

# HAYALPERDESİ

SAYI: 28 MAYIS-HAZİRAN 2012

↓  
AIDA BEĞİÇ'İN  
SETİNDEN İZLENİMLER

↓  
ÜÇ KUŞAK  
ÜÇ YÖNETMEN

İMRE AZEM: "AMACIMIZ  
KENTLEŞME MESELESİ  
ÜZERİNE BİR TARTIŞMA BAŞLATMAK"



## HAYAL PERDESİ

### Sinema Dergisi

Sayı: 28, Mayıs-Haziran 2012

#### Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

#### Yayın Yönetmeni

Celil Civan

#### Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Perspektif: Cihat Arıncı

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Esra Tice

Kısa-ca: Zeynep Merve Uygun

Kamera Arkası - Sinefil: Ayşe Pay

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Keşif: Barış Saydam

DVD: Aybala Hilâl Yüksel

DiziKritik: Hilal Turan

#### Görsel Yönetmen

Erol Polat

#### Grafik

Recep Önder

#### Web Sorumlusu

İbrahim Erbaş

#### Reklam Sorumlusu

Gökhan Gökmen

#### Katkıda Bulunanlar

Kültigin Kağan Akbulut, Cemil Akgül, Ümit Aksoy, Cihan Aktas, Mustafa Emin Büyükcoşkun, Betül Demirel, Gülsüm Ekinci, Ömer Erdem, Yiğitalp Ertem, Sema Karaca, Koray Sevindi, Abdülgafur Şahin, Remzi Şimşek, Ahmet Terzioğlu, Ali Emre Yıldırım

**BİLİM  
VE  
SANAT  
VAKFI**

**SAM**

Sanat Araştırmaları Merkezi

**Adres:** Vefa Cad., No: 48, 34134,  
Vefa/İstanbul

**Tel:** +90 212 528 22 22

**Faks:** +90 212 513 32 20

**E-Posta:** hayalperdesi@hayalperdesi.net

**www.hayalperdesi.net**

## Ekümenopolis

Kentsel dönüşümler ve ardi arkası kesilmeyen projelerle kontrolsüz bir hızla büyüyen İstanbul'u tüm yönleriyle mercek altına alan *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* çeşitli festivallerde ödül aldığı gibi kentsel dönüşüme dair bir tartışmayı da canlandırdı. Uzmanlar, akademisyenler, yazarlar, mahalleliler, yatırımcılarla yapılan söyleşilerin yanı sıra animasyonlara da yer veren film değişimin dinamiklerini sorgularken insan odaklı bir kent bilincine vurgu yapıyor. Belgeselin yönetmen İmre Azem'le belgeselin yapım sürecini, neoliberal kentleşmeyi ve plânsız projeleri konuştuk.

Cihan Aktas, Oscar ödüllü *Bir Ayrılık*'ın yönetmeni Asgar Ferhadi özelinde genç kuşak İranlı yönetmenleri değerlendiriyor.

Sinema sektörünün en büyük eksikliklerinden biri olan arşiv sorununa çözüm için Belgesel Sinemacılar Birliği "Arşivist Dijital Belgesel Kütüphanesi" adını verdikleri projeye belgesel filmlerin dijital ortamlarda depolanması ve yeni yayın kanallarına kavuşabilmesi adına büyük bir adım atmış oldu. Arşivist projesini Belgesel Sinemacılar Birliği Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yönetim Kurulu Başkanı Hasan Özgen ve Proje Koordinatörü Yasin Ali Türkeri ile konuştuk.

İlk filmi *Kar* ile başta Cannes Film Festivali olmak üzere pek çok uluslararası festivalden ödülle dönen Bosnalı yönetmen Aida Begić'in, son filmi *Çocuklar (Djeca)*'ın hazırlık, çekim, post-produksiyon aşamalarının tamamında görev alan Mustafa Emin Büyükcoşkun'la ekip olarak bir Yuvarlak Masa Toplantısı'nda buluştuk ve filmin yapım süreci üzerine izlenimlerini konuştuk.

Türkiye sinemasının üç farklı kusağından üç yönetmenin ölüm yıldönümlerinin Mayıs ve Haziran aylarına rastlaması vesilesiyle bu yönetmenleri yeniden anmak için bir soruşturma düzenledik. Sinema tarihçileri ve sinema yazarlarından Faruk Keç, Erdoğan Tokatlı ve Ömer Kavur'la ilgili görüşlerini aldık.

Geçirdiği kaza sonrası beyin kanaması teşhisiyle Çapa Tıp Fakültesi Hastanesi'nde yoğun bakıma alınan genç yönetmen Seyfi Teoman, yaşam mücadelesini kaybetti. Seyfi Teoman'ı ilk filmi *Tatil Kitabı*'ndan sonraki süreçte Bilim ve Sanat Vakfı'nda konuk etmiştik. O görüşmede Teoman'ın kendi sinema serüvenine dair sözleri Türk Sineması Araştırmaları sayfalarında.

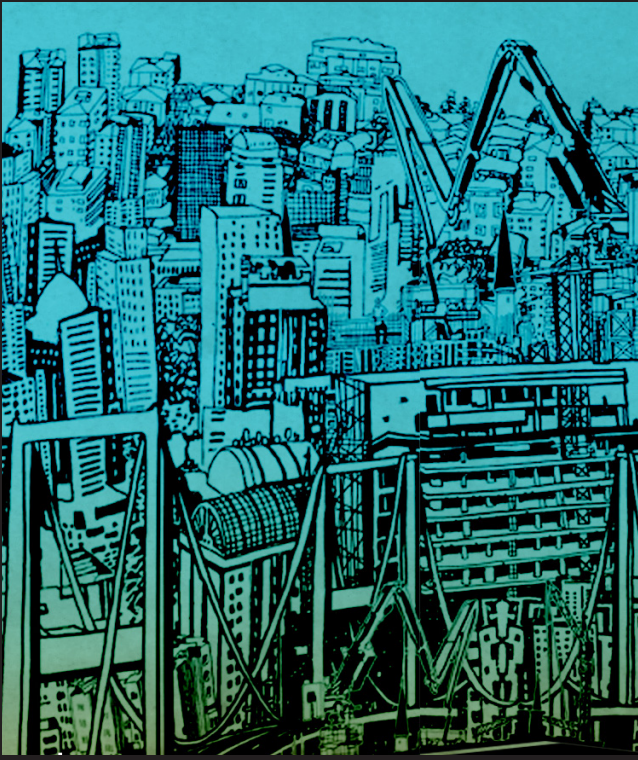
"Neden Film Seyrediyoruz?" kösesinin bu sayıdaki konuğu ise şair ve yazar Ömer Erdem. Erdem, sorumuza kendine özgü üslubuyla cevap veriyor.

Celil Civan



*Manhattan, Woody Allen, 1979*



**KAPAK****İmre Azem**

Çeşitli festivallerden ödüllerle dönen *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir*, kentsel dönüşümler ve ardı arkası kesilmeyen projelerle kontrolsüz bir hızla büyüyen İstanbul'u tüm yönleriyle mercek altına alıyor. Uzmanlar, akademisyenler, yazarlar, mahalleliler, yatırımcılar, kentliler ile yapılan söyleşilerin yanı sıra animasyonlara da yer verilen film değişim kadar değişimin dinamiklerini de sorguluyor. İmre Azem'le bu ilk uzun metrajlı belgeselinin yapım sürecini, neoliberal kentleşmeyi ve plânsız projeleri konuştuk.

**VİZYON**

- 06** Kuzgun: Postmodern Bir "Şölen"/  
**Barış Saydam**
- 
- 12** Ateşin Düştüğü Yer: Bir Babanın Vicdanı/  
**Betül Demirel**
- 
- 18** Ya Candan Ya Yârdan/  
**Aybala Hilâl Yüksel**

**SÖYLEŞİ**

- 22** İMRE AZEM: "Amacımız Kentleşme Meselesi  
Üzerine Bir Tartışma Başlatmak"/  
**Zeynep Merve Uygun**

**FESTİVAL GÜNLÜĞÜ**

- 30** 31. İstanbul Film Festivali: Emek'siz Geçen  
Üçüncü Festivali de Geride Bıraktık/  
**Barış Saydam**

**TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI**

- 36** Seyfi Teoman: "Biz Öyle Başlıyoruz  
Sinemaya, Sinemayı Seviyoruz"/  
**Hayal Perdesi Sinema Sohbetleri**
- 
- 40** Atıf Yılmaz Sineması/  
**Esra Tice**
- 
- 44** Üç Kuşak Üç Yönetmen/  
**Barış Saydam**

**DİZİKRİTİK**

- 58** kuzey güney: Galiptir Bu Yolda Mağlup/  
**Ümit Aksoy**

**AÇIK ALAN**

- 64** Vavien'e Vavien Tertibinden Bakmak/  
**Remzi Şimşek**

**KAMERA ARKASI**

- 68** Aida Begiç'in Setinden İzlenimler/  
**Koray Sevindi-M. Abdülgafur Şahin**





## 44 TÜRK SINEMASI ARAŞTIRMALARI

### Üç Kuşak Üç Yönetmen

Türkiye sinemasının üç farklı kuşağından üç önemli yönetmenin ölüm yıldönümlerinin Mayıs ve Haziran aylarına rastlaması vesilesiyle söz konusu yönetmenleri yeniden anmak için bir soruşturma düzenledik. Sinema tarihçileri ve sinema yazarlarından Faruk Kenç, Erdoğan Tokatlı ve Ömer Kavur'la ilgili görüşlerini aldık.



## 68 KAMERA ARKASI

### Aida Begiç'in Setinden İzlenimler

Aida Begiç'in, üç yıllık bir senaryo çalışmasının akabinde çektiği son filmi *Çocuklar (Djeca)* 65. Cannes Film Festivali'nin Belirli Bir Bakış bölümünde gösterildi. Cannes'dan sonra seyirciyle buluşacak son filminin hazırlık, çekim, post-produksiyon aşamalarının tamamında görev alan arkadaşımız Mustafa Emin Büyükcoşkun'la ekip olarak Begiç'in setini ve filmi konuştuk.



## 106 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

### Ömer Erdem

Bu sayımızın konuğu şair ve yazar Ömer Erdem. Erdem, "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusuna kendine özgü üslubuyla cevap veriyor.

### BÜYÜLÜ GERÇEK

76 Yalanı Tabiileştiren Telakkiye Karşı/  
Cihan Aktaş

### KISA-CA

82 Kısa Filmin Sanal Yansımaları/  
Zeynep Merve Uygun

### KEŞİF

86 Rundskop: Erkekliğe Dair Bir Frankenstein  
Hikâyesi/ Yiğitalp Ertem

### BELGESEL ODASI

90 Arşivist: Belgeseller Artık Koruma Altında/  
Kültigin Kağan Akbulut

98 Küreselleşme Üçlemesi: Küreselleştim,  
Küreselleştin, Küreselleşti!/ Sema Karaca

### SİNEFİL

102 İçimizdeki Kıyamet: Yeryüzündeki Son Aşk/  
Gülsüm Ekinci

### NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ

106 Sinema... Sinema/ Ömer Erdem

### DVD

108 Yeni Çıkan DVD'ler/ Aybala Hilâl Yüksel

### KİTAPLIK

112 Saniyede 24 Kare Ölüm: Dünyayı Yok Etme  
Düğmesi/ Ahmet Terzioğlu



# KUZGUN

## POSTMODERN BİR “ŞÖLEN”

---

**BARIŞ SAYDAM**

---

**Spoiler Uyarısı:** *Bu yazı filmdeki kilit sahnelerle ilgili bilgiler içermektedir. Filmi izledikten sonra okunması önerilir.*

Edgar Allan Poe'nun “Kuzgun” şiiri, sevgilisini kaybetmiş bir âşığın hiç bitmeyen

arayışını hüznü ve karanlık bir atmosfer içinde betimler. Genç âşık meleklerin çağırıldığı eşsiz sevgilisi Lenore'un yasını tutarken, Pallas büstünün üzerine tüneyen kuzgunun sorduğu her soruya “nevermore” (hiçbir zaman) cevabını vermesiyle daha da karamsarlığa düşer; ama onun karamsarlığında çekici ve karşı konulamaz bir yan vardır. Tıpkı Poe'nun kendisi gibi,



şirindeki karakter de yaşadığı hüzünden ve melankoliden gizli bir keyif alır. Karanlığa doğru yolculuğunda derinlere inmekten bir an olsun bile tereddüt etmez. Şiirin sonlarına doğru adam, kuzgunun sadece kendisine öğretilen bir sözcüğü ezberlediğini ve aslında kendisini anlamadığını ve kendisiyle konuşmadığını fark eder. Fakat yine de sormaktan geri durmaz: Ruhum cennette mi buluşacak o Lenore’la? Cevap tektir ve değişmezdir: Hiçbir zaman! Bütün esrikliğiyle üstelemeye devam eder. İsteddiği şey aslında kendisini rahatlatıcak bir cevap değildir; tersine kuzgunun yalnızlığını dağıtmasından şikayetçidir ve “bırak beni, git kapımdan” diye haykırır kuzguna. Burada aslanan karakterin ölümle ve yaşla kuşatılmış bir döngünün içerisine hapsolmasıdır. Poe’nun “Kuzgun” şiiri, bu açıdan onun öykülerine de taşınan döngüselligi en iyi özetleyen çalışmasıdır. Poe hiçbir zaman o döngünün içerisinden çıkmaya çalışmaz, çabalamaz; onun esas beslendiği yer orasıdır, onun yaşama alanı o döngüsellik içerisindedir. Dolayısıyla Poe’nun öykülerinde anaakım sinemanın tabiriyle “rahatlatıcı” bir unsura yer yoktur.

James McTeigue’nun Edgar Allen Poe’nun hayat hikâyesinden ve öykülerinden bölümler kullanarak kotardığı *Kuzgun* filmi ise, bütün oyunbaz yapısının arkasında, finalde sağlayacağı rahatlatma ve düğümü çözme ânı üzerine kuruludur. Poe’nun öyküleri bir yapboz misali birbirlerine

**Poe’nun kendi yaşam öyküsünden de yararlanılarak çizilen karakter, anaakım sinemanın temel mekanizmaları içinde eritilirken, olay örgüsü de onun çeşitli hikâyelerinden parçalarla ilerler.**

eklemlenerek postmodern bir anlatıyla beyazperdeye taşınırken, yazarın ölümle mühürlenmiş yaşamı ve kendi karanlığına bakmaktan çekinmeyen tekinsiz yanını bir antikahraman romantizmine bırakır. Özdeşleşmenin sağlanması için Poe karakteri daha sevimli, romantik ve insanların bağ kurabileceği kadar “açık” olmalıdır. Poe’nun kendi yaşam öyküsünden de yararlanılarak çizilen karakter, anaakım sinemanın temel mekanizmaları içinde eritilirken, olay örgüsü de onun çeşitli hikâyelerinden parçalarla ilerler.

### **Filmin Oyunbaz Evreninde Poe Hikâyeleri**

Filmin ana çatısı Poe’nun “Morgue Sokağı Cinayetleri” hikâyesini kendisine merkez alır. Paris’te iki kadının vahşice öldürülmesini araştıran Dupin, olay mahalline geldikten sonra bir kadının boğazının kesildiğini, diğerinin ise boğularak baca boşluğuna sıkıştırıldığını görür. Filmde Dupin karakteri yerine dedektif Fields olay yerini inceler, iki kadının cesedini aynı şekilde bulur ve



**Poe üzerine çekilen bir filmde Poe'nun öyküleri klişe işlevi görür ve izleyicinin öyküyü daha rahat kavramasına ve yarattığı kurmacanın içine sürüklenmesine imkân tanır.**

katili aramaya başlar. Filmde kullanılan bir diğer Poe hikâyesi de “Kuyu ve Sarkaç”tır. Yazarın en etkileyici ve tüyler ürpertici öykülerinden olan eserde, İspanyol Engizisyonu tarafından kendisine işkence yapılan bir tutuklu yaşadıklarını bütün çıplaklığıyla anlatır. Öykünün en korkutucu yanı ise, tutuklunun her şeyi kendi ağzından anlatmasıdır. Poe bu öyküde gerçeküstü bir öğeden yararlanmak yerine, doğrudan in-

sanın duyu organlarına hitap eder ve korkuyu okuyan herkesin zihninde yeniden yaratır. Filmde ise, bu öykü katilin cinayetlerinden birine ilham verir ve yeniden tasarlanarak estetize edilir. Poe'nun gerçekte hayatta en çok tartıştığı ve Poe'nun ölümünden sonra ona karşı en ağır yazıları yazan eleştirmen Griswold, filmde tatsız bir ironi sonucu “Kuyu ve Sarkaç” öyküsünün başkarakteri olur ve bir masa üzerine yatırılarak ortadan ikiye ayrılır.

Poe'nun “Kızıl Ölümün Maskesi” hikâyesinde, Prens Prospero “Kızıl Ölüm” isimli bir hastalığın neden olduğu salgından korunmak için kendisini bir manastıra kapatır. Kendisiyle birlikte manastıra kapanan pek çok soyluya burada bir maskeli balo düzenler. Balonun ortasında gizemli



biri ortaya çıkar ve tüm odaları dolaşmaya başlar. Prospero bu yabancıyla yüzleştiği anda düşüp ölür. Ölümün kaçınılmazlığının bir alegorisi olarak da okunabilecek bu öykü, filmde katilin Poe'nun sevgilisini kaçırdığına başvurduğu bir ipucu şeklinde bağlamından koparılıp beyazperdeye yansır.

### **Postmodern Bir Anlatı Olarak Kuzgun**

Filmdeki bu örnekler uzadıkça uzar: Filmin girişindeki “Kuzgun” şiirinden, “Annabel Lee”ye ve bahsi geçen öykülerin dışında filmde bir şekilde kendisine yer bulan “Gammaz Yürek”, “Kara Kedi”, “Amontillado Fıçısı” gibi öykülerden bölümlere kadar filmin geniş bir Poe repertuarı mevcut. Fakat esas önemli mesele, bunların nasıl ve ne amaçla kullanıldığı. Kimi ana çatıyı kimi cinayetlerin işleme şeklini kimi de dedektifin ve Poe'nun cinayetleri çözmesi için ipucu şeklinde bırakılan bu öykü parçaları, bir bakıma Umberto Eco'nun klişelerle ilgili sözünü de haklı çıkarır: Bir ya da iki klişe bizi güldürür, ama yüzlercesi bir arada olursa gerçekten etkileniriz diyen Eco, bize postmodernist anlatıların klişeleri ve bir dizi gönderme üzerine kurdukları repertuar sinemasının piyasa tabiriyle neden “tuttuğunu” da ispatlar. Poe üzerine çekilen bir filmde Poe'nun öyküleri klişe işlevi görür ve izleyicinin öyküyü daha rahat kavramasına ve yaratılan kurmacanın içine sü-

rüklenmesine imkân tanır. Film, dedektif hikâyeleri üzerinden gotik korku ve kara film türlerine öykünerek bunlarla istediği gibi oynar ve seyircinin de Poe öyküleri arasında yapbozları doldurarak keyifli bir şekilde vakit geçirmesini sağlar. Son derece stilize bir şekilde türlerin kodlarını yeniden üretirken, Poe'yla yeni tanışmış bir ergen heyecanıyla bir tür Poe fetişizmi yaratmaktan geri durmaz. Atmosfer konusundaki bu romantik ve kaygısız tavır ise, filmin arka plânının, Poe'nun yaşadığı dönemin Amerika'sından çok Karındaşen Jack'in hikâyesinin geçtiği ve 19. yüzyıl Londra'sının betimlendiği *Cehennemden Gelen (From Hell, 2001)* filmine benzemesine neden olur. Poe içinde yaşadığı (belli bir söylemi, ussallığı ve sınırları olan) mekândan ve dönemden çıkarılarak, yeniden titizce yaratılan bir evrende “amaca uygun” bir şekilde yaşatılır.

Postmodern anlatıların orijinallikten uzak, parçalı ve bir tür repertuar sineması üzerine kurulu yapıları bir başka sorunu daha gündeme getirir. Modern zamanda parçalı anlatımı, göndermeleri ve içi boşaltılmış temaları eleştirel bir silaha dönüştüren parodi, postmodern filmlerde pastişe dönüşür. Fredric Jameson'a göre pastiş de parodi gibi kendine özgü ya da benzersiz, “nevi şahsına münhasır” bir üslup, lengüistik bir maske, ölü bir dilde yapılan konuşmadır. Ancak pastişte parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı içgüdüleri kopartılmıştır. Pastiş, boş bir parodi, kör



**Filmdeki romantik, cezbedici ve kahraman görünümündeki Poe'ya karşı, gerçek hayattaki Poe alkolik, davranışları önceden kestirilemeyen, dengesiz, karamsar, tekinsiz ve çok az arkadaşı olan bir insandır.**

bir heykeldir.<sup>1</sup> Öykülerinde güldürüyü groteske, gerilimi canlandırarak korkuya, nüktedanlığı abartarak bürleske dönüştüren<sup>2</sup> Poe'nun bütün bu incelikleri, *Kuzgun*

1 Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Gec Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev: Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi Kitap, Mart 2011, s. 56

2 Edgar Allan Poe, Southern Literary Messenger'ın Richmond'da çalışan editörü Thomas Willis White ile yazışmalarında başarılı bir hikâyenin bu özellikleri taşıması gerektiğinden bahseder ve bütün öykülerinde bunları kendisine ilke olarak edinir. Aktaran: Peter Ackroyd, *Poe: Kısacık Bir Hayat*, çev: Esin Eşkinat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2011, s. 50

filmde öykülerinden parçaların pastis mantığıyla birbirine eklenmesiyle inceliklerinden ve özgüllüklerinden uzaklaşır. Seyirciye yüzeysel anlamda hoş vakit geçireceği bir alan yaratılırken, özde ise içi boş, ruhsuz ve bütünsellikten uzak bir yapım ortaya çıkar.

### **Parlak Cilanın Altındaki Boşluk**

*Kuzgun*'un görüntüdeki şıklığına rağmen ruhsuzluğunun neden olduğu boşluğu, belki de bu tür anlatıların en tanınan yönetmenlerinden Quentin Tarantino'nun *Ucuz Roman* (*Pulp Fiction*, 1994) filminden bir örnekle açıklamak ve postmodern filmlerde yapılan göndermelerin yarattığı bumerang etkisini ortaya koymak anlamlı olacaktır.<sup>3</sup> *Ucuz Roman*'da Uma Thurman'ın canlandığı Mia karakteri Jean-Luc Godard'ın *Hayatını Yaşamak* (*Vivre Sa Vie*, 1962) filmindeki Anna Karina'nın oynadığı Nana karakterinin modern bir uyarlaması gibidir. Mia saçlarından tavırlarına Nana'yı hatırlatır, Nana'nın oturduğu cafe'lere benzer mekânlarda vakit geçirir. *Hayatını Yaşamak* filminde cafe'de oturduğu sahnede Nana, başımı kaldırıyorum, bundan ben

3 Bahsi geçen konuyla ilgili ayrıntılı bilgi edinmek için Pat Dowell ve John Fried'in kaleme aldığı "Ucuz Anlaşmazlık: Quentin Tarantino'nun *Ucuz Roman*'ına İki Bakış" isimli makale okunabilir. *Postmodernizm ve Sinema*, Derleyen ve Çeviren: Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk, Ankara: Ark, 1997, s. 85-101



sorumluyum, başımı çeviriyorum, bundan ben sorumluyum diyerek, varoluşunu sorgular, hareketlerinin yaşamına olan etkisi üzerinde durur. Oysa *Ucuz Roman*'da bu tür bir etki yerine, ucuz bir malzeme ve kitsch bir estetik vardır. Karakterler cafe de oturup neden domuz eti yemediklerini tartışırlar, popüler kültür üzerine geyik yaparlar. Karakterlerin içinde buldukları mekânlar, karakteristik özellikleri, kimliklerini ifade eden şeyler ve içerisine girdikleri olay örgüsü hep farklı filmlerden alınmıştır; yaptıkları tek orijinal şey sürekli konuşmalarıdır. Mia karakterinde olduğu gibi, dış görünüş olarak sinema tarihinin etkileyici filmlerini ve karakterlerini anıştıran kahramanlar, öze inildiğinde ise büyük bir boşluğu barındırırlar. Göndermeler ve alıntılar bütünü filmi yukarıya çekmek yerine, filmin altını oyarak bumerang etkisi yaratır. Filmlerin parıltılı cilası döküldüğünde geriye ruhsuz ve içi boş "ucuz malzeme" kalır.

James McTeigue'nun *Kuzgun* filminin finalinde Poe, katili bulmuştur ama zehirlendiği için ölmektedir ve parktaki bir banka oturur. Katilin ismi olan Reynolds'ı sayıkladıktan sonra kafasını yukarıya kaldırarak, "Tanrım, zavallı ruhuma yardım et" der ve son nefesini verir. Birden kar yağmaya başlar ve Poe katili yakalamış, sevdiği kadını kurtarmış bir antikahraman olarak Tanrı tarafından da kutsanır. Muazzam bir rahatlama ve arınma sekansıyla Poe yüceleştirilir. Gerçek hayatta ise durum

hiç de öyle değildir. Poe son zamanlarını hastanede geçirir ve giderek akıl sağlığını kaybeder. Ölmeden önceki gün sürekli Reynolds ismini tekrarlar. Ölmeden önce de filmdeki cümleyi söyler ve sonra hayatını kaybeder. Üç dakika sürdüğü söylenen cenazesinde ise sadece dört kişi vardır.<sup>4</sup> Filmdeki romantik, cezbedici ve kahraman görünümündeki Poe'ya karşı, gerçek hayattaki Poe alkolik, davranışları önceden kestirilemeyen, dengesiz, karamsar, tekinsiz ve çok az arkadaşı olan bir insandır. McTeigue'nun uyarlaması bu açıdan bakıldığında, görmek istediğimiz şeyi bize gösterir ve ironik bir şekilde bir Poe öyküsü gibi aslında gördüklerimizin görmek istediklerimiz olduğu gerçeğini telkin eder.

## KUZGUN / THE RAVEN

Yönetmen: James McTeigue

Senaryo: Ben Livingston,  
Hannah Shakespeare

Oyuncular: John Cusack, Alice Eve,  
Luke Evans

Yapım: ABD, Macaristan, İspanya, 2012,  
110 dk.

Vizyon Tarihi: 27 Nisan 2012

4 Peter Ackroyd, *Poe: Kısacık Bir Hayat*, çev: Esin Eşkinat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2011, s. 9-10



# ATEŞİN DÜŞTÜĞÜ YER BİR BABANIN VİCDANI

---

**BETÜL DEMİREL**

---

Türkiye'nin en önemli sorunlarından biri töre cinayetleri. Üçüncü sayfa haberlerinde sıklıkla rastladığımız, bazen çok uç örneklerle halkın gündemine taşınan, devlet ve sivil toplum kuruluşlarınca el atılmakla birlikte halen durdurulamamış kanayan bir yara. Hal böyle olunca sinemanın da bunu görmezden gelmesi mümkün değil

elbette. Özellikle son yıllarda televizyonu da işin içine katarsak töre eksenli yapımlar ortalıkta boy geziyor. Ama hep olgusal olarak ele alınıyor ya da maktullerin dramı şeklinde mercek altına yatırılıyor yaşananlar. Bu meselenin bir başka boyutunu ortaya koyan cevaplanmamış bir soru var aslında: Bir anne ve baba töre gereği de olsa nasıl böyle dehşetengiz bir olaya müsaade edebilir? Bir baba evladına nasıl kıyabilir, bir anne buna nasıl göz yu-



mabilir? Belki bu canice fiili istemeyerek, vicdanını yok eden bir baskıyla yapmıştır; muhakkak pişmandır, vicdanı sızlıyordur, diye açıklamaya çalışabilir, belki kendini bir parça teskin edebilir insan. Fakat bir örnekte kızına eliyle zehirli bir yiyecek veren, her lokmasını seyreden, ölüme gidisine kayıtsız kalan bir babanın yakalandıktan sonra pişmanlık duymadığını gayet soğukkanlılıkla ifade etmesi, yine aynı şey olsa yine yaparım demesi... İşte bunu akıl kabul edemiyor, kalbe vicdana sığmıyor. Bir yerlerde bir yanlışlık var hissi uyandırıyor.

Duyduğu bir haber sonrası bir adam öz kızına bunu nasıl yapar, bununda ötesinde nasıl pişmanlık duymaz, diye düşünen İsmail Güneş, *Yer Üçlemesi*'nin sonuncu filminde buradan hareket ediyor. Üçlemenin ilk filmi *Gülün Bittiği Yer* (1999)'de devletin bireye yönelik şiddetini ele alan yönetmen, ikinci filmi *Sözün Bittiği Yer* (2007)'de maddenin birey üzerindeki şiddetini ele almıştı. Beş yıl aradan sonra gelen üçlemenin sonuncusu olan *Ateşin Düştüğü Yer*'de gerçek bir haberdan yola çıkmış ve bir babanın, arka plânında geniş bir ailenin evladına uyguladığı şiddeti ele alıyor. Her ne kadar gerçek bir habere dayansa da "Bir baba bu süreci böyle yaşamış olamaz, daha doğrusu yaşamamalı." diyen yönetmen tüm hikâyeyi yeniden kurgulamış. Gerçek hikâye bu filmin içinde de arka plânda karşılaşılan bir motif olarak yer almakta.

**Ateşin Düştüğü Yer, Yer Üçlemesi'nin diğer filmleri gibi şiddeti konu edinirken şiddetin uygulayıcısı erkekler üzerinden bir irdelemeye girişiyor. Ama yönetmenin bunun üzerine odaklanması filmde sadece babanın üç boyutluluğunu mümkün kılmış gibi gözüküyor.**

"Kim bir kişiyi öldürürse bütün insanlığı öldürmüş gibidir ve kim bir kişiyi kurtarırsa bütün insanlığı kurtarmış gibidir." mealindeki Maide Suresi 32. ayetiyle açılan film bu ayetin çizdiği iki farklı eylem arasında gidip gelen bir babanın (Osman) geçirdiği süreci üç bölümde ele alıyor. Ayetten hareketle isimlendirilen bölümlerin ilki olan "Yaşatmaya Dair"de Osman, dört kızını da içtenlikle seven, üzerlerine titreyen ince ruhlu bir baba imajı çiziyor seyircinin gözünde. Büyük kızın (Ayşe) hastalanıp hastaneye kaldırıldığı, hayatı ile ilgili belirsizliğin olduğu bu ilk bölümde her anne babanın olması gerektiği gibi fazlasıyla üzülüp çaresizlik yaşıyorlar. Kızının hamile olduğunu öğrenen baba, birden tepetaklak oluyor, şiddet eğilimli, öfke dolu, bir önceki bölümdeki sevgiden eser kalmayan bir adama dönüşüyor. Bu dönüşüm yeni bir bölüme geçişi sağlıyor: "Öldürmeye Dair". Bu ikinci bölüm babanın sırasıyla öfke, karar ve eylem aşamalarının yaşandığı bölüm. Babanın öldürme eylemi sonuca doğru ilk meyvesini verdiğinde, yani kızı babasının elleriyle



**Ateşin Düştüğü Yer, İsmail Güneş'in filmografisinin en başarılı örneği. Duyguları yansıtmak açısından ölçülü, sakın bir film. Yönetmenin önyargısız gözlemci bakışı hissediliyor.**

hazırladığı zehirli suyu içtiğinde ise ibre yine değişiyor. Baba kızını kendi eliyle öldürme gerçeğini yakinen hissettiğinde girdiği pişmanlık süreciyle onu yeniden yaşatmak için tüm gayretini sarf ediyor. Yeniden “Yaşatmaya Dair” isimli bölümünde aslında öldürme niyetiyle ortadan kaybolan vicdanı tekrardan filizlenmeye başlıyor.

### **Ateş Düştüğü Yeri Yakar**

Filmin adının geldiği “Ateş düştüğü yeri yakar” deyişinin ifadesiyle bir musibet kimin ya da kimlerin başına gelirse asıl onları etkiler, sürekli acı içinde yakar. Onların dışındakiler acıya maruz kalanın üzüntüsünün boyutlarını kavrayamaz, Duydukları acı, gösterdikleri üzüntü ise -hayatları birebir etkilenmediği için- kalıcı değil, gelip geçicidir; süreci fiilen, kalben ya da ruhen yaşamamışlardır. Filmde bu deyişin hatıra getirmesi hedeflenen ise aslında bu töre cinayetlerinde asıl acıyı anne babanın ruhunun çektiği ya da bu örnekten hareketle çekmesi gerektiği. Töre cinayetlerinin gerçekleşmesinde geniş bir ailenin suçluluğu, sonrasında toplumun hassasiyeti, şahit olanların vicdanının sızlaması,



bir şeyleri değiştirmek için toplumun tüm kesimlerinin çabalamasını bir tarafa koyan film, sadece bir anne babanın, aslında özellikle babanın bu süreçte geçirdiği evreleri yansıtmaya çalışarak bize ateşin düştüğü yeri işaret eder. Ateşin düştüğü yer, anne babanın içidir, vicdanıdır, en azından böyle olmalıdır. Anne ve baba, o anda kızının durumunu kabullenmek ve ona sahip çıkmaktansa akli ve vicdanı mağlup bir şekilde kendini aslında daha büyük bir azaba atar, ateşin içine sokar. Tercihlerini törelerden kaynaklanan zorunluluk, bir çeşit kader gibi algırlar. Oysa kadere ters, kaderci mantığıyla kendi cüzi iradelerini görmezden gelerek yaratıcı katında hangi adla olursa olsun yapmayı tercih ettikleri eylemden dolayı mesul tutulacaklarını akledemeyerek kızlarını ölüme doğru iterler. Peki ya sonrasında ne olur? Pişman olurlar mı? Filmin dayandığı gerçek hikâyede “Pişman değilim.” diyen babanın aksine burada baba pişmanlığın da ötesinde derin bir suçluluk duygusu içeren vicdan azabına düşer. Bu, kızını öldürmediği takdirde toplum içerisinde, ailesinin nezdinde duyacağı utanç ve mahcubiyetle kıyaslanamayacak derecede şiddetli bir duygu durumudur. Bu meselenin çözümünde adaleti temsil eden kurumların varlığı, toplumsal açıdan ele alanların çabaları bir tarafa, eylemi gerçekleştirmeden önlemenin en etkili biçimi vicdanı harekete geçirmektir. İşte yönetmen de bir baba vicdanını tamamen görmezden gelerek kızını öldüremez diyerek

vicdanı, pişmanlığı, merhameti ön plâna çıkarmak suretiyle bu sözün sinematografik karşılığını bulmaya çalışmış.

### **Şiddetin Uygulayıcısı Erkekler Üzerinden Bir İrdeleme**

*Ateşin Düştüğü Yer, Yer Üçlemesi*'nin diğer filmleri gibi şiddeti konu edinirken şiddetin uygulayıcısı erkekler üzerinden bir irdelemeye girişiyor. Ama yönetmenin bunun üzerine odaklanması filmde sadece babanın üç boyutluluğunu mümkün kılmış gibi gözüküyor. Film boyunca babanın geçirdiği süreci gözlemci bir bakışla seyretme imkânı sunuyor yönetmen. Özellikle hemen başlarında baba ile kızın yol hikâyesine dönüşen filmde, sadece babanın geçirdiği bir içsel yolculuk söz konusu. Kızının durumunu kendinden yaşça küçük, kudemce büyük amcasına anlatırken “Hiçbir kusurum yok.” diyen babanın kendi himayesindeki kızının başına gelenleri üstüne almaması, henüz okul çağındaki kızı kendini böyle bir ateşe atarken bir babanın sorumluluk hissetmemesi yaptıklarının arka plânını veriyor. Kendi hissesinin farkında olmayan babanın, çocuğunu günahıyla baş başa bırakıp, ölüme terk etmesinin arka plânında kendi vicdanını nasıl akladığını ağzından çıkan bu tek cümleyle gösteriyor.

Filmin diğer önemli iki karakterinden anne, hikâyeden artık çekileceği, yol hikâyesinin başlarına denk gelen sahnelerde zayıflıyor, hele son sahnesinde iyice görünmez olu-

yor. Kız da -sanki bilinçli bir tercihle- iki boyutlu ve alabildiğine masum. Hatta kızın ölümüne adım adım yaklaştıkça bir arınma hali yaşaması ve bunun yansıması olarak melekleşmesi söz konusu denilebilir. Bu ilişkiye kendi ihtiyarıyla girdiği anlaşılan kızın fazlaca masumiyet sembolü olarak çizilmesi, hele hele melekleştirilmesi biraz amacını aşmış gibi gözüküyor.

### **Nasıl Anlattığını Önemseyen Bir Film**

Yönetmen belli ki ne anlattığı kadar nasıl anlattığını da önemsemiş. Sinematografik mekânlar seçilmiş. Görüntüler üzerinde çalışıldığı, plânların titizlikle tasarlanarak çekildiği anlaşılıyor.

