için kullanır.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



NEW YORK'TA BEŞ BİÇARE



MEHMET UFUK

Christopher Nolan'ın çıkış filmi *Akıl Defteri* (*Memento*, 2000)'ni defalarca izlemiş ve her defasında aynı lezzeti almış biri olarak *Başlangıç* (*Inception*, 2010)'ı heyecanla beklemiştim. Bilincin hâlleri hakkında olağanüstü bir hikâye anlatan Nolan, rüyanın hâlleri hakkında kim bilir neler döktürecekti. Filmin tanıtım reklâmlarındaki görkemli sahneler yüzünden beklenti çıtamı o kadar yüksek tutmuşum ki film bittiğinde “Bu mudur yani?” modundan uzunca bir süre çıkamadım. Film belli ki “görkemli bir film olma” iddiasının altında ezilmişti. Yüksek bir ihtimalle Nolan, *Akıl Defteri*'nde esas

olarak zekâsının ve senaryonun gücüne inanarak, *Başlangıç*'taysa devasa bütçesine yaslanarak çekti filmlerini. Böylelikle bize sinema tarihinin şu gerçeğini tekrar hatırlatmış oldu: Yüksek bütçe kaliteli filmin yeter şartı değildir. Bu gerçek şu kadim hakikatle ilişkili tabii ki: Güç insanı şaşırtır.

Bir ilk çalışma olarak *Beyaz Melek* (2007) de şaşırtmıştı beni. Beklentim o kadar düşüktü ki eli yüzü epeyce düzgün filmden “Mahsun becermiş bu işi.” diyerek çıkmıştım. Efendim şu kusuru var, yok efendim bu kusuru var diyenlere o kadar kusur Yeşilçam kadınlarının kızlarında zaten olur türünden beylik cevaplar vermekte de pek zorlanmadım. “Çürümüşlükle pirüpaklığı

belli bir coğrafya koordinatı bazında o kadar net ayırabilir miyiz?” ve bunu “Şehir külliye pis, berisi külliye temiz.” naifliğinde okuyabilir miyiz sorularını sadece *Sürü* (1979) ve *Yol* (1982) filmlerini hatırımızda tutarak çok kolay cevaplayabilir, bütün göz ardı edilebilir kusurları ilk film olma mazeretine yükleyebilirdik. Tartışılanlar, yazılıp çizilenler de bu minvalde seyretti zaten.

Güneşi Gördüm (2009), ana karakterin dar sokaklarda canhıraş koşma sahnelerinin bire bir benzerliği, şehrin kirini, bulaşığını temizleyen çamaşır makinesinin bir öğütücü işlevi görüp büyük aileyi dağıtması gibi “Modernite, feodaliteyi hem döver hem çözer.” mesajlı sahnelerle bir devam filmi olma niteliğini ziyadesi ile taşımakla birlikte konu itibarıyla çitanın biraz daha yükseğe çekilmesi gayretinde bir çalışma olarak karşımıza çıktı. Bir sıçrama yapılmış, merkez-çevre dikotomisinden ülkemizin en can alıcı sorunu olan Kürt sorununa geçilmişti. Babanın ne yapacağını bilmez hâlde ortalarında durduğu, iki kardeşinse birbirlerine dış bileyerek baktıkları sahne, içinde bulunduğumuz zorlu durumun oldukça net bir tasvirini sunuyor; izleyiciye “Ne yapacağını bilemeyen çaresiz baba, yoksa devlet baba olmasın?” sorusunu sordurma becerisini gösteriyordu. Cesedi teşhis etme sahnesi de dokunaklıydı. *Yol* filmindeki benzer sahneyi hatırlayan izleyici otuz küsur sene sonrası hiç olmazsa artık kaybettiklerimizi özgürce sahiplene-

New York'ta Beş Minare, öncülü Kelebek gibi doksanlı yıllardan beri özenle oluşturulmuş kana susamış İslâmcı terörist imgesini olduğu gibi kabul etmekte beis görmeyen bir çizgide kurguluyor kendini.

biliyoruz (!) diye sevinirler mi yoksa özgürlüğümüzün sınırları daha hâlâ bu kadar mı diye yutkunsunlar mı bilemiyorlardı.

