

HAYAL DERDESİ

SAYI: 29 TEMMUZ-AĞUSTOS 2012

SHORT FILM
CORNER REHBERİ 2012

TIM BURTON'IN
"KAYBEDENLERİ"

MECİD MECİDİ

“GERÇEKLIĞİN ARKASINDAKİ
GÜZELLİĞİ GÖSTERMEK
İSTİYORUM”

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 29, Temmuz-Ağustos 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, Cihan Aktas, Ali Aslan, Mustafa Emin Büyükoçkun, Yaylagül Ceran, Tuncer Çetinkaya, Enes Çiçek, Yiğitalp Ertem, Sema Karaca, Ferhat Kentel, Gülşah Nezaket Maraşlı, Turgay Oğur, Elahe Razavi, Sinan Sertel, Turgay Şafak, Ahmet Terzioğlu, Hilal Ünal, Ayşe Yılmaz

**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

HAYALPERDESİ

Mecid Mecidi

Cennetin Çocukları (Bacheha-ye Aseman, 1997), Baran (2001), Cennetin Rengi (Rang-e Khoda, 1999) gibi iz bırakan filmlerin yönetmeni Mecid Mecidi, Haziran ayında Mardin Uluslararası Film Festivali'nin konuğu olarak Türkiye'deydi. Son olarak 2008 yılında *Sercelerin Şarkısı (Avaze Gonjeshk-ha)* filmini seyirci ile buluşturan ünlü İranlı yönetmen, dört yıldır Hz. Muhammed'in hayatını konu alan bir filmin üzerinde çalışıyor. Mecid Mecidi ile gerçekleştirdiğimiz söyleşide projesi hakkında aklımıza takılanları, İslam'da tasvir problemiğini ve sinemasına yön veren temel sabitelerini konuştuk.

Perspektif köşesinde Barış Saydam, filmlerinde gotik ve melankolik öğeler kullanan Amerikalı yönetmen Tim Burton'ın kahramanları üzerinden kaybedenleri, özgürlük pesine düşenleri ve farklı olanları ele alıyor.

Kısa-ca köşesinde Zeynep Merve Uygun Cannes Film Festivali'ndeki Short Film Corner'a dair bir rehber hazırladı, Short Film Corner'a katılan kısa filmcilerin görüşlerini paylaştı. Kamera Arkası'nda Mustafa Emin Büyükoçkun senaryo yazmaya çalışanlara destek olabilecek kurumlara dair bilgiler aktarıyor.

Belgesel Odası'nda Documentarist 2012'nin değerlendirmesi yer alırken Sen Uçtun Ben Kaldım filminin yönetmeni Mizgin Müjde Arslan belgeselini anlatıyor.

Açık Alan'da Murat Pay Akira Kurosawa'nın samuray hikâyeleri anlatan filmleri üzerinden sinema ve tarih, gelenek ve modernlik ilişkilerini iredelerken Cihan Aktas Behram Tevekkuli'nin *Bensiz Buralar* filmini ele alıyor.

Turgay Oğur DiziKritik sayfalarında *Öyle Bir Gecer Zaman Ki* dizisini mizahi bir üslupla değerlendirirken Türk Sineması Araştırmaları'nda Osman Faik Seden'le yakın bir zaman önce hayatını kaybeden Rekin Teksoy anılıyor.

Sosyolog Ferhat Kentel "Neden Film Seyrediyoruz?" köşesinin bu sayıdaki konuğu. Kentel neden film seyrettiğini kendine özgü üslubuyla anlatıyor.

Celil Civan



Kar (Snijeg), Aida Begic, 2008



KAPAK

Mecid Mecidi

Mecid Mecidi, Haziran ayında Mardin Uluslararası Film Festivali'nin konuğu olarak Türkiye'deydi. 2008 yılında *Serçelerin Şarkısı* (Avaze Gonjeshkha) filmini seyirci ile buluşturan yönetmen, 4 yıldır Hz. Muhammed'in hayatını konu alan bir filmin üzerinde çalışıyor. Mecid Mecidi ile gerçekleştirdiğimiz söyleşide projesi hakkında aklımıza takılanları, İslam'da tasvir problemiğini ve sinemasına yön veren temel sabitelerini konuştuk.

VİZYON

- 06** Prometheus: Büyük Sorulara Küçük Cevaplar ya da Tanrı İnancı Üzerine Çelimsiz Bir Deneme/ **Enes Çiçek**
- 14** Özgür Adamlar: Liberal Bir "Müdahale"/ **Ali Aslan**
- 18** Faust: Tutkunun Sınırında Tanrı ve Şeytan/ **Yaylagül Ceran**
- 24** Azrail'i Beklerken: Gül ve Bülbül Ülkesinin Masalı/ **Aybala Hilâl Yüksel**

SÖYLEŞİ

- 28** MECİD MECİDİ: "Gerçekliğin Arkasındaki Güzelliği Göstermek İstiyorum"/ **Aybala Hilâl Yüksel**

PERSPEKTİF

- 34** Tim Burton'ın "Kaybedenleri"/ **Barış Saydam**

FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

- 46** Kısa Filmler Kosova'da Buluştu/ **Sinan Sertel**

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

- 50** "Milliyetçiyim Diye Yapmadıklarını Bırakmadılar"/ **Gülşah Nezaket Maraşlı**
- 54** Rekin Teksoy'un Ardından/ **Tuncer Çetinkaya**

DİZİKRİTİK

- 58** Öyle Zor Geçiyor Zaman Ki/ **Turgay Oğur**

AÇIK ALAN

- 62** Film mi Tarihi Çeker, Tarih mi Filmi?/ **Murat Pay**



34 PERSPEKTİF

Tim Burton'ın "Kaybedenleri"

Gotik gelenekten beslenen Tim Burton sinemasının kaybeden ve toplum dışına itilmiş kahramanlarının renkli ancak hüzünlü dünyasını inceliyoruz.



76 KISA-CA

Short Film Corner Rehberi 2012

Cannes Film Festivali Short Film Corner'a Türkiye'den katılan kısa filmcilerle gerçekleştirdiğimiz soruşturmada SFC'ye dair izlenimlerini ve bazı pratik bilgileri derledik.



104
NEDEN FİLM
SEYREDİYORUZ?

Ferhat Kentel

Bu sayımızın konuğu sosyolog Ferhat Kentel. Kentel "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusuna kendine özgü üslubuyla cevap veriyor.

KAMERA ARKASI

66 Senaryo Destek Fonları/ **Mustafa Emin Büyükcoşkun**

BÜYÜLÜ GERÇEK

70 Bensiz Buralar Nasıl Olurdu/ **Cihan Aktaş**

KISA-CA

76 Short Film Corner Rehberi 2012/
Zeynep Merve Uygun

KEŞİF

86 P-047: Kısa Kesme, Lafı Uzattıkça
Keyifleniyor Muhabbet/ **Ahmet Terzioğlu**

SİNEFİL

90 Bisikletli Çocuk: Zor Zamanda "İnsan"
Olmak/ **Ayşe Yılmaz**

BELGESEL ODASI

94 MİZGİN MÜJDE ARSLAN: "Filmim Benim
İçin Varoluşsal Bir Yolculuk Oldu"/
Kültigin Kağan Akbulut

100 Documentarist 2012: Gerçekliği Yakın
Çekime Almak/ **Hilal Ünal**

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ

104 Neden Film Seyrediyorum?/
Ferhat Kentel

DVD

106 Yeni Çıkan DVD'ler/ **Aybala Hilâl Yüksel**

KİTAPLIK

110 Yeni Sinemaya Yeni Yorumlar: Bir Kapıdan
Gireceksin/ **Sema Karaca**



PROMETHEUS

BÜYÜK SORULARA KÜÇÜK CEVAPLAR YA DA TANRI İNANCI ÜZERİNE ÇELİMSİZ BİR DENEME

ENES ÇİÇEK

Ingmar Bergman'ın *Kış Işığı* (*Winter Light*, 1963) filminde Rahip Tomas yaşadığı inanç krizini dile getirirken "Tanrı yoksa her şey mümkün." diyen Dostoyevski'nin ayak izlerini takip ederek "Tanrı'nın olmaması kayda değer bir değişiklik yaratır mıydı?" diye sorar. Rahibin Tanrı'nın yokluğunun zulmün, yalnızlığın, korkunun şef-

faf ve doğrudan algılanabilmesine olanak sağlayacağını dillendiren feryadı rasyo'nun Tanrı'nın yokluğunda hayatı açıklamada ne büyük bir rahatlama yaşayacağını da göstergesidir. Fakat Rahip Tomas, tüm inkâr isteğine rağmen Hristiyan inancını şekillendiren o asli soruyu sormadan duramaz (inkâr isteğinin sebebi bu soruya cevap bulamamış olmasıdır belki de): "Tanrım, beni neden terk ettin?" Sorun, Tanrı'nın varlığı yahut yokluğu değildir.

Sorun, insanın Tanrı'nın kendisini terk ettiğini düşünmesi, filmin sonlarına doğru zangocun da dile getireceği gibi varoluş çarmihına gerilmiş ve şüpheye düşmüş insanın feryadı karşısında Tanrı'nın sessizliğini korumaya devam etmesidir.

Bergman'ın "Tanrı'nın sessizliği" olarak nitelendirdiği bu halin, bugüne dek birçok yönetmenin zihnini meşgul ettiği kesin. Bu meşguliyetin en son örneklerinden birini, bu yaz Ridley Scott'ın *Yaratık (Alien, 1979)*'in beklenen prequel'i *Prometheus* filminde görüyoruz. Filmin senaristi Damon Lindelof'un ifadesine göre "Ben kimim?", "Beni kim yarattı?", "Hayatımın anlamı nedir?" "Tanrı beni neden terk etti?" gibi düşünmeye başladığımızdan beri zihnimizi meşgul eden soruları ele almayı hedefleyen¹ *Prometheus*, öze dair "büyük sorular"ın nasıl ve hangi amaçla sorulması gerektiğinin sorulara cevap bulmaktan neredeyse daha önemli olduğunun acıklı bir örneği olarak karşımıza çıkıyor. Acıklı bir örneği çünkü hem filme hem de sonrasında yönetmenin ve senaristin demecelerine baktığımızda görüyoruz ki ortada kimsenin neyi niye dediğini bilmediği ama müthiş bir özgüvenle pazarlanmış büyük bir kafa karışıklığı var.

"Ateistler için akıllı tasarım" olarak da tanımlanan ve insanların yaratılmasının, gelişiminin içlerinde Buddha, İsa gibi bü-

Bergman'ın "Tanrı'nın sessizliği" olarak nitelendirdiği hal, bugüne dek birçok yönetmenin zihnini meşgul etti. Bu meşguliyetin en son örneklerinden birini Ridley Scott'ın *Prometheus*'unda görüyoruz.

yük dinlerin önderlerinin de bulunduğu uzaylılar tarafından yapıldığı iddiasındaki *Raelism*'in etkisinde kalmış filmin tematik olarak H. P. Lovecraft'ın *Deliliğin Dağlarında* hikâyesinden etkilendiği, konusu itibarıyla ise Scott'ın gençliğinde bir süre ekibinde bulunduğu BBC'nin ünlü dizisi *Dr. Who*'nun 1975 yılında yayınlanan *The Ark in Space* bölümüyle karakter isimlerine kadar aynılık gösterdiği aşikâr. İşin içine *Lost* dizisinin, insanların meraklarını mesnetsiz tırmalamakta hiçbir beis görmeyen senaristi Lindelof'un da girmesiyle *Prometheus* daha isminden başlayarak karmakarışık, düzensiz, derinliği ve belirli bir atıf zinciri ve temeli olmayan, neyi neden sormak istediği, ne demek istediği anlaşılmayan, nereye çeksen gidecek ve bütünlükten uzak bir imgeler ve referanslar heyulasına dönüşerek izleyicinin yönetmenden beklentilerini boşa çıkartıyor. Filmi izledikten sonra insanın aklına en çok şimdi ne izlediği konusu takılıyor: Görüntülerin tüm etkileyciliğine rağmen, izlenen A sınıfıymış gibi gösterilmeye çalışılan bir B sınıfı filmi midir? Bilim-din, insan-doğa, tanrı-insan ilişkilerinin gerilimi üzerine yapılmış onca

1 www.guardian.co.uk/film/2012/may/26/prometheus-alien-ridley-scott

film varken, *Prometheus*'un başarısızlığı bu gerilimlerin hepsini birden, hiçbirinin derinliğine inmeden ve son derece aceleci bir şekilde ele almasında mı yatıyor yoksa insanlığın zihnini meşgul eden bu sorulara şatafatlı cevaplar bulunduğu iddiasında olmasında mı? Scott'ın kült filmleri *Blade Runner* (1982) ve *Yaratık* serisi başarılarını sınırlı bir alanda nokta atışı meselelere odaklanmalarından almışlarken *Prometheus*, büyük, varoluşsal soruların peşinde çok geniş bir çerçevede, eski Mısır'dan, Nordik mitlere, Yunan'dan Hristiyan inancına ve oradan Aydınlanma'ya doğru koştururken odağını kaybediyor. *Blade Runner*'da gördüğümüz gibi Ridley Scott, filmlerini muğlaklık üzerine örmeyi seviyor. Bu, filmin ele aldığı soruların kapsamı ve sınırları belli olduğunda insanların üzerinde düşünecekleri ihtimalleri artırdığı için uzun süreli bir heyecan ve merak da yaratıyor. Fakat *Prometheus*'a baktığımızda, bu merakın ve muğlaklığın soru sorma sürecinin yan bir neticesi olmasından çok satış başarısını katlama amaçlı esas hedef haline getirildiğini görüyoruz.

Büyük Saatçiden Büyük Mühendise

Mary Shelley 1818'de yazdığı ve bilim-kurgunun ilk humanoid'inin dramını anlatan *Frankenstein* isimli romanına alt başlık olarak *Modern Prometheus*'u seçerken, muhtemelen, doğa ve doğa-üstüyle mücadelede girmiş insanın korkularına atıfta bulunuyordu. Aynı şekilde, doğa, doğa-üstü ve insan gerilimini en başından hisse-

den diğer Romantiklerin de *Prometheus*'a atıf yaptıkları birçok eserleri vardır. Ridley Scott da, *Prometheus*'u açıklarken filmin Tanrılara karşı baş kaldıran insanın ve yaratılışın hikâyesi olduğunu ifade ediyor.

Titan Prometheus, insanlığa ateşi getirip Zeus'un öfkesini üzerine çekmesiyle ve bitmeyen bir işkenceyle cezalandırılmasıyla bilinir. Prometheus'un ateş hırsızlığı kadar bilinmeyen bir diğer özelliği ise, insanı balçıktan şekillendirip yaratması, insanlığın babası olmasıdır. Zeus insanlardan kendisine kurban vermelerini istediğinde, öncülü Sümerli Enki kadar kurnaz olan Prometheus, insanların lehine Zeus'u kandırır. Kandırıldığını anlayan Zeus, öfkelenerek insanların elinden ateşi alır. Prometheus, bir gece gizlice insanlara ateşi geri getirdiğinde, ilahi gazap onu da bulur ve Zeus tarafından bir dağa zincirlenir. Her gün bir kartal gelerek karnını yarar ve karaciğerini yer. İnsanları da cezasız bırakmayan Zeus, onlara elinde içi her türlü kötülükle dolu bir kutuyla ilk kadını, Pandora'yı gönderir. Pandora'nın merakına yenik düşüp kutuyu açmasıyla da daha önce insanlığın bilmediği tüm sıkıntılar yeryüzüne yayılır. Kitab-ı Mukaddes'teki cennetten kovuluş hikâyesiyle kavramsal paralellikler gösteren bu mit sebebiyle Prometheus, doğanın ve doğaüstü güçlerin hegemonyasına karşı insanın öğrenme azmi ve merakının simgesi bir figür olarak görülmeye başlanır.

2093 yılında Prometheus isimli uzay ge-

misi LV223 gezegenine doğru yol alırken, insanların yaratıcısı olduğu düşünülen “Mühendislerin” bıraktığı ekmek kırıntılarını takip etmektedir. Milattan önce otuz beş bin yıl öncesinden bu yana çeşitli medeniyet ve kültürlerdeki verilerden yola çıkarak insanlığı oluşturmuş ve ona yol açmış “Mühendisler” insanlar yeteri kadar gelişim gösterebilirlerse LV223’e gelebilirler diye çeşitli tarihlerde çeşitli coğrafyalarda arkeolojik izler bırakmışlardır. Yahut filmin baş kahramanı, Pandora ve Havva’nın, Zekeriya’nın eşi Elizabet ve Meryem’in karışımı olan inancı kavi arkeolog Elizabeth Shaw buna inanmayı seçmiştir. Onun imanı, azmi ve soruları (“Bizi neden yarattılar? Sonrasında neden terk ettiler?” -ki bunlar aynı zamanda yönetmenin de sorularıdır-) bu yolculuğu mümkün kılar. Fakat yaratılanın yaratıcısını araştırmak için çıktığı bu yolculuk hiç de umulan şekilde sonlanmayacaktır.