Olayların hızlı kurgulandığı ilk bölümdeki plân sekanslar başarılı. Özellikle yol hikâyesinin başladığı yerden itibaren daha güçlü bir görsellik ön plâna çıkıyor. Filmin temposu düşük fakat görselliği ve duygusu yüksek olan bu bölümünde baba ve kızın fiziksel ve ruhsal değişimleri arka plânlarından akıp giden görüntüyle yansıtılıyor. Hikâyeyi destekleyici bir renk ve ışık kullanımı söz konusu. Yaşamdan ölümüne doğru yolculukta, sıcak renklerden soğuk renklere geçiş var. Babasının kucağında ölen kızın yüzüne güneş ışıklarının düştüğü son sahnede Mecidi etkisi göze çarpıyor.

Bunların dışında filmin parçalarını birleştirme açısından bir sıkıntı göze çarpmamakla birlikte ilk bölümde aceleci bir

ritim ve yüksek bir tempo var. Bu sanki yönetmen -asıl söylemek istediklerini söyleyeceği bölüm olduğu için olsa gerek- bir an önce baba ve kız ölüm yolculuğuna çıkartmak istiyor hissi uyandırıyor. Yolculukta ise ilk kısımlara göre tempo bir hayli düşük. Diyalogların azaldığı bu bölümde baba ve kızın duygularını aktarabilmek için baba ile kız defalarca göz göze geliyor. Bunun gibi uzatmalar ve tekrarlar yer yer sıkılma hissine sebep oluyor seyircide. Ama buna rağmen yönetmen merak duygusunu zinde tutmayı başarıyor. Her ne kadar kızın eninde sonunda öleceği tahmin edilse de nasıl ve ne zaman olacağına dair kaygılı bekleyiş sürüyor.

### **Boşluklara Yer Yok**

Her yer doldurulmuş filmde. Neredeyse filmin tüm fonunda töre cinayetleri ile ilgili bir şeylere rastlıyoruz. Daha ilk plânda arka fonda televizyondaki bir filmde kızını evlatlıktan reddeden bir babanın repliği duyuluyor. Hastanede tarım ilacını suya karıştırıp içerek intihar eden(?) kız var. Sonra yolculuktan önce baba birinden gizlice silah alırken filmin çekirdeği hükmünde olan Mersin'deki cinayetin haberi duyuluyor kahvedeki televizyonda. Ayrıca arkada "Her türlü tarım ilaçları bulunur" diye bir dükkânın tabelası var. Sonra yolculuk esnasında uğradıkları mola yerinde Ayşe bir gazeteden aynı haberi okuyor. Bu kadarı biraz fazla duruyor, zorlama hissi veriyor. Aynı durum yol boyunca kızın gözüne takılan hayvanlar için söz konusu.



Yavrusunu emziren köpek, bir kadının sevdiği kedi yavrusu, çobanın kucağında taşıdığı bir kuzu. Güzel ama yine fazla gelen, fazlaca naif duran detaylar.

Evin hemen önünde babanın ayağının takıldığı kökü derinlerdeki kaya, yolculuk süresince baba ve kızın ruh durumuna göre arka plânın değişkenlik arz etmesi, gerçeküstü resimleri andıran rüya sekansındaki metaforların bazıları, açılmayan bagaj kapağı, kızın aralıklarla gördüğü güvercin gibi başarılı metaforlarla zenginleştirilen bir anlatım söz konusu ama yine bunda da fazlalıklar var. Özellikle çok yüklü rüya sahnesindekiler başta olmak üzere metaforlar biraz daha yalınlaştırılrsa ya da daha dolaylı hale getirilse belki, film boyunca durmadan metaforları tek tek eliyle topluyormuş hissini uyandırmayacak seyircide.

### **Yönetmenin Filmografisinin En Başarılı Örneği**

*Ateşin Düştüğü Yer*, genelin görüşüyle İsmail Güneş'in filmografisinin en başarılı örneği. Duyguları yansıtmak açısından ölçülü, sakın bir film. Yönetmenin önyargısız gözlemci bakışı hissediliyor. Ama keşke senaryo daha güçlü olsa, olay örgüsü daha iyi düşünülse, baba dışındaki diğer karakterler de üç boyutlu hale getirilse, yan hikâyeler de bir yere varsa, fazlalıklarından sıyrılrsa, diyaloglar Yeşilçamvari etkiden bir kurtulsa, amacını aşan unsurlar tekrardan elden geçirilse, yani aslında her Türk filminde söz konusu olan temel sorunlar gi-

derilse ortalamanın üstü bir film olacakmış demekten alamıyor kendini insan.

"Eğer bu duruma maruz kalan, aile içindeki bu cinayete mecbur kalan bir tek kişinin aklına bile başka bir yol var mı, başka bir çıkış var mı, öldürmekten katletmekten başka yol var mı dedirtebilirsek bütün emeklere ve çabalara değer." demekte bir röportajında yönetmen. Şu haliyle ortalama-yı yakalayan, tüm zayıflıklarına rağmen izlenildiğinde film tadını veren, duygulandıran, düşündüren, sorgulatan, velhasıl amacına hizmet eden, takdir edilmesi gereken bir film var seyircinin karşısında. Ama yönetmenin dileğinin gerçekleşmesi de zor gözüküyor çünkü maalesef filmin muhatabı pek yok.

### **ATEŞİN DÜŞTÜĞÜ YER**

---

Yönetmen: İsmail Güneş

---

Senaryo: İsmail Güneş

---

Oyuncular: Hakan Karahan,  
Elifcan Ongurlar, Yeşim Ceren Bozoğlu

---

Yapım: Türkiye, 2012, 105 dk.

---

Vizyon Tarihi: 4 Mayıs 2012

---



# YA CANDAN YA YÂRDAN

---

**AYBALA HİLÂL YÜKSEL**

---

Sundance Bağımsız Filmler Festivali'nden "Jüri Özel Ödülü" ile dönen *Can*, yönetmen Raşit Çelikezer'in ilk filmi *Gökten Üç Elma Düştü* (2008)'den bu yana sinemasında kaydettiği gözle görülür mesafeyi gösteriyor. Film anne, baba, aile olmaya; dünyaya

gelen bir çocuğun, bir "can"ın sorumluluğunu almaya dair yüksek sesle konuşulması hoş karşılanmayan meseleler hakkında sorular soruyor. Yerleşik kalıplar yüzünden, bireyin bedeniyle ilgili son derece kişisel bir sorununun çok sayıda başka insanın hayatını etkileyecek bir drama dönüşebiliyor olmasını irdelemeye çalışıyor.



## Hesapların Ortasında Bir Can

Film kendisini evlat edinen ailenin baba-sının “erkekliliğini” kanıtlamak için metalaşan çocuk Can’ın hikâyesini konu alıyor. Can aynı zamanda etrafında dönen türlü hesapları bilmediği halde, olan bitenin birincil mağduru olur. Bu sebepten; filmde geleneksel yapının dayattığı “erkeklik” kavramının ne denli yıkıcı bir baskıya dönüşebildiğini çok ince, çok etkili bir biçimde anlatmak için seçilebilecek en iyi kahramandır aslında. Can’ın 6 yıllık hayatını anlatan dönemde; kısır olmanın psikolojisi ile baş edemeyen erkeğin de, başkasının çocuğunu sırf “görsünler” diye bağırına basmayı kaldıramayan kadının da, evladını maddi problemler yüzünden büyütemeyen ailenin de acısının ağır izleri vardır. Filmin ilk yarısında, Can ile yoğun olarak muhatap olduğumuz kısımda, anlatının yüksek duygusu seyirciyi olayın sosyal arka planı ile yüzleştirirken bu durumu doğuran sorunlar üzerine de düşünmeye davet eder.

Ayşe’nin istemediği, kurtulma arzusu ile merhamet duygusu arasında salındığı için de terk edemediği bu çocuğun günümüzdeki yalnızlığı gösterilirken; geriye dönüşlerle geçmişten bu noktaya nasıl geldiği anlatılır. Belirli bir noktaya kadar oldukça iyi akan çapraz kurgu filmi tam manasıyla bir melodram olmaktan da kurtarır. Senaryonun kilit noktalarından biri olan kadının aslında bir anlamda çocuğu her sabah terk etmesi ve akşam hâlâ orada onu beklediğini görünce eve götürmesi, Ayşe ile Can

**Raşit Çelikezer’in filmi anne, baba, aile olmaya; dünyaya gelen bir çocuğun sorumluluğunu almaya dair yüksek sesle konuşulması hoş karşılanmayan meseleler hakkında sorular soruyor.**

arasındaki sarkaç misali ilişkiyi derinden hissettirir. Senaryoda iyi kotarılmış çözümlerin üstüne Ayşe rolündeki Selen Uçer’in başarılı performansı da eklenince, Ayşe ve Can’ın anne-çocuk olmaya giden yolculuğu inandırıcı ve etkileyici biçimde aktarılır.

Filmin bir diğer başarısı yine ilk bölümde çocuğun dünyasına çok içeriden ve sahici bir yaklaşımla girmeyi başarmış olmasıdır. Bunu başarmak için Can’ın bütün bir günün kalabalığının içinde yalnız başına geçirdiği halde bunu bir oyun veya eğlence olarak algılaması, kaybolmamak için kendince ürettiği çözümlerle oyun alanını her gün biraz büyütmesi, yemeğini hayvanlarla paylaşması, karnı acıkınca meyve çalması gibi detayların yerli yerinde kullanıldığı göze çarpar. Çocuğun gördüğü dünyada başarıyla dolaşan bu sahneler, yaşananların ağırlığını ajitasyona girmeyen güçlü bir dille aktarırken, seyircide de masalsı bir tat bırakır.

## Klişeler ve Entrikalar

Filmin adı ve ilk 50-60 dakikası Can’ın öyküsünü izleyeceğimizi vaat etse de bir noktadan sonra nedeni anlaşılması güç



**Can'ın ilk bölümde zihinlerde oluştuğu soru işaretleri, ikinci bölüme gelindiğinde birer birer kaybolur. Yönetmenin tüm sorularını cevaplama ve hadisenin tüm veçhelerini filmine taşıma isteği, tartıştığı meseleleri dağıtır.**

bir biçimde Cemal'in -pardon Cem'in- öyküsüne geçiş yapılır. Terk eden bu adam bundan sonra neler yaşayabilir, "hem kısır hem de fakir genç adamın" hayatta şansı yaver gidebilir mi kabilinden sorulara cevap veriyor görünen ve tamamen

melodram kodlarıyla kurgulanmış ikinci bölümde ilk bölümde inşa edilenler birer birer yıkılır. İsmi değiştirildikten sonra patronunun "hem zengin hem de ahlâksız" kızıyla evlenen Cem, karısı ve kayınpederi tarafından daima küçük görülür. Hatta aldatılır ve bir başkasının çocuğunu kendi çocuğu gibi büyütme zorunda kalır. Kısa sekanslarla uzun bir zamanda yaşanmış, çarpıcı olaylar anlatılmaya çalışıldığından mıdır, bilinmez bu bölümde seyircinin zihnine Yeşilçam melodramlarıyla yerleşmiş ve televizyon dizileriyle canlı tutulmuş şablonlar, yani klişeler, yoğun bir şekilde kullanılır.

İyiler mutlu olurken kötülerin ya hapse ya da mezara gönderilmesi, Cem'in Ayşe'yi soktuğu durumun aynısına hatta daha beterine düşmesi, kısacası tüm hesapların film süresi içinde görülmesi; filmin seyirci üzerindeki tesirini kalıcı olmaktan çıkarır. *Can*'ın bilhassa ilk bölümde zihinlerde oluşturduğu soru işaretleri, ikinci bölüme gelindiğinde birer birer kaybolur. Yönetmenin tüm soruları bizzat cevaplama ve hadisenin tüm veçhelerini filmine taşıma isteği, tartıştığı meseleleri dağıtır ve zayıflatır.

Girişilen bu infaz süreci, filmin taşıdığı en büyük çelişkiyi de açık eder. Bir yandan bireyleri belirli çerçevelerle sınırlayan toplumsal yapı eleştirilirken, öte yandan yine bu kabullerin içinden Cem'in akıbetine dair hükümler verilir. Gelinen nokta, Cem'in hastalığı yüzünden mutlu olamayacağını bir kez daha onaylar. Gereksiz pek çok entrikayla duygusal açıdan hayli yorulan seyirciye de bu yargıyı sorgulamak için fırsat tanınmaz.

Netice itibarıyla *Can*, toplumu bir arada tutan karşılıklı anlayış ve dayanışma gibi kavramların sadece toplumun koyduğu belirli standartları sağlayan bireyler için geçerli oluşunu yer yer eleştiren yer yer de olumlayan bir film olarak özetlenebilir. Film güçlü başlayıp, uzadıkça ve çetrefilleştikçe aksadığı için seyircide bir hayal kırıklığı yaratsa da göz ardı edilmemesi gereken işler de başarır. Bu coğrafya insanının aşına olduğu ve sevdiği melodramdan hem çok



uzaklaşmama hem de içinde kaybolmama çabası bir noktaya kadar anlaşılabilir. Zira esas ulaşmak istediği, öyküsünü anlattığı kesime yabancılaşmak istemez. Ancak genel seyirci beğenilerinin, meselesini görünmez ve hissedilmez kılacak denli yönlendirici olması kabul edilebilir bir durum değildir.

## CAN

Yönetmen: Raşit Çelikezer

Senaryo: Raşit Çelikezer

Oyuncular: Selen Uçer, Serdar Orçin, Yusuf Berkan Demirbağ

Yapım: Türkiye, 2011, 105 dk.

Vizyon Tarihi: 11 Mayıs 2012



# İMRE AZEM

“AMACIMIZ KENTLEŞME MESELESİ ÜZERİNE BİR TARTIŞMA BAŞLATMAK”

---

SÖYLEŞİ: ZEYNEP MERVE UYGUN

---

**B**ugüne kadar çeşitli festivallerde gösterilen ve pek çoğundan ödüllerle dönen belgesel film *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir*, 4 Mayıs 2012 tarihinde vizyona girdi. Filmin vizyonu için gereken fon ülkemizde ilk kez, internet üzerinden gerçekleştirilen bir kampanya ile toplandı. Belgesel, kentsel dönüşümler ve ardı arkası kesilmeyen projelerle kontrolsüz bir hızla büyüyen İstanbul’u tüm yönleriyle mercek altına alıyor. Uzmanlar, akademisyenler, yazarlar, mahalleliler, yatırımcılar, kentliler ile yapılan söyleşilerin yanı sıra animasyonlara da yer verilen film değişim kadar değişimin dinamiklerini de sorguluyor. *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* Mayıs sonuna kadar vizyonda olacak.

Yönetmen İmre Azem’le bu ilk uzun metrajlı belgeselinin yapım sürecini, neo-liberal kentleşmeyi ve plânsız projeleri konuştuk.



➤ Bir süre yurtdışında yaşadığınızı biliyoruz. Kentsel dönüşüm konusunda bir farklılık yaratmıştır gidip gelmeniz. Türkiye'ye gidiş-gelişlerinizde nasıl bir farklılık gözlemliyordunuz? Yurtdışında yaşamış olmak film yapma sürecini hızlandırdı mı?

Uzun süre yurtdışında yaşadığım ama sık sık İstanbul'a geldiğim için burada devamlı yaşayan birine kıyasla, değişimi daha net görme şansım oldu. Dört-beş yıllık aralıklarla buraya geldiğinizde, yeni yapılaşmaları, kaybolan yeşil alanları, artan trafiği daha belirgin bir şekilde görüyorsunuz. Bu belki de beni filmi yapmaya iten bakış açısını vermiştir bana.

**Kentte yaşayanların ihtiyaç ve arzularının kent plânlamasına yansıtıldığı bir kent hakkında bahsediyoruz. Kentler tabii ki statik değildir, değişir dönüşür. Ama bunda kimlerin söz sahibi olduğu, bu değişim ve dönüşümün kimlerin ihtiyaçlarına göre yaşandığı önemlidir.**

### ► *Ekümenopolis* filminin fikri nasıl oluştu? En çok neyi dert edinmiştiniz yola çıkar-ken?

Filmin derdi kent hakkı bağlamında sis-temsel bir eleştiri aslında. Kent hakkını biz sadece kentsel hizmetler, ulaşım hakkı olarak tanımlamıyoruz çünkü bu tanım çok dar kapsamlı kalıyor. Biz kentte yaşıyanların ihtiyaçlarının ve arzularının kent plânlamasına yansıtıldığı bir kent hakkından bahsediyoruz. Kentler tabii ki statik değildir, değişir dönüşür. Ama bun- da kimlerin söz sahibi olduğu, bu değişim ve dönüşümün kimlerin ihtiyaçlarına göre yaşandığı önemlidir. İstanbul'a baktığınız zaman aslında kentin sermayenin ve çok ufak bir kitlenin çıkarları doğrultusunda evrildiğini görürsünüz. Biz bunun kentli-lerin ihtiyaçları doğrultusunda, bilimsel bir çerçeve içinde olmasını savunuyoruz. Sermaye, plânlamaya ve bilime karşıdır. Otuz senelik bir plân yaptığınız zaman bir kent parçasının otuz sene sonra ne olacağı bellidir. El değiştirmezse oradan rant kazanamazsınız. Devamlı değişim, dö- nüşüm olacak ki orada bir rant olsun. Bu birinci neden, ikincisi ise proje mantığıdır. Sermaye proje yapmayı sever, plân yap-mayı değil. Bu mantık da bütün projelerin birbirlerinden kopuk olması sonucunu ge- tirir. Mesela Maslak'taki her bir gökdelen, kendi başına bağımsız birer projedir. Hü- sey'in Kaptan bunu söylemişti röportajda. Bir meydan yapmak, bir ağaç dikmek, bir heykel koymak isteseniz Maslak'ta bunu

yapacağınız yer yok. Çünkü her gökdelen kendi başına bir proje. Sanki etrafında hiç- bir şey yokmuş gibi yapılan binalar bunlar. Sermaye mantığı budur. Bunun gelir dağı- lımıyla da çok ilgisi var. Neoliberal kentleş- me dediğimiz bu kentleşme modeli aslında gelir dağılımındaki bozukluk üzerinden işliyor, bu bozukluğu besliyor ve ondan besleniyor. Böyle bir döngü var. Mesela Çeliktepe'ye büyük bir gökdelen dikiliyor. O gökdelenin getirdiği bazı altyapı sorun- ları var. Belediyenin yol yapması, mesela metroyu getirmesi, elektrik, su, doğalgaz gibi altyapı hizmetlerini götürmesi ge- rekiyor. Bu altyapının maliyetini hepimiz üstleniyoruz. Gökdelenin rantı ise sadece sermayedara gidiyor, yani burada kentsel kârın marjinalleştirilmesi, özelleştirilmesi var. Maliyetlerin paylaşılması ama kârların özelleştirilmesi gelir dağılımını daha da bozan bir süreç. Kent hakkı derken bun- lardan da bahsediyoruz.

► *Akademisyenlerin, mimarların, konuyla yakından ilgilenen uzmanların görüşlerin- den oluşan ciddi bir arşiv oluşturduğunuzu düşünüyorum. Röportajların tamamı kaç saattir? Yine uzman görüşlerinden oluş- an, elle tutulmaz, yaraya merhem olmaz bir duruş sergilemektense herkesin anla- yabileceği bir yerden konuşuyor film. Bu noktada ayakları yeren basan bir yapımdan söz edebiliriz. Bunu nasıl başardınız?*

Filmi çekmeye başlamadan önce, konu- yu araştırma sürecinde birçok akademik



panele, konferansa katıldım. Oralarda duyduklarım beni derinden etkiledi. Çok önemli konular konuşuluyor, hepimizin hayatını etkileyen çok önemli bilgiler veriliyor, ama üç, beş kişilik bir akademisyen çevresinden başka kimse bunları duymuyor. Sunumlar da genelde oldukça sıkıcı bir formatta yapılıyor. O zaman ben kendi misyonumun, buralarda konuşulanları halkın anlayabileceği dile çevirmek ve bir nevi halktan kopmuş bir akademiyle halk arasında bir köprü olmak olduğuna karar verdim. Filmde de bunu yapmaya çalıştım.

Filmi çekerken çok değerli insanlarla çok önemli konular konuştuk. Hepimizin hayatını, çocuklarımızın geleceğini yakından ilgilendiren şeyler konuştuk. Herhalde yirmi saatin üzerinde röportaj kaydı vardır elimizde. Tabii filmde bunların sadece çok ufak bir kısmına yer verebildik. Şimdi bunları internette taranabilir bir formatta kamuoyuyla paylaşacağımız bir site tasarlıyoruz. Umarım yakında bütün bu bilgileri herkesle paylaşma fırsatımız, hatta yeni röportajlar yaparak bu içeriği zenginleştirme olanağımız olacak.

➤ **Filmin yapım sürecinden bahsedermisiniz? Çekimler ne kadar sürdü?**

Çekimler iki yıl kadar sürdü, ama devamlı değil tabii. Montaj aşaması da altı ay kadar sürdü.

➤ **Filmin animasyonları çok etkileyici. N için animasyona başvurduunuz? Türkiye’de**

**animasyon yapmak kolay mı? Yapım sürecinde ne gibi zorluklarla karşılaştınız?**

Filmde animasyon kullanmamız aslında sanatsal kaygılardan değil, tamamen fonksiyonel sebeplerden. Anlatmak istediğimiz şeyi en basit, en doğrudan ve en etkili nasıl anlatırız sorusunun cevabıydı animasyon. Bu yüzden kullandık. Sonuçta çok dağınık bir konuyu doksan dakikada anlatmak gibi bir derdimiz vardı. Haritalar olmadan bir kenti anlatmak çok zor. Mesela ben size bin hektar orman yok oluyor desem, çok etkilenmeyebilirsiniz. Ama İstanbul haritası üzerinde ormanların yarısının son otuz senede yok olduğunu bir animasyon ile göstersem belki o grafik aklınızdan bir daha hiç silinmeyecek.

Türkiye’de çok yetenekli animasyon sanatçıları, grafik tasarımcılar var. Tek sorun, ellerinde yeterince yaratıcı olabilecekleri iş yok. Çoğu reklâm sektöründe fikren çok sığ işler ile uğraşıyorlar. Kendileri de farkında bunun ama ekmek parası, yapacak birşey yok. *Ekümenopolis* gibi içi dolu bir proje ile karşılaştıklarında çok heyecanlandılar ve birçoğu gönüllü olarak emeğini ortaya koydu. Özverili, bilinçli ve güzel bir ekip ile çalıştık.

➤ **Filmde kullanılan müzik üzerinde çok fazla titizlendiği hissini alabiliyoruz. Müzik yapım sürecinden biraz bahsedebilir misiniz?**

Filmin müzikleri de yaklaşık on beş değişik sanatçı/grup tarafından yapıldı. Yirmi



**Filmi yapmaktaki amacımız hepimizin hayatını çok yakından ilgilendiren, çocuklarımızın geleceğini tehdit eden bu kentleşme meselesi üzerine bir tartışma başlatmak. İstedik ki bu tartışmalar akademik çevrelerle sınırlı kalmasın, konuşulsun tartışılsın.**

dört tane özgün parça üretildi. Müzik yapımcımız Lari Dilmen ve Müzik Sanat Yönetmeni Nilüfer Ormanlı öncülüğünde, toplamda kırk küsur müzisyenin emeği ile bu müzikler ortaya çıktı. Her sahne için önceden plânladığımız duygusal ve ritmik akışa uygun parça üretildi ve biz montajı bu müzikler üzerine yaptık. Yani biz müzisyenlere sahnenin duygusunu tarif ettik, sonra onların ürettiği müzik üzerine sahneyi montajladık.

➤ **Filmin ses kurgusu ne kadar sürdü?**

Ses tasarımı iki hafta, miksajı da bir hafta sürdü.

➤ Film yaparken gerek yerel gerekse uluslararası kuruluşlardan fon alma konusunda bazı itirazlarınız var. Bu noktada bir direnç gösterdiğinizizi söyleyebilir miyiz?

İlk başta benim biraz kendi birikimimle başladı. Çevremdeki insanlardan hem emek katkısı, bazen ufak maddi katkılar, bazen de ekipman katkısı istedik. On bir dakikalık bir tanıtım filmi çektik. O filmi kullanarak daha büyük destek almaya başladık. Sponsor kabul etmedik. Bu şekilde post-produksiyon aşamasına geldik. Ama post-produksiyon kimsenin emek yardımıyla çözülebilecek bir konu değil. Türkiye’de yardım bulamadık. Almanya’ya, Berlin Film Festivali’ne gittik. Birçok insana derdimizi anlattık. Sadece film değeri üzerinden birkaç yapımcıya gösterdik, ortak yapımcı olun filme diye. Bir yapımcı kabul etti. Bu yapımcı da, bizim adımıza, Hamburg Film Fonu’na başvurdu. Fona başvurmanız için Hamburglu olmanız gerekiyor. Post-produksiyon desteği aldı. Şimdi Almanya’da da sinemalara çıkarmayı düşünüyorlar.

Biz Kültür Bakanlığı’yla görüşmek istemedik. Bir Türk yapımcı olarak, bizim de hakkımız var. Çünkü bu bir kamu fonu sonuçta. Ama biz böyle bir şey istemedik. Çünkü, Turizm Bakanlığı’nın logosu görün istemedik. Mesela, Avrupa Birliği’nin kültür fonlarına da başvurmadık. Çünkü o kültür fonları sizin filminizin, film değeri üzerinden değil içeriği üzerinden veriliyor. Ne anlattığına bakıyorlar. O yüzden

başvurmadık. Hamburg’un film değeri üzerinden verdiği desteğin siyasi bir amaç gütmeyeceğini düşündük.

➤ Filmle ilgili eleştiri yazılarına, yorumlara baktığımızda neredeyse negatif tepki almadığınızı görüyoruz. Ancak filmde geçen “1923’te Cumhuriyet’le sermaye İstanbul’u terk etti” ifadesi bazı kesimleri rahatsız etmiş. “Sermayenin ülkeyi terk etmediği, en fazla el değiştirdiği söylenebilir” şeklinde eleştiriler var. Bu konuda bir şeyler söylemek ister misiniz?

Evet, ben de okudum bu eleştiriyi. Öncelikle özeleştiri: filmin başındaki, giriş mahiyetinde, eski dille bir “dibace” niyetine, çok hızlı bir örgütlenmeyle hayata geçirdiğimiz animasyonda 1934 Trakya Olayları’ndan 1964 yılındaki sınır dışı edilmelere kadar uzanan ve müslüman olmayan vatandaşlara karşı uygulanan müsadere ve saldırı politikalarına yer vermedik. İlk metinde (eğer animasyonlarsaydı yirmi iki dakika olacaktı, ki bu da hem imkânsız hem de stratejik değildi) detaylarıyla yer alıyordu. Ancak metni yüzde yetmiş oranında kısaltırken, konsensüse de ulaşmadan, kısmi bir kabulle o bölüm çıktı.

Eksisözlük’teki bu eleştirinin devamında “bu sorunun temelinde kanaatimce yurtdışındaki aksine Türkiye’de gerek kurmaca gerek belgesel filmlerde danışmanlığa yeterince önem verilmemesi yatmaktadır” deniyor. Bu kanaatin hangi akademik araştırma vesilesiyle geliştirildi-



### **Biz demokrasiyi oy oranları ile kısıtlıyoruz ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra evrensel olarak terkedilmiş olan çoğulcu demokrasi anlayışıyla meselelere yaklaşıyoruz.**

ğini bilmiyoruz. Öncelikle Hobsbawm'cu söylersek, tarih akademisyenlere bırakılmayacak kadar ideolojik bir edevattır. Ayrıca tarihçilere danışmadığımız kanısına nasıl ulaşıldığı da bir muamma. “Sermaye İstanbul'u terk etmedi, el değiştirdi” demek de “sermaye İstanbul'u terk etti” demek kadar kaba bir genelleme. Dönemin Ankara'sı yirmi üç şehrin toplamı kadar yatırıma mazhar oluyordu. Bu konuya İlhan Tekeli'nin *Türkiye'de Bölgesel Eşitsizlik ve Bölge Plânlama Yazıları* kitabından bir alıntıyla katkıda bulunalım: “1923'ten 1946'ya kadar, Osmanlı toplum düzeninin doğurduğu sonuçlara reaksiyon yoğunluğunun düşmediği dönemde, ülkenin mekân organizasyonu bakımından anlamlı olan hedefleri, Batılılaşma, Osmanlı imajının kaldırılması, emperyalist etkilerin minimuma indirilmesi, milli sanayinin kurulması, Anadolu'nun geliştirilmesi olmuştur...”, “ ‘Ülkeyi demir ağlarla' örmek, koloniyal yapının ağaç sistemi şemasından ağ şemaya geçilmesi, karayollarının, demiryollarını besleyecek şekilde gelişmesi...” Ayrıca belediye ve ulaşım hizmetlerinin kamulaştırılması ve yabancı sermaye

elinden çıkması vs. somut gerçekler. Cumhuriyetin bir dolu şedit uygulamaları, devlet eliyle yaratılan kapitalist sınıf vs. ayrı bir tartışma konusu.

Malumunuz, hepi topu altı dakika uzunluğunda bir animasyonda büyük bir kentin yüz senelik tarihini anlatmak her şekile “soyutlamaya” dayanacak. Bu animasyonun amacı sadece bir çerçeve çizmek. Her çerçeve gibi de kaba genellemelere sahip. Ancak bu filmin amacı sadece tarihsel bir analiz yapmak değil. Aynı zamanda kentlilere bir tehlikeyi işaret etmek. Gönül ister ki, Kızıl Viyana'dan Porto Alegre'ye uzanan bir dizi örnekte sosyalistlerin kurduğu adilane kentleşme örneklerine de yer veren bir film yapılsın. Hep beraber esinlenelim.

➤ **Filmde kullanılan dil, jenerikte yer alan internet sitesi adresi vs. sayesinde interaktif bir “ekümenopolisçiler” platformu oluşturduunuz. “Ucu olmayan bir film” yaptınız aslında. Bu bir bakıma kentsel dönüşüm süreçlerimizin bir türlü bitmemesi ve ne yazık ki bitmeyecek olmasıyla da alakalı ama siz bu interaktif oluşum hakkında ne düşünüyorsunuz? Nasıl tepkiler alıyorsunuz? Somut süreçlere nasıl katkılar sağlandı/sağlanıyor?**

Bizim filmi yapmaktaki amacımız hepimizin hayatını çok yakından ilgilendiren, çocuklarımızın geleceğini tehdit eden bu kentleşme meselesi üzerine bir tartışma başlatmak. İstedik ki bu tartışmalar akade-

mik çevrelerle sınırlı kalmasın, konuşulsun tartışılsın. Filmin vizyonda kaldığı ilk iki haftalık süreçte bununla ilgili çok olumlu geri dönüşler aldık. İnsanlar gerçekten doluymuş bu konuda, sanki bu ortak kaygılarını formüle edecek somut verilere ve ilişkiler hakkında bilgiye sahip değillermiş. Film onlara bu konuları tartışacak donele-ri veriyor. Film aslında doksan dakikadan sonra başlıyor, insanlar filmden çıktuktan sonra film onların hayatına giriyor.

### ➤ Yeni projeleriniz neler?

Artık yüzeysel bir çağda yaşadığımız için, İstanbul'daki kentleşmenin altında yatan dinamiklere bakmıyoruz, altında ne var araştırmıyoruz. Mesela, "trafik problemi" diyoruz veya "betonlaşma problemi" diyoruz. Tarihi doku kayboluyor, mahalleler yıkılıyor, ormanlar, su havzaları yok oluyor. Aslında sorun bunları "problemler" olarak görmemizden kaynaklanıyor. Bunlar gerçekte problemler değil, sonuçlar. Nelerin sonuçları? Yanlış kentleşme politikalarının.

Kentleşme politikaları elbette kanımca yanlıştır, ama burada onları listelemek değil onların da altında yatan temel sorunlara parmak basmak gerekir. Sonuçta bu temel yaklaşımlar bu politikaları doğuruyor. Birincisi, gelişmişlik anlayışımızın çarpıklığı. Filmde görüşlerine başvurduğumuz sosyolog Şükrü Aslan'ın dediği gibi, bir toplumun gelir düzeyinin artması evet önemlidir, ama o gelirin toplumda eşit paylaşılması ondan daha da önemlidir. Bir

toplumun gelişmişlik düzeyi birincisi ile değil ikincisiyle ölçülür. Biz yaptığımız yol miktarı, konut sayısı, her gün trafiğe çıkan araç sayısındaki artış ile ölçüyoruz gelişmişliği. Burada temel bir sorun var.

İkinci sorun ise demokrasiye olan yaklaşımımız. Biz demokrasiyi oy oranları ile kısıtlıyoruz ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra evrensel olarak terkedilmiş olan çoğulcu demokrasi anlayışıyla meselelere yaklaşıyoruz. Aslında artık dünyada çağdaş demokrasi hak temelli bir demokrasidir. Evrensel insan hakları ve bilimsel değerler üzerine inşa edilmiş bir demokrasi anlayışıdır. Mesela bir örnekle anlatmak gerekirse, eğer siz bir oylama yapsanız ve halkın yüzde 99'u benim evimi yıkmak istese, bizim demokrasi anlayışımızda o ev yıkılır. Ama hak temelli bir demokraside, çoğunluk ne derse desin, o ev benim barınma hakkım, insan hakkımsa yıkılamaz. Özellikle bu günlerde ülkemizdeki demokrasi anlayışını anlatmak için sıkça kullanılan "ileri demokrasi" aslında ilkel bir demokrasi anlayışına, çoğulcu anlayışa dayanmaktadır. "Kardeşim ben seçildim, Taksim'i kapatırım, şuraya da otoban yaparım" dersanız, bu demokrasi olmaz.

Temeldeki bu anlayış kentsel süreçlerden halkı dışlayan, kent hakkı, barınma hakkı, sağlık, eğitim, yaşanabilir temiz bir çevre hakkı gibi en temel insan haklarımızı ihlal eden bir kentleşmeyi doğuruyor. Asıl problemi buralarda aramalıyız ve bu haklarımızı talep etmeliyiz.

31.

# İSTANBUL FİLM FESTİVALİ EMEK'SİZ GEÇEN ÜÇÜNCÜ FESTİVALİ DE GERİDE BIRAKTIK

---

**BARIŞ SAYDAM**

---

Emek Sineması kapandıktan sonra gerçekleşen ilk festival olan 29. İstanbul Film Festivali'ne Emek'in kapanması damgasını vurmuştu. Jim Jarmusch ve Todd Solondz gibi önemli yönetmenlerin uzunca sayılabilecek aralardan sonra dönüşlerini müjdeledikleri yeni filmleri, Fatih Özgüven'in hazırladığı Joseph Losey seçkisi, Alain Resnais, Jacques Rivette gibi ustaların son filmleri Emek'siz geçen bir festivalde haklı olarak ilgi görmedi. Filmler oynarken, herkes Emek'siz bir festival nasıl olabilir sorusunun şaşkınlığı içindeydi. Bu yıl Emek'siz

geçen üçüncü İstanbul Film Festivali'nde, Emek'in eksikliği bir kez daha kendisini hissettirdi. Festivalin ruhunu en iyi özetleyen, kolektif hafızada Pera'nın ve festivalin görkemli zamanlarını çağıran Emek, bu yıl da kepenklerini indirmiş, atıl bir vaziyette başına gelecekleri bekliyordu. Hâlâ bu konuda somut bir çözümün üretilemeyişi, önünden geçtiğimiz ve yok olup gidisine tanıklık ettiğimiz bir sinema mabedinin iç burkan durumu, geçtiğimiz iki senede olduğu gibi bu sene düzenlenen festivalde de bir festival coşkusundan çok, bir tür meslek sorumluluğuyla festivali takip etmemize neden oldu.



## Yeni Türkiye Sineması Çıkışını Sürdürüyor

Yeni Türkiye Sineması'nın politik hassasiyetleri ve farklı damarlardan beslenerek farklı yönelimleri içerisine alan "alüvyonik" yapısı, bu yılki Ulusal Yarışma'da gösterilen filmlerde bir kez daha karşımıza çıktı. *İz-Reç* kendi topraklarında gömülmesine izin verilmeyen Ermeni Kürt bir kadının hikâyesini, *Ben Uçtum, Sen Kaldın* devlet tarafından geçmişi elinden alınmış bir kadının kamerasıyla geçmişinin peşinden gitmesini, *Ana Dilim Nerede?* dil meselesi üzerinden yaşanan toplumsal ve kültürel travmayı, Zeynel Doğan'ın kendi hayat hikâyesinden Orhan Eskiköy'le birlikte uyarladığı *Babamın Sesi*, Maraş olaylarının hemen ertesinde Kürt-Alevi bir ailenin çözülüş sürecini Türkiye'nin yakın tarihini de içerisine katan geniş bir perspektifle ele alıyordu. Emin Alper'in yarışmada En İyi Film ödülünü kazanan *Tepenin Ardı* isimli yapımı ise, belki de seçki içerisinde yer alan bütün bu politik filmlerin temelini inerek, taşrada bir ailenin yarattığı hayali düşman üzerinden bireylerin bilinçaltına işleyen öteki korkusunu gün yüzüne çıkarıyordu. Sakin anlatımı, güçlü sinematografisi ve toplumsal bilinçdışındaki çatlakları ifşa eden güçlü ses bandıyla *Tepenin Ardı*, yeni dönem Türkiye sinemasının da en başarılı örneklerinden birini teşkil ediyor.