Yavuz Turgul'un “Doğu yakasında yaşananlar, gözlerimizi kapamaya çalışsak da Batı yakasında bir şekilde vücut bulmaya devam eder.” okumasının devamı olarak görülebilecek çalışma, ele aldığı hacimli konuların fazlalığı, çözüm önerilerinin naifliği, iki arada kalmışlığın göstergesi olarak okunabilecek yanlış bedende yanlış kimlik vurgusunun, filmin genel atmosferini zedeleyerek ağırlık noktasını kaydırması, Kopenhag Kriterleri'nin Norveç örneği gösterilerek Avrupa Birliği dışında kalınarak da gerçekleştirilebileceği temennisi ile orta yolun bulunup hiçbir şahıs ve kurumu gücendirmeme, mümkünse gönlünü alma ortayolculuğu ile malûl olsa da izleyiciden yine genel bir kabul gördü. Bu teveccüh üzerine Mahsun Kırmızıgül daha büyük meselelere eğildiği son filmi çekti. Mademki şimdilik son film, biz de *New York'ta Beş Minare* (2010)'nin değerlendirmesine Hacı'nın kör annesine kavuştuğu son sahneden başlayabiliriz.



Kelebek, (2009)

Kurgulanmış “Bizatihi Kötülük”

“Anne, bu da hanımım ama kendisi gâvurdur.” esprili repliğine “Olsun oğlum, o da bir insan değil mi?” nüktesiyle cevap alan Hacı, yıllardır görmediği annesini tam kucaklayacakken eski bir kan davası yüzünden vurulup kanlar içinde yere serilir. Kör anne daha demin kavuştuğu oğlunu aha şimdi kaybetmiştir. Gümüş Hacı, “Anne, verdiğin karşılık nükte miydi, değil miydi?” diye sormaya fırsat bulamadan ölür. Bu soruyu merak eden seyirci de tabiatı ile çarnaçar cevapsız kalakalır. Hâlbuki kanlar içinde yerde yatan, yıllardır uluslararası terörist sanılıp, “Deccal’dir” diye peşinde koşulan Gümüş Hacı, kendisini cezaevinde ilk defa gören

koskoca Emniyet Müdürü’nü bir lâfiyla hidayete eristirip kendisinden özür dileyebilmeye muktedir, temiz, ilim, irfan ve Hıristiyan bir eş sahibi, kızını da karşılıklılık doktrini çerçevesi ve hoşgörü prensibi dairesinde Hıristiyan bir damatla evermekte bir beis görmeyen, kilisedeki nikâh törenini 3G telefonda canlı izleyip yaşamın icaplarına uyacak kadar modern, akşam evde kıyılacak dini nikâh törenini tevekkül içinde bekleyecek kadar geleneksel, bileklerine kelepçe takılırken namazını bozmayacak kadar gözü kara, “Amerikan tarzı” kurtarma sahnesinden burnu kanamadan kurtulacak kadar dayanıklı, kendisini tutuklamakla görevli bıçkın polisler “oğlum” diye hitab edecek denli iyi niyetli, “Bana oğlum deme, Hacı!” dellennesine aldırmayacak kadar yüce gönüllü, gurbet ellerde kendisine hayran yabancılardan müteşekkil bir cemaat elde edebilecek yetenekte, okuryazarlığı burnunun ucundaki çember gözlüklerden şıppadanak anlaşılan, “Silver” nam marketler zinciri işleten mümtaz bir şahsiyettir.

Karşıtı “anti silver” hoca ise saklandığı ininde traş yüzü görmemiş abus çehresi, yine saklandığı ininde nedense traş yüzü görmüş bıyık mahali, okumamışlığın nişanesi gözlüksüz çipil gözleri, karanlık bir odak olduğunun nişanesi siyah sarığı ve cübbesi ile eğitim şart şiarını ömrü boyunca işitmediği her hâlden belli; Başbakan’ın kolunu sıkın David Ignatius’un romanından uyarlanan *Yalanlar Üstüne (Body of Lies, 2008)* filmindeki sefil yaratıktan daha esfeli safilin bir yara-