Elizabeth Shaw’un insanı yarattığını düşündüğü bu varlıkları yaratıcı değil de, düzenleyen, yeniden şekil veren manasında mühendis diye adlandırması ve geminin mürettebatına onlardan bahsederken “Bizi onlar düzenledi.” (“They engineered us.”) demesi filmdeki bilim-din gerilimi üzerine dikkat çekici bir vurgu.² Görkemli

2 Ridley Scott, bir röportajında *Prometheus*’u çekmeden önce, bir masanın etrafında dokuz bilim adamıyla oturduğunu, onlara Tanrı’ya inanıp inanmadıklarını sorduğunu anlatıyor. Uzun bir sessizlikten sonra, cesur bir matematikçi Scott’a

su sahneleriyle başlayan filmde, kamera Tekvin’de bahsedilen ve evrenin yaratılmasından önce suların üzerinde dolaşan kutsal ruh gibi çağlayanların, bembeyaz köpüklü ırmakların üzerinde geziniyor. Bir uzay gemisi meçhul bir gezegenden ayrılırken (Scott’a göre burası dünya olabilir de olmayabilir de), büyük, kel ve albino bir adam bir kadeh dolusu siyah, balçığımsı bir sıvı içerek DNA’larına ayrılıyor, yani

Tanrı’ya inandığını itiraf ediyor. Scott’ın bu matematikçi ile konuşması ve tanrı tanımı aslında Prometheus filminin nerede durduğunu ve nereye baktığını özetliyor: “Ona dedim ki ‘Sen, gününü damıtılmış doğrular arasında geçiriyorsun çünkü bilim adamısın ama öte yandan yukarıda, bir bulutun üzerinde duran, aslında Tanrının olan sakallı bir adama da iman ediyorsun. İmanın gerçeklere değil, gizeme dayalı. Yani gayeler açısından bakıldığında ikiye bölünmüş bir beynin var.’ ‘Eh, evet,’ dedi. ‘Seni zorlayan bir durumla yüz yüze geldiğinde, karşına bir duvar çıktığında, kötü bir gün ya da bir ay geçirirken ve mesela diyelim ki on sekiz aydır üzerinde çalıştığın ve çözemediğin bir denklemlerle uğraşırken, aklına ne geliyor? Kahretmesin, bu pislik gerçekten çok akıllı, bariyeri aşamıyorum, diyor musun? O zaman Tanrı’yı düşünüyor musun?’ ‘Evet, kabaca, böyle düşünüyorum.’ diye cevap verdi bana. Meseleyi ele almaya buradan başladığımızda, buradan itibaren artık bizim de kurgu yapma, film çekme, bir adım öne çıkıp ‘Yaratılan biz miyiz yoksa tanrı mı?’ diye sorma hakkımız ortaya çıkıyor.” www.t3.com/features/ridley-scott-reveals-prometheus-secrets-to-t3/Ridley-Scott-interview-Part-4--Prometheus-Spoilers--Secrets Scott, bir başka röportajında da şunu sorar: “Siz de, dünyanın tüm bilimlerinin bize asla istediğimiz cevapları vermediğini hissediyor musunuz?”



İşin içine *Lost* dizisinin, insanların meraklarını mesnetsiz tırmalamakta hiçbir beis görmeyen senaristi Lindelof'un da girmesiyle Prometheus daha isminden başlayarak karma-karışık, düzensiz, derinliği ve belirli bir atıf zinciri ve temeli olmayan, neyi neden sormak istediği, ne demek istediği anlaşılmayan, nereye çeksen gidecek ve bütünlükten uzak bir imgeler ve referanslar heyulasına dönüşerek izleyicinin yönetmen-den beklentilerini boşa çıkartıyor.

kendisini o gezegende hayatın oluşması için kurban ediyor. Yaratım işlemi, yoktan var ederek değil, eldeki malzeme değiştirilip yeniden düzenlenerek gerçekleştiriliyor. Ridley Scott'ın bir nevi bahçıvanlık yaptığını söylediği bu mühendis sadece bahçıvan değil, tohumun kendisi de. Tanrının siyah balçığa ruhundan üfleyip insanı kendi görüntüsünde yaratması gibi, mühendis de siyah, balçığa benzeyen o sıvıyı kendi DNA'sı ile karıştırarak insanı oluşturuyor. Prometheus gezegenin üzerinde dolaşıp yaratıcılarından bir iz ararken Shaw'un partneri Holloway'in "Tanrı düz hatlar yaratmaz." diyerek mühendislerin inşa ettiği yapıyı bulması da "Peki

o zaman, Tanrı kim, mühendisler kim?” sorusunu akla getiriyor. Bu soru, Elizabeth Shaw’un da aklına gelmiş olmalı ki, mühendislerin mezarları bulunduktan sonra “Hâlâ mı inanıyorsun? Çıkart o haçı, seni onlar yaptı.” diyen humanoid David’e “Ya onları kim yarattı?” diye soruyor.

Prometheus yaratım içinde yaratımın ele alındığı bir film. Filmde insanlar mühendisler için neyse, humanoidler de insanlar için odur iması yoğun bir biçimde hissediliyor. David’e “Seni yapabildiğimiz için yaptık,” diyen Holloway’i David’in “Sizin yaratıcılarınız da size bu cevabı verseler, ne kadar büyük hayal kırıklığına uğradınız.” diyerek yanıtlaması mühendislerle insanlar arasındaki bağlantının David ile insanlar arasında da olduğunu ortaya çıkartıyor. Bir insan yanlış inşa ettiğini düşündüğü bir robotu yok ederken, o robot için üzülür mü? O zaman, bir yerlerde yanlış giden, üretim hatası olduğunu düşündükleri insanları yok ederken mühendisler neden bir şey hissetsinler?

Tanrı’ya Meydan Okumak ve Fedâ Kültü

Filmin sonunda yaratıcısı tarafından terk edilmenin verdiği acıya, bu terk edilişin ve reddedilişin sebebini bilme ihtiyacı birleşince Shaw, yanına insan üretimi David’i de alarak, mühendislerin gezegenine doğru yola çıkar. Levinas, Tanrı’nın kelimelere karıştığı cümlelerin “inanıyorum” olmadığını ifade eder. Bunun yerine, her türlü dini

söyleminin öncesine konan ifade, yakına söylenen “efendim!” seslenişidir. İnsanın Tanrı’ya yönelme arzusunun doğrudanlığı Tanrı tarafından bu arzunun ötekine yöneltmesiyle dolaylılığa dönüşür. Tanrı bu arzu ilişkisinden ayrılarak, bu ayrılık-taki üçüncü şahıs şeklinde tezahür eder, insanın kendi içindeki “o” olarak. İnsan bu tezahürü kendi içinde ve karşısındakinde yakalayamayınca (komşusunu ve tanrıyı kendini sevdiği gibi sevmedikçe) “efendim!” nidasını duyamayıp söyleyemeyince terk edildiğini düşünür ve Tanrı’ya doğrudan ulaşmak arzusu ile ona meydan okumak arzusu arasında fark kalmaz. Elmayı yemek, Babil Kulesi’ni inşa etmek, uzay aracına gidip gezegen gezegen var oluşun peşine düşmek.

David, Shaw’un “Bizi yarattıktan sonra hakkımızdaki fikirlerini ne oldu da değiştirdiler?” sorusu üzerine sebebin çok da önemli olmadığını söyler, önemli olan yok etmek istemeleridir. Shaw bunun üzerine “İşte bu yüzden ben insanım ve sen robotsun,” der David’e. Olayların arkasında yatan sebepleri öğrenme arzusu, beraberinde çoğu zaman olumlu sonuçlar getirmese de, insanların devam etmelerini sağlayan temel saiklerden biridir. Benzer şekilde David, Holloway’e “Ta dünyadan buraya öğrenmeye geldiğin şeyi elde etmek için ne kadar ileri gidersin? Onu elde etmek için ne yapmaya razı olursun?” diye sorduğunda Holloway “Sonuna kadar, her şeyi yaparım.” diye cevap verir.

Prometheus yaratım içinde yaratımın ele alındığı bir film. Filmde insanlar mühendisler için neyse, humanoidler de insanlar için odur iması yoğun bir biçimde hissediliyor.

Bunu siyah balçığı Holloway'e içirmek için bir izin olarak yorumlayan David, çığın düşmesini sağlayacak ilk kartopunu da yuvarlar. Ridley Scott, sonradan senaryodan çıkarttıkları bir sahnede, İsa'nın da mühendislerden olduğunu anlattıklarını söyler. İnsanlara yol göstermesi için gönderilmiş uyarıcılarının çarmıha gerilmesine çok öfkelenen mühendisler insanları yok etmek için karar almışlar fakat ne olduysa bu kararları kendi helaklerine yol açmıştır. David'i yapan insanlar, nasıl kendilerini yapan mühendislerin yok olmasına sebep olmuşlarsa, David de neredeyse insan ırkının yok olmasına sebep olacaktır. (*Prometheus*, doğum kanallarını andıran dar koridorlardan dehşet verici sezaryen sahnesine kadar psikanalitik okumalara fazla teşne bir film olduğundan, her yaratılanın kendisini yaratana yok etmesini David "Herkes anne-babasını öldürmek, özgür olmak ister," şeklinde açıklıyor diyebiliriz.)

Filmde kendi varoluşu hakkındaki gerçeği öğrenmek için sonuç ne olursa olsun sonuna kadar gitmek kadar yoğun bir şekilde ele alınan bir diğer tema da insanlığın kurtuluşuna giden yolun bireyin kendisini feda etmesinden geçtiği. Belki bu se-

beple film de bir kendini feda sahnesiyle başlıyor: Bahçıvan-mühendisin insanlığı oluşturabilmek için kendini feda etmesi ile her sene toprağın canlanabilmesi ve ülkenin kuraklıktan kurtulabilmesi için ölmesi gereken tanrı-kral miti arasındaki bağlantı yadsınamaz. David'in de dediği gibi "Bazen yaratmak için yok etmek gerekir". Aslına bakarsanız, Prometheus'un insanlığa ateşi verebilmek için Zeus'un gazabına uğramaya aldırılmaması gibi Shaw'un yaratılışa dair bilgiyi elde edebilmek için yola çıkması, Holloway'in içindeki siyah balçık kimseye bulaşmasın diye kendini feda etmesi, gemi kaptanı ve ekibinin kızgın mühendis dünyayı yok etmesini diye kendi ölümlerine gitmeleri de, kurtuluşun ancak kendini feda ile mümkün olacağı mesajını işleyen diğer örneklerden. Karakterlerin feda anına kendilerini tam bir adamayla vermelerinin altındaki sırrı da sanki filmin anahtar noktalarının aforizmik açıklayıcısı David filmin başında izleyiciye aktarılan Arabistanlı Lawrence alıntısı ("İşin püf noktası, William Potter, acısına aldırılmaktır.") ile açıklamaktadır.

İnsanlığın kurtuluşu nasıl fertlerin kendini düşünmeden feda etmesindeyse, kişisel çıkarları peşine düşen insanların da sonunda cezalandırıldığını görüyoruz filmde. Nors mitolojisindeki *eitri* çağrıştıran siyah balçığımsı sıvı, aynı *eitr* gibi hayat yaratmaya yaramakla beraber aslında Jörmungandr ve diğer yılanlardan gelen, çok zehirli bir sıvıdır. Filmdeki siyah balçığın da,

içine nüfuz ettiği ortam ve canlının niyeti- ne göre iyi yahut kötü sonuçlar doğuracak halde şekillendiğini varsayabiliriz.

Film öncesi yayınlanan virallerden biri, Prometheus gemisinin sponsorluğunu üstlenerek Elizabeth Shaw'un hayallerinin peşinden gitmesini sağlayan Peter Wayland'in bir videosu. Videoda 2023 yılında TED Talks'a konuk olan Wayland'in "Şimdi Tanrılar biziz." dediğini görüyoruz. Wayland, bu sözleri sarf ettikten yetmiş sene sonra kendi gemisine gizli bir şekilde binerek yaşlılığına ve kaçınılmaz ölümüne çare bulmak için kendisini yaratanların peşine düşer. Hedefi Elizabeth Shaw ile aynı olsa da amacı farklıdır, bu sebeple de kendisine ölümsüzlük bahşetmesi için "neredeyse oğlu gibi sevdiği" David'in uyandırdığı mühendis tarafından hiç beklemediği bir şekilde öldürülür. "Artık tanrılar biziz." diyen bir insanın, sonrasında ölümsüzlük için yaratıcısının peşinde koşmasının altında yatan sebepleri Zizek'in modern ateist tanımı üzerinden bulmamız belki mümkün olabilir. Zizek, "Modern ateist, Tanrının öldüğünü bildiğini düşünür; bilmediği şey, farkında olmadan Tanrı'ya inanmaya devam ettiğidir." der. Buna göre, artık moderniteyi betimleyen figür, içten içe inancına dair derin ve gizli şüpheler barındıran, kötücül fantezilerle meşgul olan bir iman sahibi değildir. Onun yerine, bugün elimizde kendisini mutluluğun peşinde kosmaya adanmış hoşgörülü bir hedonist olarak sunan bir özne vardır. Fakat bu öznenin

bilinçaltı yasaklarla doludur – bastırılanlar memnu zevk ve arzular değil, yasakların ta kendisidir. Dostoyevski'nin iddiasının aksine asıl "Eğer Tanrı yoksa o zaman her şey yasaktır." Wayland'in Tanrı olabilmek için Tanrılarını bulmaya ihtiyacı vardır. Benzer şekilde, Prometheus figürü üzerinde konuştuğu bir video röportajında Ridley Scott, "Sizce modern insan Tanrılardan ne çalardı?" sorusuna hiç tereddüt etmeden "Ölümsüzlük!" yanıtını vermiştir.

Senarist Lindelof bir konuşmasında, *Prometheus* filminin Ridley Scott'ın Sistine Şapel'i olduğunu iddia ediyor. Bu, her yönden ilginç bir benzetme, özellikle de Mikelanjelo'nun ustalık eseri Sistin Şapel tavanındaki freskoların en meşhurunun Tanrı'nın Adem'i yaratış anını anlatan fresko olduğunu düşünürsek. Yine de, Lindelof'un yüce gönüllü benzetmesinin aksine, *Prometheus*'un Scott'ın Sistin Şapel'i olduğunu iddia etmek çok da ikna edici değil.

PROMETHEUS

Yönetmen: Ridley Scott

Senaryo: Jon Spaihts, Damon Lindelof

Oyuncular: Noomi Rapace, Logan Marshall-Green, Michael Fassbender

Yapım: ABD, 2012, 124 dk.

Vizyon Tarihi: 1 Haziran 2012



ÖZGÜR ADAMLAR LIBERAL BİR “MÜDAHALE”

ALİ ASLAN

Faslı yönetmen İsmail Faruki'nin *Özgür Adamlar (Les Hommes Libres)* filmi, ırkçılığın ve yabancı düşmanlığının tırmanışa geçtiği ve buna mukabil Avrupa'nın “asli” unsuru sayılmayan dini ve etnik toplulukların marjinalleştiği Avrupa, özellikle de Fransa toplumsal gerçekliğine “liberal” bir müdahale olarak karşımızda duruyor. Bu saptamayı

mümkün kılan ise hiç şüphesiz sanatın, sosyal gerçekliğin inşasında oynadığı muazzam rolün kabul edilmesi. *Siyasi* olanın, siyasetin ötesinde ve siyasetle birlikte ekonomi ve sanat gibi toplumun diğer sektörlerini de kuşatan bir alan olduğunu fark ettiğimizde, sanatın da toplumsal gerçekliğin inşasında önemli bir yer işgal ettiğini görürüz. Başka bir ifadeyle, sanat, siyaset alanının dışında ve siyasete indirgenmeksizin olabildiğince *siyasidir*. Dolayı-

Özgür Adamlar İkinci Dünya Savaşı esnasında Nazi Almanyası'nın işgali altındaki Fransa'da örgütlenen direniş mücadelesinde Kuzey Afrikalı Müslümanların oynadığı pozitif role ışık tutuyor.

ıyla, bir sanat eserinin, mesela bir sinema yapıtının, hem şekli/form tercihleri hem de içerik unsurları oldukça *siyasidir*. Bir sanat eserinde postmodern bir form tercihinin, postmodern bir dünyanın inşasına duyulan arzudan ve etkisinden bağımsız olduğunu kim iddia edebilir? Aynı şekilde, içeriğini varoluşsal sorularla bezeyen ve bu sorulara dini cevaplar veren bir sanat eserinin dini söylem etrafında şekillenmiş bir dünya istemediğini söyleyebilir miyiz? Kısaca, her anlamlı insan eylemi, ister siyaset ister iktisat isterse de sanat alanında olsun, önünde diz çöktüğümüz ve aynı zamanda kendi “doğru”larımıza göre şekil vermeye çalıştığımız toplumsal gerçekliğe bir müdahaleden ibarettir.