Hem konuları hem de anlatımlarıyla politik bir yerde duran bu filmlerin haricinde, Zeki Demirkubuz'un Dostoyevski'nin

**Yeni Türkiye Sineması'nın politik hassasiyetleri ve farklı damarlardan beslenerek farklı yönelimleri içerisine alan "alüvyonik" yapısı, bu yılki Ulusal Yarışma'da gösterilen filmlerde bir kez daha karşımıza çıktı.**

*Yeraltından Notlar* kitabından serbest bir şekilde uyarladığı ve sinematografik olarak belki de şimdiye kadarki en iyi filmi olarak gösterilebilecek *Yeraltı*, Ümit Ünal'ın insanları bir arada tutan ve ayıran şeylerin aslında çok kırılğan olduğuna dikkat çektiği *Nar*, Reis Çelik'in çok klişe bir konu olmasına rağmen kurban rolünü kadın yerine erkeğe vererek meseleye farklı bir açıdan baktığı son çalışması *Lal Gece*, bir ilk filmin bütün handikaplarını taşıyan, dağınık ve fazlasıyla naif kalan bir tür yolculuk hikâyesi sayılabilecek *Ferahfeza*, umutsuzluğa düşüp bir arayışa çıkan Mina'nın hayata tutunma mücadelesinin anlatıldığı ve özellikle de başroldeki Senem Öge'nin performansıya öne çıkan *Şimdiki Zaman* Ulusal Yarışma'nın diğer öne çıkan filmleriydi. Politik filmler arasında ödül alacak kadar dikkat çekmeseler de, Yeni Türkiye Sineması'ndaki farklı arayışları, yolda olma/yolculuğa çıkma, yeni bakış açıları üretme ve var olanı kendi bakış açısına göre değiştirme çabalarının başarılı örnekleriydi.

Faust



**İstanbul Film Festivali'nin en zayıf bölümlerinin başında gelen Uluslararası Yarışma bölümünde, bu yıl yine gelenek bozulmadı.**

### **Yarışmada “Kötü Film” Geleneği Devam Ediyor**

Genelde İstanbul Film Festivali'nin en zayıf bölümlerinin başında gelen Uluslararası Yarışma bölümünde, bu yıl yine gelenek bozulmadı ve anaakım filmlerle daha deneysel sayılabilecek ilginç çalışmalar bir araya geldi. Dönem filmi *Yasak Aşk (En Kongelig Affære)* bütün şatafatı ve güçlü

oyunculuklarına karşın meselesizliğinin kurbanı olurken, İrlandalı Ian Fitzgibbon'ın modern ve masalsı aşk hikâyesi *Süper Kahramanın Ölümü (Death of a Superhero)* seyirlikten öteye geçemiyor, sinemanın sağaltıcı tarafını anlatmaya ve sinema tarihine saygısını sunmaya çalışan *Cut*, tam tersi bir etkiyle tuhaf bir “şok” filmi olmaktan sıyrılamıyor, *Bonzai* ise kâğıt üzerindeki ilginç konusunu donuk bir şekilde beyazperdeye taşıyordu. Herkesçe bilinen bir romandan ve klişe sayılabilecek bir konudan inanılmaz bir yönetmenlik başarısıyla sıradışı bir yapım çıkaran *Uğultulu Tepeler (Wuthering Heights)* ve 19. yüzyıl-

da, Dublin’de kadınların ayakta kalma mücadelesine kamerasını uzatarak, toplumsal cinsiyet farklılığını da tartışmaya açan *Albert Nobbs*, bölümün en dikkat çeken filmleri arasındaydı.

### **Orta Sınıf Romanları ve Eğlencelikleri**

Genelde festivalden sonra vizyona girecek anaakım filmlerin gösterildiği Akbank Galaları bölümünde, İngilizlerin tipik bir Batılı gözüyle baktığı oryantalist Hindistan güzelleme filmleri *Trishna* ve *Marigold Otelinde Hayatımın Tatili (The Best Exotic Marigold Hotel)*, orta sınıf Batılılar için çekilmiş romanslardı. *Histeri (Hysteria)*, *Sadakatsizler (Les Infidèles)* ve *New York’ta 2 Gün (2 Days in New York)* bu türün çeşitlemelerini sunan, nihayetinde yine orta sınıf eğlencelikleri olmaktan öteye geçemeyen yapımlardı. *Kafa Avcıları (Hodejegerne)* da özünde bu tarz yapımlar içerisine dâhil olabileceken, aksiyon ve gerilimle romansı zenginleştirmenin peşinde koşarak, diğerlerinden ayrılıyordu. *Margane Satrapi’nin Fellinivari yeni filmi Azrail’i Beklerken (Poulet Aux Prunes)* ise, bir keman virtüözünün ölüme yolculuğunu anlatan duygusal ve masalsı bir yapımdı.

### **Ustalardan Yenilikçi Çabalar**

Geçtiğimiz sene Stephen Frears, Bent Hamer, Nikita Mikhalkov, John Sayles ve Yimou Zhang gibi ustaların orta karar ve sıradan filmlerini izlediğimiz Yıllara Meydan Okuyanlar bölümünde, bu sene Ermanno

Olmi’nin inanç sorunu ve göçmenlik meselesini çorba ettiği *Kilisedeki Gecekondu (Il Villagio di Cartone)*, Agnieszka Holland’ın tipik bir İkinci Dünya Savaşı filmi olan *Karanlıkta Kalanlar (W Ciemnosci)*, Tony Gatlif’in kendi sinemasıyla Godard’ın *Film Sosyalizm (Film Socialisme)* yapıtını birleştirme denemesi *Öfkeliler (Indignados)*, Terence Davies’in en iyi bildiği dönemi, 1950’lerin İngiltere’sini romantik bir ilişki üzerinden anlattığı *Aşkın Karanlık Yüzü (The Deep Blue Sea)* isimli yapımı “ortalama” diyebileceğimiz işlerdi. Aleksandr Sokurov’un her karesine kendi imzasını attığı büyüleyici filmi *Faust*, Taviani Kardeşler’in ilginç denemesi *Sezar Ölmeli (Cesare Deve Morire)* ve Werner Herzog’un önceki belgesellerindeki başarısını tekrarladığı *Uçuruma Doğru (Into the Abyss)*, ustaların yıllara meydan okuyan eserler üretmeye devam ettiklerinin de ispatı oldu. Bu bölümde gösterilen filmlerin bir diğer özelliği ise, geçmişte çok başarılı filmler çekmiş ve yaşları kemale ermiş pek çok ustanın hâlâ farklı arayışlar içinde olduğunu, denemeye devam ettiğini ve sinemanın dönüşümüyle birlikte kendi meselelerini farklı bir şekilde aktarma yolunda düşünsel bir çabanın içine girdiklerini göstermesiydi.

### **Orta Karar “Festival” Filmlerinin Ağırlığı**

Her festivalin en çok ilgi gören bölümü olan Dünya Festivallerinden bölümünde, İspanyol Iciar Bollain’in bir Batılının üçüncü dünya ülkesi diye tabir edilen “gelişmemiş” ülkelere bakışındaki stereotipleşmiş





Uğultulu Tepeler

algıları yeniden ürettiği Nepal'deki serüveni *Gökyüzündeki Bir Ayna* (*Katmandu, Un Espejo en el Cielo*), aslında biraz daha hareketli bir film olsaydı rahatlıkla Akbank Galaları bölümüne de alınabilirmiş izlenimi yaratıyordu. Son yılların en iyi politik filmlerinden *Bakan* (*L'exercice de L'état*), Doğu-Batı Almanya arasındaki çatışmayı taşradan bakarak beyazperdeye taşıyan *Barbara*, Fransa'daki sınıfsal farklılığa ve kadın-erkek eşitsizliğine çarpıcı bir bakış atan *Kadınlar* (*Elles*) bölümün öne çıkanlarıydı. Üç film de birbirinden farklı meslelere sahip olsalar da standardın üzerine çıkmayı başaran yapımlardı. Bunların haricinde, *Masumiyet* (*Nevinnost*), *Bir Dilek Tuttum* (*Kiseki*) ve *Yarı Yolda* (*Half Auf Freier Strecke*) gibi aileyi anlatan, modern yaşamın çekirdek aile üzerindeki etkisini araş-

tıran acı-tatlı tonlarda ilerleyen filmlere de rastlamak mümkündür. Geçen sene daha fazla politik filmin öne çıktığı bölümde, bu sene genelde orta karar festival filmleri ve çekirdek ailenin çözülüşünün nedenleri etrafında gezinen yapımlar öne çıktı.

### Geleceğin Ustaları

Festivallerin en dikkat çeken yanlarından biri de yeni yönetmenlerin filmlerine programlarında yer vererek, bir nevi geleceğin ustalarını müjdelemesidir. Keşif ruhunu yaşatan, ileride daha iyi filmler çekeceğine inandığımız yönetmenleri bizlere tanıtan festivalin Genç Ustalar bölümünde, bu yıl ilerisi için umut veren üç yönetmen vardı. Arjantinli Pablo Giorgelli sakin ve mesafeli bir anlatımla ekrana taşıdığı yol hikâyesi *Akasyalar* (*Las Acacias*)'da, bir

adamın “kendini bulma” yolculuğunu etkileyici bir şekilde betimliyordu. Avusturyalı ünlü oyuncu Karl Markovics ilk uzun metrajlı filmi *Nefes (Atmen)*’te, simgesel bir anlatımla karakterinin ruhsal durumunu dışavurumcu kompozisyonlarla ifade ederek, olgun bir yapıma imza atıyordu. Abbas Kiarostami’nin öğrencilerinden Morteza Farshbaf ise ustasının fazlasıyla etkisi altında kalsa da, *Yas (Soog)* isimli ilk filmiyle İran sinemasındaki geleneği başarılı bir şekilde devam ettirdiğini ispatlıyordu.

### **Metafizik Keşif Yolculukları**

Kimi zaman festivalin en kötülerini kimi zaman da en iyilerini içerisinde barındıran, yenilik ve keşif peşinde koşanların müptelası olduğu Mayısılı Bölge’de bu yıl gösterilen filmlerde metafizik arayış hikâyeleri öne çıktı. Urszula Antoniak’ın *Mavi Kod (Code Blue)*’u hemsirelik yapan bir kadının gündelik rutinlerini ekrana taşıyarak, kadının bedenini aşma çabasını Bressonvari bir şekilde resmederken, Bruno Dumont *Şeytanın Ötesinde (Hors Satan)* filmiyle gerçekliğin sınırlarını aşarak farklı bir algı yaratmanın peşinde koşuyordu. *Nehir Bir İnsandı (Der Fluss War Einst Ein Mensch)*’da ise, bir Batılının Afrika’da kaybolması sonrasında yaşadığı farkındalık süreci konu ediliyordu. Bu bölümde gösterilmese de, festivalde gösterilen filmlerden *Şeytanın Yüzü (Le Moine)*’nü de Dumont’un filmiyle paralel bir şekilde okumak ve iki film arasındaki tema benzerliklerini fark etmek mümkündü. *Mavi Kod* dışındakiler metafi-

zik bir algı yaratmak yerine, sınırları zorlayan ama hedeflenene ulaşamayan yapımlar olarak kalırken, *Mavi Kod* festivalin ilgiye değer keşiflerinin de başında geliyordu.

31. İstanbul Film Festivali’nin bitiminde Emek Sineması’yla ilgili bir gösteri düzenlenirken, insan ister istemez Burçak Evren’in sözlerini hatırlıyordu. Sinema salonlarını bir kentin anılarla donatılmış belleğine benzeten Evren, kapanan ya da çeşitli restorasyon projeleriyle orijinal amaçlarının dışarısına çıkarılan bu mekânların dönüştürülme sürecinin olası tehlikeleri konusunda da bir uyarıda bulunuyordu. Dönüştürülen ya da kapanan sinemaların, o kenti ve mekânı mesken edinmiş insanlarda bir tür “belleksizlik” yaratacağını, bunun da etkisiz, tepkisiz ve duyarsız bir insan kalabalığına neden olacağını ifade ediyordu. Bugün tam da Evren’in sözlerinin karşılığını bulduğu noktadayız: Tepkisiz kaldığımız ölçüde de etkisiz; duyarsız bir şekilde çevremizdeki dönüşüme tanıklık etmekle yetiniyoruz. Düş satolarımız elimizden alınırken, yavaş yavaş sinemanın tadını da unutuyoruz. Bu yılki İstanbul Film Festivali de dolu programı, zengin yan etkinlikleri ve canlılığına rağmen, unutmaya başladığımız o “tadı” vermedi. Hâlâ gözümüz ve gönlümüz ayakkabı mağazasına dönüştürülmek üzere olan Alkazar’da, kapanan ve kimsesizliğe terk edilen Yeni Rüya’da, bir alışveriş merkezinin en üst katına replikası yapılmak istenen tarihi Emek’te takılı...

## HAYAL PERDESİ SİNEMA SOHBETLERİ

# SEYFİ TEOMAN

“BİZ ÖYLE BAŞLIYORUZ  
SİNEMAYA, SİNEMAYI  
SEVİYORUZ”

**O**tuz beşinci doğum gününde, 16 Nisan’da, geçirdiği motosiklet kazası sonrası beyin kanaması teşisiyle Çapa Tıp Fakültesi Hastanesi’nde yoğun bakıma alınan yeni Türkiye sinemasının gelecek vaat eden isimlerinden Seyfi Teoman, yaşam mücadelesini kaybetti. Boğaziçi Üniversitesi’nin ardından Kieslowski’nin de mezun olduğu Polonya’daki ünlü Lodz Film Akademisi’nde yönetmenlik okuyan Seyfi Teoman’ı bizler de ilk filmi *Tatil Kitabı*’ndan sonraki süreçte Bilim ve Sanat Vakfı’nda konuk etmiştik. Kendisiyle bir buçuk saatlik bir söyleşi gerçekleştirmiş ve filminden hareketle genel olarak sinema ve sanat üzerine konuşmştuk. Şimdi dilerseniz, Teoman’ı kendi ağzından dinleyelim:

“Boğaziçi Üniversitesi’nde, İktisat okudum. Bizim üniversitenin ciddi bir geleneği vardır sinema konusunda. Önemli bir sinema kulübü vardır. Sonrasında benim öğrenciliğim bitmek üzereyken Mithat Alam Film Merkezi kuruldu. Sinema dersleri açıldı, İngiliz Edebiyatı Bölümü’nde seçmeli olarak. Cem Taylan hocamız vardı, vefat etti. O sinema dersleri verirdi. Daha sonra film

merkezinin çekirdeğini oluşturan Altyazı dergisi yazarlarıyla bu derslerde tanıştık. Her dönemde edebiyata ya da sanata eğilimi olan insanlar arasında en popüler şey şair olmaktı. 60’larda 70’lerde romantik gençler şair olmak istiyordu. Herhalde şu anda da yönetmenliğe döndü, yani gerçekten şu anda herkes yönetmen olmak istiyor. Biz de tam öyle bir kuşağa denk



**60'larda 70'lerde romantik gençler şair olmak istiyordu. Şu anda da yönetmenliğe döndü, şu anda herkes yönetmen olmak istiyor.**

geldik. Eskiden her kitlenin önüne çıkıp şiir okumak etkili bir şeydi, şu an şiir ölmek üzere, ben hâlâ çok ciddi bir şiir okuyucusuyum ama gerçekten herhalde bizden sonraki kuşak şiir diye bir şey okumayacak. Bizde de dolayısıyla İstanbul Film Festivali'nin çok ciddi etkisi oldu. Şu an ciddi bir yönetmen kuşağı var benim yaşıtım. Benle beraber film yapmış on beş, on altı yönetmen var. Önemli bir kısmı da başarılı oldu. Onların hepsi 1993-2000 arasında İstanbul Film Festivali'nde sürekli karşılaştığımız insanlardı. İstanbul Film Festivali o zaman okul gibiydi; çünkü DVD yoktu, video yoktu ya da çok sınırlıydı. Bizim tek ulaşabildiğimiz yer Boğaziçi Üniversitesi kütüphanesindeki film arşivi idi ve onların hepsi de TRT'den çekmeydi. Onun dışında film izleyebileceğimiz tek yer İstanbul Film Festivali'ydi. Orası bir okul oldu ve biz öyle bir romantik düşünceyle yönetmen mi olsak, film mi yapsak diye düşünmeye başladık.

Kulüpte çok eski bir kamera vardı ama çalışmıyordu. Montaj imkânı hiç yoktu, şimdiki gibi bilgisayarda montaj diye bir şey yoktu. Videodan videoya kaydederek montaj yapıyorduk. Dolayısıyla aslında



Fotoğraf: Cemil Akgüç



Fotoğraf: Cemil Akgül

**Sinema kutsanıyor. Festivaller panayır, sinemanın temeli öyle bir şey. Çok ciddi bir mitolojisi var; starlar, yönetmen hikâyeleri var... Bayağı mitolojik.**

çok kolay değildi, ben sadece kısa film montajını yapabilmek için altı ay çalıştım. Sonra artık iktisattan iyice uzaklaştım ve sektörde çalışmaya başladım. Montaj yaptım, kamera asistanlığı yaptım, sesçilik yaptım. Almanlarla çalıştım, televizyonculuk yaptım. Alman televizyonuyla belge-

seller çektik uzun süre ve bir şekilde ciddi de para kazandık. Ama tamamen yapmak istediğim şeyden uzaklaşmaya başladım. Biraz param vardı, ailemden de biraz aldım. Biraz arkadaşarımdan borç aldım ve Polonya'ya gittim. İki yıl Polonya'da kaldım. Polonya'da ünlü bir sinema okulu var, Lodz. Biraz da İstanbul Film Festivali'nden aldığımız romantik düşüncenin kuyruğuna takıldım aslında. O romantik düşünceyle Kieslowski'nin okulu diye gittik biz. Tabii o gelenek hâlâ devam ediyor ve bana çok ciddi katkısı oldu, ama biz gittiğimizde biraz da işi paraya dökmüşlerdi. Paralıydı yani gerçi ben burs aldım ve bursla gittim.

Bir sene de cepten ödedim, ciddi bir borç yaptım ve bir film çektim geldim. Okulu bitirmedim, okul beş seneydi ve iki yıl bana ciddi bir deneyim sağladı. Biraz da oranın getirdiği kültürel iklimde ve sinema ortamı sayesinde *Apartman* diye bir kısa film yaptım.

Onu burada olsam yapamazdım, çünkü basit sinema yaparken en ciddi sorun şu oluyor. İnsanlar ilk başta sinema diline inanıyor ve sinemayı seviyorlar. Her şeyi seviyorlar. Her türlü filmi... İşte gidip Tarantino filmi de seviyorsunuz, gidip atıyorum festival seyircisinden dolayı bir Tarkovski filmi de seviyorsunuz. Şimdi bu bir kafa karışıklığı yaratıyor. Özellikle estetik boyutunu, entelektüel zeminini hazırlamak zor oluyor. Sinema kutsanıyor. Festivaller panayır, bayağı öyle yani sinemanın temeli öyle bir şey. Çok ciddi bir mitolojisi var; starlar, yönetmen hikâyeleri var... Bayağı mitolojik bir şey yani. Biz öyle başlıyoruz sinemaya, sinemayı seviyoruz. Festivalde altmış tane film izledim diyorsun, altmış gün oruç tutmuş gibi oluyorsun. Heyecanlı genç arkadaşları gördüğümde eskiyi hatırlıyorum: Çok film seyretmek... Her şeyi sevmek... Biraz öyle oluyor da, bu yönetmen olmak isteyen insan için çok tehlikeli bir şey, yani her şeyi sevemezsiniz. Sinemada bir seçim yapmak zorundasınız. Ruhunuzun anlatmak istediği şeyin ne olduğuna, neye uygun olduğuna dair bir fikriniz olmak zorunda. Onun için ilk filmler genelde birbirine çok benzer. Öğrenci filmlerinin içinde, biraz

**Polonya'daki iki yılım en azından neyi gerçekten önemseydiğimi, neyin bana daha yakın olduğunu ve neyi sadece sinemayı sevdiğim için sevdiğimi gösterdi.**

kaba bir benzetme olacak ama mutlaka uyuşturucu vardır ya da silah vardır; çünkü Amerikan sineması üzerinden beslenirler. Polonya'daki öğrencilerin çektiği filmlerin hepsi Polonya'nın belli bir romantik idealizminden esinlendiği için belirgin bir damardandır. Sonuç olarak insanlar buldukları kültürel ortamdan bağımsız bir şey üretilmezler, ama stil olarak her zaman o bağımsız, o kültürel şeylerin altyapısı sezilmekle beraber üsteki üstyapı yani estetik şey çok alakasız yapıştırma şeyler de olabiliyor.

Polonya'daki iki yılım en azından neyi gerçekten önemseydiğimi, neyin bana daha yakın olduğunu ve neyi sadece sinemayı sevdiğim için sevdiğimi gösterdi. Zaten sinema eğitiminin en ciddi faydası da insana bunu düşündürmesi. Başka hiçbir faydası yok, yani sonuçta her şey yapılarak öğreniliyor. Öyle bir şeye faydası oldu Polonya'nın. Ondan sonra çok belirli stilde bir film yaptım. *Apartman* bana o özgüveni verdi: Hiç müzik kullanmamak, hiç hareketli kamera kullanmamak ve o zamanki tüm görüşlerin aksine bir şey yapmak konusunda bana bir cesaret verdi."



# ATIF YILMAZ SİNEMASI

---

## ESRA TİCE

---

Atıf Yılmaz, Sinemacılar çağından başlayarak Yeni Türk Sineması dönemine dek değişen Türkiye'nin değişen sinemasının her döneminde varlık göstermiş ender yönetmenlerimizden biridir. Sinema tutkusu, üretkenliği ve farklılık arayan sinema anlayışıyla, her dönemde dikkatleri üzerinde tutmayı başarmıştır. Bu sayede Atıf Yılmaz eski ve yeni kuşak sinemacılar arasında adeta bir köprü oluşturmuştur. El yordamıyla keşfedip yol aldığı yönetmenlik serüveninde sinema sanatının inceliklerini paylaşmak konusunda cömert davranmıştır. Böylece Türk sinemasına “Atıf Yılmaz okulu” diyebileceğimiz bir okuldan çıkan Zeki Ökten, Yılmaz Güney ve Halit Refiğ başta olmak üzere birçok önemli yönetmen kazandırır.

Atıf Yılmaz'ın filmografisinde hemen hemen her türden filme rastlanmaktadır. Bu çeşitliliğinin içinde ele aldığı filmlerin türü ne olursa olsun, “Ulusal Sinema” ve “Halk Sineması” akımları Atıf Yılmaz'ın sinemasında önemli bir rol oynamıştır. Filmlerinde toplumsal gerçekçi çizgiyle köyden şehre, burjuvadan dar gelirliye kadar her kesimin hikâyelerini işlemiştir. Atıf Yılmaz, gerek yapımcı gerek yönetmen olarak Türk sinemasında yeni denemeler için risk almaktan çekinmemiştir. Örneğin *Adı Vasfiye*, *Aahhh Belinda*, *Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Arkadaşım Şeytan* gibi filmlerinde Türk sinemasında denenmemiş bir tarz olan dramatik yapı içine yerleştirilen fantastik unsurlara yer vermiştir. Sinemasında yeni anlatım biçimleri denerken türler arasında gezintiler yapmış; toplumsal gerçekçi çizgide, güç odaklarını sorgulayan sistem eleştirisini



denediği güldürü türü filmlerde başarılı olmuştur: *Yedi Kocalı Hürmüz*, *Salako*, *Hasip ile Nasip*, *Köşeyi Dönen Adam*, *Kibar Feyzo*, *Ne Olacak Şimdi*, *Güllüşah ile İbo*, *Talihli Amele*, *Dolap Beygiri*, *Şekerpare* ...

Yönetmen, ilk dönemine ait filmlerinde ağırlıklı olarak melodramı ve roman uyarlamalarını tercih etmiştir. Bu çalışmalarında içerikten çok, resim bilgisi sebebiyle, biçimci bir yaklaşımın üzerinde durmuştur. Kendine ait filmlerin bazılarını hatırlamadığı gibi, filmlerini arşivlememesi dolayısıyla ilk dönemine ait filmlerinin bazıları (*Beş Hasta Var*, *Kalbe Vuran Düşman*, *Yarın Bizimdir*) Türk sinemasının kayıp filmeleri arasında yerini almıştır. İlk dönemine ait *Hıçkırık* adlı filmi iyi bir gişeyle Atıf Yılmaz'a yeni fırsatlar sunmuştur. *Aşk İstiraptır* filminde ise hikâyeyi zayıf bulmasına

**Atıf Yılmaz sinema tutkusu, üretkenliği ve farklılık arayan sinema anlayışıyla, her dönemde dikkatleri üzerinde tutmayı başarmıştır.**

karşın filmin görüntü dili üzerinde titizlikle çalışmıştır. Atıf Yılmaz'ın bu ilk dönemine ait çalışmaları arasında iki film öne çıkmaktadır. Bir uyarlama olan *Gelinin Muradı* taşra gerçekliğini yalın bir dille anlatırken, *Bu Vatanın Çocukları* ise Kurtuluş Savaşı filmlerine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Atıf Yılmaz, senaryo çalışmalarında Yaşar Kemal, Latife Tekin, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal ve Selim İleri gibi ünlü edebiyatçılarımızın öykü ve romanlarının yanı sıra



onların özgün senaryo çalışmalarından da faydalanmıştır. Atif Yılmaz'ın bu dönemde ticari kaygılarla hazırlanmış filmleriyle birlikte senaryosuna bizzat titizlikle uğraşmış önem verdiği filmler de yer almaktadır. Bu dönem içinde *Dolandırıcılar Şahı*, *Seni Kaybedersem*, *Yarın Bizimdir*, *Erkek Ali*, *Toprağın Kanı*, *Muradın Türküsü*, Bordighera Güldürü Filmleri Festival'inde ödül alan *Ah Güzel İstanbul*, ünlü Türk destanlarındaki kahramanları ele aldığı *Kozanoğlu* özgün bir hikâyeye dönüşürken *Köroğlu* ve *Battal Gazi Destanı* gibi destanlar ise eski metinlere sadık kalınarak hazırlanmıştır. *Balatlı Arif*, *Cemo*, *Kambur*, belgesel bir film *Mevlana*, *Kuma*, *Deli Yusuf*, *İşte Hayat*, sert po-

litik bir taşlama olan *Mağlup Edilemeyenler*, çevre kirliliğini konu alan *Tuzak* gibi filmlerini öne çıkan filmleri arasındadır. Ayrıca bu dönemde Türk sinemasının kült filmlerinden biri olan *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmine de imza atmıştır.

### **Atif Yılmaz Sinemasında 80'li Yıllar ve Sonrası**

Türk sinemasında ele alınan öykülerin bireysel sinemaya kaydığı, sinemamızın kırılma yaşadığı darbe dönemi, Atif Yılmaz'ın Yeşilçam yönetmenliğinden sıyrıldığı bir dönem olmuştur. Atif Yılmaz, daima spesifik konulara, ülke meselelerine değinmiştir. Bunlar arasında kumalık, ağalık sistemi, eşkıyalık, işçi meselesi ve çeşitli politik olayları sayabiliriz. Yönetmen, ilk dönemlerinin aksine toplumsal sinemadan bireysel sinemaya geçerek kadın sorunlarını konu alan "kadın filmleri"ne yönelmiştir. Bu filmlerde Yeşilçam'ın klâsik kadın karakterinin rolü değişir. Artık kadınlar kendi ayakları üzerinde durabilen istediğini elde etmek pahasına bedeller ödemekten çekinmeyen bağımsız kadınlardır. Yönetmen şu sözleriyle kadın filmlerine yönelişini özetler: "Türkiye'de kadınların erkeklerle aynı haklara sahip olmayışı onları dramatik karakterler olarak daha çekici hale getiriyor. Kadınlar sayesinde günümüz Türkiye'sinin yüz yüze olduğu sorunlarını daha keskin bir dille iletebiliyorsunuz. Toplumun her katmanında kadınlar bir kimlik arayışı



içindedir.”<sup>1</sup> Bu dönemin öne çıkan filmleri şöyle sıralanır: *Mine*, *Bir Yudum Sevgi*, *Dul Bir Kadın* ve *Asiye Nasıl Kurtulur*.

Kadın filmlerinde dramatik bir nesne olan –belki bir metafor diyebileceğimiz– “kadın” ülke meseleleri için filmlerde yer alınca filmlerin tam merkezine oturan kadının dünyası ne yazık ki düz bir algıyla ele alınmış olur. Bu yaklaşımın sıkıntısı yüzünden ve o yıllarda hâkim olan feminist akımlar sebebiyle *Mine* ve *Bir Yudum Sevgi* filmlerinde Mine ve Aygül karakterleri özgürlüğü ve bireysel mücadeleyi denemeyip mutluluğu başka bir erkekte aradıkları için eleştirilir. Bir diğer eleştirilen film ise *Dul Bir Kadın* filmi olur. Atilla Dorsay’ın şu ifadeleri dikkat çekicidir: “Ancak *Dul Bir Kadın*’ı önemli bir filmi saymak kolay değil. Kişileri pek yaşamıyor, sanki bir yaz günü veya bir Bodrum tatiliyle birlikte geçip gidiyorlar.”<sup>2</sup> Filmin eleştirilen bir diğer yönü ise Suna ve Engin’in birbirlerine zıt hayat tarzlarına rağmen beraber olmalarıdır. Diğer bir karakter Gönül’ün ise kadın erkek ilişkileri üzerine söylediklerinin tersine hareketi gibi. Ancak bu eleştirilere rağmen film gösterime girdiği yıl Antalya Film Şenliği’nde yılın en iyi filmi seçilir.

Atıf Yılmaz Türk sinemasında denenmemiş marjinal hikâyeli bir filme de imza atar. *Düş Gezginleri* yurt dışında ödül alan bir

**Atıf Yılmaz’ın filmografisinde hemen hemen her türden filme rastlanmaktadır. Yılmaz, gerek yapımcı gerek yönetmen olarak Türk sinemasında yeni denemeler için risk almaktan çekinmemiştir.**

film olmasına rağmen seyircisine mesafeli bir yapım olur. Bu ilk denemenin ardından aynı konunun işlediği bir diğer örnek *Gece*, *Melek* ve *Bizim Çocuklar* adlı film Atıf Yılmaz’ın filmografisinde yerini alır. Televizyon döneminde de varlık gösteren Atıf Yılmaz *Tatlı Betüş* adlı bir dizi ve *Seyahatname* adlı bir televizyon filmi çeker. İlerlemiş yaşına rağmen sinema yapmaya devam eden Atıf Yılmaz son filmin hikâyesiyle de *Eğreti Gelin* farklı bir yapıma imza atar.

Sinema sevdalısı Atıf Yılmaz, asistanlıktan usta yönetmenliğe uzanan bu yolda sansür, ekonomik sıkıntılar, yapımcı siparişi filmler gibi zorlukları aşip kesintisiz film üretmiştir. Böylece çok sayıda film üreterek Türk sinemasına özgün yapımlar sunma şansını elde etmiştir. Atıf Yılmaz, filmlerindeki farklı anlatım biçimleriyle, denemeleriyle Türk sineması deyince ilk akla gelen yönetmenlerden biridir. Ayrıca her tür filmin yönetmeni olarak başarılarla sahip bir isimdir. Bu sebeple de Türk sinemasında farklı bir yeri vardır. Her dönemin zorluğunu aşan bir yönetmen olarak sinemamızda “Atıf Yılmaz sinemasını” dikkate değer kılmıştır.

1 Gönül Dönmez Colin, *Kadın, İslam ve Sinema*, Agora Kitaplığı, 2006, s. 89,90.

2 Atilla Dorsay, *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İnkılap Kitabevi, s.48.

# ÜÇ KUŞAK ÜÇ YÖNETMEN

Türkiye sinemasının üç farklı kuşağından üç önemli yönetmenin ölüm yıldönümlerinin Mayıs ve Haziran aylarına rastlaması vesilesiyle, bu sayıda bizler de bu yönetmenleri yeniden anmak için bir soruşturma düzenledik. Sinema tarihçileri ve sinema yazarlarından Faruk Kenç, Erdoğan Tokatlı ve Ömer Kavour'la ilgili görüşlerini aldık. Soruşturma öncesinde kısaca bu yönetmenleri hatırlatalım.

**HAZIRLAYAN: BARIŞ SAYDAM**

## **Faruk Kenç:** **Yeni Bir Dönemin** **Habercisi**

Türkiye sinemasının ilk dönemindeki Fuat Uzkınay, Ahmet Fehim, Şadi Fikret Karagözoğlu gibi isimlerin yaptıkları filmlerden sonra, Tiyatrocular Dönemi olarak da anılan ve 1922-39 yıllarını kapsayan dönemde, Nazım Hikmet ve Ferdi Tayfur'un denemeleri olsa da, Türkiye sinemasında Muhsin Ertuğrul'un egemenliği vardır. Filmlerde Şehir Tiyatrosu'nda yetişen oyuncuların yer aldığı, edebi eser uyarlamalarının yapıldığı, tiyatralliğin baskın

olduğu bu dönem, İpek Film'in ve Muhsin Ertuğrul'un etkisi altında geçer. Almanya ve Fransa'da fotoğrafçılık eğitimi gören Faruk Kenç'in, aynı zamanda Ha-Ka Film'in de ilk filmi olan *Taş Parçası* (1939)'nı yönetmesiyle Türkiye sinemasında yeni bir dönem başlar: Geçiş Dönemi (1939-50). Faruk Kenç'in geçiş dönemini başlatmasının çeşitli nedenleri vardır. Öncelikle Kenç, Ertuğrul'un yaklaşık on yedi yıl süren egemenliğini yıkarak, hem içerik hem de estetik olarak farklı bir arayış içerisine girer. Kenç'in ilk filmi *Taş Parçası* ile ilgili Prof. Asiye Korkmaz'ın yorumları, bu anlamda yönetmenin Türkiye'deki sinemaya

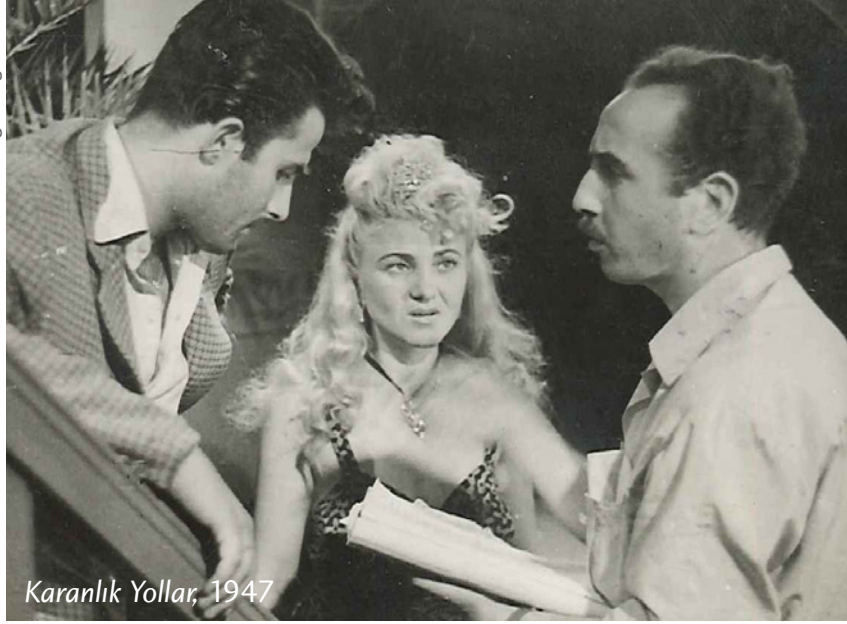
getirdiği yeniliği ve geçiş sürecini açıklar niteliktedir: “Ha-Ka Film adına çektiği ilk film *Taş Parçası*’nda tamamen yerli bir konuyu, yerli bir anlayışla işlemiştir. Bilindiği gibi, başlangıçta Şadi Fikret’lerle, Ahmet Fehim’lerle yerli bir karakter taşıyan sinemamızda, M. Ertuğrul’un çalışmalarıyla Batı etkileri görülmektedir. Faruk Kenç’in bu ilk filmi, yerli karaktere bir dönüş olmuştur.”<sup>1</sup> Yerli karaktere dönüş yapan Kenç, ikinci filmi *Yılmaz Ali* (1940)’de ise ilk kez Türkiye sinemasında bir polisiye film örneği vererek, yeni bir türün sinemamıza girmesini sağlar. Giovanni Scognamillo bu öncü filmle ilgili şu yorumda bulunur: “Kenç’in bu gerilim filmi bir bakıma dizi film ile kara film arasında bir tür uzlaşmadır.”<sup>2</sup> Bilindiği gibi bu tür daha sonra Lütfi Ö. Akad’ın bir seri olarak çekeceği polisiyelerle devam ederek işlerlik kazanır.