tık olarak kan dökmekten hayvani bir zevk duyan, belki döktüğü kanları bir yolunu bulsam da içsem hayallerini kuran, bu batıl hayallerle cehd gösterip hakikat adına yol aldığını sanan, gâvur bir karısı, gâvur bir damadı olamayacak kadar ham softa, kara yobaz, öldürdüğü zavallıları denize atıp muhtemel tehlikelerden kurtulma akıllılığını gösteremeyip bir de kayıt altına alan, aldığı kaydı üstüne adresini yazıp emniyete yollayan, peşi sıra derdest edilip Hacı'nın yanbaşındaki kodese tıklan, o kodeste emniyet müdürü misali, Gümüş Hacı'nın bir ikazıyla bütün ömrünü yanlış bir hermenötik okuma yüzünden heba ettiğini anlayarak derin bir pişmanlığa gark olan, "Keşke Halil Berktaş hocayı zamanında takip etseydim de bu hatayı işleseydim." diyebileceğini hayal bile edemeyeceğimiz insanlık zararlısı bir haşarattır.

Bütün müslümanları bir kefeye koyup hepsini terörist addeden Amerikalı emniyet mensubunun bu kabul edilemez yaklaşımının ardındaki derin (!) psikolojik sebebin 11 Eylül saldırılarında kardeşini kaybetmesi olduğunu öğrenen seyirci, bu gayrimeşru tepkiyi anlayışla karşılamaya çalışacak ama kötülüğün vücut bulmuş hâlini olduğu gibi -bizatihi kötülük- olarak algılayacaktır.

New York'ta Beş Minare filmi de öncülü *Kelebek* (2009) gibi doksanlı yıllardan beri özenle oluşturulmuş kötülüğün vücut bulmuş hâli -kana susamış İslâmcı terörist imgesini- olduğu gibi kabul etmekte bir beis görmeyen bir çizgide kurgulu-

yor kendini. *Kelebek*'ten farkı, sadece bütün savaşların anasını çıkartan o gürhün günahlarından nedamet duyup filmin hem başında hem sonunda af dilemekle yetinmektense "Size yardım edelim de bari kurunun yanında yaşı da yakmayın amcalar." türünden bir tutumu takınmasında yatıyor.

Obama'nın "Geronimo Operasyonu" sonrası "Savaşımız İslâm'la değil, teröristlerle..." açıklamasına bakıp işte çektiğimiz filmler meyvelerini verdi diye düşünenler var mıdır bilmiyorum. Ama "bizatihi kötü"yü kurgulandığı şekliyle içselleştiren filmlerin, şimdiye kadar icra edilmiş ve edilecek olan bütün gayrimeşru, gayrihukuki operasyonların değirmenine şimdiye kadar su taşıdığına, bundan sonra da taşıyacağına inanıyorum.

"Hayat tarzımızı tehdit eden İslâmcı terörist" kurgusunun zaten bu operasyonları zahmetsizce yapabilmenin zokası olarak oluşturulduğunu tekrar etme zahmetine katlanıyor, yukarıda bahsi geçen filmleri yazıp yönetenlerin hiç olmazsa *Başkanın Adamları* (*Wag the Dog*, 1997), *Kuşatma* (*The Siege*, 1998), *Kod Adı Kılıçbalığı* (*Swordfish*, 2001) filmlerini tekrar seyretmeleri, "Allah'ım bizi affet!" niyazının yanı sıra naçizane "Allah'ım cümlemize akıl, fikir, basiret, feraset ihsan eyle!" duasını da eklemeleri tavsiyesinde bulunuyorum.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





ORÇUN KÖKSAL



Neden film izliyoruz? Bu sorunun cevabını vermeden önce başka bir soru üzerine düşünmek gerek: Neden film çekiyoruz? Ya da bir insan neden film çeker?

Edebiyatta ve birçok sanat dalında olduğu gibi sinemada da bir şey üretmek, insanın “derdini ifade etme gereksinimi” olarak tanımlanabilir. Derdi olmayan kişi ne bir kitap yazar, ne resim yapar, ne de film çeker. Niyazi Mısri Hazretleri’nin buyurduğu gibi:

“Derman arardım derdime derdim bana derman imiş
Burhan sorardım aslıma aslım bana burhan imiş...”

Sanatın tüm dalları, kendimizi ifade edebilme çabamız aslında. Kendimizi arayışımız, keşfimiz, kendimizi tanımamız. Yani kendini bilmek... Peygamber Efendimiz, “Kendini bilen Rabbini bilir.” buyurmuş.