Özgür Adamlar daha çok içerik unsurları itibariyle siyasi olana bir “müdahale” hüviyeti taşıyor. Film, İkinci Dünya Savaşı esnasında Nazi Almanyası'nın işgali altındaki Fransa'da örgütlenen direniş mücadelesinde Kuzey Afrikalı Müslümanların oynadığı pozitif role ışık tutuyor. Fransız ve Yahudilerle işbirliği içerisinde Müslümanların, Fransa'nın bağımsızlığı için verdiği mücadele sahneleniyor. Filmde aynı şekilde öne

çıkan bir unsur da Parisli Müslümanların Yahudileri Holokost'tan kurtarma çabaları. Filmde bu iki unsurun vurgulanması, 1926'da Birinci Dünya Savaşı'nda Fransız ordusunda hayatını kaybeden Müslüman askerlerin onuru ve Kuzey Afrika'daki Müslüman sömürge halklarıyla arasını iyi tutmak için Fransız hükümetinin inşa ettiği Fransız Merkez Camii etrafında gerçekleşiyor. Caminin kurucusu ve müftüsü Kaddur Bin Gabrit'in Yahudilere sahte Müslüman kimlikler düzenleyerek onları koruma ve yurtdışına kaçırma mücadelesi konu ediliyor. Bu Yahudilerden biri de ileride “Kral” lakabıyla anılacak ünlü müzisyen Selim Helali. Bu açıdan film, Helali'nin biyografisinden bir kesit olma özelliği de taşıyor. Filmde, Müslüman kimliği altında Helali hem camide hem de Endülüs gece kulübünde musiki icra etmektedir. Helali'nin hayatı Yahudi olduğu bilgisinin Nazilerin eline geçmesiyle değişir. Fakat, Bin Gabrit ustaca bir manevrayla Helali'yi kurtarır; Naziler ulaşmadan Helali'nin büyük babasının ismi Bobigny Müslüman mezarlığındaki mezarlardan birisine kazınarak Naziler ikna edilir.

Yahudilere sahte doğum belgesi düzenlediğinden şüphelenilen cami, hem Nazi yetkililerinin hem de Naziler ile işbirliği yapan zamanın Fransız Vichy hükümetinin sıkı kontrolü altındadır. Bu noktada, Bin Gabrit ve Helali'nin aksine, fiktif bir karakter olan Yunus ile karşılaşırız. Genç yaşta Yunus, daha sonra ajan olduğu



Filmde son dönemde, yeni bir siyasi anlayış olarak zuhur eden, siyaseti insani duygular, vicdan, özgürlük ve farklılıklar üzerinden tanımlayan postmodern sol-liberal bir siyaset anlayışıyla karşılaşyoruz.

ortaya çıkacak olan bir başka Kuzey Afrikalı aracılığıyla elde ettiği malları Paris karaborsasında satmakta ve kazandığı parayı Cezayir'deki ailesine göndermektedir. Fransız direnişine katılan ve Paris'te beraber yaşadığı kuzeni Ali'nin aksine, Fransa'da yaşanan siyasi olaylara kayıtsız durmaktadır. Kuzeniyle bir diyalogunda, Alman-Fransız mücadelesine atıfla, "Bu benim savaşım değil." der. Hatta karaborsacılık yaparken yakalanmasının ardından Fransız yetkililerce camide olan bitenleri

bildirmesi şartıyla serbest bırakılır. Başlarda muhbirliği problem etmeyen Yunus, camide karşılaştığı ve hayran olduğu Helali, aslında bir Yahudi olan ve hissi bir yakınlık duyduğu Leyla ve kuzeni Ali'nin zamanla artan etkisiyle ciddi bir dönüşüm yaşar; politik olarak bilinçlenir. Leyla'nın idam edilmesi, kuzeni Ali'nin öldürülmesi ve Helali'nin maruz kaldığı baskılara şahit olması neticesinde aktif bir isyancıya dönüşerek direnişe katılır ve bağımsızlık sonrasında da Paris'i terk etmeyerek orada yaşamaya devam eder.

Liberal "Müdahale"

Paris Merkez Camii, Helali ve Yunus'un iç içe geçen hikâyelerinden oluşan film, siyasi alana liberal bir "müdahale" teşkil etmektedir. Bu müdahale üç noktada kendini gösteriyor. Birincisi, bir yandan Kuzey Afrikalı Müslümanların Fransa'nın Alman işgalinden kurtulması için Fransızlarla omuz omuza mücadele ettiği tarihi dönem sahnelenip öne çıkarılarak Fransa toplumunun çokkültürcü yapısı olumlanıyor. 1945 sonrası dönemde Fransa'nın Kuzey Afrika'ya yönelik sert politikaları ise -özellikle de Cezayir Bağımsızlık Savaşı- doğal olarak es geçiliyor. Öte yandan, son yıllarda ekonomik, kültürel ve siyasi dışlanmanın neticesinde aşırılığa kaçan ve Fransız toplumuyla bağları zayıflayan Müslüman göçmenlere "Fransa hepimizin" ve "Fransa için birlikte mücadele ettik" mesajı verilerek toplumsal entegrasyonun altı çizilmekte. Ayrıca, "anti-Semitik radikal

Müslüman” imajının karşısına Bin Gabrit üzerinden “Holokost’tan Yahudileri kurtaran Müslüman” imajı konularak Batı kamuoyunda yaygın olan Müslüman algısını bozuma uğratmak gibi bir niyetin olduğunu da vurgulamamız gerek. Son olarak film, özellikle 1945 sonrası dönemde yaşanan Arap-İsrail çatışmaları neticesinde Müslümanlar arasında kabul gören anti-Semitik radikal söylemi, Müslümanların Yahudilere yardım ettiği zamanların da var olduğunu hatırlatarak zayıflatmayı hedefliyor.

İkinci nokta ise, filmin siyasetin kişisel, insani ve duygulara bağlı bir olgu olduğuna yaptığı vurgu. Son dönemde, yeni bir siyasi anlayış olarak zuhur eden, siyaseti insani duygular, vicdan, özgürlük ve farklılıklar üzerinden tanımlayan postmodern sol-liberal bir siyaset anlayışıyla karşılaşırız filmde. Yunus’un siyasi bilinçlenmesinin hikâyesi tam da bu siyaset anlayışını yansıtan ve destekleyen bir özellik taşıyor. Yunus’un siyasi bilinçlenmesinde sınıfsal, etnik veyahut varoluşa dair bir idrakten daha çok, kişisel ilişkilerin, duyguların ve vicdanın ağır bastığı ve özgürlük söylemince -örneğin Yunus’un kuzeni Ali, filmin en hararetli noktalarından birinde “ben özgürlük için mücadele ederim” diye haykırmaktadır- harmanlanmış bir siyaset diline şahit oluyoruz.

Son olarak film, Helali’yi bir halkın direnişine ruh veren bir müzisyen olarak yüceltiyor ve merkezi bir noktada konumlandırıyor. Bu pozitif imajın, filmin en önemli

kahramanlarından biri olan Helali’nin, Yunus ve başka erkeklerle olan ilişkilerinin geçtiği sahnelerde yer yer kendini açık eden eşcinsel ilişkiler ve alt metinle birlikte düşünüldüğünde, günümüzde sol-liberal siyaset anlayışının en önemli direniş noktalarından biri olan eşcinsel hakları davasına dolaylı ve gizil bir destek verdiğini söylemek abartı olmaz.

Sonuç olarak, *Özgür Adamlar*’ın konu aldığı hikâye, özellikle de Müslüman-Yahudi ilişkileri boyutu, gerçekliği konusunda hâlâ tarihçiler arasında tartışmaların devam ettiği, 1983 yılında Albert Assouline adında birinin bir Fransız dergisinde yayınladığı bir makaleye dayanmakta. Yaşananların “gerçekliği” bir yana, *Özgür Adamlar*’ın etnik, dini ve cinsi ayrışmaların ve tartışmaların boy gösterdiği günümüzün Avrupa ve Fransa toplumsal gerçekliğine yönelik belli ve açık mesajlar içerdiği ise aşikâr.

ÖZGÜR ADAMLAR / LES HOMMES LIBRES

Yönetmen: İsmail Faruki

Senaryo: Alain-Michel Blanc,
İsmail Faruki

Oyuncular: Tahar Rahim,
Michael Lonsdale, Mahmud Shalaby

Yapım: Fransa, 2011, 99 dk.

Vizyon Tarihi: 20 Temmuz 2012



FAUST

TUTKUNUN SINIRINDA TANRI VE ŞEYTAN

YAYLAGÜL CERAN

Aleksandr Sokurov'un "güç ve onur"un yıkıcı etkisini konu edinen üçlemesinin (*Moloch*, 1999; *Taurus*, 2000; *The Sun*, 2004) tamamlayıcı anlamda dördüncüsü olarak anılan, Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü'nü alan *Faust*, Goethe'nin aynı isimli kitabının be-

yazperdede yeniden yorumlanması. *Faust* kullanılan sembolik dili, siyah-beyazla renkli görüntülerin belirli bir kurgu içinde birbirini takip etmesi ve müzikleriyle; görme ve duyma yetisinin anlam üzerine odaklandığı özel bir film. Fakat Goethe'nin Faust'u ve Mephisto'sundan farklı olarak sinemanın görsel dilini oldukça yalın, bir o kadar da derin bir kurguyla işleyen

Sokurov'un eserinde; "ruh-beden", "hayatın anlamı" ve "güç" üçgeninde arzularına rağmen güçlü, meydan okuyucu insan ile karşısında daha zayıf ve ürkek şeytanla Tanrı iktidarının anlatıldığına dikkat etmek gerekir. Hayatın anlamını ve neşesini kaybetmiş doktor ve araştırmacı Faust'un günlük yaşamından kesitlerle "ruh hakkında" felsefi bir tartışmanın ortasında, ölüm ve yaşam soğukluğunda başlayan filmde on dokuzuncu yüzyılın en sancılı sorunları on yedinci yüzyıl Avrupa'sı üzerinden beyaz perdeye yansıtılmaktadır.

Filmde açlık içinde kıvranan Doktor Faust insan, ölüm, yaşam ve hastalıklar hakkında derin bilgi elde etmek için kadvraları inceliyor; Tanrı'yla kavgasını temellendirmek için gökbilimiyle uğraşiyor ve bir yandan da "insanlık için baş belası olan Tanrı'nın sözlerini, İncil'i" tercüme ediyor. Bunların hepsi evet elbette bir merakın ve arayışın izlerini taşımaktadır; fakat bununla birlikte, doktor için esas olan yaşamını sürdürebilecek kadar para kazanmak arzudur.

Şeylerin doğasını bilmeye yarayan felsefe taşına sahip olsa da insanın doğasına dair anlamı ve yaşamın kaynağını kaybeden, sefaletin pençesinde hiçlik ve boşluk duygusuna düşen Faust'un asistanıyla yaptığı konuşmasında Sokurov; insana değerini vermeye çalışan, aynı zamanda da kuru rasyonelliği ve absürt idealizmi eleştiren söylemini yansıtmaktadır. Asistanı Wagner'in "Sen daima insan bedeninin birleşiminden, onu oluşturan parçalardan

Sokurov, Aydınlanma'nın şeytani yönüne vurgu yaptığı gibi örtük bir meydan okuma da sergiler. Aynı zamanda Aydınlanma eleştirilerini yine Aydınlanma'nın kendi silahıyla vurur.

bahsediyorsun fakat ruhtan hiç bahsetmiyorsun?" soruları çevresinde düşünle başlayan film, Faust'un "Çünkü onu bulamadım. Ruh ve hayat nerededir? Başta mıdır? Başta sadece saçmalıklar vardır." iddiasıyla arzunun doğasına doğru izleyiciyi çekmektedir. Film bu açıdan on dokuzuncu yüzyıl varoluşçuluğunun acı (hem ruhun hem bedeninin acısı), korku, hiçlik, açlık ve yalnızlık duygusunun yabancılaşma, güç ve güven kaybında somutlaşan; önce Tanrı'ya sonra da şeytana meydan okuma eylemine sanatsal bir davettir. Şeylerin doğasını bilmeye yarayan felsefe taşının açlığını yatırtmaya ve yorgunluğunu gidermeye yetmediğine ikna olan; fakat ondan da tamamen vazgeçemeyen Faust, acayip yaratılışlı banker Mephisto'ya gider. Çünkü "Tanrı hiçbir yerdedir ve şeytan para neredeyse oradadır." Arzularından vazgeçmeyecek kadar genç olan Faust'a paradan başka ne istediğini sorar Mephisto; çünkü ona göre paradan başka en değerli şey "zaman" ve "sanattır". Mephisto'ya *İnsan Fizyolojisinin Temelleri* adlı kitabını imzalayan Faust yazdıklarının esiri olmadığını "Mürekkeple buluşan her söz ölür." cevabıyla gösterir. Sokurov, böylece Aydınlanma'nın şeytani

yönüne vurgu yaptığı gibi ona örtük bir meydan okuma da sergiler. Aynı zamanda klâsik anlamdaki Aydınlanma eleştirilerini yine Aydınlanma'nın kendi silahıyla vurur.

Kötülüğün Doğası

Faust asistanı Wagner ile konuşmasında on yedinci yüzyılın doğa yasalarına iman eden filozoflarına gönderme yaptığı “Her şey kurallara göre olur ve yok olur, fakat sadece insanın yaşamı belirsiz kaderinin gölgesindedir.” sözleriyle anlam arayışındaki çöküşü gözler önüne sermektedir. Orada uzakta bir Tanrı var, O insanın kaderini belirleyen ama onun arayışlarına ve arzularına gözlerini kapatan bir Tanrı'dır. Faust, Tanrı'yı anlamak, eylemlerine bir anlam vermek, yine az da olsa para kazanmak için tercümeyle başlayan ve özellikle dinler tarihi açısından modern dönem teoloji tartışmalarının merkezinde duran Yuhanna İncili'nin ilk ayetine saplanıp kalır. ‘Başlangıçta söz vardı’ ayetinde belirtilen “söz”den kastın ne olduğunu anlamaya çalışır ve söz'ü her şeyi yaratan düşünce olarak tercüme etmeye çalışır. Oysa Mephisto buradaki “söz”ün “(kutsal bir) eylem” olarak düşünülebileceğini söyler. Kutsal bir eylemi “sözleşme” olarak yorumlamak da mümkün olabilir.¹ Söz ko-

¹ Almanca “die Tat” kelimesi “eylem” anlamına gelse de kelimenin İngilizcesi “deed” iyi ya da kötü, günah ya da sevap sonucunu gerektiren eylem olarak tercüme edilebileceği gibi Mephisto'nun mesleği ve filmin kurgusu açısından “sözleşme” olarak da tercüme edilebilir.

nusu yorum, izleyiciyi Mephisto ve Faust arasında kanla imzalanacak olan sözleşmeye hazırladığı gibi aynı zamanda ilgili ayetin insanın arzularıyla yüzleşerek ve onları gerçekleştirdikçe insan olduğuna dair inancının pekiştirildiği ve etiyle kanıyla imzaladığı kötülüğe gebe bir varoluş sözleşmesi olarak da yorumlanmasına kapı aralar. Bunun yanı sıra, Faust'la birlikte şehirde hakikati farklı gözlerle görmek için gezintiye çıkan ve içtiği zehirden dolayı bağırsakları bozulan Mephisto kilise duvarına tuvaletini yapmak ister. Faust ona engel olmaya çalışınca da “en iyisi kilisenin içine etmek” sözlerinde anlam bulan, Hristiyanlığın kurumsallığı hakkındaki eleştiri Yuhanna İncili üzerinden yapılan İncil eleştirisini desteklemektedir.

Bir diğer dikkat çekici nokta Doktor Faust'un asistanı Wagner'in kötülük üzerine ilginç diyalogunun kötülüğün ve şeytanın doğası hakkında önemli bir yargıyı içermesidir. “Tanrıya inanmıyorsan şeytana neden inanıyorsun?” sorusuyla iyinin ve kötünün birbirini gerektiren doğasına vurgu yapılarak teolojik ve metafizik anlamda kötülüğün iyilikle bağı ortaya konur. Başka bir ifadeyle, kötülüğün daima iyiliğin varlığına nispetle “var” olduğu, kendi başına bağımsız bir varlığı olmadığı iddia edilir. Fakat filmde korkudan titreyen Wagner, Faust'un “İyilik yoksa kötülükte yoktur, değil mi?” sorusuna “Hayır, iyilik yok ama kötülük var.” cevabını verir. Kötülüğe ve şeytana Tanrı ve iyiliğin üstünde bir yer

verilerek klâsik anlamda kötülük tartışmalarına kötülüğün ontolojik olarak iyilikten bağımsız varlığı eklenir.

Filmde kötülüğe ve şeytana bağımsız bir varlık alanı açılır fakat Mephisto, yani şeytan hep ürkek, sümüklü, zayıf ve sinsi bir karakter olarak gösterilir. Kadınlar tarafından tartaklanan, kalabalıkta etrafı kolaçan eden, sonrasında ise ortalığı karıştırıp hemen oradan uzaklaşan sinsi fakat zayıf Mephisto; sözleşmesini imzalatmak için kurduğu ve zamanla yarıştığı “şeytanî plânına”, şehrin çamaşırhanesinde Faust’a kendi vücudunun anormalliğini göstererek ve onun bir kadına âşık olmasını sağlayarak başlar. Âşık olduğu kadının asker kardeşini öldürtüp sonra affolunmasını sağlamak ve aileye maddi destek olması için Faust’un onlara para vermesini teklif eder. Faust ne yapar ne eder banker Mephisto’dan borç alır ve âşık olduğu kadının ailesine verilmesini sağlar. Sokurov burada şehvetin güç isteminde paranın önüne geçtiğini büyük bir açıklıkla dile getirirken kötülük oyununda en son silahın bütün yalınlığı ve saflığıyla cinsellik olduğunu gözler önüne serer.