Kenç’in Türkiye sinemasına getirdiği bir başka nitelik ise dublajdır. O yıllarda Türkiye’de sesli film çekimi yapılabilecek kameralar İpek Film’dedir ve İpek Film dışında sesli film stüdyosu yoktur. Sesli çekim yapılabilecek oyuncular da Şehir Tiyatrosu oyuncularıdır. Bu imkânlarsa Muhsin Ertuğrul’un elindedir. Talebi, “düşmanlarının eline silah vermemek” için İpek Film

1 Prof. Asiye Korkmaz, Mimar Sinan Üniversitesi Sanatta Yeterlilik Tezi, aktaran: Fikret Hakan, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2008, s. 94

2 Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2003, s. 83

Agâh Özgüç arşivi



Karanlık Yollar, 1947

tarafından reddedilen Kenç, çareyi sesli çekimden vazgeçerek dublaj yapmakta bulur. Böylece İpek Film’in ve Ertuğrul’un uzun süren saltanatı yıkılır ve Kenç’in açtığı yoldan Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Şakir Sırmalı, Turgut Demirağ gibi geçiş dönemi yönetmenleri de faydalanır.

Sinemamızın unutulmaz kadın oyuncularından Belgin Doruk’a ilk başrollerini veren, başta Turgut Ören, Gani Turanlı olmak üzere pek çok kameramanın yetişmesinde önemli pay sahibi olan Kenç, sinemaya başlama serüvenini şöyle açıklar: “Bendeki sanat aşkı orta mektep sıralarında iken başladı; o zamanlarda yeni kurulan Halil Kâmil Stüdyosu’na 25 lira maaşla girdim. Buradaki vazifem önceleri yazıhane fotoğrafı ilgilenip afişleri yapıştırma... Sonraları stüdyoya geçtim: buradaki isim duvara çivi çakmaktı... Tam bu sıralarda Ha-Ka Film hesabına bir kültür



filmi çevirmek üzere gelen Rus rejisörüne çirak olarak verildik. Onlar bize, yani Necati (Tözüm) ile bana bir şeyler öğretmek söyle dursun hamallık ettirdiler.”<sup>3</sup>

“Ustasız usta” sıfatı her zaman Lütfi Ö. Akad’la anılır, ama Faruk Kenç’in kariyerine bakıldığında, o da Türkiye sinemasının “ustasız” olmasına rağmen, yanında pek çok usta yetiştirmiş önemli figürlerindedir.

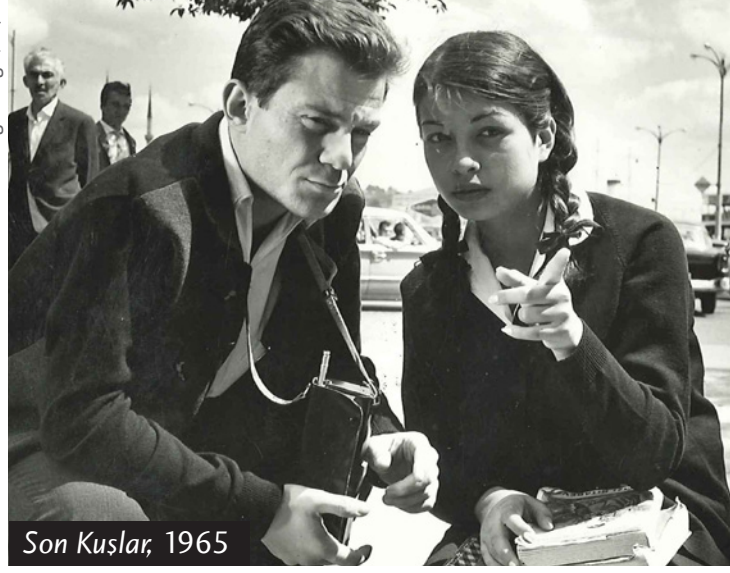
### **Erdoğan Tokatlı: Sinemamızın Nevi Şahsına Münhasır Yönetmenlerinden**

Galatasaray Lisesi’nde bir grup arkadaşıyla birlikte sinema kulübünün kurulmasına öncülük eden Erdoğan Tokatlı’nın sinema serüveni, Pazar Postası ve Akşam gibi yayın organlarında yazdığı eleştiri yazılarıyla başlar. Ağabeyi Atilla Tokatlı’nın çektiği *Denize İnen Sokak* (1960)’ta yönetmenlik yardımcılığı yaparak mesleğe adım atan Tokatlı, sonrasında da Memduh Ün, Orhan Aksoy, Duygu Sağıroğlu gibi dönemin önemli yönetmenlerinin yanında çalışır.

1965 yılında, senaryosunu Ayşe Şasa’nın yazdığı *Son Kuşlar*’ı çekerek, Türkiye sinemasındaki en iyi ilk filmlerden birine imza atarak, yönetmenlik kariyerine başarılı bir giriş yapar. Sonrasında Yılmaz Güney’in

<sup>3</sup> Faruk Kenç, “Arapça Filmler Türk Halkının Zevkini Bozuyor”, *Perde Sahne*, Sayı 27, 1944

Agâh Özgüç arşivi



*Son Kuşlar*, 1965

senaryosunu yazdığı ve başrolünde oynadığı *Eşrefpaşalılar* (1966)’la başarısını devam ettirir. Bu filmden sonra sinemaya yaklaşık beş yıllık bir ara veren yönetmen, 70’lerin başında her yönetmen gibi piyasa şartlarına teslim olarak, birbirinden farklı orta karar filme imza atar. 73’te yeniden sinemayı bırakan Tokatlı, bu dönemde Ümit Elçi ile birlikte filmlerin dışarıya pazarlanması ve video alımı gibi işlerle uğraştığı bir şirket kurar. Sinemayı bırakmasını şu şekilde özetler yönetmen: “Sinemayı çok seviyorum ya, sinemanın içinde olayım ama ekmek paramı da çıkartayım dedim. Belli bir dönem sonunda hatamı gördüm. Sinemayı sevmem içinde olmamı gerektirmiyor diye düşündüm.”<sup>4</sup>

Yönetmenin inişli çıkışı sinema serüveni 1984’te Macit Koper’in senaryosunu yazdığı *Fidan*’la yeniden devam eder. On

<sup>4</sup> Video Sinema, “Erdoğan Tokatlı’yı Sinemaya Döndüren Proje: Fidan”, Eylül 1984, Sayı 3, s. 63.

yıllık bir aranın ardından kamera arkasına geçen Tokatlı, sinemaya dönüş sürecini şöyle açıklar:”Daha çok rastlantı. Ben sinemayı bundan sonra yönetmen olarak sürdürmek istemiyordum. İyi bir yapımcıya da ihtiyaç var, belki orada bir şeyler yaparım diye düşünüyordum. Elimde bir proje vardı. Işıl Özgentürk bundan bir senaryo yazdı. Benim tasarladığım hikâyeden çok başka bir şey oldu. (...)Bu senaryoyu Macit Koper’e vermiştim. Bir gün Macit telefon etti. Fikret Hakan ile bir şeyler yapılmak isteniyor, bendeki hikâyeyi ona önerebilir miyim dedi. Tamam, ver dedim. Fikret çok beğenmiş, sonra arkasından, sen yapar mısın dediler. Çok düşündüm, karar verdim. Şerif (Gören) de çok şaşır-  
dı. Bu filmi ben yapacaktım dedi. Şerif’e verilmiş yönetmen avansı bile vardı. Düşündüm, yapar mıyım, yaparım dedim. Ve üç gün sonra artık geri dönülemeyecek bir noktadaydık.”<sup>5</sup>

Tokatlı, bu şekilde bir kez daha sinemaya geri dönüş yapar. *Fidan*’dan sonra özellikle de televizyona pek çok dizi çeker. Son döneminde yaptığı önemli filmler arasında Kemal Tahir’in *Göl İnsanları* eserinden Safa Önal’la birlikte senaryolaştırdığı *Güneş Köprü* (1986), Oktay Akbal’dan *Suçumuz İnsan Olmak* (1986) ve *Sıcak Tatlı Yaz* (1986), Yeşilçam’a hüznü bir bakış attığı *Sevgili Bayan* (1988) gibi yapımlar da vardır. Türkiye sinemasının nevi şahsına münhasır isimlerinden olan yönetmen, aradan

uzun yıllar geçmesine rağmen döneminin en parlak filmlerinden *Son Kuşlar* ile hafızalarımızda yer etmektedir.

## Ömer Kavur: Türkiye Sinemasında Bir Auteur

Robert Koleji’nde ortaokulu okuduktan sonra Kabataş Erkek Lisesi’ne giden Ömer Kavur, üniversite eğitimini ise Fransa’nın ünlü film okulu IDHEC’te tamamlar. Doktorasını yarım bırakarak İstanbul’a dönen yönetmen, çeşitli reklâm filmlerinde görev alır. Refik Halit Karay’ın eserinden uyarlanan ilk uzun metrajlı filmi *Yatık Emine* (1974), Türkiye sineması için dönüm noktalarından biridir. Kavur ilk filmiyle Yeşilçam’ın usta-çırak ilişkisi üzerinden yürüyen ilişki yapısının dışına çıkmakla kalmaz, aynı zamanda Yeşilçam’ın mevcut anlatım kalıplarının ötesinde, kendine özgü bir ritim ve estetik duygusuyla o zamana kadar Türkiye’de denenmemiş bir anlatım dili ortaya koyar. O dönemde filme yönelik gelişen şaşkınlığı en iyi Prof. Dr. Şükran Esen’in sözleri ifade eder:”Genel Yeşilçam izleyicisi ve Amerikan filmlerinin hızına alışmış üniversite öğrencileri için, Kavur’un dili yavaş, anlaşılmaz ve katlanılmaz geliyordu.”<sup>6</sup>

6 Prof. Dr. Şükran Kuyucak Esen, *Sinemamızda Bir ‘Auteur’ Ömer Kavur*, İstanbul: Alfa Yayınları, 2002, s. 23

5 Video Sinema, a.g.m., s. 64.



İlk filminde sansürle başı belaya giren ve piyasada da dışlanan yönetmen, ikinci filmi *Yusuf ile Kenan* (1979)'ı ancak beş yıl ara verdikten sonra çeker. 80 Darbesi öncesinde film, Antalya Film Festivali'nde Yavuz Özkan'ın *Demiryolu* filmiyle birlikte sansür kurulunca yasaklanır ve gösterilmesi engellenir. Bu yüzden, festival jürisi ve belediye festivali düzenlemekten vazgeçer. Daha sonra Danıştay kararıyla gösterime giren film, bu sefer de çeşitli siyasi grupların tepkileri yüzünden bir buçuk sene gecikmeli olarak vizyona girer. Ülkenin siyasi ve toplumsal olarak yaşadığı değişim sürecinden etkilense de Kavur, üretmeye devam eder. Darbeden sonra *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981) ve *Göl* (1982)'ü çeker arka arkaya. 1985'e gelindiğinde, *Amansız Yol* ve *Körebeye* filmleriyle Kavur, auteur olma yolunda ilerlediğini ispatlar. 1987 yılı ise Türkiye

sinemasının o güne kadar görmediği bir yapımla karşı karşıyadır: *Anayurt Oteli*. Yusuf Atılgan'ın kült kitabından uyarlanan film, Türkiye sinemasının gelmiş geçmiş en şaşırtıcı filmlerinden biri olur. Venedik Film Festivali'nde FIPRESCI ödülünü kazanan filmle ilgili Giovanni Scognamillo şu yorumda bulunur: "*Anayurt Oteli*, Ömer Kavur'un filmografisinde ve Türk sinemasında kahramanı, yan kişileri, mekânı, anlatımıyla benzeri olmayan bir filmidir: Zebercet'in yolculuğunu ve arayışını izlerken bir "psycho", bir paranoya olayının içyüzünü veren *Anayurt Oteli*, yönetmenin daha önce de denediği ruhbilimsel gerilimin adeta eksiksiz bir klinik portresini çizmektedir."<sup>7</sup>

90'lı yıllara Orhan Pamuk'un eserinden uyarladığı *Gizli Yüz*'le çarpıcı bir giriş yapan Kavur, bu filmiyle Yeşilçam sonrası sinemayı da derinden etkiler. Sonraki filmleriyle aynı etkiyi devam ettiremeyen yönetmen, en son 2002 yılında *Karşılaşma* isimli filmi yönetir. Genel olarak Kavur'un filmleri, Şükran Esen'in de ifade ettiği gibi, kitleleri yakalayıp, çok izleyici bulmak amacıyla değil, kendisi gibi düşünenlerle bazı güzellikleri ve düşünceleri paylaşmak amacıyla yapıldığı için farklı, Yeşilçam anlatı kalıplarının dışında filmlerdir.<sup>8</sup> Bu yüzden de, doksan sonrası Yeni Türkiye Sineması'nı en çok etkileyen yönetmenlerin başında gelir.

<sup>7</sup> Giovanni Scognamillo, a.g.e., s. 344

<sup>8</sup> Prof. Dr. Şükran Kuyucak Esen, a.g.e., s. 25



# AGÂH ÖZGÜÇ

## “ÖMER KAVUR, METİN ERKSAN'DAN SONRA GELEN BİR ESTET”

### FARUK KENÇ

Faruk Kenç'in Türk sinemasında en önemli özelliği Muhsin Ertuğrul sinemasından sonra tiyatro dışından gelen ilk yönetmen olmasıdır. Hep Lütfi Akad'ı sinemacılar kuşağını başlatan yönetmen olarak ele alıyorlar. Tamam, Faruk Kenç'le Lütfi Akad arasında büyük fark var sinemasal açıdan tabii ki. Ama o kuşağın ilk yönetmeni Kenç'tir.

Faruk Kenç'in bir özelliği de *Yılmaz Ali*'yle ilk polisiye filmi yapması. O filmi izlediği zaman insan, o ilkel şartlara rağmen eli ayağı düzgün bir film olarak gözüküyor. Oyuncularını tiyatro dışından seçmesi de önemli özelliklerinden biri. Onları dışarıdan getirip Muhsin Ertuğrul'un tiyatral sinemasına son vermesi önemli. Fotoğrafçı olması ve yurtdışında eğitim görmesi de çok önemli bir olay. Geçiş döneminin öncü yönetmenlerinden ama filmleri yeniden izlenmeli. En iyi filmlerinden biri bakıldığında yine *Yılmaz Ali* gibi geliyor. Daha



AGÂH ÖZGÜÇ

sonra çektiği *Kıvırcık Paşa* gibi filmler aklı gelmiyor. O yolu açıyor ama dişe dokunur bir filmi de aklı gelmiyor. İlk polisiye denemesi olduğu için *Yılmaz Ali* geliyor.

### ERDOĞAN TOKATLI

Erdoğan Tokatlı Türk sinemasının enteresan yönetmenlerinden biri. Ağabeyi de sinemacı, çok kültürlü entelektüel bir insan. İtalyanca ve Fransızca biliyor. Galatasaray mezunu, orada sinema kulübünü kuruyor. Farklı bir kişiliği var. Feyzi Tuna, Bilge Olgaç, Kemal İnci, Tunç Başaran gibi 65 kuşağında yetişen yönetmenlerden.

Özellikle Feyzi Tuna ve Erdoğan Tokatlı, Memduh Ün'ün yazıhanesinde toplanan, Memduh Ün'ün destek olduğu yönetmenler. Bir anlamda ustaları Memduh Ün'dür.

İlk filmi *Son Kuşlar* her zaman için yarına kalıcı özellikler taşıyor. Oyuncularından çekimlerine çok ilginç bir film. Tabi çok iyi imkânları vardı. Filmin yapımcısı Butik Mualla dönemin ünlü sosyete terzi. Sanıyorum o filmle başladı Efes Film şirketi olarak. Çekimlerin hiçbir şeyine karışmadı ve Erdoğan istediği gibi çekti. Bayağı da negatif kullandı ama buna rağmen başardı. Sonra *72. Koğuş*'u çekti. Gerçek bir mekânda ve tek mekânda geçen bir film, hatta onun ikincisi yapıldı ama ilki kadar gerçekçi değildi. Sonra *Fidan* da enteresan filmlerden bir tanesidir. Kemal Tahir'den uyarladığı *Güneşe Köprü* de öyle. Yaptığı filmlere baktığınız zaman Oktay Akbal filmleri var. Kadir İnanır'ın oynadığı *Sucumuz İnsan Olmak* belki de en iyi filmlerinden biridir.

Erdoğan Tokatlı ayrıca eli çok iyi kalem tutan bir yönetmen. Çok iyi eleştiri yazıları vardır. Örneğin Nevzat Pesen'in bir filmiyle ilgili Yıldız dergisinde bir eleştiri yazısı yazdı. Filme dört yıldız vermişti. Çok derinlikli bir yazıydı. Eleştirmenliği, yapımcılığı var. Ayrıca Ümit Elçi'yle kurdukları şirket aracılığıyla *Sürü* ve *Düşman* gibi filmleri dışarıya ilk onlar pazarladı. Ana dili gibi Fransızca biliyor. Tercüme yaptı, bazı önemli kitapları tercüme etti. Çok iyi senaryolar yazdı. Bunları aslında gün ışığına

çıkarmak lazım. Üzerinde durulması gereken bir yönetmen, ama çok yönlü olduğu için biraz da gürültüye gitti.

### ÖMER KAVUR

Ben Ömer Kavur'u şöyle tanımlıyorum: Ömer Kavur, Metin Erksan'dan sonra gelen bir estetik. Baktığın zaman filmlerine eğer konu itibarıyla anlattığı şeyler size geçmiyorsa, sizi fotografik açıdan başka bir yerden yakalıyordur. Şimdi Türkiye'de auteur diye bir şey var, yazılanlara bakıyorsun herkes auteur. Ama değil. Bir Metin Erksan tamam, Ömer Kavur tamamdır. Ömer Kavur gibi kendine özgü bir yönetmen yoktur. *Gizli Yüz*, *Göl*, *Anayurt Oteli* gibi filmlere baktığın zaman hep en iyi on film listesindedir. Hele *Anayurt Oteli* şimdiye kadar yapılmış en iyi uyarlamalar içerisinde. Mesela *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* çok önemli filmlerden bir tanesidir.

Bütün yönetmenlerde vardır bu; Metin Erksan da Lütfi Akad da dâhil bir yerden sonra ticari açıdan taviz verdiler, zor durumda kaldılar. Ama Ömer Kavur hiçbir zaman taviz vermedi, çıtayı hiç düşürmedi. Her ne kadar ailesi tarafından destek görse de, bütün baskılara direndi. En son yaptığı *Karşılaşma* filmi için her şeyini sattı, evini bile sattı. O yüzden, bakıldığında Türk sinema tarihinde böyle bir yönetmen daha yok. En büyük özelliği de Türk sinemasında hiçbir zaman piyasa şartlarına ve seyirci beğenilerine teslim olmayan, istediği gibi at oynatan bir yönetmen olmasıydı. O da yazık ki zamansız gitti.

# BURÇAK EVREN

‘‘KAVUR’UN SİNEMASI  
HER ŞEYİ FÜTURSUZCA  
GÖSTERMEZ, AKSİNE SAKLAR’’

## FARUK KENÇ

On yedi yıllık Tiyatrocular dönemi ile bu dönemin buyurgan yönetmeninin karşısına çıkıp da Türk sinemasında Geçiş Çağı’nı (1938-1950) başlatan, sinemamızın ilk okullu yönetmenlerinden biri. Kenç, yalnızca bir dönemi kapatıp yeni bir dönem açmamış, aynı zamanda tiyatrocuların dışında kişilerin de sinemada oyuncu olabileceğini kanıtlayarak başta Belgin Doruk olmak üzere birçok oyuncuyu sinemamıza kazandırmıştır. *Taş Parçası*, *Yılmaz Ali*, *Çakırcalı Mehmet Efe* ve devamı ile daha önceki dönemde denenmemiş birçok türü de deneyerek sinemaya bir dizi yenilikler getirmenin üstesinden gelmiş bir öncü sinemacı ya da sinemamızda ‘‘ustasız usta olma’’ geleneğinin ilk örneklerinden biridir.



BURÇAK EVREN



### ERDOĞAN TOKATLI

AltmıŐlı yılların ortalarında ilk filmi *Son Kuşlar* ile iyi bir çıkış yapıp, sonrasında Yeşilçam'ın bilinen koŐullarına tutsak olan, sinema yazarlığından sinemaya geçmiş bir yönetmen. Kemal Tahir'den Orhan Kemal'e, Çetin Altan'dan bir diğerlerine el atmasına karşılık, melodramların tuzağına düşmüş ve bu tuzaktan yaşama savaşı gibi nedenlerden ötürü bir türlü çıkmanın üstesinden gelemeyen harcanmıŐ bir entelektüel. Onun içindir ki hem ilk filmi hem son filmidir *Son Kuşlar*. Yeşilçam'ın -kimi zaman işsiz bırakarak- harcadığı, yetenekli ama o oranda da talihsiz yönetmenlerinden biridir Erdoğan Tokatlı.

### ÖMER KAVUR

Ömer Kavur'u sinemamızın bilinen anlatım ve anlayış ezberini bozan, ayrıksı ve son derece kendine özgü bir yönetmen olarak tanımlamak sanırım hiç de yanlış olmaz. Belki de kendi iç dünyasının bir dıŐavuru-mu olarak da algılayabileceğimiz filmleri, hiçbir zaman alıŐılmıŐ kodlar kullanılarak çözümlenemeyeceği gibi, kolay kolay da kendilerini ele vermezler. Onun sineması her Şeyi fütursuzca göstermez, tam aksine saklar. Sakladığı oranda da gizemli ama çekici, durağan ama sürükleyici, karanlık ama insanın içine yapılan bir yolculuk gibi de ıŐıklı olur. Tüm filmlerindeki kahraman-

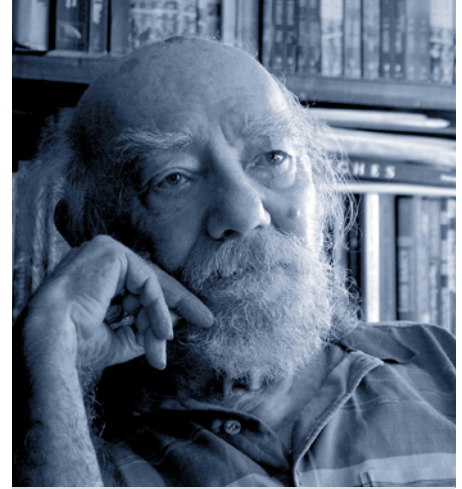
lar Çehov'un kendilerine acıyarak yaşayan burjuvaları gibidir. Kişiler hava kabarcıkları çıkararak bilmedikleri bir denizin derinliklerine gömülü gibidirler. Öbürlerinin dinlemediği yalnızca konuŐanın dinlediği sözler, az sonra yapayalnız bir dünyanın sessizliği içinde kaybolup gidecek gibi bir izlenim bırakır izleyenin üzerinde. Onun içindir ki Ömer Kavur'un filmlerinde kurduğu dünyanın insanlarına hem tanıdık hem de yabancı kalırız. Bir Zebercet uzaklığı vardır aramızda. Bu uzaklığın aralarını anlamlandırmayı hep izleyene bırakır Kavur. Gizlediği oranda gizemli, sakladığı oranda da kendine özgü dünyaya bizi ortak etmek istemesi bundadır aslında. Yeşilçam'ın bilinen tecimsel sinemasının kalıplarına denk düşen ilk dönem filmlerini saymazsak, *Göl* ve ardından *Anayurt Oteli* ile devam ettirdiği sinema serüveninin tüm filmlerinde biraz kendisi vardır gizemin ardında. Hem kendisini ele vermek ister hem saklar. Onun filmlerindeki anlaşılabilirliğin kodlarını, kendi iç dünyasının ardındaki kapıların arkasında aramaktır en doğrusu. Ama o kapıları hiç açmaz, yalnızca aralar. Loş bir ıŐıkta görebildiklerimiz kadardır onun dünyası.

# GIOVANNI SCOGNAMILLO

‘‘KENÇ TÜRİK  
SİNEMASINI BAŞLATAN  
YÖNETMENLERDENDİR’’

## FARUK KENÇ

Faruk, Türk sinemasında Muhsin sonrası dönemin başında olan ve Muhsin tarzı sinemayı değil de, elinden geldiği kadar klâsik sinema tarzını uygulayan ilk yönetmen ve yapımcıydı. O dönemde sinemaya geçen fakat daha çok fotoğrafçılıktan gelen kişiler vardı: Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Baha Gelenbevi gibi. Onlar yurtdışında edindikleri tecrübelerden yararlanarak sinema olan bir sinemayı yapmaya çalışıyorlardı. Faruk bunların arasındadır ve Türk sinemasını başlatan yönetmenlerden biridir. Yani sonradan Yeşilçam'ın uyguladığı klâsik sinemayı ilk uygulayanlardan biri oluyor. Sonraki yıllarda klişe olarak kullanılacak konuları ve temaları, gerek köy gerekse de büyük kent filmlerinde, bilinçli bir şekilde uygulayan yönetmendir.



GIOVANNI SCOGNAMILLO

*Yılmaz Ali* (1940) filmi ilk polisiye filmidir. Biraz naiftir ama polisiye filmin Hollywood geleneğine bağlı bir film değil. Daha çok o dönemin Fransız polisiye filmlerine benziyor; yani daha çok kahramanın ya da kötü adamın psikolojisine değinen bir konu ya

da anlatımı var. Tabii Faruk Kenç deyince Efe filmleri de akla geliyor. Faruk çeœitli türlerden filmler çekiyor ve o çeœitli türler sonradan Yeœilçam'ın prototip olarak kullanacağı çalıœmalar oluyor. Melodram, köy filmi, polisiye, efe filmi çekiyor ve her çeœit türü denemeye çalıœıyor. En azından bir profesyonel olarak da bunu başarıyor.

### ERDOĞAN TOKATLI

Erdoğan çok fazla film çeken bir yönetmen değil, daha fazla teklif gelseydi daha iyi filmler çekebilecek bir yönetmendi ama biraz kenarlarda kaldı. En önemli filmi *Son Kuœlar* (1965)'in senaryosu iyi bir senaryoydu. Bazen aşırı duygusaldı ama hikâye de onu gerektiriyordu, o duygusallık sırtıtmıyordu. Filmin öyküsüyle kaynaşıyordu. Ama Erdoğan'ın kariyerinde en iyi filmi olarak duruyor. Sonradan Erdoğan ona benzer film çekemiyor, çekebilecek durumdaydı ama olmadı. O dönemde genç yönetmenlerin Yeœilçam'a girmesi biraz zorlaœmıœtı. Çünkü yapımcılar ilk filmi çekmek isteyen genç yönetmenlere çok anlayıœ göstermiyorlardı. Tedirgin oluyorlardı. Yeœilçam sinemasında bir yönetmenin geleceğini tayin eden son çektiği filmin hasılatıdır, o hasılat tatminkâr değilse o yönetmenin kariyerinin devam etmesi zorlaœıyor. Bu kurala hiçbir zaman uymayan ve buna rağmen kariyerini sürekli sürdüren tek yönetmen Atıf Yılmaz'dır. Atıf'ın giœe yapan filmleri olduğu gibi çok kötü giœe yapan filmleri

de vardı. Kötü bir filminden sonra bile sunduğu teklif kabul ediliyordu ya da şirketlerden teklif alıyordu.

### ÖMER KAVUR

Ömer Kavur'un iki dönemi var. İlk döneminde daha gerçekçi bir sinemadan yana, bir de Orhan Pamuk'la iœbirliđine girdikten sonra ortaya çıkan oldukça soyut bir Ömer Kavur var. Son filmlerinde başka bir œey araya giriyor: Kanserden ölmek üzere olan bir insanın iç dünyasının, endişelerinin ve duygularının yansıması. O ayrı bir Ömer Kavur. Son filmleri kendi sorunlarını, hayatla, insanlarla olan mücadelesini anlatan filmlerdi. Hangisi daha başarılı dersen, Ömer Kavur'un son filmleri beni hiçbir zaman heyecanlandırmadı. Çünkü Ömer Kavur daha önce çeœitli türleri denemiœ ve başarılı olmuœtu. Bana göre soyut sinema ona yapıœtırılmıœ gibi duruyordu. Projeler kendi projesiydi, yapımcılığını bazen kendisi yapmıœtı ama dengesi bozulan bir dünyanın ya da bir anlatıcının eserleri gibiydi onlar. Ama bugün Türk sinemasında auteur olan yönetmenleri sıralarsak Ömer Kavur muhakkak onların arasındadır. Oldukça bağımsız bir yönetmendi. Kendi yapımcılığını yapardı ya da Atıf Yılmaz'la ortak yapımcılık yapardı. Kendi imkânlarıyla filmlerini çekti. Biraz Yeœilçam'ın kenarlarında köœelerinde duran biriydi. Sinemayı Fransa'da okuduğu için o sinemanın etkisi altında kaldığını da söyleyebiliriz.



# SADI ÇİLİNGİR

## ‘‘KAVUR’LA BİRLİKTE GÖRÜNTÜ ÜSLUBUNDAN YÖNETMENİN TANINACAĞI KANAATİNE SAHİP OLDUM’’

### FARUK KENÇ

Faruk Kenç, yerli sinemamızın tarihi gibi bir büyüğümüzdür. Çalıştığı herhangi bir filmini görmememe rağmen bende bıraktığı iz, hiçbir menfaat beklemeden sinemamıza sahip çıkan bir sinema adamımız olduğu yönündedir.

### ERDOĞAN TOKATLI

Erdoğan Tokatlı’yla tanışma ve çok kereler sohbet etme şansına eriştiğimden dolayı çok mutluyum. Kendisi hâzâ İstanbul beyefendisi hal ve hareketleri, örnek ve sevecen tavır ve yaklaşımları ile sinemacılar ve sinemaseverlere her zaman samimiyet ve sevecenlikle sahip çıkardı. Öyle olduğu halde hayatının son demlerinde yakalandığı amansız hafıza kaybı hastalığına hep içermişimdir. Ve bu üzüntümü üzerimden atacağımı hiç sanmıyorum. *Son Kuşlar’ın* sevecen yönetmeninin her daim mekânı cennet olsun.

### ÖMER KAVUR

Ömer Kavur da sinemada ilk defa görüntü üslubundan yönetmenin tanınacağı kanaatine sahip oldum. Hani edebiyatta size kimin yazdığını söylemeseler de bir romandan, bir şiirden bir bölüm okusalar, üslubundan o metnin hangi yazara veya saire ait olduğunu hisseder ve anlarsınız.

Ömer Kavur’un filmlerinde de aynı duyguyu hissederim. Görmediğim herhangi bir filminden, fazla da değil 5-10 saniyelik herhangi bir görüntü gösterseniz sanki hemen Ömer Kavur filmi olduğunu anlarım gibime geliyor. Ömer Kavur da aramızdan erken ayrılan, henüz daha büyük eserlerini yaratamamış bir yönetmenimizdi.



SADI ÇİLİNGİR

# TUNCER ÇETİNKAYA

## “KAVUR ELE ALDIĞI TEMALARDA ESTETİK KAYGILARDAN ÖDÜN VERMEMİŞTİR”



TUNCER ÇETİNKAYA

### FARUK KENÇ

On yıllar boyunca yedinci sanatın tiyat-ronun bir alt kategorisinden öte bir anlam taşımayacağını varsayan ve sinemasını bu bakış ekseninde kurgulayan Muhsin Ertuğrul “ekolü”, uzunca sayılabilecek bir dönemden geriye, ancak birkaç dikkate değer ürün bırakmıştır. Sinemamızdaki ikinci kuşağın eserleri öncelikle bu bağlam içinde değerlendirilmelidir.

Faruk Kenç, -ister istemez- bu yaklaşımlardan etkilenmekle birlikte, ortaya koyduğu kimi filmlerinde daha önce denenmeyen türlere ilişkin arayışlara girmesi ve kurguya canlılık getirmesiyle öne çıkan bir isim olmuştur. Mekânın gerçekçi kullanılması adına attığı adımlarla Lütfi Ö. Akad sine-

masını da etkilemiş olduğunu varsayabileceğimiz yönetmenin daha da büyük başarısı, oyuncu arayışını, -bu canlılığıyla belki de ilk kez- Şehir Tiyatroları'nın dışına taşınması olmuştur. Yalnızca; Sadri Alışık, Ayhan Işık, Belgin Doruk gibi yeni bir oyuncu kuşağını sinemamıza kazandırması bile, geçiş döneminin hakkını verdiğini kanıtlar niteliktedir.

## ERDOĞAN TOKATLI

Değeri tam olarak anlaşılamayan sinemacılarımızdan olan Erdoğan Tokatlı, senaryo sorununu eser uyarlamalarına yönelerek aşmaya çalıştığı oranda ilgiye değer hâle gelmiştir. Başarılı bir ilk filmin ardından (*Son Kuşlar*) inişli çıkışlı bir grafik izlemesine ve kimi zaman da ticari sinemanın kurallarına hapsolmasına karşın, yeniden çevriminde de kanıtlandığı gibi, -koşullarının çok daha güç olması bir yana- 72. *Koğuş* gibi zor bir uyarlamayı çitanın altında kalmadan gerçekleştirmiştir. Tokatlı'nın bir başka özelliği de, 60'lı ve 70'li yıllarda oluşuma tavır alan pek çok yönetmene rağmen Sinematek çevresiyle bağlarını koparmamış olmasıdır. *Yeni Sinema Dergisi*'nin ünlü "Eleştirme" sayısındaki soruşturmaya (Temmuz 1967, Sayı: 8) Feyzi Tuna ile

birlikte destek veren yönetmen, özellikle yapımcı ve eleştirmen karşıtlığının nedenlerini sorguladığı yanıtında entelektüel birikimini de gözler önüne sermiştir.

## ÖMER KAVUR

Sinematek çevresinden doğan yönetmenlerden olan Ömer Kavur, bir yanıyla 70'lerin gerçekçiliği, diğer yanıyla da 2000'lerin "sanat sineması" kapsamında değerlendirilebilecek ürünleriyle çok önemlidir. Paris günlerinde Alain Robbe-Grillet gibi dönemine damgasını vuran bir yazar/yönetmenle çalışma olanağı bulan Kavur; başyapıtı sayılan ve üzerine çokça yazılan *Anayurt Oteli*'nin dışında, bir dönemin özeti gibi duran *Yusuf ile Kenan*'dan, 12 Eylül'den bağımsız düşünülemez *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*'ne ve saplantı üzerine "ilginç" bir deneme olan *Göl'e*; gizemli içe dönük yolculukların, yer yer sürrealist bir anlatının ve aydın bunalımlarının damgasını vurduğu *Gece Yolculuğu*, *Gizli Yüz*, *Melekler Evi* gibi filmlere kadar, ele aldığı tüm temalarda estetik kaygılardan ödün vermemiştir. Bu bağlamda, günümüzün ödüllere ve övgülere boğulan sinemasında en çok etkisi bulunan yönetmenlerden olduğunu söyleyebiliriz.



# kuzey güney

## GALİPTİR BU YOLDA MAĞLUP

---

**ÜMİT AKSOY**

---

*“felek bir gün cana kıyar,  
bizi kabdan, kaba koyar,  
kimi atlas, libas giyer,  
sükür bize aba düştü.”*

Bu yazı kırık bir yazı olacak. Aslında bunu böyle ulu orta söylemek doğru değil, biliyorum. Siz bunu yazıdan bulun, çıkar-tın isterdim. Böylesi daha fiyakalı olurdu galiba. Ama size güvenmediğimden değil, kendimi daha iyi, daha en başından, mümkün olduğunca açık bir şekilde anlatayım diye bunu böylece söyleyiverdim işte. Çünkü kuzey-güney’i izledikten sonra bende geriye kalan aynen böyle bir şey: Net, berrak, tok bir dağ. Eveleme geveleme yok. Çünkü bu yazı kuzey-güney (k de, g de küçük) üzerine olacak. Kırık olması bundan dolayı. Kırık yani, böyle tam tek-mil her şeyi önceden gören, “sözde gerçeklik” adına başı sonu belli, bir yandan

da bunun böyle olmadığını söyleyen sahte bakışlı, çokbilmiş, çok görmüş pozlarında bir dizi değil kuzey-güney. Tam tersine; bir derdi var dizinin ve anlatmak istediği de bu. Bunun için her yol mübah. Ve bu iyi bir mübahlık. Sahte kahramanlar üretmekten, bize boş katharsis’ler falan yaşatmaktan birtakım “ilkelerin” asıl olduğunu söylemesi daha önemli. Mesela dışarıdan bakıldığında dizinin “esas oğlanı” olarak görülebilecek kuzey bu yüzden bir kahraman değil. Elbette birisinin etrafında dönüyor olaylar dizide, doğru. Bu, dizinin bizlere attığı bir piyasa oltası. Benim bir sorunum yok bununla açıkçası. Kanal D’de yayınlanan dizinin, reklâm, reyting ve saire kaygıları var ne de olsa. Ama dizi asıl olarak kuzey’in etrafında dönmüyor. Dönüyor gibi yapıyor. Asıl döndüğü ve mümkün olduğu kadar verilmeye çalışılan ise gerçekliğin kendisi. Gerçeklik ne mi peki?