Tam da bu noktada, son dönem Türk Sineması’nın büyük bir ustasının söylediği bir söz geliyor aklıma. Üstat, yaratanın karşısındaki aczini idrak ve ifade edebilmek için film yaptığını söylüyordu.

Bu konulara ucundan değindikten sonra şimdi tekrar sorumuzu sorabiliriz: Neden film izliyoruz?



Bu soru için benim kendimce bir cevabım var. Fakat söylemeyeceğim. Çünkü bu soru için herkesin kendince bir cevabı olabileceğini düşünüyorum, olmalı da...

Neden film izlediğimizi lütfen kendinize sorun. Ben söylemeyeceğim ama kısa bir ipucu vermeden de edemeyeceğim.

Sinemaların duvarlarında nasıl ki çeşit çeşit film afişi asılıysa, hatırlarsınız lunaparklarda da bir odanın içinde yan yana asılı birbirinden farklı birçok ayna olurdu. Bu aynaların her biri bizi farklı gösterirdi: Olduğumuzdan daha uzun, daha ince, daha büyük, daha şişman gibi... Hâlbuki bizi biz olarak gösteren tek bir ayna var: Hepimizin evlerinde, odalarında, kapı arkalarında asılı olan düz ayna...

Sonuçta biz lunaparklarda yaşamayız. Ama lunaparklardaki aynaların bulunduğu o odada da mutlaka bir düz ayna vardır.

Kendinizi nasıl görmek istiyorsunuz?

Hz. Mevlana'yı hatırlatarak yazıyı bitirmek istiyorum...



ÇİZGİ ÜSTÜ ÇİZGİ FİLMLER DİYARI: STÜDYO GHIBLI

Le Blanc ve Odell'in yakın tanıklıklara dayanarak ortaya koydukları bu inceleme, dünyada Ghibli üzerine kaleme alınmış ilk kitap olmasa da dilimize kazandırılan ilk Stüdyo Ghibli kitabı olması açısından önemli.

SEMA KARACA

Stüdyo Ghibli, çocukluğundan geri dönülmez biçimde kopmanın acısını yaşayan modern yetişkinlerin renkli sığınağı olarak nitelendirilebilir. Müptelâlarının, bir film daha çekseler de izlesek diye beklediği animasyon şirketi, klâsik anlamda bir çizgi film üreticisi olmaktan çok daha öte konumdadır.

Ülkemize en son 2011 Şubatı'nda, !f İstanbul kapsamında, *Aşırıçılar (Kari-gurashi no Arietti, yön. Hiromasa Yonebayashi, 2010)* filmiyle tekrar merhaba diyen Stüdyo



Ghibli'yi Michelle Le Blanc ve Colin Odell'in kaleminden, birebir tanıklıklar sonucu edinilmiş taze bilgilerle daha yakından tanıma imkânı bulduk. Kitap aslında bir yönetmen incelemesi üstüne bina edilmiş olsa da tek tek filmler üzerinden giden analizler, okuyucuyu soyut bir dünyanın içine çekiyor.

Bağımsız film eleştirmenleri olarak tanınan Colin Odell ve Michelle Le Blanc, birlikte kaleme aldıkları *John Carpenter, Tim Burton, Jackie Chan, Vampir Filmleri (Vampire Films)* ve Kalkedon etiketiyle Türkiye'de de yayınlanan *Korku Sineması (Horror Films)* kitaplarının yanı sıra Wallflower

Press'in yayınladığı *Alter Image (Öteki İmge)* ve *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy (GreenWood Bilim-Kurgu ve Fantazya Ansiklopedisi)* gibi çalışmalara da katkıda bulunmuşlar.¹

Yazarlar, ele aldıkları yönetmenlerin filmografilerini Ghibli öncesi ve Ghibli sonrası olmak üzere iki bölümde inceliyor. Ghibli öncesi dönem, gerek Takahata gerekse de Miyazaki'nin Ghibli'ye taşıyacakları mirasın işaretleri olarak okunabilir. Stüdyo Ghibli kurulduktan sonraysa filmler artık her birinin alâmetifarıkası diyebileceğimiz bir "Ghiblilik" ruhuna bürünüyor.