Faust’un kendi elleriyle gramer hatalarını düzelttiği ve ruhunu Mephisto’ya sattığını gösteren “sözleşme” ruhun beden hapisanesine düşüşünü simgelercesine ve işaret parmağından alınan kanla -şeytana şahitlik edercesine- imzalanır. Faust bundan sonra arzusuna ulaşmak için yolculuğuna Mephisto’nun şehrin altındaki



Filmde “Tanrıya inanmıyorsan şeytana neden inanıyorsun?” sorusuyla iyinin ve kötünün birbirini gerektiren doğasına vurgu yapılarak teolojik ve metafizik anlamda kötülüğün iyilikle bağı ortaya konur.

gizli yolundan devam eder. Artık insan olmuştur Faust, arzuları uğruna ruhunu satıp Tanrı’nın gerçekliğine şeytanın karanlığıyla uyanmıştır. Faust bilmediği bir yerde görmediği bir mekânda kardeşini öldürdüğü için onunla olmaktan vazgeçen Margareta’ya sahip olduğunu düşünür. Fakat film Mephisto ile “şeytansı” tünele girildikten sonra renk ve seslerle farklı bir boyuta geçildiğinin işaretini verir. Gerçekten ne yapmıştır Faust, garip bir “koru” titretir içini, onu kovalayanlardan kaçmak ister, “Tanrı’m yardım et, beni koru!” der, o anda Mephisto elinde bir zırh ve atla kar-

sınıdadır. Ata (bir açıdan da arzularına) dizginleri ellerinde biner ve “İyi bir binici değilsin ama gerçek bir insansın.” diyen Mephisto’yla cehennemi andıran bir yere gelir. Bir noktadan sonra atlarını bırakarak yaya devam ederlerken “Tanrı’m yardım etme sana ihtiyacım yok!” diyen Faust öldürdüğü askeri nehrin kenarında görür, ona yaklaşınca asker ona sıkıca yapışır ve onun kollarında asılı kalır, Faust ne kadar çabalasa da kurtulamaz ve Mephisto tarafından kurtarılır. Faust ikinci kez ona minnettar kalır; çünkü yolculuğun başından beri onu iki kez kurtarmıştır: İlki Margareta’nın evinden çıkarken, ikincisi de burada, ölümler diyarında.

Faust Mephisto’yla oldukça zor bir yoldan yukarılara doğru ilerlerken yolun bir noktasında sıcak su volkanına rastlar, onun köpürüp kabarmasını inceleyen Faust farklı bir hakikate daha uyanır. Sokurov izleyiciyi buradaki sembolizmle filmin başından beri farklı sembollerle anlatmaya çalıştığı güç istencinin çatışmaya neden olsa da, sonunda “insanı” birliğe ulaştırdığı yorumuna hazırlamaktadır. Zıtlıklar sıcak ve soğuk, gece ve gündüz, iyilik ve kötülük, ruh ve beden anlaşılacak için birbirini gerektirir. Tıpkı Tanrı için Mephisto’nun varlığı gibi... Bu noktada Faust Mephisto’yu önce ısırarak daha sonra da -şeytan taşlama eylemine referansla- taşıyarak kendisinden uzaklaştırır. Artık Faust kimliğinde insan ne Tanrı’nın ne de Şeytan’ın olduğu bir yerdedir. İkisinin hakikatine erdikten

sonra ikisinden de vazgeçmiştir, artık bu insan için bütün ikilikler birdir ve hakikat insanın tam da kendisidir. Filmin ilk karelerinde Faust “Yüreğimde ikamet eden Tanrı; ruhumu şüpheleriyle sarsan Tanrı; gücümün tahtında oturan Tanrı, sen benim dışımda bir hiçsin.” diyerek Mephisto’yla arzularının dizginlenmeyen yolcuğuna çıkışının işaretini vermiştir. Bu anlamda tekrar sondan başa döndüğümüzde, Sokurov’un güç söyleminin teolojik boyutunu işlediği *Faust* filminde neden Mephisto’yu aciz bir karakter olarak gösterdiği; insanı açlığa, şehvete ve korkuya rağmen neden yücelttiği ve Aydınlanma’yı neden eleştirdiği daha açık görülmektedir: “Tek bir hakikat vardır.” Bu hakikatte anlam veren; arzularıyla, aklıyla ve yönelişiyle boşlukları dolduran on dokuzuncu yüzyıl güç istencinin sembolü olan ÜSTİNSAN’dır.

FAUST

Yönetmen: Aleksandr Sokurov

Senaryo: Aleksandr Sokurov, Marina Koreneva

Oyuncular: Johannes Zeiler, Anton Adasinsky, Isolda Dychauk

Yapım: Rusya, 2011, 140 dk.

Vizyon Tarihi: 29 Haziran 2012

3th MALATYA ULUSLARARASI INTERNATIONAL FİLM FESTİVALİ FILM FESTIVAL

9-15 Kasım 2012 9th-15th Nov 2012

www.malatyafilmfest.org.tr



MUFF



MIFF





AZRAİL'İ BEKLERKEN

GÜL VE BÜLBÜL ÜLKESİNİN MASALI

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

“gül, bülbül ve şiir ülkesinde
yaşamak bir nimettir
hele ki
varlığın, yıllar yıllar sonra kabulleniliyorsa”
Furuğ Ferruhzâd

1979 yılıyla tarihlenen İran İslam Devrimi ülkedeki siyasi dengeleri, günlük yaşam pratiklerini kısa bir sürede ve keskin bir biçimde değiştirdi. Çok zaman geçmeden devrimlerin ardından gelen kaçınılması güç döngü İran’da da gerçekleşti: Her ne kadar topyekûn bir halk hareketi ile katalizlense de devrimciler yönetime geldikten sonra kendi iktidarının kurumlarını ve ku-

rallarını üretti. Devrim sonrasında ülkenin yönetimini üstlenenler yeni rejimi yerleştirmek ve iktidarlarını pekiştirmek adına tavizsiz bir süreci başlatmış oldu. Başlangıçtaki olumlu ve umutlu havanın aksine oldukça çetin geçen, baskının ve yasakların yoğunlaştığı bu yeni ortamda var olmayı reddeden pek çok İran vatandaşı ülkesini geri dönmek üzere terk etti. Otobiyografik anlatısı *Persepolis* (2007) ile tanıdığımız İran asıllı Fransız çizgi romancı Marjane Satrapi'nin hikâyesi bunlardan yalnızca biri. Satrapi'yi özel kılan; ülkede kalmanın getirdiği mahrumiyetler ile gitmenin yabancılaşması arasında tercih yapmak zorunda kalan, her halükarda bir eksiklik duygusu ile baş etmeye çalışan milyonlarca İranlının hislerine tercüman olmayı denemesi.

Satrapi'nin ilk beyazperde tecrübesi olan *Persepolis*, kendisinin çizgi romanından uyarlanan ve İran'daki rejimin sosyal hayattaki etkilerini son derece öznel bir bakışla aktaran bir animasyon film idi. Yönetmenlik koltuğunu Vincent Paronnaud ile paylaştığı film dünya çapında ilgi ve beğeni toplamıştı. İran hükümetinin tepkisine sebep olan filmde, devrimden sonra ülkede yaşananlar alabildiğine sert ve dolaysız bir anlatımla aktarılıyordu. Buna rağmen filmin her anında belli bir seviyede tutulan mizah duygusu ve animasyonun kuru gerçekçilikten kaçınma imkânı sağlaması *Persepolis*'e her kesimden seyirci tarafından tecrübe edilebilir bir nitelik kazan-

Satrapi Fransa'daki yerleşik dile eklenmiş görünse de Doğu'ya has hikâyeleme geleneğinden de sonuna kadar faydalaniyor. Azrail'i Beklerken daha perdenin açılışı ile birlikte bir Fars masalı anlatacağının haberini veriyor.

dırıyordu. Duygudan ziyade söylemin ağır bastığı *Persepolis*'in şüphesiz en önemli kusuru İran'daki rejim ile İslam'ı, cahillik ile dindarlığı aynılaştırmakta bir sakınca görmemesi ve bu tavrın tutarlılığını tartışmaya açmamasıydı. Zira kendisini "İslam Cumhuriyeti" olarak tanımlayan bir yönetimin karşısında bile bu tavır ancak bir noktaya kadar mazur görülebilir. Satrapi'nin yeni filmi *Azrail'i Beklerken (Poulet aux Prunes)* de tıpkı ilk göz ağrısı *Persepolis* gibi anavatan İran'a yazılmış bir açık mektup olduğunu düşündürüyor. *Persepolis*'te gözbebeği vatani ile arasına girenlere öfke ile kafa tutan Satrapi, yeni filmde kurtulamadığı eksiklik duygusunun sebeplerine ağırlık veriyor ve çok daha derinlikli, samimi bir dil tutturuyor.

İran'a Duyulan Özlem

Film ana hatlarıyla dünyaca ünlü kemancı Nasır Ali Han'ın hayatına son verme kararının ardından Azrail'i beklerken anıları ile baş başa geçirdiği sekiz günü anlatıyor. Son derece tanıdık gelen bir "kavuşula-



İran ve Farangiz, Satrapı'nın zihnindeki anavatana ve razı olunan yeni yuvaya karşılık düşer. İran tüm cazibesi, gizemi ve müşfikliği ile anavatansa; bir matematik öğretmeni olan Farangiz de akıl, mantık ve çalışkanlığı ile öne çıkan bir Batı ülkesidir. İran Nasır Ali'nin sanatını besleyen esas kaynak iken Farangiz ise onun ruhunu tüketendir.

mayan aşk" hikâyesini merkeze alan filmde Nasır Ali'nin ilk ve son aşkı İran'a duyduğu özlemlerle perçinlenen ve tüm hayatına sinen melankoli işleniyor. Âşık olunan kadının isminin İran olması filmin temsili düzlemde anlatmak istedikleri hakkındaki en güçlü ipucunu veriyor. Nasır Ali'nin hassas,

sanatçı kalbini kırarak bir "asker" ile evlendirilen İran; ondan acımasızca koparılıyor. Filmdeki İran ve Farangiz'in Satrapı'nın zihnindeki anavatana ve razı olunan yeni yuvaya karşılık düştüğü açıktır. İran nasıl tüm cazibesi, gizemi ve müşfikliği ile anavatansa; bir matematik öğretmeni olan Farangiz de akıl, mantık ve çalışkanlığı ile öne çıkan bir Batı ülkesidir. İran Nasır Ali'nin sanatını besleyen, incelten esas kaynak iken Farangiz ise ancak onun ruhunu tüketendir. Hepsinin üstüne İran'dan ayrı olmak, hele onun tarafından tanınmamak maşukun dayanabileceğinden çok daha zorlu bir ıstıraptır. Vatanın, hele ki bir sanatçının ruh dünyasında, bir ağacın köklerinden farkı olmadığını vurgulamanın tam yeridir.

Henüz lise çağında İran'dan ayrılmış olan

Satrapı'nın sineması, onu İran sineması geleneğiyle birlikte değerlendirmemize imkân tanımıyor. Her ne kadar Satrapı Fransa'daki yerleşik dile eklemiş görünse de Doğu'ya has hikâyeleme geleneğinden de sonuna kadar faydalanıyor. *Azrail'i Beklerken* daha perdenin açılışı ile birlikte bir Fars masalı anlatacağının haberini veriyor. Gerçekten de film hayal gücünün sınırlarında dolaşan senaryosu, kimi zaman abartılı bulunabilecek görsel çözümlenmeleri ve oyunculukları, zaman çizgisinde bir ileri bir geri uzanan ve kuru bir mantık gözetilerek yapılmadığı belli olan kurgusu, gerçekliğe çok da prim vermeyen yapısı ile bir Şark masalının peşinden gidiyor. Bu masalsı üslup filmin kendine has atmosferini oluştururken, aynı zamanda melodramın sınırlarında dolaşan konunun eğlenceli ve sürükleyici bir tarzda anlatılmasını sağlıyor. Yine Doğu anlatılarında sık görülen bir şekilde filmin sonunda gerçekleşecek Nasır Ali'nin ölümünün en başta gösterilmesi ile kurulan döngüde, seyircinin geriye dönüşlerle ilerleyen sekiz günlük bekleyişe yani Nasır Ali'nin hayatına odaklanmasını sağlıyor.

Sonuç olarak Satrapı'nın kavuşamayan âşıklar masalı üzerinden ülkesine ve halkına dair kurduğu alegorik yapı, bir husus hariç oldukça iyi işliyor görünüyor. Nasır Ali'nin tamamlanma ve hayatını sürdürme ihtimalinin sadece mazide kalmış olması, yani yalnızca geçmişteki bir anın güzellenmesi; bir yanıyla bugünden bakıldığında tüm yolları kapatan ve umutları söndüren

Nasır Ali'nin tamamlanma ve hayatını sürdürme ihtimalinin mazide kalmış olması, yani yalnızca geçmişteki bir anın güzellenmesi; bugünden bakıldığında tüm yolları kapatan ve umutları söndüren bir nitelik taşıyor.

bir nitelik de taşıyor. Bu durum Satrapı için İran'ın her ne kadar sanatını ve duyguyu dünyasını besleyen bir yanı da olsa, artık geçmişin hoş anıları arasında yerini aldığı ve bugününde var olması ihtimalinin tamamen tükendiğini de üzücü bir biçimde gözler önüne seriyor. Her ne olursa olsun, hayat tecrübelerini hayal gücüyle yoğurarak samimi bir üslupla paylaşan bu yaratıcı ve eğlenceli ikilinin üretimleri her kesimden seyirciyi duygusuna ortak etmeyi başaracak bir nitelik taşıyor.

AZRAİL'İ BEKLERKEN / POULET AUX PRUNES

Yönetmen: Marjane Satrapı,
Vincent Paronnaud

Senaryo: Marjane Satrapı,
Vincent Paronnaud

Oyuncular: Mathieu Amalric,
Edouard Baer, Maria de Medeiros

Yapım: Fransa, Almanya, Belçika, 2011, 93 dk.

Vizyon Tarihi: 15 Haziran 2012

MECİD MECİDİ

“GERÇEKLİĞİN
ARKASINDAKİ GÜZELLİĞİ
GÖSTERMEK İSTİYORUM”

SÖYLEŞİ: AYBALA HİLÂL YÜKSEL

Cennetin Çocukları (*Bacheha-ye Aseman*, 1997), *Baran* (2001), *Cennetin Rengi* (*Rang-e Khoda*,

1999) gibi iz bırakan filmlerin yönetmeni Mecid Mecidi, Haziran ayında Mardin Uluslararası Film Festivali'nin konuğu olarak Türkiye'deydi. Son olarak 2008 yılında *Sercelerin Sarkısı* (*Avaze Gonjeshk-ha*) filmini seyirci ile buluşturan ünlü İranlı yönetmen, dört yıldır Hz. Muhammed'in hayatını konu alan bir filmin üzerinde çalışıyor. Hz. Muhammed'in doğumundan peygamber oluşuna kadarki dönemin anlatılacağı yeni filmde, ağırlıklı olarak çocukluk çağı gösterilecek. Ortalama 2,5-3 saat uzunluğunda olacak filmin vizyonu için ise 2 yıl sonraya tarih veriliyor. Tahran yakınlarında kurulan büyük platoda çekimleri süren filmin ismi kesin olarak belirlenmiş değil; ancak muhtemelen *Muhammed* olacak. Kadrosunda profesyonel oyuncuların da yer aldığı, ekibinde çeşitli ülkelerden sinemacıların çalıştığı bu büyük projenin görüntü yönetmeni Coppola ve Bertolucci gibi dünya çapında isimlerle çalışmış olan Vittorio Storaro.

Filmde peygamberin tasviri ile ilgili tartışmalara da Mardin'de yaptığı açıklama ile noktayı koyan Mecidi, peygamberin yüzünü göstermemeye karar verdiğini söyledi.

Yeni filmi hakkındaki bu genel bilgileri paylaştığı basın toplantısının ardından Mecid Mecidi ile gerçekleştirdiğimiz söyleşide projesi hakkında aklımıza takılanları, İslam'da tasvir problematiğini ve sinemasına yön veren temel sabitelerini konuştuk.

➤ Festival ve seçkideki filmlerle ilgili izlenimlerinizi alabilir miyiz?

Katalog üzerinden bir baktım, değişik şeyler var oldukça çeşitli. Çok iyi bir organizasyon gördüm. Küçük bir festival olduğu halde oldukça iyi.

➤ SineMardin'de yakın coğrafya filmlerine ağırlık veriliyor. Bu tarz buluşmalar hakkında görüşleriniz nedir?

Festival kültürler arası alışveriş ve iletişimin gelişmesinde çok etkili olabilir. Yakın ülkeler ve coğrafyalarda neler olup bittiği hakkında bilgi sahibi olunur. Bu zenginleştirir ve geliştirir. Bir köprü gibi düşünün.

➤ Farklı Müslüman ülkelerden sinemacıların işbirliklerine, ortak yapımlara nasıl bakıyorsunuz?

Çok olumlu bakıyorum. Kültür alanları, siyasi meseleleri göz ardı ederek ülkeler arası işbirliklerini geliştirme imkânına sahiptir. İleride de böyle bir plânım var. Çok güzel olur. Türkiye'den görüştüğümüz şirketler ve devlet kurumları var. Bir sonraki projemin ortak bir proje olmasını çok isterim. Bu ortaklıklarla çok güzel bir film çekilebilir. Böyle bir proje çıkarabiliriz ve bu hem sinema kültürünün gelişmesine ve hem de kültür alışverişinin gelişmesine katkıda bulunur.