Gerçeklik şu: Hayat dediğimiz “şey”de bir şeyler olup bitiyor ve bu olanlardan bazıları bizim payımıza düşüyor. Başımıza bazı



şeyler geliyor, bazı şeyler gelmiyor. Bu dizi de, kuzey'in başına gelen bir kazayla başlıyor. Bir araba kazası yapıyor, yapıyorlar; kardeşi güney'le birlikte. Arabayı güney kullanıyor aslında fakat polise tersi söyleniyor. Nihayet güney, bir gün sonra üniversite sınavına giriyor, kuzey ise hapse. Ailenin kötü çocuğu kuzey, iyi çocuğu güney: gittikleri yerlerin farklı olması buradan kaynaklanıyor. Yani aslında kaza dediğimiz şey, güney'in bir adama çarpması ve onu öldürmesi değil; kaza daha büyük burada. Kaza, kuzey için, güney'in kardeşi, Handan Hanım ve Sami Bey'in oğulları ve Cemre'nin sevmediği (çünkü Cemre güney'i sevmektedir o sıralar) olmasından

**kuzey ve güney bu iptal edilemez durumlarla ilişkimiz üzerine düşünme fırsatı veriyor: Biz olsak satar mıydık kardeşimizi mesela? Babamız ve annemiz bizi çoktan gözden çıkarsa ne yapardık? Nasıl karşılardık bütün bu olan biteni?**

kaynaklanıyor. Rahmetli annemin söylediği gibi, talihi "böyle" yazılmış garibin, o ne yapsın?

kuzey hayatta iyi olan ne varsa onu yapmaz sadece, süttten çıkmış ak kaşık falan değildir, dizi de bunu böyle görmememiz





**Mağdurluğundan, ezilmesinden dolayı değil, daha harbi ve esaslı bir şeylerden dolayı severiz kuzey'i. Dizi bizim için, iyiyle kötü, güzelle çirkin, ahlâklıyla ahlâksız arasında ayırım yapacak bir takım ölçütler geliştirir. İşte, kuzey ve güney'in başarısı da budur.**

gerektiği konusunda uyarır bizi sık sık. Ama öte yandan asıl önemli olanın ne olduğunu da bize söylemezlik etmez: Asılan, birtakım iptal edilemez noktalarda geri basmamak, merhamet, adalet, adam

satmama, kıymet bilme gibi “durumlar” söz konusu olduğunda haddi aşmamaktır. Ve kuzey bu noktaları, durduğu yahut durmadığı yerlerle bize öğretir, hatırlatır, belirtir. Bu yüzden kuzey'den aldığımız iyilik, namusluluk, dizide diğer karakterlerin tabiriyle “kuzey bunu hayatta yapmaz”lıkla ilgili durumlar, kimlerin ilkeleri, değerleri var ve bunlar tam olarak ne demeye geliyor, sorularına dair bir cevap taşırlar kendi içlerinde. kuzey adam satmaz mesela. Peki ya güney? O satabilir, satmaya da bilir. Ama bu duruma göre değişen bir şeydir güney için, kuzey için değil. Yeri geldiğinden bal gibi de satabilir güney adamını, kardeşini mesela. Olabilir.



O gece kazayı güney yapmıştır. Aslında arabayı güney'in kullanması kuzey'in sarhoş olması ve araba kullanamayacak durumda olmasından dolayıdır. Yani pekâlâ, kazayı kuzey'in yüklenmesi hiçbir sorun taşımaz kendi içinde, doğrudur, hakkaniyetlidir. Ama asıl önemli olan daha geride durmaktadır: İki kardeş kazadan sonra eve geldiklerinde, kuzey dışındaki herkes kuzey'den bu kazayı yüklenmesini beklemektedir. Herkes çoktan onu gözden çıkarmıştır. Yani hata payı yoktur hayatta kuzey'in, güney'inse var. Anne ve babası için bile bu böyledir. Yani bu suçu üstlenme, düşünüp taşınarak karar verilmiş ve nihayet birisinin feda edilmesi gerekli olduğu için yapılmış bir hareket değildir. Kuzey, zaten onlar için silinebilir bir yerde durmaktadır. Bu olay onlar yani o aile için, bir turnusol kâğıdı olmuştur. Kim, bir yangın çıktığı zaman evi velveleyi veriyor, kim arkasına bile bakmadan kaçıyor, kim kendini korkusuz ateşe atıyor: işte bütün bunları gösteren bir turnusol kâğıdıdır o gece. Yani kuzey ve güney bize kendimizle ilgili olarak bu iptal edilemez durumlarla bizim ilişkimiz üzerine düşünme fırsatı veriyor: Biz olsak satar mıydık kardeşimizi mesela? Babamız ve annemiz bizi çoktan gözden çıkarsa ne yapardık? Nasıl karşılardık bütün bu olan biteni? Dizi bize bu soruların eşiğine kadar getirmeyi başarır ve bu, hiç şüphesiz, dizinin, ele aldığı meseleyi gerçekliğinden koparmadan vermeyle ilgilidir.

Bütün bunların bir diğer ucunda, gerçek-

liğin verilmesiyle ilgili ve kuzey'den (görece) bağımsız noktalar da var. İki sahne var buna örnek verebileceğimiz. İlki şöyle: Dizinin ilk bölümünde oğlu hapisten çıkacak olan Sami Bey'in kendi dükkânının arka sokağındaki çöp kutusundan kâğıt toplayan çocuğun yanına giderek, onu yanına çağırması (ki çocuk korkar bu sahnede kendisine bir şey denmesinden) ve ona para vermesi. Üstelik hapisten çıkıyor diye adına göz aydınlığı parası verilen çocuk yani kuzey, hapse girdiği günün sabahından babasına vurmuş, onu dövmüştür. Bir baba oğlunun kendisine vurmasını hiçbir zaman haklı bulamaz, bulabilemez, bulmasın da! Haklı da olsa haksız da durum birdir bu noktada, değişmez. O baba, oğlu hapisten çıkıyor diye kâğıt toplayan çocuğa para verir. 20 milyon. Üstelik hiç hissettirmez kuzey'e, geldiği için duyduğu sevinci. Hâlâ biraz kızgın ama çok da özlemiş, belli. Baba işte, olur. Ya da son bölüm bakalım (bu yazı yazıldığındaki son bölüm elbette) yine gerçekliğin ne demeye geldiğini anlamak için: Handan Hanım'ın (kuzey'in annesi) o gün doğum günü. Doğum günü ve kimsesi yok bunu kutlayacak. O kadar ki kocası Sami Bey'in, normal şartlarda nefret ettiği her haftaki meyhane zevkini bu hafta kendi eliyle yapmaya hazır: O kadar yalnız Handan Hanım. İki oğluyla ayrı ayrı dertleri var. Onlar yanında yok. Arıyor da onları doğum gününü kutlamak, daha doğrusu "kutlatmak" için ama ne fayda. Yok, olmuyor. Ve son çare olarak Sami Bey'e açılıyor. Ben hazırlayayım diyor



sofranı, gitme. Sami Bey ise köprüleri çoktan atmış ve öyle bir azarlıyor ki karısını... Hepimiz üzülüyoruz. Handan Hanım da elinde vişneli pastasıyla, eski dünürü, kavgalı oldukları Gülten Hanım'ın yanına, kuaför dükkânına gidiyor çaresiz. "Ben" diyor, "çok yere gittim ama kimse sizin kadar iyi yapmadı saçlarımı". "Yapamaz" diyor Gülten Hanım da şımarık ve az kibirli bir tonda. Ardından da oturuyor Handan Hanım kuaför koltuğuna. Kesimden sonra çay faslına geçilerken dışardan birşeyler aldirmek istiyor Gülten Hanım. Handan Hanım itiraz ediyor, pasta var diyor, vişneli, onu yiyeirim. Olmaz diyor ama ikna edemiyor Gül-

ten Hanım onu. Çünkü sonunda "Evde tek başıma yiyecektim, bugün benim doğum günümdü, kimse yok ki." Diyor, Handan Hanım ağlamaktan beter bir halde. Gülten Hanım, yani Handan Hanım'a en uzak kişi, o anda, Handan Hanım'ın doğum gününü kutlamaya başlıyor bile. Ve dükkânda bulunan bütün çalışanlarla birlikte, hep beraber Handan Hanım'ın doğum gününü kutluyorlar ta gecenin ilerleyen saatlerine kadar... Ben bu sahneyi izlerken, "Eh, kimin nerede, kiminle doğum gününü kutlayacağını kimse bilemez, yani bir tek Allah bilir" dedim. Epeyce de dokunmuştu bu sahne bana işin doğrusu.

Alın size gerçeklik. kuzey-güney bir sahneyi verirken, bize, “Alın size gerçeklik” der sürekli olarak. Bu “alın size” tertibi bir şeyin verilmiş şeklidir. Yani kuzey-güney’in yoğurt yiyiş tarzı. Bunu unutmayalım. Herkesin bir tarafı vardır. Bu dizinin de var. Bu dizi kuzey’in tarafını tutuyor. Bu kesin. Ama bu, Handan Hanım’ın içindeki sıkıntıyı, olabildiğince doğru, gerçek bir şekilde vermesine engel olmuyor. Tam tersine. Handan Hanım’ın ya da güney’in “gerçekliği”ni de bizlere sunuyor. Dramını değil ama. O yüzden kuzey’in tarafını tuttuğumuzda tuttuğumuz “kuzey” olmuyor. Onun bastığı, durduğu yer oluyor. Bu, o kadar önemli bir fark ki üzerinde ne kadar dursak azdır. Bunu becerebiliyor olmak içinse yapmanız gereken en önemli şey gerçeklikle doğru bir şekilde temas etmek. Ve dizi bunu yapabildiği için kimseyi poh-pohlama derdine düşmüyor.

kuzey bir kahraman değildir ama anti-kahraman da değildir öte yandan. kuzey’in kahraman olmaması hangi nedenden kaynaklanıyorsa anti-kahraman ol(a)maması da yine aynı sebeplerden ileri gelmektedir. Çünkü kahraman yahut anti-kahraman her halükarda “abartılmış” bir durumla/halle ilişkilidir. kuzey’in başına gelenlerse, hepimizi üzse ve biz dizi boyunca neredeyse sürekli olarak kuzey’in tarafını tutsak da bu onu yüceltmemiz yahut ona acımamızı, onu mağdurlaştırmamızı gerektirmez, izin verilmez böyle olmasına. Buna gerek yoktur. Yoktur çünkü durum çok daha net ve berraktır. kuzey’le güney kardeştir. Dizi de

bize kuzey’in tarafını tutarken genel olarak, içimizdeki güney’liği falan iptal ettirmez, onu gösterir, anlatır bir güzel, sonra biz kuzey’in tarafını tutarız ama güney’likten hangimizin payına ne düşmüşse onu unutmamız kaydıyla. Yani dizi bizi avutmaz, hislendirmez, uyutmaz; tam tersine bize bir şeyler öğretir, söyler, anlatır; daha doğrusu hatırlatır ve bunu da belli bir sakinlik içinde yapar. Telaşsız ve bol pürüzlü. Dolayısıyla kuzeyle güney kardeşlerse biz de burada bu iki durum arasında belli bir gerginlikte bırakılırız ve dizinin temel başarı da buradan kaynaklanır bir bakıma.

Dizide, evet, kuzey daha fazla dardadır, zordadır, çirkin ördek yavrusu gibidir (dizide kuzey’i Kıvanç Tatlıtuğ’a oynatmaları ya da bize bunu söyletmeleri de bir başarıdır nereden baksanız) ama öte yandan iyiliktir, namustur, delikanlılıktır, kimseyi yarı yolda bırakmamaktır kuzey’in işgal ettiği, ya da sizin tarafını tuttuğumuz şeyler. Kimseyi sadece ve sadece mağdur olduğu için sevmeyiz. Daha doğrusu kimi sadece ve sadece bundan dolayı seviyorsak, bilerek ya da bilmeyerek, orada bir bit yeniği vardır. İşte, burada olmayan da o. Mağdurluğundan, ezilmesinden dolayı değil, daha harbi ve esaslı bir şeylerden dolayı severiz kuzey’i. Ve daha önemlisi, dizi de kim bu türden bir yere geçerse, hemen onu da sahipleniriz. Yani dizi bizim için, iyiyle kötü, güzelle çirkin, ahlâklılıyla ahlâksız arasında ayırım yapacak birtakım ölçütler geliştirir. İşte, kuzey ve güney’in başarısı da budur.



# VAVIEN'E VAVIEN TERTİBİNDEN BAKMAK

---

## REMZİ ŞİMŞEK

---

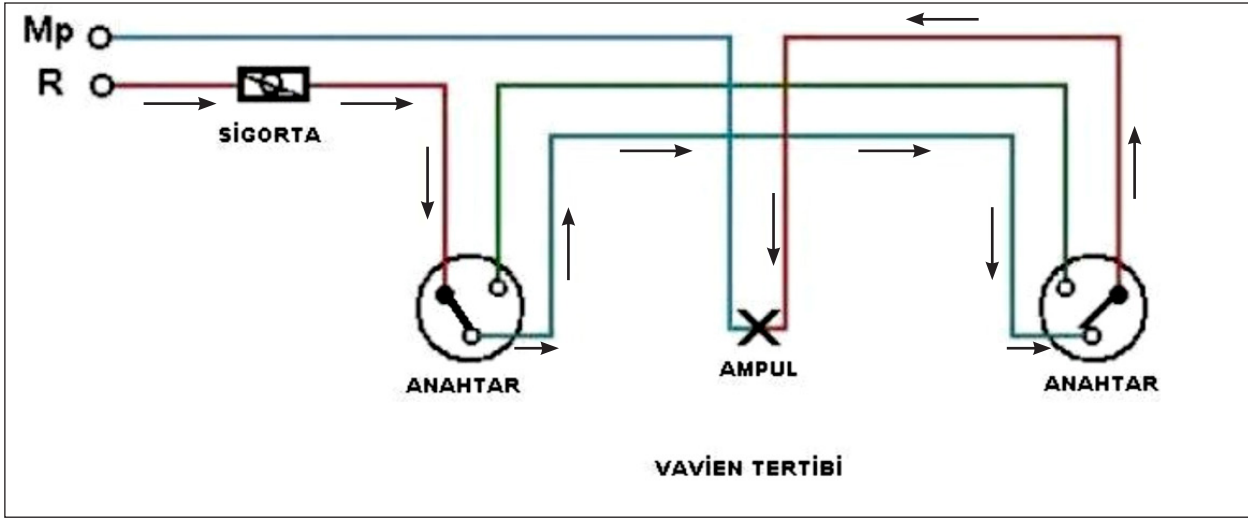
Vavien: (Fransızca: *Circuit va-et-vient*) elektrikçilikte kullanılan teknik bir terimdir. İki yönlü bir elektrik anahtarının adıdır. Normal bir komütatör (elektrik anahtarı) tek bir lambayı, tek noktadan açıp kapatırken, vavienle bir lambayı iki ayrı noktadan açıp kapamak mümkündür.

*Bu işte ben yokum değil mi?*

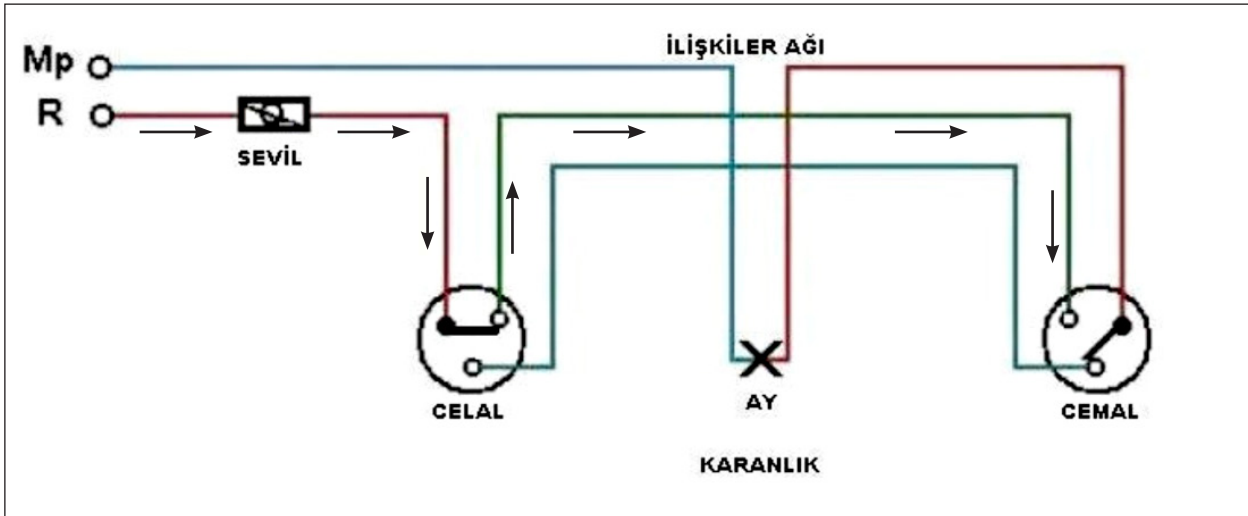
Şimdiye kadar *Vavien* hakkında çok şey yazılmıştır ama hiç biri zannetmiyorum ki bizatihi *Vavien* tertibi üzerinden filme yaklaşmıştır. Aşağıda yer alan üç şekil-

de aslında filmin ana kurgusunun özeti bulunmaktadır. Şekil-1'de *Vavien* tertibinin kendisi yer almakta ve düzenek ampülü yakar konumda duruyor. Şekil-2 ise bize *Karanlık*'i göstermekte, karanlığın sebebi tabii ki *Celal*'dir ve şekil hikâyenin başladığı en karmaşık anları temsil ediyor. Şekil-3 olayların çözüldüğü, sonuca varıp herkesin rahatladığı durumun temsili.

*Sevilay* ile başlamak en doğrusu çünkü şekilde de görüldüğü gibi sigorta-kilit konumundadır *Sevilay*. Basit bir hamle ile iki isimden mürekkep ismini böldüğümüzde yerleştikleri konumları yadırgamak pek mümkün değil. Çünkü *Sevilay* tek başına kullanıldığında "her daim sevgiye muhatap ol" gibi bir anlama sahip oluyor, *Sevilay*'ın da beklentisi sadece budur. *Celal*'in yanında olması ve kendini onu sevdiği gibi



Şekil-1

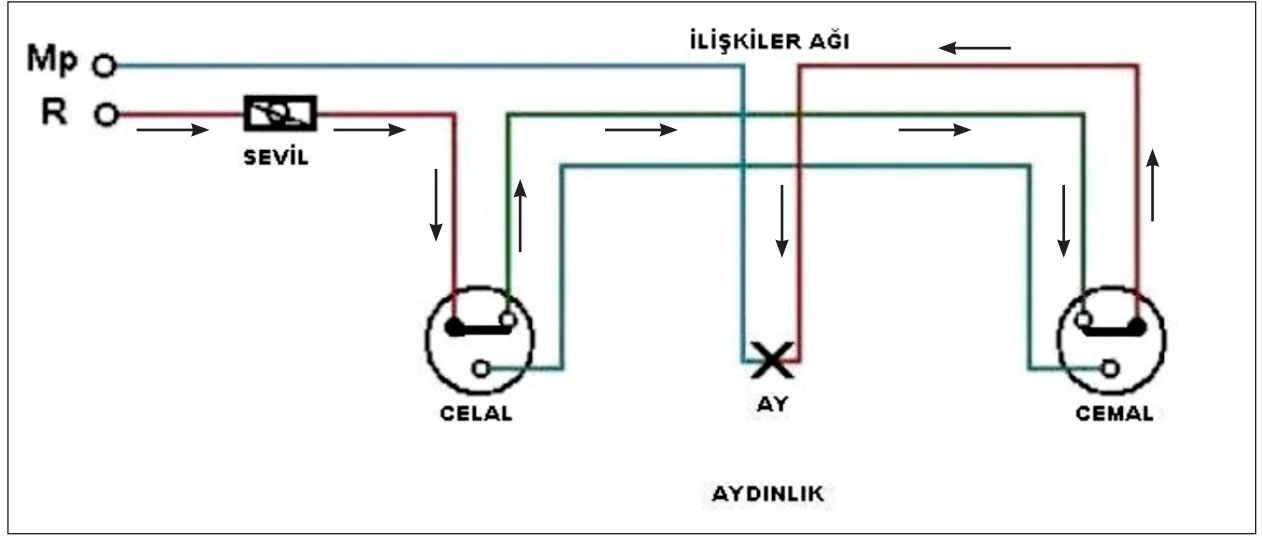


Şekil-2

sevmesi. Sevilay bu ilişkiler ağında devamlı sevgisiyle ağın işlev kazanmasını sağlayan karakter konumunda; nitekim merkezde onun başarısız ölüm denemesi yer alıyor. Ay ise geceyi aydınlatan özelliğiyle karışımızda, bütün bu tertip ayın aydınlığını görebilmek için.

Celal'e baktığımızda bu tertibin tek rezil karakteri olduğunu görüyoruz. İsmiyle müsemma bir şekilde etrafını yakıp yıkıyor. Oğluna, karısına, belki devam ede-

bilse etrafındaki daha çoklarına zarar verebilecek potansiyelde. Şeytani bir plânın sahibi olarak zihinlerde ateşi çağrıştırıyor. Uğruna cana kıymayı bile göze aldığı para ise işte bu ateşi körükleyen ihtirasın en baş sebebi. Şekil 2'de de görüleceği gibi birinci anahtar Celal kendisine gelen enerjiyi ağın diğer bölgelerine iletmediği için karanlıklar içinde yol almaya çalışıyor. Çözüm sandığı plânın sonuca ulaşamaması sonucu büsbütün karanlığa saplanıyor üstelik bu



Şekil-3

sefer korkusuyla beraber. Çözüm ise diğer anahtardadır yani Celal'in zıddı Cemal'de, eğer diğer anahtar Şekil-3'te görüldüğü gibi bir hamle yapabilirse bir ümidin doğması muhtemel. Kesin çözümden bahsedilememesinin sebebi sigorta attığında her şeyin kifayetsiz kalacak olması.

Cemal her şeyi ile Celal'in zıddı bir karakter olarak önümüzde. Filmin hemen başında sigarayı bıraktığı bilgisi gayet güçlü yavaş çekim sahneye veriliyor. Bu artistik sahnenin öyle boş yere yapılmış bir hareket olmadığı ileride anlaşılacaktır. Celal ateşe Cemal kesinlikle "su"dur. Çıkan yangının içinde kaybolacağını düşünen kardeşi yangını söndürmesi için ağabeyine koşar. Bunun yanında Cemal sadıktır, karısı öldükten sonra bile sadık kalabilmiştir. Tüm bu debdebenin içinde sadece temiz kalmaya çalışır. Namussuz kardeşine karşı namuslu kalabilme çabası ve ölümden

dönen Sevilay'ın yanında kardeşinin de zarar görmeden bu işten sıyrılması için çözüm üretici konumdadır. Anahtarı diğer taraftan açmak ve aydınlığa kavuşması için her şeyin; kalan paranın geri verilmesiyle mümkün olduğunu düşünür ve uydurdıkları avans yalanı ile parayı geri gönderir. (75,000 avro 1,500 avro eksikle geri dönse çokta sorun olmaz gibi...) Cemal ağabeydir, en büyük farklardan biri de budur aslında, Celal kardeş Cemal ağabeydir. Bir ağabey gibi davranır bunu en iyi "içine atma" repliği ile anlarız ki ironinin belki de doruk notasıdır bu diyaloglar. Merhameti ile yaklaşır kardeşine, karısını hatırlar, ağlayışını örnek verir kardeşinin karanlıklar içinde kalmaması için adres olarak gözyaşlarını gösterir. Ama yeri geldiği noktada kardeşine en sert darbeyi de yine o indirir. Her şeyi öğrendiği gece önce bir sigara ister kardeşinden, artık sigara içip içmemesi





mühim değildir ve olabilecek en doğal halile kardeşini tekme tokat dövmeye başlar. Göbekli ve namuslu bir ağabey böyle bir durumda kardeşini böyle döverdi; o da öyle döver. Sonrasında sigaraya dönmüştür artık, bahsettiğimiz artistik yavaş çekim sahnenin bağlandığı ve yan kurgunun yani Cemal'in hikâyesinin tamamlandığı nokta burasıdır. Bundan sonra Cemal'i artık daha iyi tanıyoruzdur ve bundan sonra bir şey yapılacaksa Cemal yapacaktır. Nitekim yapar da; anahtarı kurduğu tertiple kaldırır ve sorun büyük ihtimalle çözülecek gibidir.

Celal yine paranın cazibesine yenik düşüp paranın tamamını geri götürmemiş olsa

da zaten buna gerek de kalmaz. Arkadaşı ile konuşması sırasında karı-koca arasında sırrın olmayacağı kanısına varan Sevilay korkuya kapılır. Bu tertipteki Sevilay konunun kaybından korkup bütün beklentilerini elinin tersiyle iterek sadece sevgi beklediği mesajını ulaştırır. Tekrar eriştiği saflığı bu ilişkiler ağında pozitif enerji olarak dolanmaya başlar ki her şey aydınlığa bu sayede kusursuzca kavuşur. Nihayetinde bu sefer gerçek bir pikniğe gidilir, hava güzeldir bu sefer, aydınlık, erkenden dönülmez ve Celal olanları ağabeyine anlatır. Sonrası zaten mühim değil. Kim bilir Celal yine benzer haltlar yiyebilir ama Cemal Abi aynı durur durgun sular gibi.



# AIDA BEGİÇ'İN SETİNDEN İZLENİMLER

---

**SÖYLEŞİ:**

**HAYAL PERDESİ**

**HAZIRLAYANLAR:**

**KORAY SEVİNDİ**

**M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN**

**FOTOĞRAFLAR:**

**MUSTAFA EMİN**

**BÜYÜKCOŞKUN**

---

İlk filmi *Kar (Snijeg, 2008)* ile başta Cannes Film Festivali olmak üzere pek çok uluslararası festivalden ödülle dönen Bosnalı yönetmen Aida Begiç'in, üç yıllık bir senaryo çalışmasının akabinde çektiği son filmi *Cocuklar (Djeca)* 65. Cannes Film Festivali'nin Belirli Bir Bakış bölümünde gösterildi. Cannes'dan sonra seyirciyle buluşması plânlanan son filminin hazırlık, çekim, post-produksiyon aşamalarının tamamında görev alan arkadaşımız Mustafa Emin Büyükcöşkun'la ekip olarak bir Yuvarlak Masa Toplantısı'nda buluştuk ve filmin bütün bu süreçleri üzerine izlenimlerini konuştuk.

➤ Aida Begiç'in bu filmine nasıl dâhil olduğundan biraz bahseder misin?

Aida Begiç'le 2008 yılında Saraybosna Film Festivali'nde tanıştık; orada Hayal Perdesi adına bir röportaj yaptık. Bir yıl sonra, 2009 yazında da kendisiyle İstanbul'da Hayal Perdesi Sinema Toplu-luğu bünyesinde teorik ağırlıklı bir atölye çalışması gerçekleştirdik. Atölyenin sonunda da bir senaryo değerlendirme toplantısı yaptık. Daha sonra Aida Begiç, 2010 Kültür Başkenti Projeleri kapsamında kısa filmlerden oluşan uzun metrajlı bir film projesine dâhil edildi. Projenin yapımcısı Hüseyin Karabey'di. O dönemde Hüseyin Ağabey de benim bu projede çalışmamı istedi. Aida Begiç de Türkiye'ye geldiğinde daha önceki tanışıklığımıza binaen benimle çalışmak istediğini söyledi. Bu şekilde Aida'nın *Unutma Beni İstanbul* (2010)'daki kısa filminin prodüksiyon, çekim ve post-prodüksiyon süreçlerini tamamladık. Aida bir yandan da yeni uzun metraj filminin senaryosunu yazıyordu. Geçen sene şubat ayında da onun davetiyle tekrar Bosna'ya gittim ve filmin mekânlarını belirledik.

➤ Bu filmin de Aida Begiç'in ilk filmi gibi "savaş sonrası Bosna'sı"nda geçtiğini biliyoruz. Filmin konusunu biraz anlatır mısın?

Filmin hikâyesi 2009 yılının son ayının son haftasında Saraybosna'nın bir banliyö semtinde geçiyor. Yetim bir kız ile erkek kardeşinin, bu yetimlik koşulları ve savaş sonrasında zorlu ekonomik şartları altın-

**İki tip yönetmen var: İlki senaryo yazıp o senaryoda olabildiğince ihtimalleri hesaba katar. Sette farklı alternatifler dener, filmini kurguda yapar. Bir de demir bir senaryo yazıp o senaryodakileri aynen çeken ve filmi yapmadan tamamlayan yönetmenler var. Aida bu ikinci kategoride.**

da hayatta kalma mücadeleleri anlatılıyor. Bosna'nın şehitlerine ne kadar saygı duyan bir toplum olduğuna ve savaş sonrası koşulların bu savaş tecrübesini sürekli olarak çağırdığına dair bir çalışma.

➤ Bir uzun metraj filme neredeyse başından sonuna müdahil oldun. Projenin başlangıç aşamaları ve filmin çekimlerine kadar olan süreç nasıl gelişti?

Film, 2010'un sonbaharında İtalya'da Torino Film Lab isimli bir proje geliştirme atölyesinde yarışip bir miktar para ödülü kazandı. Bu süreçte Fransız, Alman ve bir de Türk ortak yapımcısı oldu. Türkiye'den Kaplan Film, TRT üzerinden filme ortak oldu. Alman ve Fransız ortak yapımcıları üzerinden de Almanya ve Fransa'nın çeşitli eyalet fonlarından destek alındı. Ayrıca Avrupa Sinema Destek Fonu Eurimages'dan da destek alarak filmi gerçekleştirdik. Tabii bu sadece finansal kısımdı. Daha sonra 2011'in Şubat ayında filmin mekânlarına karar verdik. Filmde Saraybosna'ya ait tipik sembo-

lik mekânların hiçbiri yok. Herhangi bir yer olabilecek bir Saraybosna tasviri var. Saraybosna'nın dış mıntıklarında Otes isminde bir mahalle var. Burası savaş döneminde Sırplarla yapılan çatışmanın tam sınırı. Bugünse daha ziyade şehit aileleri için yapılan blokların olduğu bir kısım. Bu mekânlara karar verdikten sonra ben İstanbul'a geri döndüm. Bu süreçte filmin "cast" çalışması yapıldı. Başrol oyuncusu Bosna'nın Hersek bölgesi Karadağ sınırından yirmili yaşlarda, çok genç ve tecrübesiz bir Sırp oyuncuydu. Bosna şartlarında zaten oyuncuların çok büyük bir kısmının sahne tecrübesi yok, sinema tecrübesi ise çok az. Diğer başrol oyuncusu ise on dört yaşında Bosnak bir ilkokul öğrencisiydi. Bir cast ajansı tarafından okul okul gezilerek seçildi. Aşağı yukarı mayıs ayında filmin bu şekilde temel kadrosu belli olmuştu. Onlarla bir iki ön hazırlık atölyesi gerçekleştirildi. Birtakım oyuncu seçmeleri yapıldı ama cast hâlâ kesinleşmemiştir. Biz Eylül'de çalışmaya başlar başlamaz önce hâlihazırdaki adaylarla birtakım ek görüşmeler yaptık ve oyuncu seçimlerini tamamladık. Ekim başlarında filmin temel iç ve dış mekânlarında bir tur prova yapıldı. Bu şekilde hem cast konusunda kafamızdaki sorular netleşti hem de çekimler sırasında ihtiyaç duyacağımız yan karakterlere ve figürasyona dair detayları belirlemiş olduk. Böylece oyuncularla mekânlarda ne yapabileceğimize dair detaylı bir çalışmamız oldu. Bu çalışma, ışığa, kamera hareketlerine, mizansenlere, kostüme, makyaja

ve daha bir sürü konuya dair katkı sağladı.

➤ Bu ön hazırlıkların ve provaların, senaryoya, çekime, mekânlara ya da oyunculara yönelik nasıl katkıları oldu? Bu aşamalar sonrasında filme yönelik bir revizyona gidildi mi?

Bu ilk prova turunun ardından 2010'un güzünden beri üzerinde herhangi bir oynama yapılmamış olan senaryo için yeni bir revizyon imkânı doğdu. Aida, senaryoyu güncelledi ve diyaloglar üzerine tekrar çalıştı. Kimi kısımlar atıldı ve bu ilk tur provanın sona ermesiyle beraber Ekim ortasıyla birlikte artık çok daha yoğun bir çalışma sürecine girdik. Bu süreçte sanat ve kostüm grubuyla daha yoğun bir çalışma süreci başladı. Mekânları Şubat ayından beri bildiğimiz için mekânlara göre düşünmek, hikâyeyi mekânlarla beraber tekrar kurgulamak gibi imkânlarımız vardı. Bu süreçte başkarakterimiz Saraybosna'da yaşayan meşhur bir aşçıdan şeflik dersleri aldı. Neredeyse bir haftayı geçen bir süre aşçıyla beraber pratik yaptı ve aşçılık sanatına, bir mutfağın gündeliğine dair bir sürü detay öğrendi. Biz de diğer yandan cast hususunda çeşitli revizyonlar yaptık ve ikinci tur mekân provasına geçtik. Bu provada birtakım kostümler de elimizdedi, kostümleri de mekânlarda prova ettik. Neredeyse iki buçuk ay süren prova ve ön hazırlık çalışmaları filmi mükemmelleştirebilmemiz için oldukça yardımcı oldu; bu süre, Türkiye şartlarındaki pek çok uzun metraj için lüks sayılabilir. İkinci tur pro-



valardan sonra da artık filmin hazırlıklarını tamamlamaya giriştik. Bu süreçte catering, ulaştırma gibi filmin daha prodüksiyonel detayları üzerinde çözümler geliştirildi. Ben ikinci reji asistanı olduğum için bu dönemde bu tip işlerle çok meşgul degildim. Bütün bu koordinasyon sürecini filmin birinci reji asistanı yürüttü.

### ➤ İkinci reji asistanı olarak görevin tam olarak neydi? Bu görevin doğrultusunda Aida Begiç'le iletişimin nasıldı?

Benim projenin başından sonuna kadar esas olarak yoğunlaştığım ve görev aldığım kısım Aida'nın filmle olan ilişkisini sağlamak, Aida'nın dışındaki bütün prodüksiyonel detaylardan onu izole etmek, ona uygun bir çalışma ortamı sağlamak ve onunla ekip arasında bir iletişim ağı ile koordinasyon kurmaktı. Setin akışı gibi konular zaten profesyonel bir birim olan birinci reji asistanı tarafından yürütülüyordu. Reji grubunun prodüksiyonel akışı, set başlangıç saatlerinden ekibe verilecek yemek arasına kadar pek çok şey birinci reji asistanının yükümlülüğündeydi.

### ➤ Çekimlere ne zaman başladınız, filmin çekimleri ne kadar sürdü? Bu süreçte setteki iş akışından ve set ortamından bahseder misin?

Kasım'ın üçüncü haftasında çekimlere başladık; yaklaşık beş hafta sürdü. Çekim sürecinde haftada beş gün, günde on iki saat net çalıştık. Türkiye şartlarında çok alışık olmadığımız, bana da rahat gelen bir

ritimdi bu. Gerçi Bosna'da da 6+1 çalıştıklarını, hatta kimi zaman bunun yediye çıktığını söylediler ama bizim sette böyle olmadı. Bu biraz da oyuncularla alâkalı bir karardı.

Yoğunlaşabileceğimiz, zorlayabileceğimiz bir sınır vardı ve hep o sınırlar içerisinde çalıştık. Eğer iç mekânlarda çalışıyorsak genelde sabah yedi, yedi buçuk gibi set kalkışı olurdu. Kahvaltının ardından hemen oyuncuların kostümleri tamamlanıyordu. O kostümlerle set saatinde hemen bir prova alıyorduk. Bu provayla beraber kamera provası da yapılırdı. Işık tashihi için bir ara olur ve o ara sırasında oyuncular makyaja giderdi. Gerekirse Aida onlara özel olarak direktiflerini anlatırdı. Işık tashihi ve teknik detaylar tamamlandıktan sonra da motor derdik. İlk plânı çektikten sonra oyunculuga dair birtakım tashihler yapılır ve gerekirse ufak bir ara verilirdi. Bu şekilde tekrarlarla çekim devam eder ve yine bir saatlik öğle aramız olurdu. Bu arada üçüncü reji asistanı, oyuncuların konforunu, onların rahatlamasını ve dinlenmesini sağlarken ben de benzer şekilde yönetmenin sonraki sahneler hazırlanmasına yardımcı oluyordum. Set akışımız aşağı yukarı böyleydi. Film plân sekans olarak çekildi. Yani bir sahnenin içerisinde hiçbir kesmenin olmadığı, kameranın hareketiyle başlayıp kameranın hareketiyle biten plânlar var filmde. Kamera omuzda olduğu için bu çok daha dinamik ve karmaşıktı.