Filmlerin konusu ne olursa olsun, verilen mesajlar hep "insan olmağımız"la ilgili. Miyazaki ve Takahata'nın hem ayrı ayrı hem de birlikte çektikleri animasyonlarda belirgin olarak hissedilen bu insani doku, belki de Ghibli'yi yerel bir Japon çizgi film markası olmaktan çıkarıp evrensele ulaştıran en önemli etken.

Hayao Miyazaki ve Isao Takahata imzalı yapımlar, Ghibli'nin projelerine kaynak bulmakta ciddi zorluklarla karşılaştığı bir döneme tekabül eder. Özellikle *Komşum Totoro (Tonari no Totoro, 1988)*'nin satışlarının yapımından yıllar sonra patlaması, Ghibli'yi bugünkü anlamda bir animasyon şirketine dönüştürür.

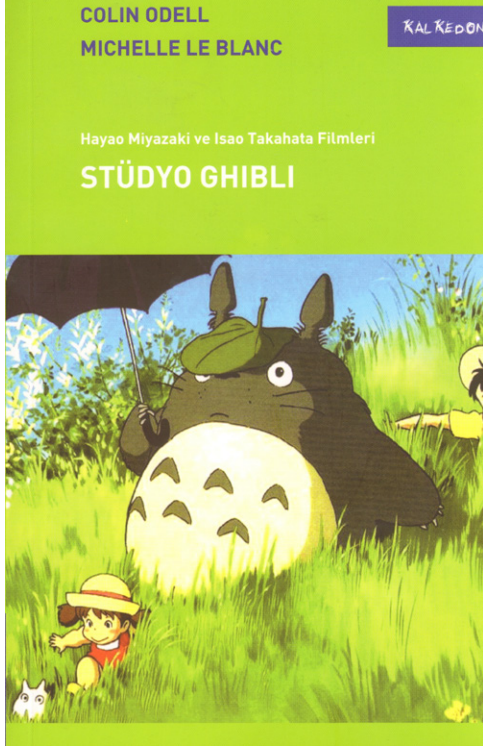
1 "Interview with Michelle Le Blanc and Colin Odell", *Imagine Magazin* (Temmuz-Ağustos 2009)'den akt. http://www.kamerabooks.co.uk/articles/studio_ghibli.php (26 Nisan 2011).

Ghibli animasyonlarında "çizgi" olmasına rağmen son derece dokunaklı ve gerçek tipler vardır. Yaşlılar, babalar, anneler, çocuklar, hatta antropomorfik biçimde resmedilen hayvanlar bile tuhaf biçimde seyirciye "insana dair" bir şeyler fısıldar.

Ghibli animasyonlarında "çizgi" olmasına rağmen son derece dokunaklı ve gerçek tipler vardır. Yaşlılar, babalar, anneler, çocuklar, hatta antropomorfik biçimde resmedilen hayvanlar bile tuhaf biçimde seyirciye "insana dair" bir şeyler fısıldar. Özellikle *Komşum Totoro* bu yönden bir başyapıt sayılabilir.² Gerçekte karşımıza çıkması imkânsız (?) bir canavarın çocuklarla kurduğu ilişkinin gerçekliğini ya da inandırıcılığını sorgulamadan, filmin akışındaki insani damara kaptırırız kendimizi; hatta kimi zaman gerçek olmasını isteriz.

Aile mefhumunun ortadan kalkmaya başlaması, aşırı bireyselleşme sonucu toplumsal yapının çözülmesi gibi ciddi sosyal problemler, çevre kirliliği, etik yoksunluk, hakeza karşılıklı saygı ve hoşgörünün giderek azalması gibi olumsuzluklara karşın Ghibli ekibi etik, ekolojik ve sosyal kaygılar taşır. Hikâyelerin aşına olduğumuz sosyal olaylar etrafında gelişmesi, Ghibli animasyonlarında eksik ya

2 Kamerabooks'un internet sitesinde yayınlanan sözkonusu röportajda Le Blanc ve Odell de favori filmlerinin *Komşum Totoro* olduğunu söylüyorlar. Şimdiye dek yapılmış en albenili, samimi ve hayatı olumlayan film olduğu kanısındalar. [http://www.kamerabooks.co.uk/articles/studio_ghibli.php (26 Nisan 2011)]



da zayıf yönler olarak değil aksine sosyo-kültürel derinliğin tebarüzüne olanak tanıyan fırsatlar olarak çıkar karşımıza. Meselâ “uygarlık ve toplumsal ruh”, filmlerin ana hikâyesini taşıyan sağlam zeminin yapıtaşlarından. Diğerlerini ise Şinto etiğine bağlı çevreci duruş, teknolojiyi kullanım şartlarına bağlı olarak olumlama, yaşlıları kadraj dışında konumlandırmaktansa hayatın anlamını taşıyan bireyler şeklinde tanımlama ve iç dünyaya işaret eden bir olay örgüsü kurma olarak sıralamak mümkündür.