➤ Hangi şirketlerle görüştünüz Türkiye'den?

TRT ile görüştük. Özel televizyon kanallarıyla görüştük. Osman Sınav ile çok gör-



Biz kendi kültürümüz üzerine çalışıp üretmezsek Batı etkisi hâkim olacaktır. Özellikle Batı kültürü günümüz gençliği için çekiciliğe sahip. Zahiri olan bu çekicilik çok da aldatıcı olmaktadır.

rüştüğ bu konuda, hem İran'da hem burada. İleride ortak bir çalışma yapacağız.



Bir toplumda tek hedef ekonomik gelişme olursa kültür önem sıralamasında aşağılara düşer.

➤ **Günümüzde Müslüman sinemacıların yaşadığı sorunlar nedir? Kafa karışıklığının ve üretim sıkıntısının sebebi sizce ne olabilir?**

İnanç konularına yaklaşmak çok zor bir iş. Hangi bakış açısına sahip olunacağı, sınırsal yönlerinin neler olduğu konusu çok önemli. Çok az insan bu sahaya girebilir, çünkü çok zor bir iş. Girebilen kişilerin yaptığı ise slogancı ve yüzeysel kalıyor.

➤ **Türkiye’de, muhtemelen İran’da da, biz de artık Batılı gibi yaklaşıyoruz, meselelere özgün bakamıyoruz. Kendi filmimizi yapmanın yolu nereden geçer?**

Bu durum kültürel etkilenme sebebiyle ortaya çıkmaktadır. Biz kendi kültürümüz üzerine çalışıp üretmezsek Batı etkisi hâkim olacaktır. Özellikle Batı kültürü günümüz gençliği için çekiciliğe sahip. Zahirî olan bu çekicilik çok da aldatıcı olmaktadır. Bunun olmaması için hem devletler hem de sanatçılar çaba sarf etmelidirler.

➤ **Türkiye sinemasından son dönem filmleri nasıl buluyorsunuz?**

Teknik olarak çok gelişmişler. Muhteva olarak ise Batılı bakış açısı hâkim. Türkiye’nin sahip olduğu kültür eserlere yansımamış. İzlemiş olduğum filmlerde Batılı yaşam tarzının hâkimiyeti çok bariz belli oluyor.

➤ **Peki, bu sorunun çözümüne yönelik neler yapılabilir?**

Asıl iş devlete düşüyor bu konuda. Hem desteklemeli hem de çaba sarf etmeli. Gençlere imkân ve fırsat tanınmalı. Ama maalesef desteklemiyorlar. Başbakan Erdoğan’a bakın, çok iyi başladı. Başlangıçta bir umuttu İslam dünyasında. Ama hemen değişti, yine Batı kültürünün tarafına yöneldi. Bir devlet başkanı yönünü Batıya döndüğü zaman halk da Batıya yönelecektir. Bana göre devletlerin bu konuda çok etkin bir rolü vardır. Kültür-sanat merkezleri çok önemli. Gençlere destek verebilir, yeni yollar açabilir. Bir toplumda ekonomi tek söz sahibi olursa, ekonominin kötü bir şey olduğunu söylemiyorum ama

tek hedef ekonomik gelişme olursa kültür önem sıralamasında aşağılara düşer. Eğer ekonomik durum bir baskı kurarsa tehlikeli oluyor. O zaman kültür üçüncü ele, dördüncü ele düşecek.

➤ **Hz. Muhammed'in hayatını konu alan yeni filminize gelirsek, neden peygamberliğe kadarki hayatını çekmeyi öncelediniz?**

Ben bu filmi sadece İslam dünyasına yapmadım. Tüm dünyaya çekeceğim. Peygamberin hayatına temelden başladım. Yani O'nun nasıl biri olduğunu görmek, tanımak için. O zaman insanlar neden bu ihtiyacı duydular? Niye yeni bir peygamber geldiğini göstermek istedim. Herkesin tanınması gereken peygamberi yeni bir üslupla anlatmak istedim.

➤ **Bu filmin devamı çekilecek mi, peygamberlik dönemini anlatan yeni bir film olacak mı?**

Evet kesinlikle. Öyle bir düşüncem var; bu filmin çekimleri bittikten sonra düşünüyorum. Çok zor bir iş. Farklı düşünce ve görüşler mevcut peygamberlik sonrası döneme dair. Peygamberlikten önceki döneme ait görüşler hemen hemen aynı. Ama vahiy geldikten sonrası ile ilgili çok farklı görüşler var. Şartlar uygun olduğunda çekilecektir. Konu üzerine düşünüyorum.

➤ **Filmin araştırma sürecinde nasıl bir çalışma yaptınız, nasıl hazırlandınız?**

Aslında peygamber olmadan öncesine dair kaynaklar çok az. Çocukluğuna dair kay-

nak neredeyse hiç yok. Ama çok çalıştık. Yaklaşık üç sene sadece araştırma yaptık. Başka ülkelerden önemli İslam tarihçilerini davet ettik, konuştuk. Böylece büyük bir kaynağa ulaştık. Önemli bir kaynak oluşturduk. Bu arşiv çok zengin bir arşiv. İlerde başka yönetmenler de çalışmak isterse bu arşivden faydalanabilir. Sadece tarih değil her konuda; iktisadi, coğrafi, edebi, siyasi konularda çok önemli bir arşiv oluşturduk. Arabistan'a çok gittim bunun için. Peygamber nerede, nasıl yaşadı o yerlerin hepsini ziyaret ettim. Sadi kabilesini bulduk. Yaşadığı her şeyi arşive dâhil ettik. Fotoğrafladık, elimizde gerçek bir kaynak oldu.

➤ **Filmlerinizin neredeyse hepsinde tekâmül hikâyeleri anlatıyorsunuz; zaten insan-ı kâmil olan peygamberin hayatını anlatırken senaryo yapısında bir farklılaşma görecek miyiz?**

Tabii ki fark edecek. Peygamberimiz olağanüstü bir insan olduğu için, en üst insan olduğu için her şeyde farklı. O, bütün güzelliklerin tecelligâhıdır. Her şeye önem veriyor. Eşyalara önem veriyor, onlara ad koyuyor. Mesela tarağına ad veriyor. Eşyayla ve insanla çok ilgi çekici bir ilişkisi vardı. Onlara davranışları has bir davranış. Bizim yaşadığımız gibi değil. O'nun hikâyesi gerçekten şiir gibi. Tabiata çok önem veriyor mesela. Güneşle başka türlü konuşuyor, insanlara davranışları farklı. Aya, güneşe, gökyüzüne hepsine olağanüstü davranışları var. Bu olağanüstü ilişkiyi filmde göstermek istiyorum inşallah.

Peygamberin adı âlemlerin rahmetidir. Biz onu göstermeye çalışıyoruz. Ki bu rahmet sadece Müslümanlara değil tüm âleme rahmet edecek. Tabii kendi insani görüşümü müzö anlatacağız.

➤ **Biraz tasvir meselesini konuşalım istiyorum. Peygamberin yüzünü göstermeyeceğinizi açıkladınız. Bu kararda neler etkili oldu?**

Bu şimdiye kadar yapılmamış bir tecrübe. Zaten Hz. Muhammed'in hayatını anlatan ikinci film. İslam dünyasının hassasiyetlerine saygı duyuldu. Bu konu yüzünden yapılan işin gürültüye gitmesini istemedim.

➤ **İslam'da "tasvir haramdır" gibi bir hüküm olmadığını biliyoruz. İslam dünyasında tasvire meyledilmemesinin sebebi ne olabilir?**

Aslında İslam kültüründe böyle bir şey yok. Hıristiyanlıkta çok var, hep kullanmışlar. Resimler var. Ama İslam'da hiç böyle bir şey yoktu. Hep yazı vardı, hep şiir vardı, kitap vardı. Tasvirle hiçbir şeyi açıklamamışlar. Öyle bir kültür vardı bizde. Hiçbir yerde de yazmıyor tasvir haramdır diye. Pek çok Sünni âlimle de konuştum. Hiç kimse haram olduğunu söylemiyor ama bir kutsiyet söz konusu olduğundan, bir nevi yazılmamış bir kural var diyebiliriz. Ama bazı radikal gruplar da bunun haram olduğunu düşünüyor. Bu yavaş yavaş aşılması gereken bir yoldur. Sanırım bu filmde peygamberin letafeti öyle güzel bir şekilde

anlatılacak ki bu yolun açılacağını ümit ediyorum.

➤ **Çeşitli ülke uleması ile yaptığınız görüşmeler basına tasvir için fetva arayışı şeklinde yansıdı. Bu süreçten bahsedebilir misiniz?**

Hayır. Ulemayla görüşmelerim öyle değildi. Yasak da demediler. Ben de helal mi, haram mı sorusunu tam sormadım. Sadece bir kutsiyetinin olduğu görüşünü belirttiler. Öyle bir şey yapsam yapmasam konusuna girmedim. Tasvir etmemenin daha iyi olacağına kendim karar verdim.

➤ **Filmlerinizin tamamında yoksunluk (fakriyat) temasının öne çıkmasının sebeplerini konuşabilir miyiz?**

Filmlerin ortak paydası olan yoksulluk bir tür teslimiyet içermektedir. Materyalistlerin iddia ettiği gibi her şeyin temeli ekonomi değil her şeyin temeli ahlâktır. Ahlâk olmazsa toplum ayakta duramaz. Ortak bir şey var filmlerimde, belki insanlar ekonomik olarak çok düşük bir durumdadır; ama şeref ve haysiyet olarak çok yüksek kişilerdir. Daha iyi kalmak ve daha iyi olmak için mücadele ediyorlar. Filmlerde bu mesajları verebilmek çok önemlidir. Tamam, ekonomi önemli ama temel değildir, temel olan ahlâktır. Ahlâk kâmil bir şekilde kendini gösterirse insanîyet de hakkıyla ortaya çıkar. Ahlâk sahibi olunmazsa hiçbir şeye sahip değiliz demektir.

Peygamberlerin yaşamına da bakarsan onların hepsi de alt tabakadan insanlar. Hiçbirisini zenginlik içinde görmezsin. Zenginliğin önemli olmadığını bilakis önemli olanın ahlâk olduğunu gösterdiler. Yaşamlarında da sadelik ve gösterişten uzak olanı tercih ettiler. Bakarsan Hz. Musa, Hz. Yusuf, Hz. İsa hep çobandır. Çok basit bir işleri vardır. Marangozluk gibi. İnsan maddi gücün esiri olmamalıdır. İnsan ruhunu ancak maneviyat yüceltebilir. Ama onların ruhu çok büyüktür. Allah'ın takdiri de böyleydi. Allah'ın seçtiği peygamberler hep alt tabakadan, üst sınıftan değil. Halkın içinden o peygamberi seçmiş, çıkarmış.

Ben de kasıtlı olarak oyuncularımı toplumun en aşağı tabakasından seçiyorum. Onlar o yaşamı yaşayabilirler. Zengin bir oyuncu onu yaşayamaz; çünkü çekmemiş, o derdi dert edinmemiş.

➤ **Filmlerinizde gerçekçi bir yaklaşım var. Bu açıdan sinemayla gerçeklik arasındaki ilişki hakkında görüşlerinizi alabilir miyiz?**

Sadece gerçeği anlatmıyorum. Filmlerde bu gerçekçiliğin arkasında insanla tabiat arasındaki latif ilişki anlatılmaktadır. Her zaman gerçekliğin arkasındaki güzelliği, inceliği, insanlığı göstermeye çalışıyorum. *Cennetin Rengi* gibi. Muhammed kör bir çocuk ama tabiat ile o kadar iyi bir ilişki kuruyor ki, güzelliği o kadar iyi hissediyor ki. O gerçekçiliğin arkasında da bu güzelliği iletmek istiyorum.

➤ **Genç sinemacılara neler tavsiye edersiniz?**

Gençler daha çok tecrübe kazanmalıdırlar. Her konuda bilgilerini artırmalılar, daha çok araştırma yapmalılar, sinema çok büyük bir alan ve pek çok konuyla ilişkisi olan bir alan. Kısa film çeksinler, uzun film çekmek için çok acele etmesinler. İlk filmde uzun metraj çekmek belki de onları bu alandan uzaklaştırır. Tecrübe kazanmak çok önemli. Bilgilenmek çok önemli, araştırınlar. Bir iki kısa filmde sonra hemen uzun metraj çekmeye heveslenmek büyük yanıltır. Yapacağı yanlışlar onları sinemadan uzaklaştırabilir.

➤ **Her sayıda farklı bir sanatçıya sordüğümüz bir soru var. Sizce neden film seyrediyoruz?**

Aslında sinema tüm sanatları içinde barındırdığı için tekâmül etmiş bir sanattır. Bütün sanatların muhtevisini içermektedir. Film izleyerek pek çok tecrübe kazanılır. Bazı insanlar hayatında bir eksiklik, boşluk hissediyorlar. Pek çokları sırf eğlence için film izlerler. Eğlence için bile olsa izleyene katkısı olur. Bana göre film insanın yaşamış olduğu pek çok boşluğu doldurabilir. Başka görüşleri, kültürleri tanıyabilir. Mesela Hindistan'da insanlar çok yoksulluk içinde. Sinemaya gittiklerinde bir şekilde kendi sahip olmadıklarını orada arıyorlar, hayallerindeki kahramanları orada arıyorlar. Bir baksanız filmlerde çok zengin görünüyorlar. Film onların eksiklerini tamamlıyor.

(Söyleşinin tercümesini gerçekleştiren Elahe Razavi ve Turgay Şafak'a teşekkür ederiz.)

TIM BURTON'IN “KAYBEDENLERİ”

BARİŞ SAYDAM

Gotik sözcüğü çok sık duyduğumuz ve sıklıkla “karanlık” seyleri ifade etmekte kullanılan, ama anlamı üzerinde çok fazla durulmayan bir sözcüktür. Avrupa’da genel olarak Roma İmparatorluğu’nun çöküşünden Rönesans’a kadar geçen dönemi ve bu dönemin genel karakteristiğini ifade eden gotik sözcüğü, bu yüzden “karanlık çağlar” a atıfta bulunur. Kaya Özkaracalar’ın tanımıyla gotik; “bir yandan neredeyse barbarlıkla, bir çeşit ‘karanlık çağlar’ tasavvuruyla ilişkili, apaçık aşağılayıcı/kötüleyici (pejoratif) bir sıfattı.”¹ Gotiğin en çok tartışıldığı alanların başında gelen edebiyatta ise, gotik sözcüğü romana bir başkaldırının; Ortaçağ anlatılarıyla modern “romansların” karışımıyla oluşturulan yeni bir

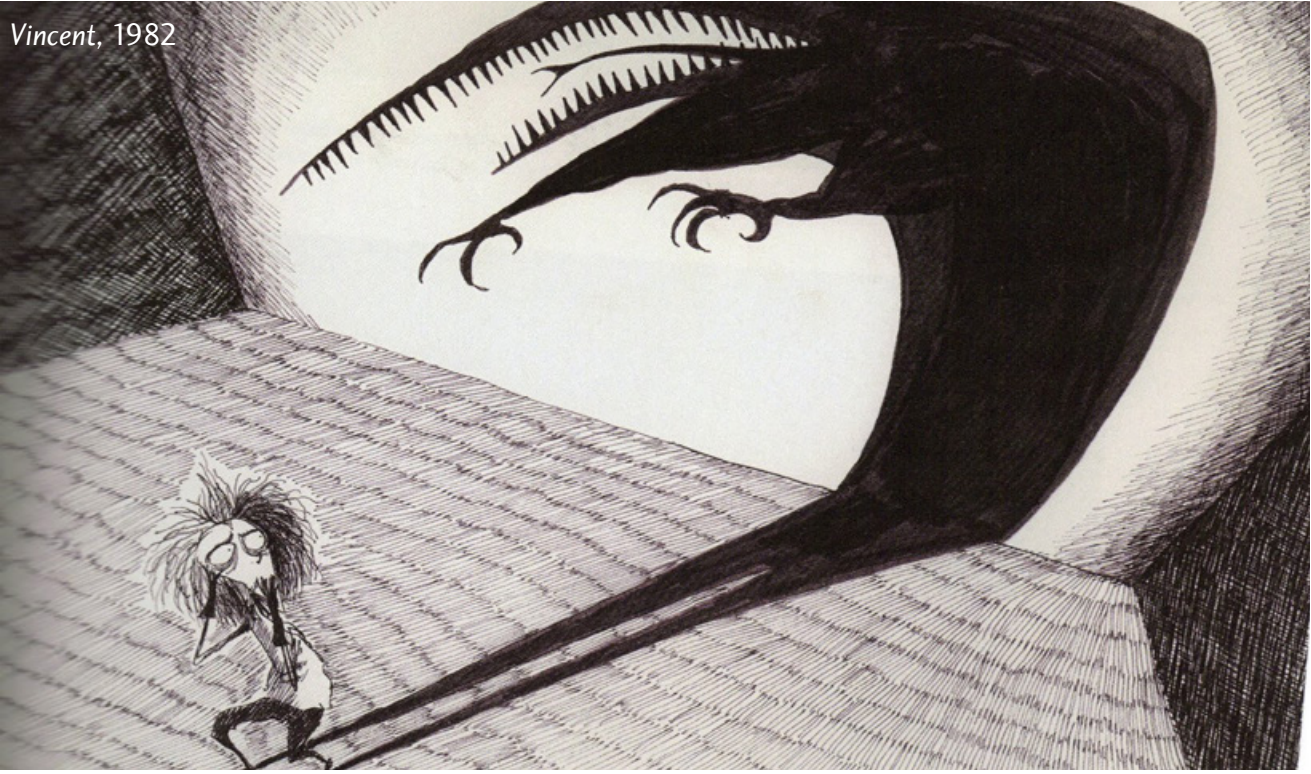
1 Kaya Özkaracalar, *Gotik*, Leyla ile Mecnun Yayıncılık, 2005, s. 8

türün ifadesi haline geliyordu. En belirleyici özellikleri; “kahramanlık, duygusallık, en başta doğaüstü olmak üzere ama sırf doğaüstüyle sınırlı olmayan inanılmaz olaylar –örneğin olasılıkdışı tesadüfler içermek, bilcümle gerçek hayata aykırılık– ve bunların üstüne eğitici olmamak, sırf eğlendirici olmak, akla değil duygulara hitap etmek, yani yararsız, devamlı hatta zararlı olmak.”² Bütün bu özellikleri içerisinde barındıran gotik sözcüğü, Tim Burton sinemasını anlamak için de oldukça önemlidir. Özellikle yönetmenin ilk dönem filmlerinde (*Pee-Wee’nin Büyük Macerası* filmini dışarıda tutarsak) gotik atmosfer baskın ve belirleyici bir faktördür.