### ▶ Plân sekans tercihi beraberinde nasıl zorluklar getirdi?

Özellikle mizansen aşamasında hem oyuncular hem yönetmeni hem de görüntü yönetmenini ciddi olarak zorladı. Çok fazla efor ve dikkat isteyen bir şey. Bir hata olduğunda yahut herhangi bir noktada oyununun düşmesi hâlinde bütün plânın tekrarlanmasını gerektirecek bir mükemmeliyet zorunluluğu söz konusu. Bu özellikle film tecrübesi olmayan oyuncularla çalıştığımızdan dolayı bizim için oldukça zorlayıcıydı. Teknik ekip için de doğal olarak çok zorlayıcıydı. Plân sekansta monitörü gözünüzü dört açıp izlemeniz gerekiyor. Sadece oyunculara odaklanmak değil sorun; aynı anda dört gözünüz olacak ki hem oyuncular hem ışığı hem de görüntüyü kontrol edebilirsiniz. Görüntüde varabilecek aksaklıklar, özellikle mutfak sahanelerinde aksesuarların diziliminde, yerleşiminde gerçekçiliğe dair birtakım sıkıntıların olup olmadığı hep bir şekilde bizim sorumluluğumuzdaydı. Bunlara dikkat etmeye, sıkıntıları anında tespit edip müdahale etmeye çalıştık. Boşnakça bilmeyen biri olarak bütün bu süreçte en azından diyalogları vs. takip edecek düzeyde Boşnakça öğrenmek durumunda kaldım.

### ▶ Yapım aşamasında senaryoya ne kadar bağlı kaldınız? Çekim senaryosuna aynen uyuldu mu yoksa alternatifleri de gözetecek çekim sırasında karar verilen şeyler de oldu mu?



Benim gördüğüm kadarıyla iki tip yönetmen var: İlki bir tür senaryo yazıp o senaryoda olabildiğince ihtimalleri hesaba katar ve filmi çeker. Sette farklı alternatifler dener ve filmi kurguda yapar. Bir de demir bir senaryo yazıp o senaryodakileri aynen çeken ve filmi yapmadan tamamlayan yönetmenler var. Aida bu ikinci kategoride bence. Sonuçta senaryo çok zorlu bir süreç ve filmi çekmeden filme karar vermek o anlamda çok zor. Aida, film sürecini daha radikal bir yerden kurguluyor ve senaryoya noktayı koyduğu zaman o senaryo elinizdeki senaryo oluyor. Bizim çekim senaryomuzla filmin kurgulanmış hâli arasında hiçbir fark yok; çıkardığımız bir sahne de yok. O anlamda *Kar* için de benzer bir şeyden bahsedebiliriz. Bu kesinlikle kolay bir şey değil. Ben Aida'nın *Kar*'dan sonraki üç senelik senaryo sürecinde çeşitli anlarına tanıklık ettim; kesinlikle çok zorlu ve sancılı bir süreç. Bir şey bu anlamda



karar vermek, ona kendinizi ikna etmek ve sonra da bütün ekibinizi, yapımcıyı ikna edecek olmak hiç kolay bir şey değil. Sonrasında da bu tercihlerinizi kurguda savunuyorsunuz. Bu da bir çalışma tarzı sonuçta, ama oldukça meydan okuyucu ve iddialı bir yöntem.

➤ Bazı yönetmenler senaryoyu tüm ekibe okutmaz. Aida Begiç'in setinde durum nasıl?

Aida çok az insana senaryonun son hâlini dağıtıyor. Kostüm ekibinde, sanat grubunda ve bir de görüntü yönetmeninde oluyor. Oyunculara ise zaten hiç vermiyor. Meselâ Maria, film tamamen bittikten sonra sadece okumak için senaryoyu aldı, o kadar; senaryo ile ilişkisi onun dışında hep sahne sahneydi. Bu da herkesin kendi kafasında bir film çekmesiyle alâkalı bir durum. Bu, yönetmen için de geçerli film-

**Aida renk bilgisine ve renklerin yaratacağı hissiyatlara çok hâkim; buna göre çok ince çalışıyor. Her sahenin renk değerlerine karar veriyor. Sanat yönetmenine çok inisiyatif bırakmıyor.**

de çalışan diğer kişiler için de. Özellikle oyunculara böyle bir şey verdiğiniz andan itibaren onlar kendi önerileriyle, kendi filmleriyle size gelmeye başlayacaklardır. Tabii bunun yaratacağı çatışma ve ortaya çıkacak olanın sizin filminizden uzaklaşma ihtimali bir risk. Zaten çok sıkıntılı bir süreçtesiniz... Böyle bir riskten kaçınmak için de oyuncularına senaryoyu vermeyen yönetmenler biliyoruz.

➤ Filmde ışık kullanıldı mı? Kullanılmadıysa, omuz kamerası da kullandığınızdan, düşük diyaframlarda netlik nasıl oldu; her noktada hesaplandı mı?

Filmde neredeyse hiç ışık kullanmadık. Normalde güneş ışığı, binlerce farklı düzeyden yansıyarak, yapraklardan, pencerelerden, perdelerden geçerek bizim yaşadığımız mekânlara girer. Yani bu mekândaki ışık çok parçalı ve endirekt bir ışıktır. Görüntü yönetmenimiz Erol aslında prensip itibarıyla bunu taklit ediyordu. Bunu taklit etmeye başladığınız andan itibaren ince ince bununla oynamanız gerekiyor. Bu da uzun ışık tashihi süreleri gerektirir. Bir buçuk saat ışık beklediğimizi hatırlıyorum.

Normal şartlarda çok tahammül edilir bir şey değildir bu. Türkiye’de on beş dakika falan verirler size ve o zaman da işte dizilerdeki gibi her tarafın aydınlık olduğu ısı ısı bir dünya kurulur. Burada incelikli bir çalışma ve onun da doğal olarak beraberinde getirdiği uzun bekleme süreleri vardı. O bekleme sürelerinde oyuncuların konsantrasyonunun düşmemesi gerekir; sonuçta bunun için verilmesi gereken bir emek söz konusudur. Bunlar hep akışta plânladığımız şeylerdi. Netliğe gelirsek, ben filmde hiç metre ile ölçü alındığını görmedim. Zaten öyle bir imkân da yoktu, ama film net sonuçta. Tabii hareketli kameradan gelen tatlı şeyler var, ama o aramayı bilirsiniz zaten. Fakat flu denilebilecek bir durum yok. Bir de zaten hareketli kamera buna daha çok tolerans sağlıyor. Sabitle çekseydik öyle bir şey olmazdı. Bir de filmin yüzde doksanını 27 mm ile çektik; onun da getirdiği bir alan derinliği katkısı var.

► **Filmin dijital çekildiğini biliyoruz; bu özellikle maliyet anlamında büyük avantaj sağlıyor. Film plân sekans olarak çekilmeseydi Aida Begiç negatif tercih eder miydi?**

Herhâlde negatif tercih etseydik filmi yapamazdık. Biz ilk başta 16 mm çalışmayı düşünüyorduk; bunun için birtakım testler yaptık. Ama 16 mm istediğimiz sonucu vermedi. Negatif çekmek hakikaten çok daha zor ve maliyetin getirdiği gerginlik filme çok yansıyor. Bir yandan metre hesa-

bı yaparken bir yandan da çekim yapmak durumundasınız. Bir de Bosna’nın kendi içinde bulunduğu şartlar gereği akış sağlamak zor. Siz ne çektiğinizi üç dört hafta sonra görüyorsunuz ve bunun yarattığı gerilim başka. Dijitalin birtakım dezavantajları var, buna rağmen meselâ Aida “Bu filmden sonra bir daha asla negatifle çalışmam.” dedi. Çünkü hakikaten dijitalin getirdiği inanılmaz çalışma pratikliğini ve esnekliğini sonuna kadar harcadık.

► **Aida Begiç sanat yönetmeniyle özel bir çalışma gerçekleştiriyor mu?**

Özellikle renk tasarımı konusunda çok hassas. Renk bilgisine ve renklerin yaratacağı hissiyatlara çok hâkim; buna göre çok ince ince çalışıyor. Her sahnenin renk değerlerine karar veriyor ve onu da bizatihi uygulatıyor. O anlamda sanat yönetmenine çok inisiyatif bırakmıyor. Sanat yönetmeni görece orada uygulayıcı konumundaydı. Kostümler konusunda da bu geçerliydi. Kostümlerde daha çok şekle ve dokulara önem veriyordu. Mekân konusunda da klâsikti. Sonuçta sanat yönetmenleri mekânı giydirmek, ısı ısı yapmak, her şeyi koymak ister; biz ilk kez daireye girdiğimizde de aynen öyleydi. İşte bunlar yetim iki kardeş. Ellerinde avuçlarında yok; zaten başkarakterin evinde geçireceği özel bir zamanı da yok. Hani işten eve, evden işe korkunç bir koşturma hâli. İlk girdiğimiz ev böyle bir ev değildi. Biz evi bayağı bir soğana çevirdik ve neredeyse hiç bir şey bırakmadık. Koyarak değil ek-



silterek çalışan bir tarzı var ve bu eksiltme yönteminin de işlediğini söyleyebilirim. Bu konuda inanılmaz detaycı. Her sanat yönetmeninin kolay kolay çalışabileceği bir tarz değil bu. Takip etmesi çok zordu. Ben bile bazen kopuyordum. Detayları falan anlamakta güçlük çekebiliyorsunuz. Uygulaması dahi zor olabiliyor. Örneğin renk meselesine bu kadar dikkat eden birini daha önce görmemiştim; bu konuda çok şey öğrendim.

▶ Plân sekans şeklinde çekilen bol diyaloglu bir filmde söz ediyoruz. Ses konusunda sıkıntı yaşandı mı, filmde müzik kullanıldı mı?

Filmde mekânlardan duyduğumuz müzikler var; bir de başlangıçta ve finalde klâsik müzik kullandık. Beethoven'ın 6. Senfoni'si var meselâ. Ses çalışması da plân sekanslardan dolayı boom operatörü için oldukça zorlayıcıydı. Mikrofon kadraja girmeyecek, bütün sesler takip edilecek vs. Meselâ mutfak çok gürültülü bir mekândı ve çalışması oldukça zordu. Ses ekibi iki kişiden oluşuyordu. Dijital kayıt yapıldı. İnanılmaz detaylı bir ses çalışması da yapılmadı aslında.

▶ Aida Begiç'in ilk filmi *Kar*'a göre dilde bir değişim var mı yoksa paralellik mi arz ediyor?

Karakterinin kadın olması, savaş sonrasında geçmesi gibi şeylerle hikâye anlamında belli bir hattan beslendiğini ve o hattan devam edebileceğini söyleyebiliriz. Ama

üslûp itibarıyla bir farklılaşma var. Bunun uzun vadeli mi yoksa bu filme dair bir farklılaşma mı olduğunu bir sonraki filmin ardından konuşabiliriz. Bu sefer daha sert bir film seyredeceğiz; daha demir leblebi kıvamında... Daha kısa ve seyircisinde bir tokat, bir yumruk etkisi yaratacak bir film olduğunu düşünüyorum.

▶ Aida Begiç kimin için bu filmi yapıyor? Kendi toplumu için mi yoksa...

Filmi bitirdikten sonra yapım sürecine dair bir şey konuşuyorduk. Ben, sonuçta herhâlde Bosna halkı için film yapmıyorsun dedim. Bunu da şundan dolayı kurmuştum. Zaten Bosna'nın tamamında yirmi sinema salonu ya var ya yok. Sineması olan bir ülke de değil; yani üç dört senede bir film yapılıyor. Saraybosna Film Festivali gibi ciddi organizasyonlar ve canlı bir kültür hayatı var ama sineması olan bir memleket değil. Ama Aida "Hayır," dedi, "tabii ki buradaki insanlar için yapıyorum" dedi. Bu fiili olarak bir mahalleden ötesini geçmez. Yani hakikaten bir mahalle efradıyla bunu sınırlayabilirsiniz. Sonuç itibarıyla hakikaten kendi ülkesi ve kendi halkı için film yaptığını düşünüyor ve öyle bir gündemi olduğunu söylüyor. Filmdeki kimi tartışmalar hakikaten Bosna'nın kendi siyasi, sosyal ve gündelik yaşantısındaki belli birtakım fenomenlere dair bir şeyler anlatıyor; sert sözler de sarf ediyor. Bu filmde de Bosna toplumunda çok kolay hazmedilemeyecek şeyler var. Filmin böyle bir tartışmaya yol açacağını da öngörmek mümkün.

# YALANI TABİİLEŞTİREN TELAKKIYE KARŞI

---

**CİHAN AKTAŞ**

---

İran sinemasının 1990'lı yıllardan itibaren dikkat çekmeye başlayan başarısının en belirgin göstergeleri, festivallerde kazanılan ödüller. Sayısız İran filmi Emir Nadiri'nin *Devende* (*Davandeh*, 1985)'sinin 1985'te Nantes Film Festivali'nde büyük ödülü kazanışından bu yana uluslararası festivallerde türlü seviyede takdir edildi. Kimi yönetmenler, mesela Kiyarüstemi ve Mecid Mecidi, bazı filmleriyle Oscar'a yakıştırıldılar, Mecidi *Cennetin Çocukları* (*Bacheha-Ye aseman*) ile 1999'da Oscar'a aday gösterildi hatta. Ancak İran sineması ilk Oscar ödülünü bu sinemanın şartlarını zorlayan filmleriyle dikkat çekmeye başlayan daha genç bir yönetmenin, Asgar Ferhadi'nin *Bir Ayrılık* (*Jodaeiye Nader az Simin*, 2011) isimli filmiyle aldı. Bu noktaya birden bire gelmedi, devrim sinemasının geçirdiği aşamalar var.

Devrim sinemasının ilk kuşağı, "devrimci", "dini" ve giderek "ırfani" diye isimlendirilen filmler alanında deneysel çalışmalar yaparak sinemada bir birikim oluşturdu. İkinci kuşağın başlangıçtaki ilkeselliği içselleştirmiş, makulleştirmiş, bazen de dokunulmamış alanlara yönelmenin sağladığı bir esneme becerisi kazanmış olarak eser vermeye başladığı söylenebilir. 61. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü, ardından da Yabancı Film dalında Oscar'ı *Bir Ayrılık* isimli filmiyle kazanan Asgar Ferhadi, ikinci kuşağa mensup bir yönetmen.

Yeni İran sinemasının ilk kuşağı, Hollywood sineması ile arasına belirgin bir mesafe koyuyor, bu yaklaşımın etkisiyle de Mahmelbaf, Mecidi, Hatemikiya, Tebrizi, Beniitimat gibi önemli yönetmenler eserleriyle İtalyan, Fransız sinemalarının, De Sica, Godard, Tarkovski ve Kieslowski gibi yönetmenlerin izini sürdürdükleri izlenimi uyandırıyor. İkinci kuşak

ise daha bağımsız ve rahat bir gönülle çalışma temayülü gösteriyor. Biri kalkıp tamamen Scorsese'nin *Taksi Şoförü* (*Taxi Driver*, 1976) tarzında bir film tasarlıyor örneğin; Asgar Ferhadi, Ali Refei, Rıza Mirkerimi gibi isimler gişe kaygısı da gözetilen, kimileyin Hollywood sinemasının ürünlerinin tema ve üsluplarını hatırlatan, Kubrick, Scorsese ve Haneke gibi yönetmenlerin etkisini belli eden seri cinayet ve psikolojik gerilim filmleri yapıyorlar. İlk kuşak başlangıç ilkeleri nedeniyle şiddet sahnelerinden kaçınırken, bu kuşak şiddet sahnelerine temayül gösteriyor. Ayrıca bir önceki kuşağın aksine sansür kısıtlamalarına asgari seviyede maruz kalmayı mümkün kılan çocuk merkezli filmlere de yönelmiyorlar. Çabalarıyla kendilerine meşru bir alan hazırladıkları açık. Başarılarının nedeni de öncelikle tekrara tevessül etmeyen iyi çalışılmış senaryolar.

Ferhadi, *Çarşamba Ateşi* (*Chaharshanbe-soori*, 2005) isimli bir karı koca arasındaki gerilimi Nevruz bayramı hazırlıklarının sesleri içinde konu aldığı filminden bu yana izlemeye çalıştığım bir yönetmen. 1971 İsfahan doğumlu, Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü mezunu ve bugüne kadar üç kez İran'da en önemli sinema ödülleri verilen Fecr Sinema Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'ne lâyık bulundu. İzlediğim Ferhadi filmlerinin ortak noktası, fırtınalara açık hayatları konu edinmesi. Her şeyin şimdilik sütliman görüldüğüne bakmamak gerek; fırtına birazdan kopabilir. Ferhadi



Asgar Ferhadi

**Ferhadi filmlerinin ortak noktası, fırtınalara açık hayatları konu edinmesi. Her şeyin şimdilik sütliman görüldüğüne bakmamak gerek; fırtına birazdan kopabilir.**

filmlerinin izleyicisi de bazen filmin başlarında kopacak fırtınanın alâmetlerini yakalayabilir. Trajediye yatkınlığıyla Ferhadi sineması İran resim sanatında minyatür sükûneti altında için için kaynayan bir karışmaya, daha somut olarak da (Siyahka-



lem ve Rosetti'yi çağrıştıran bir çığırından çıkmışlığın etrafında dönen) Ferşçıyan resmine karşılık geliyor. Her şey nispeten yolunda giderken, ortalık sütlimanken, birden bir aksaklık yaşanıyor ve fırtına başlıyor. İnsanlar sevdiklerinin gizlenmiş, belki kendilerinin de farkına varmadığı öteki yüzüyle ansızın karşılaşmanın tedirginliğiyle huy değiştiriyorlar.

Ödüllerin ödünler için olduğuna dair söz her zaman gerçekliğe karşılık gelmiyor, bazen yadsınamaz iyiyi görerek şeceresinin kara tonunu aklama ihtiyacı da duyuyor ödül. Hiç olmazsa Asgar Ferhadi'nin *Bir Ayrılık*'la yabancı film dalında kazandığı Oscar için bunu söyleyebiliriz. Kimileri bu ödülle Batı'nın İran halkına, işte, iyi şeyler yaptığınızda sizi görüyoruz, biz gayet hakaniyet sahibiyiz, şeklinde bir mesaj vermeye çalıştığını yazdı. Bu açıdan bakılacak olursa Batı'nın şeytanlaştırdığı, sansürüyle konuştuğu İran'ı aklayan bir yön de okunamaz mı Ferhadi gibi bir yönetmenin başarısında? Yine de böyle bir ödülle İran'a

saldırıya dönük mühendislik çalışmalarının uluslararası plândaki tartışmalı karşılama biçimlerine dönük bir ödünleme ihtiyacından da pekâlâ söz edilebilir gibi geliyor bana.

Film tabii değerli olmasına değerli. Parçalanmış ailelerin çocuk bakışıyla görünümü üzerine işte böyle sarsıcı filmler yapılmalı. Üstelik filmde bir de Alzheimer hastası baba var; oğlunun iyi bakılsın diye direndiği kocaman bir bebek... Yaşlı adamın bakımı konusunda yetersiz kalan aile, yoksul bakıcı kadının şahsında toplumun farklı bir tabakasıyla muhatap olurken kendi kendisiyle yüzleşmeye mecbur kalıyor. Ferhadi son on yıl içinde çektiği *Çarşamba Ateşi* ve *Eli Hakkında (Darbareye Elly, 2009)* isimli filmlerinde olduğu gibi bu filmde de aile çevresinden topluma, sorunları çözümlenmek adına "yalan"ı tabileştiren telakkileri tartışıyor ve fonda Alzheimer hastası babanın ailenin hayatına getirdiği zor sorumlulukla ilgili ayrıntılar, seyirciyi içine çekiyor.

Yeni kuşak İranlı sinemacıların, Kiyarüstemi tarzında şiirsel ve yavaş tempolu filmlerinden farklı, gerilim içeren, akıcı bir hikâyesi olan iyi filmler yapmaya yöneldiğini gösteren bir yönetmen Ferhadi ve Hollywood sinemasıyla bir kan bağı var.

Eleştirmenlere göre *Bir Ayrılık*'ın başarısının sebepleri şöyle sıralanabilir: Yönetmenin önceki filmleriyle ilgili iyi izlenimler, filmin uluslararası festivallerde kazandığı başarı nedeniyle uyandırdığı merak ve daha önemlisi akıcı bir üslubu olan filmin



toplumsal gerçekçi çizgisinin seyircide bulunduğu karşılık.

Salt aşka dayanan bir evlilik yapmışsa çift, aşklarının hayatın karşısına çıkartacağı her meşakkatin bir çırpıda üstesinden geleceğine inanmaya meyyaldirler başlangıç yıllarında. Aşk zor zamanların telafi çabası, çöküşten yüzeye çıkarma gücüne sahip başlıca sebep ve asıl olarak da varlığın biricikliğine imanı tazelemede güç kaynağı. Peki, durum kötünün kötüsünü çağıran olaylar zinciriyle bir çıkmaza giriyorsa ne olacak... Aşkı paranteze almaya yöneliyor iki kişiden biri, bazen de iki taraf birden; kalpleri parça parça da olsa. Nadir ile Simin'in başlarına geldi bu; boşanma yeteri kadar zorken, Nadir'in Alzheimer hastası babasının bakım sorumluluğu nedeniyle daha da ağırlaştı. Maharetli bir hasta bakıcı böyle durumlarda şartların kolaylaşmasına katkıda bulunabilir, ama profesyonel bir hastabakıcı değilse tercih edilen henüz, güvenilir bakıcıyı bulmak o kadar da kolay olmaz.

Filmin Alzheimer hastası babaya özgü sarsıcı bölümlerinin dışında aklımda kalan sahneleri: Simin evi terk ederken eşyalarını bavula sığdıramıyor. Ortak olarak sevilen bir cd elden ele dolaşiyor. Anlaşarak ayrılan çift eşyalarını taksim edebilirlerse de biricik kızlarını nasıl paylaşacaklar? Simin babasının yanında kalmak isteyen kızı Terme'ye fısıldıyor: "Merak etme, ben ayrılmak için gitmiyorum aslında, baban yurtdışına gitme, göçme isteğimi geri çe-

viriyor ya, evden gitmek suretiyle bu konuda düşünmeye zorlamak istedim onu."

Kimse pek dillendirmese de seyirci biliyor: Simin biraz da Alzheimer hastalığının evin fezasını kapatan ağır tezahürlerinden kaçıyor. Unutan Adam, apartman daire-sinin sınırlarında sanki Simin'in kendisini unutmamasının da müsebbibi olacak. Hani aşkın gücü her şeye yeterdi? Karısı tarafından terk edilen Nadir'in üzüntüsüne bakıcı kadının ihmali yüzünden yatağından düşerek yaralanan babası konusunda yaşadığı suçluluk duygusu ekleniyor. Öfkeye dönüşen karışık duygularıyla bakıcı kadını kovuyor evden. Bir tarafta boşanma süreci, diğer tarafta hasta babanın ağır bakımı... Banyoda babasını yıkarken akmaya başlayan gözyaşları, yaşlı adamın sırtından akan sulara karışıyor kahramanımızın. Her şeye rağmen babasına ihtimam göstermek için elinden geleni yaptığını görüyoruz Nadir'in. Onu el futbolu oyununa katıyor, gittiği her yere taşıyor arabasıyla.

Öte yandan bakıcı kadın çocuğunu düşürmüştür ve bunu sebebi olarak Nadir'in kendisini evden kovarken merdivenden itmesini gösterir. Mahkemelik olurlar. Yargıç, kadının hamile olduğunu bilip bilmediğini sorduğunda "bilmiyordum" der Nadir. Sahiden bilmiyor mudur? Terme kuşkulandır ve babasını sorgular. "Biliyordum, sana ders veren öğretmene hamileliğiyle ilgili bir şeyler anlatırken mutfaktaydım ben, duymuştum, ama onu kapıdan kovarken bunu düşünmedim, inan, onu kovarken

hamile olduğu bir an olsun aklıma gelmedi” der Nadir.

Bakıcı kadın her ifadesiyle dindarlığını dillendiren biri, mesela Nadir’in yaşlı babasına eliyle dokunabilir mi, haram olmaz mı bu, adam elden ayaktan düşmüş, yine de nedir fikhen durumu, bunları sormak için telefonla yetkili mercileri arayıp fetva istiyor. Ancak o da sanki iddia ettiği kadar dürüst değil; hem çalıştığı yerin mahiyetini işsiz güçsüz, lümpen, belalı bir adam olan kocasından gizliyor, hem de çocuğunun düşmesinin asıl sebebini açıklamaktan çekindiği için, Nadir’in onu itip kakması nedeniyle düşük yaptığını iddia ediyor. Oysa gerçek farklı: Daha işe başladığı ilk gün dikkatsizliği yüzünden yaşlı adam evden kaçtı, o da yaşlı adamı caddelerde aradığı sırada bir arabanın çarpması sonucu hiç hafif olmayan, çocuğunu düşürmesine yol açan bir kaza yaşadı. Mesele şu ki yaşlı da olsa bir erkeğe bakma sorumluluğunu üstlendiği işini kocasından gizlemeye çalıştığı ve yaşlı adamla ilgili kaza geçirmesine sebep olan ihmali işvereni olan Nadir’e bildirmekten kaçındığı için de yalana başvurdu. Kaza sonucu çocuğu düşünce de suçlu olarak kendisini hırpalayarak merdivenlerden düşmesine sebep olan Nadir’i işaret etti. İyi de Nadir onu merdivenlerden düşecek şekilde itmiş olamaz, bu konuda emin kendisi, kızı Terme ile defalarca tatbikat yaptı: Kapıdan itmiş olsa, merdiven basamaklarından yuvarlanması imkansız kadının, böyle bir itme sırasında kişi ancak sahanlığa doğru savruluyor ve

oradan da en fazla gidip sahanlık parmaklıklarına yaslanıyor; işte bak, böyle.

Dindar bakıcı kadın gibi meselelere matematiksel açıklamalar getiren babası da fütursuzca yalan söyledi. Bu durumda Terme ne yapsın, kime inansın? Onca güvendiği babası hiç de beyaz olmayan bir yalana başvurdu, bakıcı kadının hamile olduğunu bilmediğini öne sürdü. Ah evet, kızgındı bakıcıya o sıra, bakımından mesul olduğu hasta babasını evde yapayalnız bırakıp çıkmıştı kadın, bu nedenle de yaşlı adam yatağından düşerek yaralanmıştı; izleri ayan beyan ortada. Çok da geçerli sebeplerle başvurduğu yalanını dile getirdiği takdirde hapse düşebilir ve o durumda hasta babası tamamen ortalıkta kalacak; Terme durumun vahametini anlayamıyor mu... Hiç anlamıyor bunu Terme, sonuna kadar da anlayamadı. Güven duymayı istediği insanların irili ufaklı yalanları karşısında bocalıyor en son ana kadar, babasıyla annesinin boşanma davası için girdiği mahkeme salonunda hâkimin sorularına cevap verirken bile...

İran sineması konusunda her şeyden önce şöyle bir soru var: Sansüre tabi, kırmızı çizgileri olan bir sinema alanında nasıl bu denli başarılı ürünler ortaya konulabilir? Bu sorunun cevabı şöyle: İran sineması, temelleri devrim paradigmasının savaş ve savunma tarafından etkilenmediği dönemde sağlam bir şekilde atılmış, yapısında Şeriati, Humeyni, Hatemi, Musavi gibi etkili aktörlerin imzasının bulunduğu güçlü, görece bağımsız bir saha. Geçen yıllar

içinde yıldızlaşan yönetmenleriyle kendine özgü, dokunulamazlığı getiren imtiyazlar edinmiş durumda.

Ferhadi ise örtük siyasal mesajlar verse de apaçık siyasi sinemaya yoğunlaşmış bir yönetmen değil. *Bir Ayrılık* filminin tamamlanmasının çetrefilli bir macerası var. Ferhadi'nin sinema çalışmaları kısıtlanan Penahi gibi yönetmenler üzerine verdiği demeçler nedeniyle bu filmin çekim izni önce İrsad Bakanlığı Sinema Dairesi Denetim ve Değerlendirme Bölümü'nce iptal edildi. Daha sonra İrsad Bakanlığı Sinema Dairesi Başkanı Şemgadari, Ferhadi'ye demeçlerindeki yanlış anlamalara sebep olan ifadeleri değiştirmesi için bir hafta süre verdiğini duyurdu. Bir süre sessiz kalan Ferhadi bir sinema festivalinde konuşurken, "Demeçlerinin kendisinin istemediği bir noktaya çekildiği, oysa muradının farklı olduğu" şeklinde bir ifade kullandı. Bu ifade üzerine İrsad Bakanlığı yetkilileri, *Bir Ayrılık* filminin çekimlerinin sürmesinde bir sakınca bulunmadığı açıklamasını yaptılar.

Ferhadi'nin filmlerinin çekimi konusunda İrsad Bakanlığı'nın Penahi için olduğundan daha ılımlı bir yaklaşım ortaya koyduğu söylenebilir. Bunun sebebi Ferhadi filmlerinin Penahi filmlerinde olduğu gibi doğrudan bir siyasal eleştiri içermemesi, daha da önemlisi bu yönetmenin ikinci kuşak yönetmenler arasında yeteneği ve değişik üslubuyla belirgin bir şekilde sivrilmesi. Nitekim çekimi sürecinde güçlükler yaşansa da *Bir Ayrılık*, 2011 Fecr Film

Festivali'nde de En İyi Yönetmen Ödülü'ne lâyık bulundu.

Çoğu kez yabancı festivallerde ödüller alan filmlere İranlı eleştirmenlerin burun kıvırdığı görülür. Bu film için farklı oldu. Nadiren yaşanan bir durum çıktı ortaya: Hem eleştirmenler beğendi filmi hem sinema yönetimi ilk tereddütlerin ardından çok da dışlayıcı bir tutum izlemedi hem de Asgar Ferhadi'nin beşinci uzun metrajlı filmi gişede seyircinin büyük ilgisine mazhar oldu. Ne entelektüel ne de "farsı" olan bir sinema bu. Ne salt festivaller için yapılmış, ne de sadece gişe kaygısını gözettiği söylenebilir. Filmin akışı durgun olmaktan uzak, ancak sürükleyici olmak adına klişelere de başvurulmuyor. Filmin başoyuncuları olan Leyla Hatemi ve Peyman Moadi gerçekten çok başarılı bir oyun çıkarıyorlar. Üstelik hikâyeye içinde göç, boşanma, Alzheimer hastalığı gibi günümüz kentlerinde çok fazla gündemde olan başlıklar yer alıyor.

Başarılı yönetmenin Altın Ayı Ödülü'nü alırken yaptığı konuşmada dile getirdiği "Bu ödül bana hikâyeler öğreten ülkemin, İran'ın büyük, kıymetli ve sabırlı halkına teşekkürlerimi bildirmem için bir fırsat" şeklindeki konuşmasını da sanırım böyle yorumlamak gerekir: Ferhadi siyasal muhalefetiyle sivrilmek değil, film çevirmeyi sürdürmek istiyor. Bununla birlikte sinemasının apolitik olduğu da düşünülmemeli. Tersine, *Bir Ayrılık* sosyal ve siyasal eleştirileri ince bağlarla birbirine geçen bir film sayılabilir.

# KISA FİLMİN SANAL YANSIMALARI

---

**ZEYNEP MERVE UYGUN**

---

Kısa film en temel ifadeyle, süresi yarım saatin altında olan filme verilen addır. Ayrıca Türkiye’de kısa film henüz bir sektörü olmayan ve genellikle uzun metraj film için bir sıçrama tahtası olarak görülen bir türdür. Çoğunlukla öğrenci filmleridir, öyle olmasa da benzer muameleler görür. Türkiye’deki kısa film festivalleri, nicelik anlamında göz doldururken organizasyon ve ödül söz konusu olduğunda -istisnalar hariç- vasattır. Fon/sponsor sağlayan kurumların yetersiz olmasının film yapımını nasıl da baltaladığı, suyun yüz derecede kaynaması kadar genel geçer bir gerçeğe dönüştü. Bu noktada ikinci günah keçisi festivallerdir. Evet, festival “-miş” gibi düzenlenen pek çok aktivite ne yazık ki,

yapıcı ve verimli olamayan döngüsel bir süreç yaratır. Kötü festivaller kötü filmleri, kötü filmler de kötü festivalleri üretir. Asıl nedenin ise algı problemi olduğunu söylemekle yüzyılın icadını yapmış olmayacağız. İdeal algının nasıl olacağına dair söz söylemek oldukça iddialı olabilir fakat kısa bir araştırma sonucunda şöyle sonuçlara ulaşabiliriz:

- Kısa film sanılanın aksine (genel algı dik-kate alındığında) sadece öğrenci filmlerinden ibaret değildir.
- Kısa film tüm güçlüklerinin yanında yönetmene/yönetmen adayına geniş bir özgürlük alanı sağlar. Bunun en temel sebebi; bu tür filmlerin gişe kaygısı taşımaması veya taşıyamamasıdır.
- Kısa film görüntüden tasarruftur çünkü kafasındaki meseleyi başka şekilde anla-



tamayacağını düşünen hafif obsesif (yani biraz hasta) insanların iyileşme biçimidir.

- Kısa film izleyiciyle buluştuğunda bir süreligine de olsa yönetmeni ehlileştirir ve dinginleştirir.

Her ne kadar yazının başında kısa film için kullanılan “genellikle uzun metraj film için bir sıçrama tahtası olarak görülen bir türdür” ifadesi kınama tonlamasıyla da okunabiliyorken bunun birçok yönetmen için bazen tek çıkış yolu ve aslında doğal bir hak olduğunu da eklemeliyiz. Dolayısıyla, kısa film bir bakıma uzun metrajlı film yapacaklar için bir sabır denemesi ve mütevazılık provasıdır. Film yapımının tüm aşamalarını minimal ölçekte deneyimleyen yönetmen adayı, bu işin güzel taraflarıyla da başa çıkmanın yollarını öğrenir/öğrenmelidir.

Bu spontan manifesto bir “kopyala-yapıştır” pratiği olabilirdi. Ne yazık ki bunun için uygun bir web sitesi bulunamadı. Asıl konumuza dönecek olursak, Kısa-ca bölümünün Mayıs-Haziran sayısında kısa film siteleri değerlendiriliyor. Yazının devamından da anlaşılacağı gibi henüz ülkemizde kısa filmcilere yardımcı dokunabilecek hatırı sayılır web siteleri mevcut değil. Burada “hatırı sayılırdan” kasıt benimsinemalarım.com olabilir. 2005 yılında Ali İlhan ve Burcu Tatlıses’in projesi olarak ortaya çıkan, kısa sürede Türkiye’nin en büyük kısa film portalı haline gelen platform, açılışının üçüncü gününde 500 kullanıcıya ulaşmış. Açık kaldığı süre zarfında

### **Henüz ülkemizde kısa filmcilere yardımcı dokunabilecek hatırı sayılır web siteleri mevcut değil.**

pek çok müptelası olan ve zaman zaman üyeleriyle buluşmalar düzenleyen sitenin mezun ettiği yetenekler arasında Sadi Celil Cengiz, Burak Aksak, Murat Özsoy ve Selçuk Aydemir gibi yetenekler yer alıyor.

Hâlihazırda yayında olan sitelerin başında kisafilm.com yer alıyor. Sitenin ana sayfasında ulusal ve uluslararası kısa film festivalleri takip edilebiliyor. Menü’de sırasıyla “kısa filmler listesi”, “kısa film festivalleri”, “ortak listeye üyelik”, “film atölyesi”, “sine- ma okulları” ve “kısa film üzerine yazılar” bölümleri var. “Kısa Filmler Listesi”nde 1987’den günümüze kadar yapılmış pek çok kısa filmin künyesine ulaşmak mümkün. Ancak künye sayfalarından ne filmin yönetmeninin fotoğrafına ne filmde- neler ne de fragmana ulaşabiliyorsunuz. “Kısa film festivalleri” bölümünde yurtdışında düzenlenen kısa film festivallerinin ay ay listesi yapılmış. Ne var ki, bu liste güncel değil. Bazı festivallerin sayfalarını ziyaret etmek istediğinizde artık o festivalin düzenlenmediğini görebilirsiniz. Mart ayı başlığının altında görülen bir film festivalinin tam filminize göre bir organizasyon olduğunu düşündüğünüz an festivalin son

**Ekşi Sinema**

**kısafilm**

**Kısa  
film**

Кино-Глаз  
**SİNE-GÖZ**

başvuru tarihi Şubat olduğunu görmek gibi acı tecrübeler de yaşayabilirsiniz. O nedenle kısafilm.com sitesinin festival başvuruları konusunda sağlıklı bilgiler verdiği söylenemez. İronik olan taraf ise, görsel bir sanat olan sinemanın, beyaz bir fon üzerine yerleştirilen özelliksiz fontlarla, yavan bir sadelik içerisinde sunulması.