Le Blanc ve Odell’in, yakın tanıklıklara dayanarak ortaya koydukları bu inceleme, dünyada Ghibli üzerine kaleme alınmış ilk kitap olmasa da, dilimize kazandırılan ilk Stüdyo Ghibli kitabı olması açısından önemli. Takahata ve Miyazaki’nin biraraya gelme ve Ghibli’yi kurma hikâyeleri kitapta her iki yönetmenin Ghibli

öncesi filmografi analizlerine dayandırılıyor. Yazarlar haklı olarak filmlerin baştan sona nasıl bir ekip çalışmasıyla ortaya çıktığını vurguluyor.³ Bilhassa Miyazaki filmlerinde seyirciyi coşkunun doruklarına çıkaran Joe Hisaishi imzalı film müziklerinin animasyon başarısındaki rolü kitapta çokça bahsi geçen konulardan.

Stüdyo Ghibli’nin 1985’teki kuruluşundan bu yana geçirdiği değişimi ve değişmeyen etik bakışını sade bir dille yansıtan kitap, Ghibli animasyonlarının derinliğini bir kez daha gözler önüne seriyor. *Ruhların Kaçışı* (*Spirited Away*, 2001) ile Oscar’ı Japonya’ya götüren tek stüdyo olarak hafızalara kazınan Ghibli, bugün de dünya çapında sahip olduğu ününü artarak sürdürüyor.

Hiç Ghibli filmi seyretmemiş olanların sorabileceği türden bir soruyla bitirelim: Yaşını başını almış bir insan neden oturup çocuk filmi izlesin ki? Cevabı basit: Stüdyo Ghibli çocukça filmler yapar ama çocuk filmi yapmaz. Çocukluk döneminin altını çizerken, dünya meselelerine naifçe dokunan ekip, çizgi filmin yalnızca çocuklara özgü bir tür olmadığını da ispatlar.

Künye: *Stüdyo Ghibli: Hayao Miyazaki ve Isao Takahata Filmleri*, Colin Odell-Michelle Le Blanc, çev. Barış Baysal (Kalkedon Yayınları, İstanbul: Şubat 2011), 160 s.

3 Çalışmanın çetinliğini görmek isteyenler ilgili linkten *Prences Mononoke* (*Mononoke-hime*, 1997) filminin yapım aşamasını izleyebilir: “Backstage of Princess Mononoke”, Yön. Toshio URATANİ, Japonya, 1997; <http://www.youtube.com/watch?v=fi3LRn7EKx8> (26 Nisan 2011)

ULUSLARARASI
**SUÇ ve
CEZA**
FİLM FESTİVALİ

INTERNATIONAL
**CRIME &
PUNISHMENT**
FILM FESTIVAL



23 - 30 EYLÜL/SEPTEMBER 2011
İSTANBUL



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
HUKUK FAKÜLTESİ




**BAŞAKŞEHİR
BELEDİYESİ**

www.uscff.com



MEMENTO ve BEN: ADALETİ ve HAKİKATİ BİR SONSUZ ŞİMDİDE ARAMAK

EYÜP SÜZGÜN

Christopher Nolan'ın çok düşük bir bütçeyle çektiği *Memento* (Akıl Defteri, 2000), izleyiciye 1940'larda ortaya çıkan "kara film" türünün yeni bir yorumunu sunar. Filmin senaryosu, Nolan'ın kardeşi Jonathan'ın kaleme aldığı *Memento Mori* adlı kısa öyküye dayanır.