Unutulmamalıdır ki, gotik her ne kadar “karanlık çağlar” a atıfta bulunsa da, içerisinde eleştirel ve alegorik bir bakış açısı taşır. Yaratılan fantastik dünyalarda yaşanan do-

2 Kaya Özkaracalar, a.g.e., s. 10

Vincent, 1982



ğüstü olaylar gotik edebiyatın en verimli olduğu yıllar, on sekizinci yüzyılın sonları ve on dokuzuncu yüzyılın başları düşünüldüğünde gerçek hayatta da karşılığını bulur. Toplumsal olayların bir alegorisine dönüşen fantastik olaylar bu şekilde hem feodal düzenin baskıcı yanına hem de çelişkilerle dolu sınıfsal çatışmalara göndermede bulunur. Tim Burton daha çok Edgar Allan Poe gibi bireyin iç dünyasını görece daha öne çıkaran bir yazarın etkisi altındaysa da, yönetmenin filmlerinde gotik gelenekten gelen zengin bir alegorik dile sahip olduğunu da gözlemleriz. Burton'ın dikkatleri üzerine çektiği ilk kısa filmi olan *Vincent* (1982) bu açıdan dikkat çekicidir.

Yönetmenin kendi çocukluğunun bir yansıması olan *Vincent*; Vincent Price hayranı,

karanlık şeylere ilgi duyan, dış dünyaya uyum sağlamaktansa kendi iç dünyasında yaşamayı tercih eden, hayal gücü geniş bir çocuğun öyküsüdür. Vincent istese dış dünyaya uyum sağlayabilir, ama yine de örümceklerle ve yarasalarla dolu karanlık bir evde yaşamayı hayal eder. Uzun ve karanlık koridorlarda yalnız başına, hüznü ve ızdıraplı bir şekilde yürür. Ceza aldığından dolayı kilitlendiği odasını bir "ölüm kulesine" benzetir ve burayı gotik bir mekân olarak imgeleminde yeniden yaratır. Sonra da bu mekâna uygun bir Edgar Allan Poe hikâyesi kurgular zihninde. Film boyunca aslında biz Vincent'ın kendi zihninde yarattığı bir Poe hikâyesini izleriz. Annesi kapıyı çalarak, ondan dışarıda diğer çocuklarla birlikte oynamasını istediğinde ancak bunun farkına varırız.

Gotik sözcüğü, Tim Burton sinemasını anlamak için de oldukça önemlidir. Özellikle yönetmenin ilk dönem filmlerinde gotik atmosfer baskın ve belirleyici bir faktördür.

Burada, Vincent'in "aydınlık" olan dışarıda diğer çocuklarla birlikte oynamaktansa, karanlık odasında kendisini yarasarlar ve örümceklerle dolu bir hikâyenin kahramanı olarak tasavvur etmesinin arkasında yatan nedenler önemlidir. Sıradan bir çocuğun büyürken yaşadığı sıkıntıların gotik bir hikâyeye dönüşümü, Vincent'in ailesiyle arasındaki ilişkide gizlidir. Vincent'ı olduğu gibi kabullenmeyen, onun da diğerleri gibi olmasını isteyen ailesi ve diğerlerinden farklı olan Vincent arasında ciddi bir çatışma vardır. Çevreye uyum sağlayamamanın getirdiği iç sıkıntısı ailenin baskısıyla birlikte Vincent'ı kendisini yaşadığı yerden izole etmeye ve düşlerinde farklı bir dünya yaratmaya yönlendirir. Bu dünya da doğal olarak yaşanan gerçekliğin ve olması istenilen şeylerin tam karşısında yer alır. Vincent'in imgeleminde yeniden yarattığı dünya; aydınlığa karşı karanlığın, mutluluğa karşı yalnızlığın, şirinliğe karşı korkutucu olanın hüküm sürdüğü bir dünyadır.

Frankenweenie: Kaybedenler İçin El Kitabı

Vincent ayrıca Vincent Price'dan aldığı ilhamla köpeği üzerinde deneyler yaparak

onu Frankenstein'a benzetmeye çalışır. Bu ayrıntı, Tim Burton'ın sonraki kısa filmi *Frankenweenie*'nin (1984) de çıkış noktası olur. Vincent tamamen bir çocuğun hayal gücünden beslenirken, *Frankenweenie*'de yetişkinlerin dünyasıyla tanışırız. Fizik derisinde elektriğin ölü bir kurbağayı hareket ettirdiğini gören küçük bir çocuğun ölen köpeğini hayata döndürmek için yaptıklarının anlatıldığı filmde, yetişkinlerin çocuklar üzerindeki etkisine ve banliyö yaşamının tutuculuğuna tanık oluruz. Bu sayede, Vincent'in yaşadığı travmanın boyutları hakkında da daha çok fikir sahibi oluruz. Sonuçta, Mary Shelly ilhamlı hikâyede Frankenstein'ın rolünü alan Sparky, aynı zamanda çocuğun ailesi tarafından psikolojik olarak hırpalanmasının ve yaşadığı toplumun önyargılarının da bir yansımasıdır. Ünsal Oskay'ın Frankenstein bağlamında yaptığı yorum bu açıdan bizler için de zihin açıcı olacaktır: "Eğitimsel bakımdan bu 'canavar mitos', çocuğun 'insan' olarak gelişmesine karşı duyarsız ve ilgisiz kalan anababaların; katı, biçimci, duygusuz toplumsallaştırma kurumlarının çağdaş insanı, yaşamı olumsuzlayan bir kişilik kazanmaktan alıkoyduğunu; insanı baskı, aşırı disiplin, yarışmacılık ve acımasız bir bencillik aktöresiyle (ahlâkiyla) canavara dönüştürdüğünü anımsatmaktadır bize."³ Oskay'ın da belirttiği gibi, bu mitosun kökeninde yatan

3 Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazya*, Der Yayınları, 1994, s. 90

sey aslında, gittikçe daha çok yabancılaşan toplumlarda bireylerin yaşadığı kendini ifade etme ve toplumla bütünleşme sıkıntılarıdır. Çocuklarının kendi kişiliklerini olduğu gibi yansıtmasına engel olan, onları mevcut toplumsal önyargılar ışığında “uysal” ve topluma uyumlu bireylere dönüştürmeye çalışan baskıcı aileler, baskıcı sistemin de temel uygulayıcıları olur. *Vincent*'tan *Frankenweenie*'ye geçişteki Frankenstein mitosunu bu yanıyla da yönetmenin kendi çocukluğunda yaşadığı sıkıntıları ifade etmek için kullandığı bir metafora dönüşür.

Mucizevi bir şekilde öldükten sonra yeniden hayata döndürülen Sparky'nin görünüşündeki ürkütücülük bizlere bir yandan da yetişkinlerin dünyasının sınırlarını gösterir. Daha sonra *Batman* (1989) serisinde ve *Makas Eller* (*Edward Scissorhands*, 1990) filminde de bu temayı kullanacak olan Burton, filmde yeniden hayata döndürülen köpeğin dış görünüşü yüzünden banliyöde yaşayan insanlar tarafından ötekileştirilerek, bir düşman olarak görülmesini dokunaklı bir şekilde anlatır. Fakat filmin finali itibarıyla bu hüznü hikâyeye, yönetmenin yetişkinlere ikinci bir şans daha vermesiyle mutlu sona bağlanır.

Frankenweenie mutlu sonla biten bir film olsa da, bu filmde ilk kez Tim Burton'ın sonraki filmlerinde görmeye alışık olacağımız Burton usulü bir “kaybeden” portresine de tanıklık ederiz. Burton'ın hüznü kaybeden kahramanlarının ilki belki

de filmin sonunda komsunun köpeğiyle flörtleşmeye başlayan Sparky'dir. Farklılığı nedeniyle kendisini çevresinden izole etmek zorunda kalan, yaşadığı ortamda bir tehdit unsuru olarak görülen, ürkütücü dış görünüşünün altında yatan iyiliksever karakterinin görmezden gelindiği ve yaşama hakkı diğerleri tarafından gasp edilen Sparky, bundan sonraki Burton filmleri için de bir prototip olacaktır.

Frankenweenie'den sonra dönemin ünlü komedyeni Paul Reubens'in başrolünde oynadığı “ısmarlama” bir proje olan *Pee-Wee'nin Büyük Macerası*'nı (*Pee-wee's Big Adventure*, 1985) yöneten Tim Burton, bu filmde çok derli toplu olmamakla birlikte ileride tekrarlayacağı izleklerinin de ipuçlarını verir. Çocuklukla yetişkinlik arasında sıkışan ve hayallerinin peşinden bir türlü gidemeyen bir adamın macerasının anlatıldığı filmde, yaşanan dünyayı tanımak için tecrübenin önemli olduğu vurgulanır. Bir yolculuğa çıkan başka karakterin, bu yolculuk sırasında edindiği deneyimler sayesinde bir dönüşüm yaşadığı ve hayallerini gerçekleştirebildiği görülür. Hayallerinin peşinden gitmenin önemini ve karakterini ödün vermeden koruyabilmenin gerekliliğini daha sonra *Ed Wood* (1994) ve *Büyük Balık* (*Big Fish*, 2003) gibi filmlerde daha bütünlüklü ve derin bir şekilde aktaracak olan Burton, *Pee-Wee'nin Büyük Macerası*'nda kendisine şiar edindiği bu izleklerin ilk tohumlarını atmış olur.

Beter Böcek, Batman Serisi ve Makas Eller:

Tuhaf ve Sıradışı Olanın Kutsanışı

Tim Burton banliyöde yaşayan Amerikan orta sınıfının tutucu ve boğucu yanını alt metninde ifade ettiği *Frankenweenie*'den sonra *Beter Böcek*'te (*Beetle Juice*, 1988) de, Amerikan orta sınıfının kendileri dışındakilere olan tahammülsüzlüğünü ve hoşgörüsüzlüğünü açık eder. Yeni evli bir çiftin öldükten sonra evlerinde sıkışıp kalmasıyla başlayan film, bir süre sonra evin eski ve yeni sahiplerinin mücadelesine odaklanır. Bu mücadele bir yandan da ölülerin dünyasıyla yaşayan insanların dünyası arasındaki farklılığa da göndermede bulunarak, yönetmene insanlardaki hoşgörüsüzlüğü eleştirme fırsatı verir. *Frankenweenie*'de olduğu gibi *Beter Böcek*'te de ana tema farklılığı yüzünden ötekileştirilendir. Filmde yer alan "Yeni Ölenler İçin El Kitabı"nda yönetmen filmin temel meselesini de ifade eder: "Yaşayanlar, tuhaf ve sıradışı şeyleri görmezden gelir." Bu anlamda, kendisi de tuhaf ve sıradışı bir karakter olan Lydia'nın ölüleri görmesi bir tesadüf değildir. Kendisi de yaşarken görmezden gelinen Lydia'nın duyarlılığı ve dışlanmışlığı, ona aynı zamanda bir derinlik kazandırır. Farklılıkların törpülediği ve tek tip bir yaşam şeklinin hegemonik bir şekilde insanlara dayatıldığı bir toplumda, farklı olanın yaşama alanı ya karanlık bir çatı katı olur ya da maketten yapılmış bir şehir...

"İnsan doğasında var bu, farklı olandan korkmak."

(Penguin Oswald / Batman Dönüyor, 1992)

Batman serisine gelene kadar Tim Burton'un filmlerinde kaybeden karakterlerin hep son kertede bile topluma karşı olumlu yaklaşıtlarını görürüz. Onlar insanlarla birlikte sorunsuz bir şekilde yaşamak ister, ama insanlar onları farklılıklarından ötürü bir türlü kabullenmezler. Fakat filmlerin finalinde bir uzlaşma gerçekleşir ve hüznü başlayan hikâyeye mutlu sonla biter. Oysa *Batman* serisiyle (ve bu serinin arasında çektiği *Makas Eller* düşünüldüğünde) bir kopuş yaşanır. Aykırılıklarından dolayı toplumdışına itilmiş, birer "ucube" olarak görülen ve aşağılanan karakterler, *Batman*'le birlikte toplumla uyum sağlamamanın ve saygı görmemenin bedelini bütün insanlardan intikam alarak ödetmenin peşine düşerler. *Batman*'e gelene kadar kendi halinde yaşayan "kaybeden" karakterlerin, artık seslerini yükselterek, şiddete şiddetle karşılık verme girişiminde bulunduğunu görürüz. *Batman*'deki Joker karakteri bu açıdan Burton'un kabuk değiştiren karakterlerini tanımlamak için bizlere önemli bir ipucu verir. Filmde Joker'in söylediği gibi, "kötülüğü yaratan kötülüktür" aslında ve Joker bunun en trajik örneğidir. Hayatı boyunca şiddete maruz kalmış, hor görülmüş ve kimliksizleştirilmiş Joker'in kendisine bir fırsat yaratarak toplumdan

intikam almak istemesi, basit bir şiddet eylemi değildir. Bu intikam, diğer yandan Joker'e bir kimlik kazandıracak, onun saygı duyulan biri olmasını sağlayacak ve yaşadığı varoluşsal bunalımı aşmasında ona yardımcı olacaktır. Bu şekilde, toplumdışı na itilmenin yarattığı varoluşsal sorunların ve şiddetin bir döngü halini almasının en somut örneği olur Joker karakteri. *Batman Dönüyor* (*Batman Returns*, 1992) filmindeki Penguen ve Kedi Kadın karakterlerinin durumu da pek farklı değildir. Ailesinin farklı olduğu için doğumdan sonra bir lağıma attığı Penguen'in de tek amacı kabullenilmek ve saygı görmektir. Hayatı boyunca görmezden gelinen ve itilip kakılan Selina'nın Kedi Kadın'a dönüşmesinin başlıca sebebi de insanlar tarafından saygı görmemesidir.

Gerek Batman serisinde gerekse de bu serinin arasında çektiği *Makas Eller*'de filmler bir toplumsal uzlaşıyla sona ermezler. *Frankenweenie* ve *Beter Böcek*'in aksine, Batman'deki yalnızlıklarından ve farklılıklarından dolayı şiddet döngüsünün içine hapsolmuş "kötü" karakterler öldürülür. *Makas Eller*'de ise, Edward ancak karanlık şatosunda yalnız başına toplumdan uzak bir şekilde yaşamını sürdürebilmektedir. Tıpkı Batman gibi o da insanlar için yaptığı iyiliklere rağmen her zaman toplum için bir tehlike olacaktır. Uzlaşmanın yerini yalnızlığın alması, yönetmenin filmografisi boyunca yaşadığı dönüşümü göz önüne aldığımızda; bir yandan da toplum bas-

kısının giderek arttığını, toplumun uyum sağlamakta zorluk çekenleri ötekileştiren ve empati kurmakta isteksizlik gösteren dayatmacı tutumunu katılaştırdığını da açık eder. Burton'ın olgunlaştıkça, başlardaki çocuksu romantizminden sıyrıldığını ve içinde yaşadığı topluma daha gerçekçi baktığını görürüz. Artık Burton'ın kahramanları içlerindeki naif uzlaşmacı tavırdan sıyrılarak, insanların kendileri hakkında verecekleri kararlara rıza göstermektense (bakınız *Frankenweenie*), kendi kaderlerini kendileri çizmeye başlar.