Sadece film izlemek isteyenler için makul bir platform olan sinematürk.com sitesinin kısa filmler bölümünden yaklaşık 120 (116) kısa film izlenebiliyor. Ancak film yapım pratikleri, film okuması/eleştirisi ya da sektörel diğer bilgiler anlamında fayda sağlayacak bir yazı bulamıyorsunuz.

kisafilmler.com da sinamatürk.com gibi “Bakalım başkaları ne yapmış?” diyenlerin merakını giderebilecek bir film izleme platformu. “Yerli” ve “yabancı” kısa filmlerin çeşitli kategorilerde izlenebildiği siteyi Facebook, Twitter vb. Sosyal medya ağları üzerinden de takip edebilirsiniz.

kisafilm.net.tr’den güncel yapımlara ulaşma imkânı sağlarken, sitenin “Nedir?” bölümünde kısa film ile ilgili birtakım konsantre bilgiler mevcut. Bu bilgilerin hemen altında “Kısa film nedir?” sorusuna verilmiş çeşitli cevaplar yer alıyor. Örneğin; Serdar Akar “ Kısa film, uzun filmin annesidir. Uzun filmde yapılamayacak bir sürü şey kısa filmde çok kolay yapılabiliyor” şeklinde bir tanım yaparken, Umut Aral “Her şeyden önce bir egzersizdir, bir deneme tahtasıdır” diyor.

Facebook'ta on altı bin hayranı, Twitter'da iki bin takipçisi bulunan [www.sinegoz.com](http://www.sinegoz.com) yalnızca bir kısa film sitesi olmamakla birlikte, yayınlamış olduğu Vertov'un dokuz maddelik sinema manifestosuyla dikkat çekiyor. Sitede karşılaşacağınız haddinden fazla pop-up reklâm ise ziyaretçisini görsel estetikten uzaklaştırırken, hem göz yoruyor hem de dikkat dağıtıyor.

[benimsinemalarım.com](http://benimsinemalarım.com)'a en yakın duran site [eksisinema.com](http://eksisinema.com) umut vaat eden nadir sinema sitelerinden biri. Sitenin kurucuları kendilerini şöyle tanımlıyor: "Bir grup ekşisözlük yazarının 2011 yılında kurduğu; sinemaya meraklı, film izlemeyi ve eleştirmeyi seven, " benim de bir hikâyem var" diyerek kamerayı eline almaktan çekinmeyen bağımsız bir gruptur. Amatör ruhla bağımsızca sözünü söyleyen yazarlardan oluşur. Okuyucusunu bilgilendirmek, sinemaya elinden geldiğince katkı sağlamak amacı güder. Bu amaçla yazılarını yazar, filmlerini çeker." Oluşumun, aidiyetlik hissiyatı üzerinden ilerlediği ve film çekme noktasında aktif roller üstlendiği söylenebilir. Sitenin "kısa film" bölümünden film örneklerine ulaşabiliyorken, site yazarları tarafından eklenen yorumları ve güncel kısa film haberlerini de okuyabilirsiniz. Ekşi Cast bölümünde, sözlük yazarları arasında kısa filmle uğraşan kişilerin birbirlerinin filmlerine destek sağlayabilmek için oluşturdukları bir iletişim ağı bulunuyor.

Değerlendirmeye alabildiğimiz kısa film siteleri için ortak bir yorum yapılacaktır.

### **Değerlendirdiğimiz kısa film siteleri için çoğunun sitelere verilen aşırı ilginç isimler(!) ve olağanüstü tasarımlardan(!) oluştuğu dışında bir şey söylemek mümkün değil.**

olursa; çoğunun sitelere verilen aşırı ilginç isimler(!) ve olağanüstü tasarımlardan(!) oluştuğu dışında bir şey söylemek mümkün değil. "Peki, bu işin ideali nedir?" diye merak edenler için bazı uluslararası kısa film site örnekleri şöyle:

[www.daazo.com](http://www.daazo.com)

[www.shortoftheweek.com](http://www.shortoftheweek.com)

[www.cultureunplugged.com](http://www.cultureunplugged.com)

[jaymckinnon.com/blog](http://jaymckinnon.com/blog)

[www.filmsshort.com](http://www.filmsshort.com)

[lorishortfilm.wordpress.com](http://lorishortfilm.wordpress.com)

# RUNDSKOP

## ERKEKLİĞE DAİR BİR FRANKENSTEIN HİKÂYESİ

---

**YİĞİTALP ERTEM**

---

Hem anaakım sinemada hem de sanat sinemasında, bilinçli veya bilinçsiz tonlarca erkeklik temsili üretildi. Bu noktada “bilinçsiz” sözcüğünü aslen biçim ve içeriği temel vektör olarak erkeklik üzerinden kurmasa da, filmin yapısına stereotip olarak kabul gören temsilleri koyarak aslında egemen söylemleri yeniden üreten filmler için, “bilinçli”yi ise toplumsal ve tarihsel olarak erkek olma ve olamama hâlini soursallaştıran; toplumsal cinsiyet üzerinden cinsellik, iktidar ve şiddet tartışmaları yapan filmler bağlamında kullanıyorum. Hollywood’un dünyayı kurtaran, karizmatik gişe filmi kahramanlarından; karizması yerinde olsa da bu kez dünyayı umursamamakla öne çıkan anti-kahramanlara uzun bir yolculuğu; filmlerin kâr hedefleri, dönemlerinin siyasi atmosferi, birey-toplum dikotomisi vb. üzerinden kurmak mümkün.

Öte yanda bağımsızların daha önde olduğu “kaybeden” öykülerinden, cinnet sinemasına varan bir dışlanma, yabancılaşma sinemasından bahsedebiliriz. Bir dönemlerin “ağır abi” imajlarında ağır payı olan mafya dramlarıysa büyük ölçüde televizyona transfer olmuş durumda. Bu noktada, Avrupa’da, Uzak Doğu’da ve Latin Amerika’da yeni mafyaya, suça ve dolayısıyla erkeklığe bambaşka açılardan bakan filmlere de rastlıyoruz son zamanlarda. Fakat Hollywood’u öncelikli ele almak, aslında mafya/suç filmi janrına ait olan *Rundskop*’u anlamak açısından önemli. Ne de olsa Amerikan Sineması sadece ulusal değil uluslararası bağlamda da yasa koyucu, türlerin sınırlarını çizen bir sinema. Bu bağlamda *Rundskop*’un aslında öldürülen bir polis üzerinden klâsik bir mafya çatışması hikâyesi ve buna paralel olarak, uyuşturucu bağımlısı Jacky özelinde bir karakter çalışması yaptığını söyleyebiliriz. Filmin





Oscar’larda ise Belçika’nın kadrolu adayı Dardenne’leri alt edip, son beşe kalması bu bağdan okunabilir. Öte yandan ise bu klâsik Hollywood anlatısının Michael R. Roskam’ın elinde, kendi yazdığı senaryo ile seyirciden oldukça talepkâr, buna karşılık kendisi de bambaşka yönlere açılan özgün bir filme dönüşüyor. Talepkârlığı, *Köstebek (Tinker Tailor Soldier Spy, 2011)* gibi hikâyesinin son ana kadar takip edilmesi biraz güç, flashback’lerinin öyküden çok manevi açıklamaları amaçlamasından geliyor. Flamanca konuşan Flamanlar ve Fransızca konuşan Valonlardan sebep, bazı noktalarda zorlayan yerel diyalogları da cabası. Fakat yine de ilk andan hem insan azmanı fakat yüreği yıkık dökük Jacky karakteriyle hem de sığırlara hormon vererek kârını arttıran et üreticisi mafyaların

mücadelesine sahne olan puslu Belçika kırsalıyla seyircisini en baştan irkiltten, iki saatlik süresi boyunca da kum torbası misali yumruklayan bir öykü.

### **Güçlü Bir Alegori**

*Rundskop*’un temelinde çok güçlü bir alegori var. Bu kanaldan derinleşmese de, hormon mafyasının hayvanlara verdiği zardan, bir uyuşturucu olarak o ilaçlara bağımlı olan Jacky’nin kendini ne hâle getirdiğini resmediyor. Jacky için bu bağımlılığın bastırıldıkça geri dönen travmatik bir çocukluk anısıyla –fazlaca da dramatik, erkekliğin kaybedilişi anısı– olumlanması söz konusu. Şişme bebek gibi devasa bir beden, kırık burun, teki yarı kapalı gözlerinin morarmış çukurları, vücuduna sürekli saplanan iğneler ve fiziksel deformasyonu... Psikolojik

olarak ise, zar zor konuşabilen, aniden sinirleniverip ortalığı –ve hatta insanları– yıkıp döken, bir tecavüz sonrası imajı olarak küvette ağlayarak yıkanan, acımasız ve acınası bir hâlde Jacky. Aldığı hayvan hormonları onu biraz da metaforik olarak bir boğa-ya dönüştürmüştü: Hırlamaları, kafa vurarak selamlaşmaları, Robert de Niro ve *Kızgın Boğa* (*Raging Bull*, 1980) referanslı yalnız, serbest stil boks antrenmanları... Alegori devam ediyor, hayvansı davranış sadece Jacky’de değil, mafya ailelerinin birbirilerine hem fiziksel hem sözel olarak “testisleri” vasıtasıyla kafa tutmalarında görülüyor. Roskam ve Jacky’i canlandıran Matthias Schoenaerts, filmi açık etmemek adına burada anılmaması yerinde olunacak pek çok noktada, dildeki benzetmeleri inceden inceye vücuda getirip, imajlara çevirmiş.

Yönetmen, filmini Güzel ve Çirkin, King Kong ve genç kız veyahut çocukluğunda yarasaların saldırısına uğrayıp yarasa olan Batman arketiplerine benzer biçimde kurduğunu söylüyor.<sup>1</sup> Küçüklüğünde, diremediği bir gücün, yaşça ve bedenen büyük sadist bir çocuğun saldırısına uğrayan Jacky, bu gücü arzu nesnesi hâline getirip, kendi kendisinin boğası oluveriyor. Fakat bedenen ve psikolojik olarak olduğu şey, aslında bir türlü farkına varamadığı, mücadeleye edemediği bir “Frankenstein” hâli. Tüm bu canavar görüntüsünün altında savunmasız, kırılabilir ve naif bir çocuk var.

1 Michael R. Roskam ile röportaj, <http://www.ifc.com/fix/2012/02/bullhead-interview>

Yıldırım Türker’in “erkek, sert bir kabuktur. Esinlediği dil, kendine benzer. Kaslı, noktalaması esintisiz bir dil. Erkle tartılan, erkle tanımlanan, serüveni erk peşinde bir varoluşun sıkılan bekçisi.”<sup>2</sup> sözleri, Jacky’de sıkıntı yerine, varoluşundan acı çekme şeklinde tezahür ediyor.

*Rundskop*, kara filmlerin merkezi temalarını, daha da maço bir ortamı olan taşraya çekip; patriarka, geçmişin ağırlığı ve kısıtıcılığı ile iktidar(sızlık) bağlamında tartışıyor. Roskam’ın, prolog sahnesinde de net olarak ifade edildiği üzere, bakış açısı kadenci ve karamsar fakat hem sinematografi hem hikâyeye açısından oldukça zengin ve yoğun bir anlatım gücü var. Sonu nereye bağlanırsa bağlansın, şurası gerçek ki bu astığı astık kestiği kestik adamlar sinemada bir yandan egemen erkeklik kodlarını yeniden üretirken, öte yandan da bir kriz hâlini imliyorlar. Nejat Ulusay’ın doksandan sonrası Türk Sineması’nda teşhis ettiği toplumsal bir erkeklik krizinin<sup>3</sup> Batı’da daha cesurca temsil edildiğini görüp; buna dair sinematik sorgulamalara dair oldukça güçlü ipuçları bulabileceğimiz bir film. Hem faili hem kurbanı olunan bir iktidarın ne denli lanetli bir bela olduğunu apaçık ortaya koyuyor.

2 Yıldırım Türker, “Erk ile Erkek”, 2007, [http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=6775](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6775)

3 Nejat Ulusay, “Günümüz Türk Sinemasında ‘Erkek Filmleri’nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi”, *Toplum ve Bilim*, 2004, Sayı 101, s. 144-162

# Şimdi her yerde!



# ARŞİVİST: BELGESELLER ARTIK KORUMA ALTINDA

**SÖYLEŞİ:**  
**KÜLTÜRİN K. AKBULUT**  
**FOTOĞRAFLAR:**  
**ALİ EMRE YILDIRIM**

Türkiye sinema sektörünün en büyük eksikliklerinden biri olan arşiv sorununa belgeselciler el attı. On beş yıldır belgesel film üretkenler için önemli bir platform olan Belgesel Sinemacılar Birliği “Arşivist Dijital Belgesel Kütüphanesi” adını verdikleri projeye belgesel filmlerin dijital ortamlarda depolanması ve yeni yayın kanallarına kavuşabilmesi adına büyük bir adım atmış oldu.

İstanbul Kalkınma Ajansı tarafından desteklenen projeyi Belgesel Sinemacılar Birliği Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yönetim Kurulu Başkanı Hasan Özgen ve Proje Koordinatörü Yasin Ali Türkeri ile konuştuk.

## ➤ Arşivist projesi nasıl doğdu?

Hasan Özgen: Belgesel Sinemacılar Birliği’nin yeni yönetim kurulu olarak genel kurulda kendimize iki tane hedef seçmiştik. Birincisi, belgesel sinemanın toplumsal önemini kurum ve kuruluşlarla yeniden paylaşmak. Belgesel sinema alanında var olan ikiye bölümlüğü teşhir etmek. Bu anlamda da belgesel sinemanın yayın ve dağıtım koşullarını iyileştirmek. İkincisi,

bunu yapabilmek için elimizi güçlendirecek bir araç yaratmak ve kamuoyunun ilgisini bu araca çekebilmek. Bu da bir proje geliştirmekle mümkündü ve İstanbul Kalkınma Ajansı’nın yeni teknoloji projelerine destek veren programına katıldık. On genç arkadaşla toplandık ve ne yapabiliriz diye tartıştık. Sonunda da Arşivist diye bir model doğdu. Çok kabaca amacımız, Türkiye’deki hafıza dağınıklığını belgesel sinemacılar olarak kendi ürünlerimizde





Hasan Özgen

toparlayabilmek ve bir dijital hafıza merkezi oluşturabilmektir. Projeyi yaptığımızda çok katmanlı ve sürdürülebilir bir proje olduğunu gördük. İstanbul Kalkınma Ajansı'na ilk projemizi, var olan arşivimizi toparlamak üzere verdik. Projeye Arşivist Dijital Belgesel Kütüphanesi adını verdik. Oldukça ilgi gördü ve bize düşen kaynağı sağladılar. Şu anda alt yapımız hazır ve ilk elde elimizde birikmiş olan belgeselleri, BSB'nin on beş yıllık birikimi bu, bunlar arasında format birliği sağlayıp belli bir yerde sağlıklı depolama açısından birleştiriyoruz. Yakın zamanda da proje bittiğinde muhtelif çıkışlar yapacağız.

#### ▶ Peki, bu çıkışlar nasıl olacak? İzleyici olarak bizim karşımızda ne olacak?

İki ayaklı bir çıkış olacak. Bizde ne var bilgisi ayrıntılı olarak kamuoyuna sunulacak. Belgesel Sinemacılar Birliği'nde hangi film var, yönetmeni kim, kaç dakika, sinopsi-

#### **Amacımız Türkiye'deki hafıza dağınıklığını kendi ürünlerimizde toparlayabilmek ve bir dijital hafıza merkezi oluşturabilmek.**

si... yani filmin künyesini oluşturacağız. Açık olarak sitede isteyen bu bilgileri alacak. Diğer de bu bilgilerin gerekli telif haklarını BSB'de toplayarak, bu filmler telif hakları gözetilerek nasıl tekrar yayınlanır, nasıl seyredilir meselesi olacak. Bu anlamda biz içerik sağlayıcısı haline geldik. Bunun yanında yayın sağlayıcıları var, servis sağlayıcıları var, çok büyük bir değişim var sektörde. Geçtiğimiz günlerde bir özel sektör temsilcileriyle toplantıya gittik. Sayısal yayıncılıkta yeni yönelimleri gördük. Önümüzdeki dönemde de internet bazlı oluşan yeni televizyonlarda filmlerimizi belgeselseverlerle paylaşacağız. Abonelik

mi olur, belli bir ücret mi olur bilemiyorum. Meslek birliği olarak bizim amacımız telif haklarını koruyarak bunu yapmak.

➤ **Projedeki belgesellerin dağılımı nasıl? BSB üyelerinin belgeselleri mi, yabancı belgeseller mi? Bu projede filmlerin yayımlanması için neler gerekli?**

Buradaki depolamayı geniş düşünmek lazım. Korumacı mantığımız daha geniş. Bu sene BSB'nin on beşinci yılı. On beş yıldır belgesel film festivali yapan bir kurumuz. On beş yıl boyunca dünyanın çeşitli yerlerinden gelmiş, bize emanet edilmiş belgeseller var. Ticari olmayan gösterimler için verilmiş bir stok var. İkincisi üyelerimizin filmlerinden oluşmuş stok var. Üçüncü olarak da bu yeni proje için yetki belgesi verilmiş bir stok var. Bu alandaki çıkışları ise muhtelif düşünmek lazım. Birincisi ticari çıkış. Online televizyonculuk olabilir, bu durumda seyretmek isteyenler küçük de olsa bir telif hakkı, yayın bedeli ödeyecek. Ama biz ticari bir kuruluş değiliz. Bu nedenle kamusal alanda yaptığımız küçük, ücretsiz gösterimler de var. Arşivist'in çıkışının bir bölümü de bu olacak. Ücretsiz gösterimler yapacağız. Bir diğer çıkış da uzmanlara yönelik olacak. Belgesel sinema alanında çalışma yapan bir akademisyen buraya gelip film izleme odasında, kopyalama olmadan filmi izleyebilecek. Zaman içinde taşlar yerine oturdukça yeni yöntemler gelişecek.

➤ **Bir de Ocak ayında Dijital Belge-Bilgi Yönetimi ve Uygulamaları başlıklı bir panel**

**düzenlediniz. Bu panelin içeriği ve amacı neydi? Arşivist projesiyle bağlantısı nedir?**

Arşivist projesi içinde öngördüğümüz iki tane uluslararası panel vardı. Bir tanesini gerçekleştirdik. Amaç şu: Zaman kaybetmemek ve hata yapmamak için dijital arşivcilik konusunda birikmiş deneyimi paylaşmak istedik. İki aylık bir çalıştay düzenledik. Sabah oturumunda uluslararası konuklarımız kendi deneyimleri konusunda bize açıklamalar yaptı. Aynı şekilde ulusal bir kurum olsa da uluslararası alanda arşiv düzenleyici bir kurum olduğu için TRT temsilcisi de konuşma yaptı. Öğleden sonra da ulusal deneyim vardı. Sektör açısından dijital kütüphane oluşturulması ne anlam ifade ediyor, onu anlamaya çalıştık. Bir sonuç üretmek için yaptık çalıştay. Gördüğümüz sonuç şu: Uluslararası alanda örgütlülük bizden ilerde. Sadece arşiv yapmanın yanında arşive bağlı bir pazar yaratmaya da çalışılmış. Buna çok yapışık olarak da ciddi bir telif koruma sistemi getirilmiş. TRT'ye baktığımız zaman aynı zincirleri göremiyoruz. TRT'nin yapısı gereği çalışanlarının bir telif hakkı yok, ancak TRT arşivleme kurumu olarak iki türlü pazar yaratabiliyor. Birincisi bitmiş ürünler. İkincisi TRT'nin stok arşivi. Şunu demeye çalışıyorum: Bir filmi çekerken elde ettiğiniz ürünün tamamını kullanmazsınız. 1'e 10-20 gibi bir çekim oranı vardır. Artık plân denir buna. Bu plânlar tanımlanıp arşive eklenince uluslararası pazara dâhil olur. Böyle bir pazarın var olduğunu gördük ve Arşivist için yeni bir amaç koyduk.

Eğer Haziran sonunda öngördüğümüz kısmını gerçekleştirsek, arkadaşlarımızla ya da üyelerimizle ya da üyemiz olsun olmasın stok shot elinde bulunduran kişilerle yeni bir pazar yaratmayı hedefledik.

### ➤ Dünyada belgesel alanında bu konudaki örnekler nelerdir?

Dışarıda online izleme, araştırma amaçlı izleme, telifli izleme, stok görüntü satışları kompakt hale gelmiş. Dışarıdakinin bizden farkı şu: Bizde kütüphanecilik tek boyutlu gelişmiş. Yazılı eser üzerinden inşa edilen bir kütüphanecilik var. Ama görsel medya geliştiği zaman buraya müdahale edilmiş. Oysa dışarıda kütüphanelere gittiğin zaman çok boyutluluk görürsün, yazılı eserler olduğu kadar görsel materyaller de vardır. Hatta bitmiş eserlerin yanında stok görüntüler de vardır. British Museum mesela, adı üstünde bir müzedir ama bir komplekstir. Kütüphanesinden arşivine kadar her şeyi bulursunuz. BBC bir yayın kuruluşudur, çok güzel ürünler elde edilir ama çekilen görüntülerin anlamlı shotları bir araya getirilip stok olarak dünyaya pazarlanır ya da kendileri daha sonra yararlanır. Biz o konuda şanssız bir toplumuz. Mesela bir cumhuriyet arşivimiz yok, oysa cumhuriyet döneminde çok görüntünün çekildiğini, belgelendiğini biliyoruz. Özel bir şanssızlık, o dönemki çekim teknolojisi, 35 mm nitrat tabanlı olduğu için bu filmlerin korunması zor. Bunlar durduğu yerde alev alan filmler ve zamanında müdahale etmediğimiz için bunları kaybettik.

Müdahale edecek çok fazla kurumumuz da yoktu. Keşke bu arşivimizin tamamını kurtarsaydık. Çünkü cumhuriyet arşiviniz yoksa cumhuriyet anlayışınız da zayıflar. Sadece yazılı eserlerden elde edilen bir algı eksiktir. Görsel belgelere de bakmak gerekir. Biz belgeselciler şuna inanıyoruz, geleceğe doğru bakmak için geçmişle ilgili birikimin doğru kurulması gerekir. Bu anlamda da arşivcilik hem ulusal hem uluslararası anlamda çok önemli. Ben onlarca Çanakkale Savaşı filmi izledim. Tolga Örnek de bu konuda eleştirilmişti. Ama maalesef karşı tarafın arşivi çok. Çanakkale Savaşı filmi yaptığınız zaman mecburen Alman, İngiliz, Fransız arşivlerine bakacaksınız. Kendi çektiğimiz görselleri, yeni kurulan Ordu Film'in çektiklerini de kaybetmişiz. Ben inanıyorum ki projemiz toplumsal anlamda desteklenirse, şu ana kadar açılmayan arşivler de buraya gelir. Umarım kendimizi kabul ettirebiliriz.

### ➤ Şu an için elinizdeki filmler nasıl bir dağılım sergiliyor?

On beş yıldır elimizde biriken filmler. Yapım tarihlerine de baktığınız zaman son 20-25 yılın bitmiş eserleri diye özetleyebiliriz. Son 30 yılın Türkiye'si ile ilgili görsel malzeme çıkabilir buradan.

### ➤ Arşivist şu anki belgesel izleme alışkanlıkları düşünüldüğünde nasıl bir etki yaratabilir?

Biz Arşivist projesiyle belgeseli toplumun gündemine taşıdık. Üzerinde durulması

gereken bir kavram haline getirdik. Bu sektörün niş bir alanıdır ama bu sektörden bağımsız değiliz. Sinema sektöründen farklılıklarımız var. Klâsik bir ticari zincir sonucunda oluşmuş bir ürün olarak görmemek gerekir belgeseli. Belgesel büyük paralar getiren bir alan değildir, dünyanın her yerinde böyle bu. Ne yapar belgesel? Belgesel birincisi, içerideki toplumsal alanın inşası için gereklidir. İkincisi, insan gelecek ile ilgili kurgu yapabilen bir varlıktır ve belgesel bir parça buna yarar. Üçüncüsü, belgesel bir kültür üretimidir. Bugün belgesel olarak ürettiğiniz şey belge haline gelip kültürel yapının oluşmasına yardımcı olur.

Toplumsal önemini ticari öneminden öne çıkarmak istiyoruz. Ürünlerimizi dünyaya çıkarabilmek için hem teknik altyapımızı düze çıkarmak hem de sinema anlayışımızı öne çıkarmak gerekir. Bu da gelişmiş insan malzemesi ve kaynakla ilgili. Bu kaynak belgesel sinemadan çok esirgendi. Kültür Bakanlığı'nın sınırlı desteği var, ancak destek politikasının dışında toplumsal duyarlılık yok. Kaynaklar, reklâmlar ve propaganda filmlerine ayrılıyor. Bunun doğru bir şey olduğuna inanmıyoruz. Bu bir anlamda toplumun karnından konuşmasıdır, ancak toplum akılla konuşmalı.

Türkiye'de şöyle bir ikiyüzlülük vardı. Entel gözükmek için boş zamanlarınızda ne yaparsınız sorusuna belgesel seyredirim gibi elit bir cevap vermenin anlamı yok. Çünkü belgesel yayımlanmıyor. Özel televizyonlarda belgesel adı altında yayınlanan

programların çoğu ya magazin programı ya gezme görme. Belgeselin kendine hedef aldığı eleştirel akıldan nasibini almamış programlar. Onların da yeri var ama en azından kavramları doğru kullanmamız lazım. Bu nedenle belgesel seyrediyor diye yalan söylememek lazım. Biz belgesel seyretmek için niş noktalar oluşturmaya çalışıyoruz.

### ➤ Belgesel Sinemacılar Birliği'nin bundan sonraki çalışmaları neler olacak?

BSB bir meslek örgütü. Birinci olarak amacımız telif haklarının ve mesleğin korunması. Bizim diğer meslek birliklerinden farkımız ise bizim bir örgütlenme geçmişimizin olması. Yani meslek birliği olmadan önce de örgütlüydük. Daha genel hedeflerimizi anlatmak gerekirse: Bütün bu koşullara rağmen belgesel yapan ve belgesel yapmak için gelen genç bir kuşak var. Toplum bunu ciddiye almalı. Bu Türkiye için bir şans. Türkiye daha kendini anlatmadı, Türkiye sahip olduğu gerek tarihsel, gerek sosyal, gerek insani değerler açısından dünyaya kendini anlatabilmiş bir ülke değil. Bu anlamda da yeteri kadar tanınmıyor ya da yanlış tanınıyor. Biz bir uygarlık coğrafyasıyız. Yani uygarlık coğrafyası deyince kimsenin aklına Fransa gelmemeli. Burada şovenist bir şey söylemiyorum. Fransa'dan da öğreneceğimiz çok şey var. Ama bir başka insanlık tarihini yazamazsınız. Bu topraklarda yazabilirsiniz. Bu gözle bakmak gerekir. Türkiye iki dile çok sıkıştırıldı son zamanlarda. Birincisi siyasal dil, ikincisi ekonomik dil. Bunun dışında sanat



dilinin, bilim dilinin, sinema dilinin öne çıkarılması gerek. Belgeselciler olarak böyle büyük laflar ediyoruz ama bu çok zor değil. Yeter ki belgesele daha çok üretim şansı, yayın şansı tanınsın.

### ➤ Son on yılda Türkiye’de gelişen belgeselciliği nasıl değerlendiriyorsunuz?

Son on beş yıl demek lazım aslında. Ben ikinci kuşak belgeselcilerden sayılırım. Ve kuşak olarak insanla beraber eşyanın filmini yaptık. İkinci kuşak, Süha Arın burada bir simgedir, televizyon yayıncılığının gelişmesine de paralel olarak büyüdü. Birinci kuşak belgeselcilerle beraber kendi coğrafyamızın, değerlerinin keşfiyle uğraştık. Bu nedenle 70’lerden sonra yapılan bizim belgesellerimiz kültür belgeselleri olarak görülebilir, bunda TRT’nin de payı var. Ama 1980 travmasından ve 90’daki dönem eşiğinden sonra Türk belgeselcileri başka şeyler yaptılar. Birincisi inanılmaz bir konu çeşitliliği görülüyor ve esyadan çok insanın filmini yaptılar. Bu Türkiye için bir kazançtır. Ama insan öykülerine yönelişle beraber toplumsal pay düştü. Yani insanı anlatmak çok kolay sanıldı. Sözlü tarih çalışmaları bence bu işi yanlışa götürdü. İnsanlar tanıktır ama her insan tanık değildir. Bu nedenle belgeden biraz koptuk. İkinci söylemek istediğim de sinemadan koptuk. Bu da kaynaklarla ilgili. İnsan öyküleri bu topraklarda çok çarpıcı. Neyi anlattırsanız anlatın çarpıcı sonuçlar elde edebilirsiniz. Göçmen bir toplum, acı çekmiş bir toplum, gerçeklerin üzeri

örtülmüş bir toplum, darbeler yaşamış bir toplum... Perdeyi kaldırdığınızda ele aldığınız konu çok çarpıcı gelebilir. Benim eksikliğini hissettiğim şeyler: Birincisi, gerçekliği tek boyutlu ele almak meselesi, ki çok ciddi bir tehlike. Bu bizi tek boyutlu siyasi sinemaya götürür, o da propaganda filmi olur. İkincisi sinemamız azaldı. Yani sinematografi üzerine düşünmemiz lazım. Bizim işimiz aslında sinema yapmak.

### ➤ Arşivist projesinin teknik boyutlarını size sormak istiyorum. Birincisi arşivleme kısmı nasıl yapıldı? İkincisi süreç sonunda nelerle karşılaşacağız?

Yasin Ali Türkeri: Arşivist projesinin ağustos ayına kadar sürecek ilk yıllık sürecinde biz daha çok altyapıya önem veriyoruz. HD tabanlı bir kurgu sistemi kurduk buraya. Aynı zamanda dijital betacam okuyucumuz var. En önemlisi çok profesyonel bir arşiv yönetim yazılımımız var. Yaklaşık olarak on bin saatlik bir film depolayacak altyapıya sahibiz, 90 terabaytlık bir server’ımız var. Türkiye’deki birçok ulusal kanalla yarışacak bir depolama alanına sahip olduğumuzu söyleyebilirim. Ama tabii ki alanın çokluğundan çok nasıl kullanacağımız önemli. Biz buraya filmlerin master kopyalarını kaydediyoruz ve filmlerin arşiv, künye bilgilerini oluşturmaya başladık. Bu proje sonunda ne olacak? İstanbul Kalkınma Ajansı’na taahhütte bulunduğumuz üzere 600 filmin dijital ortama aktarılması gerçekleştirilecek. Künye bilgileri de internete aktarılacak. Yani elimizdeki filmlerin



bilgilerini, yönetmenlerini, sinopsilerini koyacağız. Oradan filmi seçip izlemek isteyen kişi bize talepte bulunarak gelip burada izleyebilecek. Bu süreç de ağustosta başlayacak. Bir izleme odamız olacak. İzlemek için iyi ekranlı monitörlerimiz olacak.

#### ➤ Belgeseller online izlenebilecek mi?

Onlar projenin ikinci aşaması. İkinci yılda da online'a çıkma ile ilgili altyapımızı hazırlayacağız, yeni filmleri arşive katacağız. Üçüncü yılında da tamamıyla online izlemeye dönüşmesini hedefliyoruz. Ama bunlar adım adım gelişecek. Bunun yanında son bir yıldaki çalışmamızdan bir kitap ve film çıkarmayı düşünüyoruz.

#### ➤ Dünyadaki depolama ve dijital arşivleme örnekleri nasıl işliyor? Arşivist ile diğer örnekleri karşılaştırsak farklılıklar ve benzerlikler neler?

Yaptığımız panele Avrupa Belgesel Sine-

macılar Birliği başkanı aramızdaydı, ayrıca dünyaca ünlü dijital arşivleme firması Mediapeers GmbH şirketinin CEO'su aramızdaydı. Onlardan edindiğimiz bilgilere göre genel olarak aynı teknik altyapıya sahipler. Ancak onlar beta yani deneme sürecinde de olsalar online film izlemeye geçmiş durumdalar. Kirala izle ya da satın al izleme seçenekleri var. Sonuçta kullandığınız yazılım değişebiliyor ancak teknik altyapı aynı. Yalnız yurt dışındakilerin internete çıkış hızları çok daha yüksek, maliyetlerde çok daha düşük. Projenin üçüncü senesini etkileyecek kalemler bunlar. Ama genel olarak aynı sistematik kullanılıyor. Hatta biz Online Film şirketiyle de ortak bir yazılım geliştirmeyi düşünüyoruz. Onlinefilm AG. Alman bağımsız belgeselcilerinin filmlerinin satın alınıp izlendiği bir platform. Bizim temmuz sonunda yapacağımız bir değerlendirme toplantısı olacak. Bu projenin bir yıllık sürecini anlatacağız. Hepinizi bekleriz.

# DOCUMENTARIST

5. İSTANBUL BELGESEL GÜNLERİ 5<sup>TH</sup> İSTANBUL DOCUMENTARY DAYS

AKBANK SANAT - AYNALI GEÇİT ETKİNLİK MEKANI - SALT BEYOĞLU  
FRANSIZ KÜLTÜR MERKEZİ - ROMEN KÜLTÜR MERKEZİ

1-6 HAZİRAN JUNE 2012



BELGESELİN TADI DEĞİŞİYOR

TASTE REFRESHING DOCUMENTARIES

WWW.DOCUMENTARIST.ORG



ASK



salt işbirliğinde

AKBANK

INSTITUT  
FRANÇAIS



DOC  
MENT  
ARIST  
İstanbul  
belgesel  
günleri





# KÜREŞELLEŞME ÜÇLEMESİ KÜRESELLEŞTİM KÜRESELLEŞTİN KÜRESELLEŞTİ!

---

**SEMA KARACA**

---

ABD'li yönetmen Micha X. Peled 2001, 2005 ve 2011'de çektiği üç belgesel filmle 31. İstanbul Film Festivali'nde izleyiciyle buluştu: *Dükkân Savaşları (Store Wars)*,

*Mavi Çin (China Blue)* ve *Acı Tohumlar (Bitter Seeds)*. On bir yıllık süreçte çekilen üçleme, küçük bir Amerikan kasabasından yola çıkarak Çin ve Hindistan'a kadar küreselleşmenin sebep olduğu yıkımları ekrana getiriyor. *Acı Tohumlar* (2011) Hindistan'da çekilmiş; Hindistan'ın en yoğun tarım yapılan



bölgelerinden birinde. Kameranın odaklandığı küçük Hint köyü Telukh Albi ve civar köylerde yaşanan çiftçi intiharlarını mercek altına alan film, ABD menşeli Monsanto tohumlarını kullanmaya başlayan köylülerin hayatlarının altüst oluşunu gözler önüne seriyor. Çok uluslu bir tohum şirketi olan Monsanto, 2001’de Hindistan köylülerini, çeşitli reklâm kampanyaları düzenleyerek bu GDO’lu tohumlardan almaya-ekmeye ikna ediyor. Köylüler hasadın ikiye katlanacağını, böceklerle savaşmak gerekmeyeceğini vaad eden şirketin tohumlarını satın alabilmek için ellerinde avuçlarında ne varsa veriyor, yetmiyor tefeciye borçlanıyorlar. Ancak hasat mevsimi geldiğinde sonuç hüsran oluyor; sulama sistemleri olmayan, ilaçlamanın nasıl ve hangi şartlar altında yapılacağını bilmeyen geleneksel tarım ehli GDO’lu tohumların gazabına uğruyor. Filmin hikâyesini ilginç kılan, babasını GDO’lu tohuma kurban veren bir genç kızın gözünden küresel dünya düzeni ve ÇUŞ’lara (çok uluslu şirket) esaslı bir eleştiri imkânı sağlaması. Genç kız başlarına gelenleri geleneksel Hintli birey gibi salt kader veya tanrılara bağlamak yerine dünyevi nedenler peşine düşüyor; tabii kamera da onun peşine. Komşularından benzer akıbete uğramış aileleri ziyaret ederek gerçeğin ne olduğunu anlamaya çalışıyor. Sonunda yolu GDO’lu tohum karşıtı aktivistler ve basınla kesişiyor. Yıl yıl daha da ağırlaşarak süregiden fakirlik ve sefaleti açıklayan veriler ve köy toplu-



**Küreselleşme Üçlemesi, Amerika’dan başlayarak Hindistan ve Çin’de küreselleşmenin açtığı yaralara parmak basıyor.**

munun çaresizliği, genç kızın çabalarının boş olmadığı en bariz delilleri.

Filmi izlemeden evvel akla gelen sorulardan biri, Hindistan köylülerinin tohum meselesi, Çin’de kot üreten işçiler ve kasabalarına süpermarket açılmasını istemeyen insanların nasıl bir zeminde birleşmiş olabileceğiyken; üçlemenin tamamını izleyenler için Peled’in küreselleşmeyi ifade ederken seçtiği kurgu muhteşem bir anlama bürünüyor. Kapitalist üretim zincirinin ilk halkası pamuk tohumunda çiftçiyi ÇUŞ’lara mahkûm etmekle başlıyor. Çiftçilerin daha fazla mahsul elde edebilmek için masumane niyetlerle çıktıkları bu yol, topraklarını ve hayatlarını kaybetmeye



**Yönetmen Peled, haksız gördüğü tarafın sonuna kadar -dahası kendi söylemlerinde boğulacakları o ana kadar- kendilerini ifade etmelerini sağlıyor.**

kadar giden acı hikâyelere dönüşüyor. Tek hasatlık tohumlarıyla günü kurtarması bile mümkün olmayan köylüler, ertesi yılın tohum ihtiyacını karşılamak için tekrar ÇUŞ'ların kapısını çalıyor; sonu gelmez bir kısır döngü. Mağdur bireylerin yoksulluk

ve utancı netice veren bu döngüyü kırabilmek için tek çareleriye intihar etmek. Nitekim çaresizliği aşamayan ve sorunu kendisinde zanneden çoğu çiftçi intiharı seçmiş.