Filmin ana karakteri Leonard Shelby (Guy Pearce) eski bir sigorta şirketi çalışanıdır; kimliği bilinmeyen iki kişinin saldırısına uğrar. Karısını kurtarmak için mücadele verse de başarılı olamaz. Saldırganlardan birini olay sırasında öldürür fakat ikincisi başına

ağır bir darbe indirerek olay yerinden kaçmayı başarır. Kafasından aldığı bu darbe sonucu bir travma geçiren Leonard, ileriye dönük hafıza oluşturmakta (anterograde amnesia) sorun yaşamaya başlar ve kaza anından itibaren artık yeni uzun-sürelili hatıralar oluşturamaz.

Leonard, kim olduğu, ne iş yaptığı veya karısıyla geçirdiği vakitler gibi kaza öncesine dair hayatı hakkındaki her şeyi doğru bir şekilde hatırlar. Fakat kaldığı otelden ayrıldıktan kısa süre sonra otelin nerede olduğunu, niçin orada kaldığını hatırlamaz. Ayrıca tanıştıktan birkaç dakika sonra hatırlayamadığı için de hiç kimseye güvenemez. Yaşadığı bu paranoyak duruma rağmen emin olduğu tek

sey, adaleti yerine getirebilmek için öldürülen karısının intikamını almak istediğidir.

Hafızasının mevcut hâlimden dolayı Leonard, katili bulabilmek için birkaç yöntem geliştirir. Öncelikle, her şeyin ve her kişinin fotoğrafını çekip üstüne onunla ilgili unutmaması gereken notu yazar ve bunu cebinde taşır. Çok önemli gördüğü bilgileri ise dövme yaptırmak suretiyle vücuduna kaydeder. Karısının ölümü üzerine açılan polis soruşturmasına ait bir dosyadan hareketle kişi ve yerler arasındaki ilişkileri gösteren bir harita hazırlar. Haritada belirli noktaları çeşitli fotoğraf ve notlarla işaretleyerek bu ilişkileri açıklamaya çalışır. Pek güven telkin etmeyen, fakat olay hakkında kendisinden daha çok şey bildikleri anlaşılan Natalie (Carrie-Anne Moss) ve Teddy (Joe Pantoliano) adlı karakterler de bu ilişkileri (doğru ya da yanlış) “kurtmak”ta Leonard’a yardım ederler.

Her ne kadar düz bir şekilde resmetsek de, filmin öne çıkan en önemli özelliği, hiç şüphesiz, oldukça parçalı ve doğrusal olmayan bir anlatı yapısına sahip oluşudur. Nolan, filmde kullandığı siyah-beyaz ve renkli kareler ile zamansal olarak hem ileriye hem de geriye doğru akan iç içe geçmiş olay örgüleriyle bunu mükemmel bir biçimde gerçekleştirir. *Memento*'daki anlatının bir diğer özelliği ise izleyicinin doğası gereği sahip olduğu nesnellik sınırının, renkli karelerle aktarılan olay örgüsü ve kamera açısıyla başarılı bir biçimde aşılabilmesidir.



Memento'nun en çarpıcı tarafı, hafıza, zaman, gerçeklik ve benlik hakkında birçok felsefi tartışmaya gönderme yapmasıdır.

Otel odasında oturup telefonda Sammy Jenkins'in hikâyesini anlatan Leonard'ın resmedildiği siyah-beyaz sahneler, izleyicinin, üçüncü şahıs bakış açısından olayı değerlendirmesine imkân tanıyarak, renkli karelerde karmaşık bir şekilde işlenen olayların gerçekte neye tekabül ettiğini anlamasına yardımcı olacak bir çerçeve sunar. Geriye doğru ilerleyen renkli



Bilincinde olunan bir gerçeklik alanı olarak dünyanın kuruluşu hafızanın varlığına bağlıdır. Ancak hafıza sayesinde kişi kendisine özgürce eyleyebileceği ve bu eylemlerinde sorumlu tutulabileceği bir “yer” açmış olur.

karelerde ise kamera açısından dolayı Leonard'ın hemen yanında konumlanmanın dışında bir tercihte bulunamayan izleyici, siyah-beyaz sahnelerdeki nesnel bakış açısını koruyamaz ve ana karakterle birlikte olup bitenleri çözmeye çalışır. Dolayısıyla Nolan, siyah-beyaz ve renkli 22'şer kare şeklinde tasarladığı filmin ancak yarısında izleyiciye *seyircilik hakkı* tanımakta, diğer yarısındaysa ana karakterle beraber yürümeye/eylemeye zorlayarak

onu seyirci konumunun nesneliliğinden çıkarmakta ve *Leonard olmaklığın özneliliğini deneyimleyen* bir kimseye dönüştürmektedir. Böylece yönetmen, “Leonard olmaklığı”, yani yaklaşık birkaç dakikadan fazla yaşananları hafızasında tutamama deneyimini ve bu arada karşılaştığı olaylara ait tüm parçalardan tutarlı bir anlatı oluşturmaya çabalarken yaşadığı kafa karışıklığını izleyicinin de paylaşmasını sağlar.