Burton Karakterleri Kabuklarını Kırıyor

Batman Dönüyor filminden sonra gelen *Ed Wood* bu anlamda, Burton'ın farklılıklarını kabullenen ve hayallerinin peşinden gitmeye karar veren ve "olgunlaşma" yolunda ilerleyen karakterlerinin ilk örneğini verir. Düşük bütçeli avantür filmler çeken Ed Wood'un aslında yapmak istediği şey; insanların dış dünyaya uyum sağlamak için kullandıkları maskeleri ve içlerinde gizledikleri, gizli kalmış esas kişilikleriyle ilgili bir film çekmektir. *Glen or Glenda*'yla (1953) bunu gerçekleştirecek olan yönetmen, Kaya Özkaracalar'ın ifadesiyle filmde; "travestilik konusunda toplumsal önyargıları kırmaya ve hoşgörü sağlamaya yönelik son derece içten, biraz safça ama saygıdeğer bir çabayı yansıtır..."⁴ Bura-

4 Kaya Özkaracalar, *Geceyarısı Filmleri*, +1 Kitap, 2007, s. 13

da bizim için önemli olan Tim Burton'ın kendisiyle barışık bir karakterin hayat hikâyesine odaklanmasıdır. Ed Wood'un cinsel kimliğini başı dik bir şekilde ellilerin katı muhafazakâr toplumsal koşullarında ifade etmesi ve bununla da kalmayarak, bu konudaki toplumsal önyargıları yıkmaya yönelik çabası; yönetmenin B tipi filmlere, Bela Lugosi'ye, Edward D. Wood Jr.'a ve dönemin film yıldızlarına bir saygı duruşunun ötesinde, kendi kariyeri açısından da bireyin iç dünyasından çıkarak toplumsala ulaşma yolunda önemli bir yol kat ettiğini gösterir.

Frankenweenie, *Beter Böcek* ve *Makas Eller* filmlerinde, yönetmen alt metinde banliyöde oturan orta sınıf Amerikalıları ve onların tutuculuğunu yerer; ama özellikle ilk iki film bir uzlaşıyla sonuçlandığından bu eleştirellik alt metinde “gizli” kalır. *Ed Wood*'da ise, eleştirellik alegorik bir dille ifade edilir. Hollywood endüstrisi, B tipi filmlere ve dönemin unutulmuş yıldızlarına yapılan saygı duruşu üzerinden eleştirilirken öte yandan da Ed Wood'un cinsel kimliğini ifade ederken kız arkadaşıyla yaşadığı sorunlar açık edilerek kendi kimliğini ifade etmekten çekinmeyen ve hayallerinin peşinden gitmekten geri durmayan bir adam üzerinden bir toplumun bağnazlığına vurgu yapılır. Kuşkusuz, Sarah Jessica Parker'ın canlandırdığı Ed Wood'un kız arkadaşı Dolores Fuller, kendi duygularını yansıtmakla kalmaz; bir toplumun da duygu ve düşünce dünyasını yansıtır.

Hem Ed Wood'un hikâyesi hem de Vincent Price ve Bela Lugosi'li filmler, yönetmenin toplumsal önyargılara duyduğu öfkenin de bir tezahürüne dönüşür. Yönetmen, bu durumu şu şekilde açıklar: “Kent merkezinden uzaktaki bir semtte, her şeyin iyi ve normal olarak algılandığı (ama benim farklı duygular beslediğim) bir ortam içinde büyüdüğümünden, bu filmler bazı duygulara ulaşmanın bir yoluydu ve bunları büyütmekte olduğum yerle ilişkilendiriyordum.”⁵ *Ed Wood*, bu açıdan bakıldığında, topluma uyum sağlayamayan ya da bir zamanlar ünlü olmuş ama sonradan unutulmuş karakterlerin toplandığı, içerisinde gülünç sahneler barındıran ama aynı zamanda güldürme amacı taşımayan, keskin bir mizaha sahip olsa da eleştirelligi de hiç geri plânda kalmayan önemli bir mihenk taşıdır.

Çılgın Marslılar: Bir Döneme Saygı Bir Ulusa Yergi

Ed Wood'dan iki yıl sonra gelen *Çılgın Marslılar*'da (*Mars Attacks!*, 1996), yönetmen, bir dönemin bilimkurgu filmlerine saygı duruşunda bulunurken, diğer yandan da Amerikan'ın mevcut düzenini politika, medya ve toplumsal yapı ekseninde ti'ye alır. Uzaylıların sırf eğlence amacıyla dünyayı istila etmesi ve herkesi öldürmesi ve süper güç Amerika'nın bu durum karşı-

5 Aktaran: Yvonne Tasker, *50 Çağdaş Sinemacı*, çev: Nur Gökçeoğlu, Dost Kitabevi Yayınları, 2007, s. 108

sında aciz kalması, işadamlarının pragmatist tavırları, orta sınıf Amerikalıların silah kullanmaya yönelik baskıları, medyanın haberleri yansıtmadaki tek taraflılığı gibi pek çok şey filmde yer bulur. Uzaylıların istilasından dünyayı kurtaracak şey ise, ne “süper güç” kimliğinin altı oyulan Amerika’dır ne de elde silah uzaylı avına girişen orta sınıf Amerikalılardır. Ailesi tarafından kendilerine benzemediği için sürekli görmezden gelinen ve ötekileştirilen Richie, dünyayı uzaylıların istilasından kurtarır. Tim Burton’ın farklılıklarından dolayı dışlanmış ve toplum tarafından yalnızlığa sürgün edilmiş anti-kahramanları burada da karşımıza çıkar.

Çılgın Marslılar’dan sonra sırasıyla, mizahın hiç eksik olmadığı gotik ve karanlık bir gerilim filmi olan *Hayalet Süvari* (*Sleepy Hollow*, 1999), kendi şiirlerinden uyarladığı *The World of Stainboy* (2000) ve şiddetin kaynağını *Çılgın Marslılar*’da olduğu gibi insan doğasına bağladığı *Maymunlar Cehennemi* (*Planet of the Apes*, 2001) filmlerini yöneten Tim Burton, daha sonra kendisi için son derece kişisel bir proje olan *Büyük Balık* filmi çıkar. Babasının ölümünden sonra çektiği *Büyük Balık*, yönetmenin babasıyla olan/olmayan ilişkisini irdelemek için de bir fırsattır. Filmde, babası sürekli seyahat ettiği için babasıyla hiçbir zaman istediği şekilde iletişim kuramayan ve babasını yeterince tanıyamayan bir adamın hikâyesi anlatılır. Film, bir yandan bir çocuğun babasıyla arasındaki

Hayallerinin peşinden gitmenin önemini ve karakterini ödün vermeden koruyabilmenin gerekliliğini daha sonra Ed Wood ve Büyük Balık gibi filmlerde daha bütünlüklü ve derin bir şekilde aktaracak olan Burton, Pee-Wee’nin Büyük Macerası’nda kendisine şiar edindiği bu izleklerin ilk tohumlarını atar.

ilişkiye odaklanır; öte yandan da baba figürüne yapılan saygı duruşuyla sonlanır.

Büyük Balık: Burtonesk Bir Dünyada Babanın Kutsanışı

Büyük Balık, Tim Burton için kişisel bir proje olsa da, yönetmen filmde kendisini sadece tek bir karaktere yansıtmaz. Her şeyden önce baba karakteri apaçık bir şekilde Burton’ın *Pee-Wee’nin Büyük Macerası*’nda ilk örneğini verdiği ve *Ed Wood*’da daha sağlam bir merkeze oturttuğu, kendi karakterinden ödün vermeyen ve ne pahasına olursa olsun hayallerinin peşinden gitmekten çekinmeyen karakterlerinin bir devamı niteliğindedir. Babanın bu özelliği, finaldeki baba-oğul arasında simgesel bir anlamı da olan uzlaşma sahnesi için önemlidir. Şüphesiz, Burton filmde baba figürünü kutsayarak, ona önemli bir değer atfederken; beri yandan kendi karakterini de baba figüründe muhafaza ederek, bunu teslimiyetçi bir şekilde yapmamaya özen gösterir.

Fiziksel görünüşlerinden dolayı toplumdışına itilmiş karakterler galerisini andıran filmde, her bir fiziksel farklılık beraberinde toplumun önyargısını da ortaya çıkarır. Dev cüssesiyle yaşadığı kasabaya fazla gelen Karl'ın kasaba sakinlerince öldürülmek istenmesi, *Frankenweenie*, *Makas Eller* ve *Batman Dönüyor* filmlerinde de gördüğümüz üzere bizlere toplumun “farklı” olana karşı tahammülsüzlüğünü gösterir. Karavanında geceleri kurt adama dönüşen sirk sahibinin insanlarla yakınlaşmak istemesi ama bunu nasıl yapacağını bilmemesi ise, yaşanan iletişimsizliğin boyutunu ortaya çıkarır. Ed Bloom'un da dediği gibi; sonuçta “kötü ve şeytani sandığımız çoğu kişi muhtemelen sadece yalnızlık çekiyordur ve sosyal nezaketten habersiz biridir.” Tim Burton, kariyerinin başından beri öne sürdüğü bu tezi, belki de bütün filmlerindeki toplumdışına itilmiş karakterlerin toplandığı *Büyük Balık* filminde çok başarılı bir şekilde özetler. *Frankenweenie*'deki Sparky'nin ürkütücü görünüşü, *Makas Eller*'deki Edward'ın yalnızlığı, *Batman Dönüyor*'daki Penguen Oswald'ın hüzünlü öyküsü *Büyük Balık*'ta Ed Bloom'un yolculuğu etrafında birleştirilerek; bizlere bir Burtonesk karakterler skalası yaratır.

Ölü Gelin:

Yaşayanların Dünyasından Sızan Hüzün ve Yalnızlık

Tim Burton'ın Mike Johnson'la birlikte çektiği stop-motion animasyon *Ölü Gelin*



Ölü Gelin, 2005

(*Corpse Bride*, 2005), Victoria dönemi İngiltere'sini hatırlatan bir fonda geçen ve aileleri tarafından bir evliliğe zorlanan iki gencin hikâyesini anlatır. Çocuklarının duygu ve düşüncelerini önemsemeyen, evliliği sadece bir “ortaklık” olarak gören anababaların çocuklarını evlendirme girişimi üzerinden yönetmen; *Vincent*'tan beri istikrarlı bir şekilde sürdürdüğü ailelerin çocuklarına karşı olan katı tutumlarını bir kez daha eleştirir. Bir yandan da yaşayanların ve ölülerin dünyası arasındaki karşılıktan beslenerek, yetişkinlerin dünyasını parodileştirir. Alabildiğine ciddi, soğuk ve ikiyüzlülüğün hüküm sürdüğü yaşayanların dünyasının karşısında, neşenin ve eğlencenin hiç eksik olmadığı, herkesin yüzünün güldüğü ölüler dünyası vardır. Yetişkinlerin çocuklarını umursamadığı ve her şeyi belirli bir plân ve program çerçevesinde yürüttüğü “ideal” dünyanın bütün ciddi

değerleri, ölümler dünyasında bir eğlence malzemesi haline getirilir.

Sweeney Todd:

Bir Aşk ve İntikam Hikâyesi

Beter Böcek'le pek çok ortak noktası olan *Ölü Gelin*'den sonra Tim Burton, Sweeney Todd'un hüznü ve ürkütücü hikâyesini beyazperdeye uyarlar. Gerçek olup olmadığı hâlâ kesinlik kazanmayan öykü, oldukça karanlık olmasının dışında, Tim Burton'un sanayi devriminin hemen başındaki Londra fonuyla daha da karanlık bir hal alır. Broadway müzikalinden yola çıkarak eseri uyarlayan Burton, müzikal kısımlardaki şarkı sözleriyle genel olarak döneme ve dönemin sosyoekonomik yapısına da vurgu yapar. Sevdiği kadını kaybeden bir aşığın intikamını anlatan film, bu açıdan bakıldığında diğer Burton filmlerinden de ayrı bir yerde durur. Bunun nedeni, Sweeney Todd'un Tim Burton'un klâsik toplumdışına itilmiş, yitik, üzgün ve solgun karakterlerinden biri olmamasıdır. Yaşama amacını intikam olarak belirlemiş, kendine has bir duruşu ve konuşma şekli olan, ürkütücü görünüşüne karşın merak da uyandıran güçlü bir karakterdir. Ona karşı büyük bir sevgi besleyen ve en az onun kadar ürkütücü ve karanlık olan Lovett karakteri de keza Todd'un tamamlayıcısı gibidir. Birbirini tamamlayan iki karakterin arasındaki umutsuz aşk kadar Todd ve yitirdiği sevgilisi arasındaki imkânsız aşk da oldukça trajiktir. Fakat *Ölü Gelin*'dekini an-

dıran bir aşk üçgenine sıkışan karakterlerin yaşadıkları, filmde *Ölü Gelin*'dekine benzer bir metaforik anlam taşımaktan uzaktır.

Alis Harikalar Diyarında ve Burton'un Hüznü "Kaybedenleri"

(Alice) "N'olurdu Pars-zambağı," diye seslendi rüzgarda zarifçe salınan çiçeğe. "Keşke konuşabilseydin!" "Pekala konuşabiliriz," dedi Pars-zambağı, "konuşmaya değer biri çıkarsa tabii."⁶

Sweeney Todd (2007) gibi ürkütücü bir müzikalden sonra yönetmen Lewis Carroll'ın yazıldığı günden beri popüler kültürün hemen her alanında etkisi hissedilen kitaplarından (Alice Harikalar Diyarında ve Aynanın İçinden) uyarlanan *Alice Harikalar Diyarında* (*Alice in Wonderland*, 2010) filmini yönetir. Tim Burton'un yönetmenliğinde Alice'in hikâyesi bambaşka bir boyuta taşınır. Kitaplarda Alice'in yolculuğunda tanıştığı pek çok karakter, Burton'un evreninde yeniden şekillenerek, derinlik kazanır. Genelde toplumdışına itilmiş, yalnız ve hüznü karakterlerin iç dünyalarının bir tezahürü olan gotik mekânlar, filmde yerini Alice'in güçlü, idealist ve çevresine ışık saçan karakteriyle görece daha aydınlık mekânlara bırakır.

Alice ne *Beter Böcek*'teki yalnız ve ölümü takıntı haline getiren Lydia'ya benzer ne

6 Lewis Carroll, *Aynanın İçinden*, Çeviren: Tomris Uyar, Can Yayınları, 2008, s. 32



Alis Harikalar Diyarında, 2010

de *Makas Eller*'deki toplumdışına itilmiş Edward'a. Eğer bir benzerlik kurmak gerekirse, Alice en çok *Ölü Gelin*'deki Victor karakteriyle benzerlik taşır. Aristokrat bir aileden gelen, düşüncelerine önem verilmeyen ve istemedikleri biriyle evlenmek zorunda bırakılan Victor'la Alice bu anlamda ortak bir kaderi de paylaşır. Fakat ikisi de makus kaderlerine boyun eğmeyi reddederek, bir anlamda *Ed Wood* filmindeki başkalarının hayallerini gerçekleştirmeye çalışmaktansa kendi hayallerinin peşinden giden yönetmen Ed'in izlediği yolu izler.

Tim Burton'ın "Kötüleri" ve Kupa Kraliçesi

Tim Burton, Alice karakterinin gelişim sürecini daha belirginleştirip kitaba nispeten görece daha derinlikli sunmasının yanında, filmdeki "kötü" karakterlere olan yaklaşımıyla da bir anlamda hikâyeye kattığı farklılığı ortaya koyar. Her yeri (başta da kafası ve dudağı!) kalp motifiyle be-

zenmiş kalpsiz Kupa Kraliçesi'nin sevilme isteğine karşılık bir türlü istediği sevgiyi bulamaması, ancak insanları korkutarak onlara kendini kabul ettirmesi ve çevresindeki ikiyüzlülükten oluşan sözde destekçileri bizlere hüznü bir kaybeden portresi çizer. Son kertede Kupa Kraliçesi'nin ölüm cezası yerine ömür boyu yalnızlık ve sürgün cezasına mahkûm olması da bu açıdan Burton'ın iyi/kötü diye kolayca yargılanamayacak kadar karmaşık karakterlerinin hüznü ruh hallerini yansıtır. Tıpkı *Batman Dönüyor* filmindeki Penguen Oswald gibi dışlandığı toplumdan intikamını alan Kupa Kraliçesi bu yanıyla da toplumun farklı olanlara karşı önyargılı ve acımasız tutumunun da sonuçlarını gösterir. *Makas Eller*'deki ürkek ve naif Edward, bir anlamda bu dışlanmışlığın romantik ve melankolik bir yansıması olurken; *Batman Dönüyor* ve *Alice Harikalar Diyarında*'nın kötü adamları/kadınları bizlere toplumdışına itilmenin tehlikeli sonuçlarını da korkutucu bir şekilde ifade eder. Asla gerçek anlamda seilmeyen, herkesin kafasından büyük kupa şeklindeki kafasıyla sürekli alay edilen, insanların kendisini ciddiye almamasına inat sürekli onlara hükmetme arzusuyla yanıp tutuşan Kupa Kraliçesi (Helena Bonham Carter'ın enfes yorumuyla) bu anlamda, Burton'ın kendine has bir şekilde kurduğu; dışarıdan eğlenceli gözükmesine rağmen içeriden bakıldığında da bir o kadar hüznü olan dünyasını gözler önüne serer.