### **Hindistan'dan Çin'e**

Hindistan köylüsünün bin bir emek ve zahmetle yetiştirdiği pamuklar, satılmak üzere devlet ambarlarında toplandığında öğreniyoruz ki bu pamuğun en büyük müşterisi Çin jean piyasası. *Mavi Çin*'de gördüğümüz "fabrika kızı" Jasmin, Orkide ve Liping'in belki içinde oldukları sistemin mahiyetinden pek haberleri yok ama işler

Hintli çiftçiyle bu kot imalatçısı kızları sefalette eşitleyebilecek kadar organize.

Kamera Çin ve Hindistan gibi diz boyu sefalette sahne olan “gelişmemiş” ülkelerin ardından “tuzu kuru” Amerikan halkına çevrildiğinde küreselleşmenin farklı gelir seviyelerinde yaşamakta olanlar için nasıl tezahür ettiği belirginleşiyor. *Dükkân Savaşları*'na konu olan Virginia'nın Ashland kasabasında halkın tek derdi, huzurlarını bozacak, kasabayı kalabalık ve gürültülü bir yer haline getirecek bir süpermarket projesinden kurtulabilmek. Söz konusu süpermarket, Wal-Mart, Amerika'da neredeyse her yerleşim biriminde bulunan çok ortaklı-bol kazançlı kuruluşlardan biri. Bu markette satılmayan neredeyse hiçbir malzeme yok. Hal böyleyken, kasabanın mevcut esnaf ve tüccarları için Wal-Mart iflas demek. İlk bakışta son derece basit görünen bir mesele Peled'in anlatımı ve halkın olağanüstü duyarlılığıyla katmanlarını göstermeye başlıyor, derinlere inildikçe küreselleşme ve kapitalizmin nasıl iliklerimize işlediği ufacık bir kasabada yaşananlarla ortaya çıkıyor. Bu küçük kasabaya Wal-Mart'ın yükleyeceği maliyet ise uzun vadede işsizlik, gürültü, kirlilik ve bunlara bağlı olarak gelişecek sosyo-psikolojik problemler.

Kasaba meclisinin süreç boyunca sahne olduğu medeni tartışmalar yer yer insana “işte gerçek demokrasi bu!” dedirtse de, sonuç bildik senaryodan farklı değil. Kasabada bir Wal-Mart açılıyor; hem de karıştırlarının sayıca çokluğu, organize hareket

etmeleri ve bilinçlendirme kampanyasına ayırdıkları onca zamana rağmen.

Üçleme, Amerika'dan başlayarak Hindistan ve Çin'de küreselleşmenin açtığı yaralara parmak basıyor. Hintli çiftçinin hayallerini adadığı acı tohumlar pamuğa dönüşüp Çin'de jean diken gençleri esir ediyor. Sonuçta Amerikan mahsulü tohumlar, yol-su-elektrik olarak anavatanına dönüyor. Üretilen jean'ler Wal-Mart'larda satışa sunulurken döngü hiç bitmemecesine işlemeye devam ediyor. Kısacası acılar küreselleştikçe çoğalıyor.

Peled, filmlerinde tarafların tümünü dinlemeye özen göstermiş. Tarafsız olmak gibi bir derdi yok, tarafını belli ediyor ancak bunu yapış biçimi gerçeğin seyirciyi birkaç kat daha fazla etkilemesine yarayacak cinsten. Haksız gördüğü tarafın sonuna kadar -dahası kendi söylemlerinde boğulacakları o ana kadar- kendilerini ifade etmelerini sağlıyor. Zira büyük resimde şahıslarla değil, sistemle yüzleşiyoruz. 3 Nisan günü yapılan söyleşide de bunu açıkça ifade etti. Kendi doğrusunu empoze etmek gibi bir dert taşımadığı aşık, film sonunda ortaya çıkan bütüncül manzara zaten gerçeğin en çıplak haliyle seyirciyi yüz yüze bırakıyor. Festival boyunca gösterilen çok sayıda gereksiz-uzun filmden sonra, Peled'in zaman kullanımının harika olduğu da söylenebilir. Belki bu üçlemeyle ilgili tek dert, ülkemize çekiminden 12 yıl sonra ulaşmış olması: Hızla küreselleşen dünyada çok uzun bir süre bu.

# İÇİMİZDEKİ KIYAMET: YERYÜZÜNDEKİ SON AŞK

---

## GÜLSÜM EKİNCİ

---

*Tutku Nehri (Young Adam, 2003)* adlı çalışmasıyla Bafta En İyi Yönetmen Ödülü'nü alan David Mackenzie, *Yeryüzündeki Son Aşk (Perfect Sense, 2011)*'ta bir kıyamet sahnesi kurguluyor. Film, beş duyunun ve bu duyuların beyinde bağlı oldukları bölümlerin kaybı üzerine kuruluyor. Dünya normal seyrinde dönerken, farklı ülkelerden insanların koku alma duyusunu kaybettiği haberleri geliyor. Durumun vahametini hemen kavramıyor dünyalılar; gelip geçici bir hastalık, münferit bir vaka olarak ele alınıyor. Elbette görev kabilinden araştırmalar yapılıyor ve çözüm aranıyor. Modern insanın biricik bahanesi "bağlanamama korkusuna" sahiplikleriyle birbirlerine benzeyen iki insanın, bir bilim kadını (Susan) ile kıyamet yaklaşırken çalıştığı restoranı ayakta tutmaya çalışan bir aşçı (Michael) arasında gelişen aşkın seyri de duyuların kaybıyla eşzamanlı geliyor. Michael'in çalıştığı restoranın arka tarafında bir binada oturan Susan, her

duyu kaybında, yalnız ölmek korkusu ya da sevgiyi ifade etme, bağışlama dürtüsüyle onunla bir araya geliyor.

Şimdiye dek makinelerin ya da tabiatın sonumuzu getirdiği onlarca farklı kıyamet senaryosu izledik. 2009'da vizyona giren 2012 ve *Melankoli (Melancholia, 2011)* ilk akla gelenler; *Matrix*'i de hatırlayalım. Kıyamet filmlerinde izleyiciye gösterilen, doğanın yahut bilimin (teknolojinin) intikamı temasının dışına çıkıyor *Yeryüzündeki Son Aşk*. Kamera "İnsanın" içine doğru dönüyor. Toplumsal şahsiyet (ortak bilinç, ortak ruh deyin isterseniz) kaybını anlatıyor. Bazı sahnelerde kendinden önceki kıyamet senaryolarına da açıkça göndermeler yapan yönetmen soruyor: Peki ya insan kendi kendini cezalandırıyor, kendine ihanet ediyorsa? Kıyamet hep dağların birbirine yürümesi, yeryüzünün altüst olması vb. şekillerde tasvir edildi. Ya kıyamet içimizdeyse? Ya kıyametin içindeyse?

Mackenzie, *Yeryüzündeki Son Aşk* ile daha önceki filmlerinde de öne çıkan konformizm eleştirisini daha da yoğunlaştırarak,



günden güne kaybedilen “İnsan”lığı derin bir bakışla perdeye yansıtıyor ve yönetmenlik tecrübesinde çıtayı biraz daha yukarı taşımayı başarıyor. Görsel bir şölen ya da alışık olduğumuz şahane efektler yok filmde. Oyuncu sayısından yola çıkacak olursak karakter de yok. Başrolde yer yer belgeseli hatırlatan görüntülerle dünya ve dünyalılar var. Tamamlanmış bir yapbozun dağılışını izlediğimiz filmde alttan alta zerk edilen kavramlar, çaresizlik ve korku, son derece basit sahneler-görüntülerle anlatılınca izleyiciye kendiliğinden işliyor.

*Yeryüzündeki Son Aşk*'ta yönetmenin bariz bir mesafe kastı var. Aslında bizi huzursuz eden biraz da bu mesafe. Puslu Glasgow görüntüleri ve müzikle umutsuzluğu iyice besleyen filmin izleyiciyle arasındaki bağ neredeyse pamuk ipliğine bağlı. Susan ile Michael'ın aşkı da (dokunma duyusunu işlemek amacı dışarıda tutulursa) bu incecik bağın kopmamasını sağlıyor. Koku-tat duyularının kaybına rağmen kapanmaması için çabalanan restoran ve bir cümleyle geçiştirilen bütün duyu organları sağlıklı doğan bebek haberi ise filmin umut taşıyan birkaç öğesinden biri.

Herkesin kendi dünyasında yaşadığı günümüzde, kendimiz dışında birini düşünmek zihinsel ve ruhsal konforumuzu bozuyor. *Yeryüzündeki Son Aşk*, yer yer belgesele dönüşeceği izlenimi veren görüntülerle dünyanın çeşitli ülkelerindeki duyu kayıplarını anlatırken bizi bencilliğimizle yüzleştiriyor aslında.



### **Kaybolan Duyular**

Filmde ilk kaybedilen duyu koku alma... Önce çok yoğun bir hatırlama krizi yaşıyor. Kaybettikleri yakınlarını yahut hiç sahip olamadıklarını, kalp kırdıkları kimi anları yoğun bir kederle birlikte hatırlıyor insanlar. Keder bir anda yakalıyor izleyiciyi, Afrika'dan Çin'e, Mekke'den ABD'ye yol ortasında, balık tezgâhında, restoranda, farklı insanların hatırlamanın şiddetiyle ağlamalarına şahit oluyoruz. Küçük bir çocuğun ağlama sahnesi var ki insanın yanına gidip sorası geliyor: “Seni bu kadar üzecek neyi hatırlayabilirsin?” Ağlama nöbetlerinin hemen ardından insanlar koku alma yetisini sonsuza dek yitiriyor.

Sırayı şiddetli bir açlık duygusuyla ortaya çıkan tat alma duyusunun kaybı alıyor. Şehvetle yemeğe saldıranların görüntüleri insanı dehşete düşürüyor. Normal bir

açlık değil bu; yalnız kalma-yalnız ölme korkusuyla çiçekten çiğ ete, şişeler dolusu yağdan kozmetiğe dek uzanan bir saldırı. Sonrasında herkesin birbirinden utanması ve artık lezzet alamama... Filmin, dolayısıyla yönetmenin de amacına en çok yaklaştığı sahneler bunlar. Neredeyse iğrençleşen açlık sahnelerini izlerken izleyici, handiyse şehvetli bir arzuyla aldığı ve aynı şehvetle tükettiği esyaları, alışkanlıkları, ilişkileriyle yüzleşiyor. Tükettiğimiz maddeleri faturalar gözümüze sokuyor da, duyguları, duyuları da aynı iştahla tükettiğimizi bir durup düşünmezsek bir şeyleri fark etmemiz çok zor. Afrika'daki açlık görüntülerini sofraya başında izleyip sokağımızda donarak ölen evsizlere, haksızlıklara, üçüncü sayfa haberlerine gözlerimizi kapadığımızda düşünmek zor. Bununla birlikte yalnızca kendimizi düşünmemizi salık veren, yalnızca ve umutsuzca harcamamızı öneren reklâmlar, diziler, filmler arasında bir haksızlığa karşı durmak yahut bir iyilik için harekete geçmek gerçekten zor. Biz bütün bunlar için "zor" dedikçe film, kıyametimizi de kendi ellerimizle hazırladığımızı söylüyor.

Klişeler çoğunlukla hayat kurtarır. Kıyamet koparken, haydi (tümünden karamsarlığa düşmemek için) kopmak üzereyken diyelim, restorandakiler tutunacak bir dal buluyor; artık koku alamıyorsak tat var deyip yemeklerin tadını daha çok baharat, daha çok şeker, daha çok tuzla keskinleştiriyorlar. Tat alma duyusu da kaybolunca iştih-

nin hazzını anımsatıyor ve çıtır çıtır yemeklerle "Life goes on!" klişesine tutunuyorlar. Kişisel iletişimimizi sağlayan duyular (koku ve tat) neyse de yekdiğerimizi anlama ve derdimizi anlatma imkânı elden gidince işler sarpa sarıyor. İştihme kaybı öncesinde insanlardaki sezgi de en üst düzeye çıkıyor. Az sonra yaşayacakları büyük kaybı hissedercesine insanlar o güne kadar sakladıkları kırgınlık ve nefretlerini öfkeyle kusuyor, ortalığı hem gerçek hem mecazi anlamda yakıp yıkıyorlar. Diğer duyuların aksine, sağır olduklarını anladıklarında nöbetleri sona ermiyor. Çaresizliği iliklerinde hissedene kadar kırıp dökmeye devam ediyorlar. Burada yönetmen bir adım daha ilerliyor ve mesajını biraz daha açık ediyor: "Sağır olduysanız evinizde kalın. En güvenli yer eviniz!" Endişelenmek için çok mu geç? Önümüze dünyadan panik nedeniyle işlenen şiddet görüntüleri düşerken kendi kendimize soruyoruz: Hâlâ dünya kurtarılabilir, kıyamete engel olunabilir mi? David Mackenzie, *Yeryüzündeki Son Aşk*'la yarattığı huzursuzluğun, karamsarlığın, çaresizliğin içerisinde son bir şans veriyor mu, vermiyor mu; kararı izleyici vermeli.

Doğayı tamamen tükettiğimizde dünyanın sonunun geleceğini söyleyenlere *Yeryüzündeki Son Aşk* karşı tezini sunuyor: Duyularımızı, duygularımızı, kendi kendimizi tükettiğimizde kıyamet kopacak. Yönetmen filmde çareyi göstermiyor fakat işaret ediyor. Biz de bir klişeye sığınabiliriz: "Yalnızca bir film!"



7

7. SİNEMARDIN ULUSLARARASI MARDİN FİLM FESTİVALI

# SİNEMARDIN

7<sup>TH</sup> SİNEMARDIN INTERNATIONAL MARDİN FILM FESTIVAL  
8-15 HAZİRAN - JUNE 2012

WWW.SINEMARDIN.COM.TR



# SİNEMARDIN



T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI

T.C. BAŞBAKANLIK  
TANITMA FONU



MARDİN VALİLİĞİ



MARDİN BELEDİYESİ



DiKA  
DİĞER KATILIMCI KURUMLAR



MOVA  
PARK

PROCON  
MORE THAN JUST IDEAS

ŞEHİR IŞIKLARI

LAP2U2  
advertising



# ÖMER ERDEM

## SİNEMA... SİNEMA

Rüya olmasaydı sinemaya inanmazdık.

Sinema bir rüya değildir, şüphesiz. Ama rüya nasıl hayata inanmamızı sağlarsa, rüya da sinemaya inanmamızı sağlar. Birden bir soru doğar burada. Sebepsiz değil, bile bile doğar. “Neden o zaman gecikmiştir sinema?”. Rüya hayat kadar eski iken sinema niye dün kadar yenidir? Şundan yenidir, çünkü bazı çağların başlaması binyılları alır, o çağın başlamasıyla asıl çağ başlamış sayılır. Eğer, sinema çağı başlamamış olsaydı, insanlığın kadim çağları da bir nevi yok hükmünde olacaktı. Çünkü önce fotoğraf sonra da sinema bize onu getirdi, geçmişin mümkünlüğü ve geleceğin geçmiş olmasının çok güçlü ihtimali. Ve görüntünün ve resmin hafızası yazının ve hayalin hafızasından daha ikna edici olduğu için ayrıca. Sinemayı aktüel bir hadiseden öte

saf bir sanat olarak gören benim için daha bir böyle. Bir şeyin doğası ile onun kullanımını birbirinden farklıdır bana göre ve bu sebepten sinema bir kitle eğlencesi değil görsel düşünme yöntemidir. Ses nasıl müzikse görüntü de estetikdir bu bakımdan.

Ben insanların neden film izledikleri veya izlemeleri gerektiği hakkında ikna edici ve açıklayıcı konuşamam. Konuşamam çünkü kitlelerin yönelimi her zaman değişkendir ve bugün izahı yapılabilen bir durum başka bir zaman ortadan kalkabilir. Öyleyse başkalarının filmi hakkında konuşamam. Konuşmak istediğim asıl şey benim neden film izlediğim değil, neden hâlâ film izlediğimdir. Biliyorum ki, günün birinde sinema tutkusuna kapılmasaydım kendi rüyam kadar hayata duyduğum inanç da sarsılacaktı. Bir bakıma film film yıktım





kendimi ve film film inşa ettim. Hiçbir filmi kendi hikâyemiz diye izlemeyiz. Eğer orada kendimizi bulursak onu kendimizin kılarız. Fakat çekirdek çitlemek, sakın ve loş bir köşe aramak fikriyle sinemaya giden insanı da anlamak gerek.

İlk izlediğim sinema filmi siyah beyaz ve kopuk kopuk, saçma sapan sahneleri olan bir kovboy filmiydi. Bir Anadolu kasabasına nasıl ve neden düşmüştü, anlamak zor. Fakat o gün, perdeye yansıtılanlar değil de, perdeye bakanların, izleyicilerin birden bire nasıl değiştiklerini görmüş olmamı unutamiyorum. Sanki her şey boyut değiştirip başkalaşmıştı. Hayat karşısında ve neredeyse her şey için direnen insan nasıl olur da burada kendisinden kurtulur. İşte, nasıl rüyada kontrol insanın elinden çıkarsa, iyi bir filmde de kontrol başkasına

**Sinema bir kitle eğlencesi değil görsel düşünme yöntemidir. Ses nasıl müzikse görüntü de estetikdir.**

geçer. Altın kendi kendisini ne keşfedebilir ne de dönüştürebilir. İnsan da öyle. İnsana kalsa ayağa bile kalkmaz o.

Bu da tam olarak yeterli değil, farkındayım, biliyorum. Çünkü sinemanın şiirle çok ilgisi var çünkü benim için. Şiir nasıl özgürlüğün bir kanıtı, varoluşun belirişi ise, iyi bir film bundan daha başka ne olsun? Ne olabilir. Belki de izlediğim kötü filmlerin sayısı iyi filmlerden daha çok. Hayatı yaşarken nasıl iyiliği ve güzelliği arıyorsak, film izlemek de bu hayatın bir yansıması değil mi? Böyle dedim ama bütün aşk dolu ve heyecan verici şeyler en az açıklanabilir olanlardır.



## Hayat Ağacı (The Tree of Life)

**Tiglon**

Yönetmen: Terrence Malick

Oyuncular: Brad Pitt, Jessica Chastain,  
Sean Penn

ABD, 2011, 139 dk.

### AYBALA HİLÂL YÜKSEL

Merakla beklenen yeni filminin Cannes Film Festivali'ne yetişmediğini hatırlarsak, hâlen Terrence Malick'in en son görücüye çıkan filmi olma özelliğini koruyan *Hayat Ağacı* geçen yılın en çok konuşulan filmlerinden biriydi. Malick, insanın derinine dokunan "hayret" duygusundan aldığı güçlü tesirle; insan olmaya ve yaşamaya dair yapılmış en etkileyici filmlerden birine imza atıyor. Üstelik insanın içinde daima taşıdığı ikiliği, aynı anda hem iyiye hem de kötüye meyyal tabiatını, sahici bir şekilde resmederken; terk edilmediğini, her zaman sevildiğini ve gözetildiğini de hissettiriyor. En sıkıntılı veya en sıradan görünen durumlarda bile gündelik olanın ötesinde açıkça gösterilemeyen, ancak duyumsanabilen bir başka boyut olduğunu; insanın tüm yalnızlığın içinde hiç de yalnız olmadığını göstermeyi başarıyor.

Çizgisel bir ilerleyişi takip etmeyen film ağırlıklı olarak, üç çocuklu bir ailenin en büyük oğlu olan Jack'in doğumundan ilk gençlik yıllarına uzanan süreci gösterir. Jack'in orta yaşlı hâinden iç sesin yönlendirmesiyle yapılan geriye dönüşler, ilk bakışta içinde bulunduğu hayattan rahatsızlık duyan ve geldiği bu noktayı sorgulayan yetişkin Jack'in çocukluğunu hatırlaması gibi görünür. Ancak Jack'in annesinin çocukluğu veya kendi doğumu, hatta kâinatın ve canlılar âleminin

yaradılışına dair detayların gösterilmesi daha farklı bir perspektife işaret eder. Bu mizansenlerin; Jack'in içinden Tanrı'ya isyanla karışık sorduğu "Kardeşim ölürken sen neredeydin? Nasıl izin verdin?" sorularına Yaratıcı'nın verdiği -daha doğrusu Malick'in O'nun vereceğini düşündüğü- cevaba karşılık düştüğü anlaşılır. Filmini Tanrı'nın dilinden, O'nun cevabı olarak kurgulaması ve kendi aracı rolünü muğlâklaştırması kendi içinde taşıdığı en büyük çelişki olarak açığa çıkar. Bu tavır, aktarılan duygunun gücünü azaltmasa da filmin fikri zeminini ciddi şekilde zayıflatır. Yönetmen her ne kadar filmdeki karakterlerinin kulluğunu ve aczini özellikle vurgulasa da, kendisini bu düzlemin dışında ve üstünde konumlandırır. Allah'ın "halk etmesi" ile mahlûkun/kulun "yaratması" arasındaki ayrımı koruyamıyor oluşu zaman zaman kafa karışıklığına sebep olsa da, *Hayat Ağacı* ile üstesinden gelmesi çok da kolay olmayan temel meselelerin etrafında insana ve varoluşunun anlamlı kılınabilirliğine dair önemli ipuçları verir.

Filmde; muazzam bir anlamsızlık duygusu ve huzursuzluk içinde olduğu hissedilen yetişkin Jack'in arayışına çocukluğunun ışık tutması da dikkate değer noktalardandır. Çocukluğun safiyetinden ve masumiyetinden ziyade, hayatı dolaysız ve coşkuyla yaşama tavrını önemseyen Malick; kaybedilenin bu hâl olduğunu vurgular. Çocuk insanla, tabiatla, eşyayla kurduğu doğrudan ve doğal ilişki saye-

sinde Tanrı'nın her bir anı durmaksızın yaratışının ihtişamı karşısında duyulan "hayreti" yoğun bir şekilde hissedir. Her insanın kendi çıkmazlarından muhakkak bir yakınlık kurabileceği Jack'in tecrübesine karşılık, bu hâlin ilacı olabilecek "hayret" ve "dolaysız yaşamak" çocukluğun anlatıldığı bölümlerde seyirciye güçlü bir şekilde hissettirilir. Kaybedilen öze temas ettiriyor oluşu filmin en güçlü ve iyileştirici taraflarından olarak göze çarpar.

Hayatı, iniş çıkışlarıyla birlikte ve asıl kaynağından bir an dahi koparmadan yansıtan filmin seyirci üzerinde bıraktığı duyguyu tanımlamak mümkünse eğer; buna en çok yaklaşan ifade "şaşkınlıkla karışık bir huzur" olabilir. Sadece bu his bile Malick'in insanın bu dünyadaki yolculuğunu ve Tanrı'yla ilişkisini konu alan, bunu yaparken O'nun haşmetinin verdiği hayreti kaybetmemeye çalışan filminin izleyenle kurduğu iletişimin ne denli güçlü olduğunu bir kez daha gösterir.



### Jane Eyre

Tiglon

Yönetmen: Cary Fukunaga

Oyuncular: Mia Wasikowska,  
Michael Fassbender, Jamie Bell

İngiltere, ABD, 2011, 120 dk.

Charlotte Bronte'nin ızdırap dolu bir aşk hikâyesini anlatan klâsik romanına yapılan bu yeni uyarlama, kitabın ruhuna oldukça sadık senaryosu ve iyi oyunculukları ile öne çıkıyor. Kimsesiz mürebbiye Jane Eyre'in çalıştığı malikânenin sahibi Edward Rochester'a duyduğu umutsuz aşkın bu yorumu, edebiyat uyarlamalarının sıklıkla düştüğü romanın gücüne yaslanarak görsel dilden taviz verme tuzağından kaçmayı bir yere kadar başarıyor.

Jane Eyre'in Thornfield Malikânesi'nden kaçışı ile başlayan film, anıları içinde kaybolmuş genç kadının gerçekliğine uygun olarak geçmişe dönüşlerle ilerler. Bu etkili açılış sahnesiyle filmin hâkim duygusu daha ilk dakikalarda seyirciye aktarılır. Gitmek acı verse de, gideceği yeri bilmese de doğru bildiği yolda kararlılıkla ilerlemek, Jane'in hayatının bir özeti sayılabilir zira. Filmde canlandırılan Victoria Devri'nin toplumsal yapısı hesaba katıldığında kendi ayakları üstünde duran, kendi kararlarını alan, duygu ve düşüncelerini eğip bükmeden ifade eden Jane'in durduğu yerin ne kadar sıra dışı olduğu daha da iyi anlaşılır.





# 40

## Tiglon

Yönetmen: Emre Şahin

Oyuncular: Ali Atay, Deniz Çakır,  
Ntare Mwine

Türkiye, 2009, 90 dk.

13 milyon nüfuslu dev bir kentte birbirini tanımayan taksi şoförü Metin, Afrikalı göçmen Godwill ve hemşire Sevda kendilerine bir yol bulmaya çalışırken kaderlerini değiştirecek bir çantanın peşine düşerler. Film, bir mafya alışverişi ile ortaya çıkan para dolu çantanın bu üç kahramanın hayatında neleri değiştirdiğini veya değiştirebileceğini konu ediniyor. İstanbul'da çekilen 40, sürükleyici ve sıra dışı öyküsünü mekân tuttuğu şehri filmin içinde yaşatan, belgesel tadında bir sinema diliyle anlatmayı tercih ediyor. Türün talep ettiği dinamik anlatımın altından kalkmayı başaran 40, Türkiye sinemasında benzer yapımların sayıca azlığı göz önünde bulundurulduğunda önem kazanıyor.

Yönetmen Emre Şahin bu ilk uzun metrajlı filmiyle, 46. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "Behlül Dal Jüri Özel Ödülünü" (Genç Yetenek) kazandı. Film ayrıca Toronto ve Osaka Uluslararası Film Festivalleri'nde Özel Seçki'de yer aldı.

# SANİYEDE 24 KARE ÖLÜM

## DÜNYAYI YOK ETME DÜĞMESİ

---

**AHMET TERZİOĞLU**

---

Artık ayağa düşmüş bir çizgi film klişesidir. Kötü karakter –ya da böyle demeyelim. Yeniden başlayalım. Gayet naif biçimde başlayan rengârenk hikâyemizde aninden ortaya çıkan çılgın bir bilim adamı her şeyi yok etmek için fena halde şeytani bir plân yapar. Kaderimizi artık yaptığı plânın her ayrıntısını tek bir düğmenin iş bitiriciliğine bırakan çılgın bilim adamının parmağının ucundadır. Tek bir dokunuş, tüm dünyayı yok etmeye yetecektir. Daha sonra olaylar gelişir. Düğme aracıdır ve aracıya zeval olmaz. Zira düğmenin nasıl kullanılacağı, düğmeye dokunacak parmağın sahibinin tarzı tarafından belirlenir. Kısacası biraz doğaçlama çok şeyi değiştirir ya da değiştirebilir. Farkındayım, çok muğlâk oldu ama hikâyeyi öğelerine ayırıştırırsak belki biraz daha rahat edebiliriz: Elimizde şu anda temel olarak dört şey var: Düğmenin

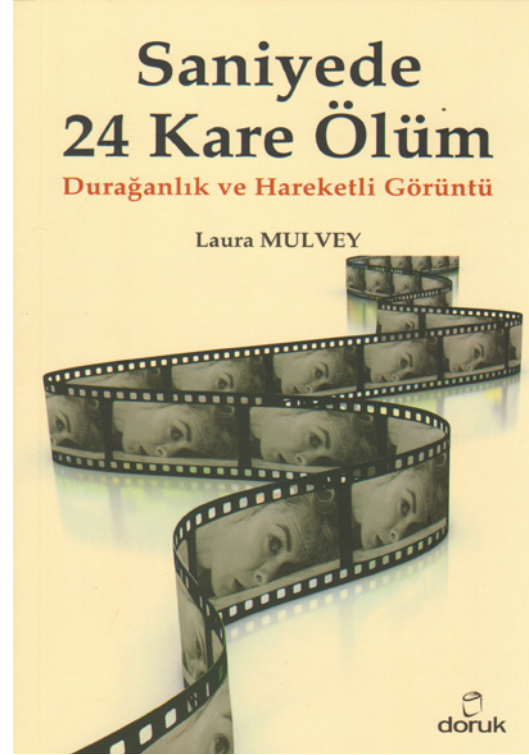
tetiklediği süreci devam ettirecek aksam. Aksamın yaratıcısı. Düğme ve düğmeye basan parmağın sahibi. Düğmeye basan parmağın aksamın yaratıcısı olması hali ve tam aksi. Böyle bakınca bir düğme nelere kadir.

### **Mulvey'in Demedikleri Üzerinden Diyebilecekleri**

Laura Mulvey'in *Saniyede 24 Kare Ölüm*'ü (Doruk Yayınları, 2012), sinema tarihine yukarıda değindiğimiz aksam gözüyle bakarak işe başlıyor. Gözün hızlı görüntüleri yakalama konusundaki tembelliğini, kısacası basit bir illüzyonun her şeyi başlattığı bu gizemli tarihe, Laura Mulvey'in "yeni medya" ile sinema arasındaki ilişki ve bu ilişkiden doğabilecek yeni açılımlar; bir filmin başından sonuna kadar izleyiciye yasattığı deneyimi yeni bir gözle bakmamıza imkân tanıyor. Yeni medyanın giderek farklı mecralarda karşımıza çıkarak

edilgen kaldığımız her tür süreçte bizi daha da etken hale getirdiği günümüzde, teknolojinin sunduğu fırsatlarla yeniden doğan sinemayı, ya da görsel hikâye anlatıcılığının varması gereken noktayı tüm netliğiyle zihnimize konumlandırma-  
mızı sağlıyor. Aslında Mulvey'in anlattığı hikâye çok basit bir ana fikre dayanıyor: Her gün işten ya da okuldan eve yorgun argın geldiğimizde elimizde tuttuğumuz düğmeler bütünü destesi, ya da başka bir deyişle kumanda taburu ile bazen sadece bir kanalı değiştiriyor, bazen bir şarkıyla eşzamanlı olarak başka bir şarkıyı çalabiliyor ya da görüntü akış hızıyla oynayarak izlemekte olduğumuz hikâyenin akışını, farkında olarak ya da olmayarak tamamen değiştiriyoruz.

Doğruyu söylemek gerekirse sinemaseverlerin hacimli ve yenilikçi çalışmalarını takip ettikleri Mulvey'in bu çalışması esas olarak fotoğraf ve sinemanın ölümle olan ilişkimizde neyi değiştirdiğine odaklanıyor. Psikanalizi yapıtının tamamına yayılan bir araç olarak kullanarak filmleri, yönetmenleri ve izleyicilerin kendi aralarında ayrışan farklı türlerini yorumluyor. Dönüştürücü ve verimli bir metin ile okuru baş başa bırakıyor. Ancak bu noktada bir "ölüm ilânıyla" Mulvey'in metnini paralel olarak okuduğumuzda, çağımızda izleyicinin değişen deneyimi, daha doğrusu, dünyayı yok etme butonuyla yapabilecekleri hakkında net bir fikre de, Mulvey'in tüm söylediklerinin yanı sıra sahip oluyoruz.



### Garip Bir Ölüm İlânı

Mulvey'in deyişiyle: "Sinemanın gerçek hayatı taklit eden zamanı" ile izleyici arasındaki ilişki, bundan uzun yıllar önce bir daha asla eski haline geri dönemeyecek biçimde değişti. Peter Greenaway bu değişimin başlangıç noktası hakkında yıllar önce Kore Pusan Film Festivali'nde gerçekleştirdiği bir workshop'ta net bir tarih vermişti. Greenaway'e göre sinemanın tüm alışkanlıklarını bir kenara bırakmasının zamanı 31 Kasım 1983 yılında yeni bir buluşla birlikte gelmişti.<sup>1</sup> Bu buluş pek

1 <http://www.independent.co.uk/news/world/asia/greenaway-announces-the-death-of-cinema--and-blames-the-remotecontrol-zapper-394546.html>

çoğumuzun şu satırları okurken bile yakınında bulundurduğu uzaktan kumandadan başka bir şey değildi. Greenaway'e göre uzaktan kumanda ile televizyon üzerinde en az bir kurgucu kadar etkin pozisyon edinen izleyici, artık kendisini sıradan bir izleyici konumuna yerleştirecek herhangi bir anlatı ile yetinemezdi. Etkileşim, o andan itibaren sinema sanatının bir parçası olmaya mecburdu.

Greenaway'in sinemayı bir "multi-media art" olarak yeniden tanımladığı bu tarih, yine kendisinin "Casablanca Sendromu" olarak adlandırdığı standart anlatı sineması kalıplarının çürümeye yüz tuttuğu anlamına da geliyordu. Standart bir metin, alışıldık açılar, bildik kamera ve kurgu oyunları ile sinemayı "uzaktan kumanda çağında" yeni bir yere taşımak imkânsızdı. Çünkü artık izleyici kendi kurgusunu yapabilir, kendisine özel bir reji yönetimi sergileyerek hikâyeyi hem yönlendirebilir hem de hikâyeyi dilerse tek bir hareketle bitirebilir, bilinçli ya da bilinçsiz, salondan eve hızla sürüklenen sinema sanatına kendisi de izlediği her film sırasında minik dokunuşlarla katkıda bulunabilir. Kısacası 1983 yılının Eylül ayı sonunda ortaya çıkan teknolojik bir gelişme, izleyiciyi artık yaratıcı olarak yeniden konumlandırmıştır. Göz hâlâ eskisi gibi tembeldir ama bir sürü düğme ile de artık dost olmuştur.

Bu potansiyeli gören Greenaway, o tarihten itibaren sinemasını daima bir multi-media art olarak yeniden üretti ve yorum-

ladı. Her filminde, özellikle de Tulse Luper Üçlemesi'nde ortaya koyduğu hacimli anlatı örneğiyle sinemanın artık Calvino'nun hiperroman olarak adlandırdığı seye yakınsamış bir tür olduğunu ortaya koydu. Sinemayı metnini, kameranın, kadrajın ve oyuncuların lanetinden kurtarmak için elinden gelen her şeyi yapan Greenaway, sinemanın öldüğünü ve yeni bir sinemanın doğduğunu her fırsatta dile getirdi.

Mulvey'in çalışması, "hareketsizliği harekete dönüştüren" bir sanat formu için psikanalitik ve alabildiğine "seyretmeyi" yücelten bir bakış açısıyla harmanlanmış bir metin. 1941 yılında doğan ve İngiliz feminist film eleştirisinin önemli isimlerinden biri olan Mulvey'in 2006 yılında yayımlandığında da büyük ses getiren kitabını, Greenaway'in 2002 yılında yaptığı ve kendi sinema görüşünün özünü meydana getiren açıklaması eşliğinde okumak, okumanıza yeni bir boyut kazandırarak sizi sinemanın taklit ettiği gerçek zamanla ölüm arasındaki ilişkinin ötesine taşıyor. Yaratan ve yaratılan arasına girerek esere yeni anlamlar yükleyen kimliği belirsiz katilin elinde tuttuğu düğmenin nelere kadir olduğu hakkında ve böylesi bir sinemanın potansiyeli hakkında insanı düşünmeye itiyor. Yeni medya döneminde hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağını altını bize bir kez daha net biçimde çizme şansı veriyor. *Saniyede 24 Karede Ölüm* ile sinemaya bakış açınıza pek şey katabilirsiniz ama 6 yıllık bir metin olsa da onun bile biraz tazelenmeye ihtiyacı olan noktalar var.





[www.icapff.com](http://www.icapff.com)

2. ULUSLARARASI  
**SUÇ ve  
CEZA**  
FILM FESTİVALİ

2<sup>nd</sup> INTERNATIONAL  
**CRIME &  
PUNISHMENT**  
FILM FESTIVAL

27 EYLÜL | SEPTEMBER 27<sup>th</sup>  
4 EKİM | OCTOBER 4<sup>th</sup>  
2012



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
HUKUK FAKÜLTESİ

BAŞAKŞEHİR  
BELEDİYESİ



TURK SINEMASININ BELGESEL ODASINDA  
SINEMA KİTAPLIĞI BEYAZ AYARI PELİKÜL  
KAMERA ARKASI PERDE AYNA  
NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?  
VİZYON YERLİ SINEMA  
HAYAL İŞİK  
ESKİMEYEN FİLMLER ZAMAN  
GERÇEK/GERÇEKLIK MİZANSEN  
FESTİVAL GÜNLÜĞÜ  
KISA FİLM

[www.hayalperdesi.net](http://www.hayalperdesi.net)