Gerçeklik ve Benlik Algısı

İzleyici açısından *Memento*'nun en çarpıcı tarafı, hafıza, zaman, gerçeklik ve benlik hakkında birçok felsefi tartışmaya gönderme yapmasıdır. Yaşadığı travma sonucu yeni hafıza kuramayan Leonard, aslında bir *sonsuz şimdide* yaşamaktadır. Zaman ve mekân duygusu, hafızasının izin verdiği ölçüyle sınırlandığı için, bir gerçeklik ve

ben-lik algısından yoksun hâlde yaşamını sürdürmeye mahkûmdur. Hafızanın kurulumadığı, zaman-mekân sürekliliğinin kırılarak hep kendini tekrar ettiği böylesi bir durumda, benliğin ve dolayısıyla dünyanın inşası için gereken zemin de yitirilir.

Meseleyi biraz daha anlaşılır kılma adına kişisel özdeşlik sorununa değinebiliriz. Çünkü benlikle ilgili felsefi tartışmanın odağında kişisel özdeşlik sorunu yer alır. Felsefi bir sorun olarak kişisel özdeşliği en yalın hâliyle şöyle ifade edebiliriz: Zaman-içinde bir varlığa sahip olan ben, zaman içindeki değişimler boyunca aynı kişi olduğumu nasıl bilebilirim? Bunun için geriye mutlaka değişmeyen bir şeyler kalmalı ya da elimizde böyle bir bilgiyi mümkün kılan bazı ölçütler olmalı. On yedinci yüzyıl İngiliz filozofu John Locke, bir kişinin zaman boyunca özdeşliğini ve sürekliliğini sağlayan bu temel ölçütün “hafıza” olduğunu ileri sürer. Locke’a göre, Leonard’ın durumunda da gördüğümüz gibi, *bedensel süreklilik kişisel özdeşliğin teminatı olamaz*: Ancak geçmişte de var olduğumu hatırlayabiliyorsam bir *kendilik hissine* sahip olabilirim.

Bilincinde olunan bir gerçeklik alanı olarak dünyanın kuruluşu da aslında hafızanın varlığına bağlıdır. Ancak hafıza sayesinde kişi kendisine özgürce eyleyebileceği ve bu eylemlerinde sorumlu tutulabileceği bir “yer” açmış olur. Sonsuz bir şimdi, eylem alanı olarak zamansal sürekliliğe sahip bilinçli deneyim dünyasını sınırladığından

(en azından belli düzeyde bilince sahip bazı hayvanların dünya deneyimi seviyesine indirdiğinden), kişinin eylemlerinde taşıyacağı sorumluluğu da tartışılır kılar.

Peki, insan teki için bu kadar önemli olan hafızaya güvenebilir miyiz? Belki bir paradoks olacak ama hayır. Çünkü hafıza, filmin başlarında Leonard’ın dilinden duyduğumuz gibi, mükemmel bir kayıt değil bir yorumdan ibarettir. Dolayısıyla kolayca çarpıtılabilir. Hafızanın bu güvenilmez karakterine işaret etmek için, yönetmen filmin sonlarında bir sahnede, Leonard’ın dövme yaptırarak not ettiği araba plâkasındaki yanlışlığı fark ettirmeden düzeltir. Böylece bir olgunun gerçekliği ile hafıza aracılığıyla kayıt altına alınmış o olguya ait bilginin tutarlı olmayabileceğini göstermek ister.

Memento üzerinden benliğin ve gerçekliğin kırılğan dokusunu mükemmel bir kurgu ve sinema tekniğiyle izleyiciye “hatırlatan” Nolan, 2010’da vizyona giren *Inception* (Başlangıç)’la aradan geçen on yılda bu meselelere duyduğu ilgiyi hiç yitirmeden sürdürdüğünü gösteriyor.

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.