Sonuç Niyetine

Tim Burton'ın toplumdışına itilmiş, ana-babaları tarafından ya baskı altına alınmış ya da farklılıklarından dolayı görmezden gelinmiş, toplumla bütünleşme çabaları her defasında sekteye uğramış “kaybeden” karakterleri bizlere bir yönetmenin iç dünyasını anlattığı kadar bir toplumun da profilini çıkarır. Ailede başlayarak, okulda ve arkadaş çevresinde devam eden sistematik baskıların bir toplumun bütününe nasıl yayıldığını gösterir. Muhafazakârlığın ve tutuculuğun bir “kayıp” kuşağın ortaya çıkmasına sebebiyet verişini açık eder. Farklılıklarından dolayı gerek aileleriyle gerekse içinde yaşadıkları toplumla bir türlü bütünleşemeyen insanların iç dünyalarında yaşamaya mahkûm edilişi, Burton sinemasında gotik gelenek ve korku filmlerinde kullanılan çeşitli mitler aracılığıyla ortaya çıkar. Gotik geleneğin içerdiği topluma başkaldıran asi tavır ve alegori yoluyla sağlanan eleştirellik, korku filmlerinde kullanılan ve günümüz dünyasını anlatan çeşitli mitlerle birleşir. Bu sayede, ilk bakışta tuhaf, korkutucu ve fantastik gibi sıfatlarla adlandırılan Burton filmleri, daha derin anlamlar içerir. Burton ilk filmi *Vincent*'ten son filmi *Alice Harikalar Diyarında*'ya kadarki bütün filmlerinde yüzeyde çok keyifli ve eğlenceli hikâyeler anlatır. Fakat bu sadece buz dağının görünürde kalan kısmıdır. Geri plânda ise bireyin toplumla bütünleşememesinin, saygı görmemesinin, kimliksiz kalmasının ve bir türlü kendini ifade edememesinin

Burton'ın olgunlaştıkça, başlardaki çocuk-su romantizminden sıyrıldığını ve içinde yaşadığı topluma daha gerçekçi baktığını görürüz. Burton'ın kahramanları içlerindeki naif uzlaşmacı tavırdan sıyrılarak, insanların kendileri hakkında verecekleri kararlara rıza göstermektense kendi kaderlerini kendileri çizmeye başlar.

getirdiği sorunlar vardır. Bu sorunlarıyla başa çıkmaya çalışan ve her şeye karşın kendi kimliğini muhafaza ederek, kendi hayallerinin peşinden gitmeye karar veren karakterlerin yaşadığı dönüşüm bu nedenle yüzeydeki hikâyeden çok daha önemlidir. Burton filmlerinde karakterlerin kendi varlıklarının, varoluşlarının farkına vararak, toplumla bütünleşmeye çabalamaktan vazgeçmeden, bir yandan da Jean-Paul Sartre'ın tabiriyle “kendi kendilerini kurmaya” çalıştıklarını görürüz. Buna en iyi örnek Ed Wood karakteridir belki de. Ed Wood'un filmin başından sonuna kadar yaşadığı değişim süreci göz önüne alındığında, Burton'ın bireyin kendini anlamlandırma serüvenine verdiği önemi de anlamış oluruz. Görünürde belki yönetmenin filmlerindeki karakterler gülünç ve uyumsuz karakterlerdir ama esas önemli olan onların kendi kendilerinin farkına varmaları ve toplumdışına itilmiş olsalar dahi kendi varoluşlarının değerini bilmeleridir.



SHQIP
INTERNATIONAL
SHORT FILM
25-30
June/Qershor
Kosova **FESTIVAL**

KISA FİLMLER KOSOVA'DA BULUŞTU

MAHREM FİLMİYLE 25-30 HAZİRAN 2012 TARİHLERİNDE KOSOVA'DA GERÇEKLEŞTİRİLEN SHQIP ULUSLARARASI KISA FİLM FESTİVALİ'NE KATILAN YAZARIMIZ SİNAN SERTEL FESTİVALİ DEĞERLENDİRDİ.

SİNAN SERTEL

Geçmişte daha seyrek rastladığımız kısa film festivalleri, günümüzde daha nitelikli ve sayıca daha fazla. Bu festivallerden bazıları sadece yarışma düzenleyerek sinemaya katkı veriyor. Bazıları hem yarışma hem de gösterimlerle kısa filmlerin

izleyenlerle buluşmasını sağlıyor. Daha büyük bütçeli kısa film festivalleri ise, tüm dünya ülkelerinden kısa filmcileri festivaline davet ediyor, onları ağırlıyor. Böylelikle kısa filmcilerin de seyirciyle buluşmasını sağlıyor. Hem izleyenler hem de kısa filmciler için bulunmaz bir fırsata dönüşen bu tip festivaller, tüm dünya

kısa filmlerini takip edebileceğiniz enfes imkânlar sunuyor.

Bu tip şümüllü ve genç festivallerden biri de, bu yıl üçüncüsü gerçekleştirilen Uluslararası Shqip Kısa Film Festivali. Her yıl ortalama otuz beş ülkeden elli kısa filmin yer aldığı festival, bu yıl 25-30 Haziran 2012 tarihleri arasında Kosova'da yapıldı.

Başkent Priştine'ye vardığımızda şehrin her yerindeki afiş ve billboardlardan festivalin atmosferini solumaya başladık. Festivalin genç ekibi tüm misafirleri havalandırarak alıp otellerine yerleştirdi. Ardından gittiğimiz görkemli açılış programında festivalin havasına iyice girdik. Jüri üyelerini tanıma fırsatı bulduk. Yerli tek jüri üyesi olan Dritan Huqi, ünlü bir Arnavut yapımcı. Diğer üç jüri üyesi Waleed Moursi, Rajeev Dassani, Zach Hyer de farklı dallarda Oscar ödülü almış kısa filmciler. Programın açılış konuşmasında Kosova'nın geçmişine dair yapılan politik göndermeler herkesin dikkatini çekti. Savaşın dolaylı uzun süre çok sıkıntı çekmiş olan bu güzel ülke, hâlâ bazı devletler tarafından siyasi olarak tanınmamakta. Açılış konuşmasını yapan festival başkanının dikkati çektiği nokta, tam da bu konu oldu.

Festival beş gün sürecek. Yönetim gösterimler için ticari bir sinemayı ve bir okulun konferans salonunu uygun görmüş. Sinema salonundaki gösterimler çok güzel geçiyor. Okul konferans salonunda olacak olan gösterimlerde filmler normalde olduğundan daha karanlık görünüyor. İlk gün

Festival seçkisi oldukça geniş kapsamlı hazırlanmış. Programda Avrupa ülkelerinden filmlerin yanı sıra Kosova, Arnavutluk, İran, Venezuela, Kolombiya, Amerika, Küba, Arjantin, İsrail, Estonya, Avustralya gibi birçok farklı ülkeden kırk dört film yer alıyor.

yaşanan bu sorun karşısında filmlerin yönetmenleri itiraz ediyor. Festival komitesi kısa bir süre içinde kendi aralarında bir toplantı yapıp, itirazı haklı buluyorlar.

Festival programı bu itiraz üzerine tamamen değişiyor. Okulun konferans salonunda olacak tüm gösterimler sinema salonuna kaydırılarak hazırlanan daha yoğun bir program bizi bekliyor. Kısa filmlerin daha iyi şartlarda seyredilmesi için gösterilen bu özen festivalin tüm misafirlerinin takdirini topluyor.

Festival seçkisi oldukça geniş kapsamlı hazırlanmış. Programda tüm Avrupa ülkelerinden filmlerin yanı sıra Kosova, Arnavutluk, İran, Venezuela, Kolombiya, Amerika, Küba, Arjantin, İsrail, Estonya, Avustralya gibi birçok farklı ülkeden 44 film yer alıyor. Türkiye'den ise *Yasin Ziya Hımbıl* ile Emre Aluç, *Ekmek* ile Koray Sevindi ve benimle birlikte toplam üç kısa filmci var. Ayrıca İngiltere'de yaşayan Türk yönetmen Talat Gökdemir'in filmi *Leave* de bunlar arasında sayılabilir.

Kosova devlet televizyonundan canlı olarak yayınlanan ödül töreniyle festival sona eriyor. Bir kısa film festivalinin ödül töreninin devlet televizyonundan canlı yayınlanması dikkate değer bir nokta.

Festivalde en iyi animasyon dalında ödüle layık görülen film *Up and Over* oldu. Film çek-dur (stop-motion) tekniği ile yapılmış bir İngiliz animasyonu. Bir yılda tamamlanan animasyon gerçekten özenli bir çalışmanın eseri.

Yönetmenliğini Fernando Tiberini'nin yaptığı *The Parents*, festivalin en iyi filmlerinden. Bir anne babanın boşanma kararını çocuklarda meydana gelen etki üzerinden tartışan film, etkili görselliği ile de dikkat çekiyordu. En iyi senaryo ödülünü alan filmin yönetmeninden şu sıralarda bir uzun metraj proje ile ilgili hazırlık çalışması yürüttüğünü öğreniyoruz.

Festivaldeki bir diğer uzun ve kısa metrajlı film yönetmeni Alessia Scarso'ydu. Kısa filmi *Uninstalling Love* ödül alamasa da, festivalin en iyi komedi filmlerinden biriydi. İtalyan yönetmen Alessia ile uzun metrajı ile ilgili yaptığımız kısa sohbette bize karşılaştığı problemlerden bahsetti. İtalyan hükümetinden aldığı bir milyon avroluk destekle yaptığı uzun metraj filminin çekimleri bitmiş. Post prodüksiyon için kaynak arayışını sürdüren yönetmen, dev-



let prosedürlerine uygunluk sağlayabilmek için bütçesini verimli kullanamadığını anlatıyor. Bürokratik süreçlerin yoğunluğundan dolayı zaman zaman filmine yabancılaştığını söyleyen Alessia, tüm bunlara rağmen aldığı destek için minnettar.

En iyi Balkan filmi seçilen *Yasin Ziya Him-bilgi* dikkatleri üzerine çekmeyi başaran bir diğer komedi filmi oldu. İşlediği kirve, sünnet gibi yerel kavramlar, işleniş tarzından dolayı diğer ülkelerin algısına hitap etmeyi başarabildi.



Shqip Uluslararası Film Festivali'nde büyük ödülü alan film *Animal Day* oldu. Finlandiyalı yönetmen Tommi Seitajoki'nin 2011 yapımı kısa filmi, apartman dairesindeki evinde yalnız ve izole bir hayat yaşayan bir kızın hikâyesini anlatıyor. Karşı komşusuna platonik bir aşkla bağlı olan kız, hayvan kostümlerinin giyileceği bir partide, aşkıyla tanışma fırsatı bulur. Kostümler içinde gayet iyi anlaşılır. Kostümleri çıkarma vakti geldiğinde problemler başlar. Çünkü hayvan kostümleri kızın bir sırrını da

Programın açılış konuşmasında Kosova'nın geçmişine dair yapılan politik göndermeler dikkat çekti. Savaştan dolayı sıkıntı çekmiş olan bu güzel ülke, hâlâ bazı devletler tarafından siyasi olarak tanınmamakta.

gizlemektedir. *Animal Day* 213.000 avro-luk bütçesi ile dev bir prodüksiyon. Film, Finlandiya Film Enstitüsü ve İsveç Kültür Vakfı tarafından finanse edilmiş. Yönetmen sadece bir yıl yeterli kaynağı bulmak için uğraşmış. Kullanılan mekânlar ve kostümler en ince ayrıntısına kadar film için tasarlanmış. 16 mm formatta negatif çekilen filmin yönetmenine bu tercihinin nedenini sorduğumuzda daha önce başka bir kısa filmi de 16 mm olarak çektiğini öğreniyoruz. Sonraki çalışmalarında genelde dijital olarak çalışan yönetmen, "*Animal Day* 16 mm olmak zorundaydı." diyor.

Kosova devlet televizyonundan canlı olarak yayınlanan ödül töreniyle festival sona eriyor. Bir kısa film festivalinin ödül töreninin devlet televizyonundan canlı yayınlanması da ayrıca dikkate değer bir nokta. Nitelikli bir kısa film festivalinde olması gereken her şeyin olduğu bir festival daha geride kalıyor. Shqip Uluslararası Film Festivali umarız uzun yıllarca devam eden, uzun soluklu bir festival olur.

“MİLLİYETÇİYİM DİYE YAPMADIKLARINI BIRAKMADILAR”

GÜLŞAH NEZAKET MARAŞLI

Doksanlı yıllarda katıldığı panellerin birinde Osman F. Seden haykırarak işte böyle diyordu: “Gelenekten faydalanıyorum diye, milliyetçiyim diye bana yapmadıklarını bırakmadılar! Çoğu kapıları kapadılar yüzüme bu yüzden. Ama yılmadık!”

Evet, türlü zorluklar karşısında o hiçbir zaman yılmamıştı. Belki de sırf bu nedenle, son nefesine kadar film setlerinde tüm heybetiyle kamera arkasına oturmuş, o gurur sesiyle “motor!” diyebilmişti.

Osman F. Seden, yalnızca Türk sinemasının değil, dünya sinemasının yetistirdiği, gerçek anlamda “usta” payesini üzerinde ta-

şıyan bir yönetmendir. Sinema dilini en iyi kullananlardan biri olan Seden, bu ustalığını herhalde 22 Mart 1924 tarihinde sinemacı bir ailede doğmasıyla çocukluğundan itibaren sinemayla iç içe bir ortamda yetişmiş olmasına borçludur. Ancak bir insanın, işinde başarılı olması için ailesinin sırf o işle uğraşması elbette yeterli bir ayrıcalık değildir. Bazı yeteneklerin muhakkak o kişide olması ve işin gramerini kavrayabilecek ileri görüşe sahip olması gerekir. Nitekim Seden, tüm bu kesişme noktalarını paydasında toplayabilmiş ender sinemacılardan biridir.

Seden, aile şirketinin başına geçtikten ve yapımcı olarak Türk sinemasında yerini aldıktan sonra ilk olarak 1951’de *İstanbul Kan*

Seden'in kullandığı dil, Yeşilçam camiasında her zaman geçerliliğini koruyan bir üslup oldu. Kanun Namına'da gösterdiği başarılı senaryoculuk ve yapımcılıktan sonra eleştirmenler ona "Yeni bir sinemacı mı geliyor?" merakı ile yaklaşmaya başlamışlardı.

Ağlarken filmini çekti. Kâni Kıpçak'la olan hatıraları bir hayli enteresandır. Daha sonra 1955 yılında yapımcı ve yönetmen olarak ilk filmini çekmiş oldu. *Kanlarıyla Ödediler*, büyük beğeni görmüştü. Ancak yönetmen olarak asıl patlamasını, 1960'taki *Namus Uğruna* ile yapmıştı.

Onun kullandığı dil, Yeşilçam camiasında her zaman geçerliliğini koruyan bir üslup oldu. *Kanun Namına'da* gösterdiği başarılı senaryoculuk ve yapımcılıktan sonra eleştirmenler ona "Yeni bir sinemacı mı geliyor?" merakı ile yaklaşmaya başlamışlardı. Bu filmde kendine has oluşturduğu anlatım tarzının devamını diğer filmlerine de yansıtması, onun başarılı bir sinemacı olarak Türk sinemasında yer almasını sağladı. Özellikle de "sinemacılar dönemi"ne gerek yapımcı gerekse senarist olarak büyük katkısı oldu.

Osman F. Seden, kurgusunu tamamıyla halkın içinden hikâyeler üzerine örerdi. Buna özellikle ihtimam gösterir, halkın, filmi seyrederken mutlaka hikâyenin içerisine girmesini sağlardı. Kahramanları günlük



Osman Fahir Seden

Seden'in beyazperdedeki temposu inanılmaz hareketliydi. Asla durağan bir sinemadan yana olmadı. Kendine özgü akıcı ve tempolu bir anlatım tarzını benimsemişti.

hayatta sıkça rastlayabileceğimiz sıradan karakterler idi. *Namus Uğruna* ve *Mahalleye Gelen Gelin*'deki gibi bir şoför, *Cıralı İbo* serilerindeki gibi bir ayakkabı boyacısı, *Güler misin Ağlar mısın?*'daki gibi bir resepsiyon görevlisi ve inşaat işçisi, pekâlâ halkın içinden çıkan kahramanlardı.

Seden'in beyazperdedeki temposu inanılmaz hareketliydi. Asla durağan bir sinemadan yana olmadı. O, kendisine özgü akıcı ve tempolu bir anlatım tarzını benimsemişti. Senaryo dili de, tıpkı çekim karelerindeki farklılaşma gibi alışılmıştan dışında bir seyir izledi. Ele aldığı en basit konuları bile sinema dilini ustalıklarla kullanarak göz önüne çıkarmasını iyi becerirdi. Ne var ki tür olarak hiçbir zaman belli bir çizgiyi takip etmedi. Türlü enstantanelerle süslediği melodramlar, güldürüler, güldürü-polisiyeler ve büyük şehir dramları, profesyonelce yaklaştığı türlerdi. Bunların içinde en başarılı olduğu tür ise kuşkusuz melodramlardı. Özellikle de altmışlı yıllardaki filmlerinde oldukça farklı bir melodram anlayışı sergiledi. Seden, bu konuda başkalarına örnek olabilecek bir ustalığa eriştiğini tüm camiaya kanıtlamakla kal-

madı, Türk sinemasındaki “usta”lığını da ilan etmiş oldu.

Melodramlar bir yana, baştan beri kendisi için bir tutku olan ve rahat, olağan, kendiliğinden bir anlatım ile perdeye aktarabildiği gerilimden asla vazgeçmedi. Böylesi bir anlatımla böylesi bir gerilime kaydığı için, dönemin güçlü eleştirmenlerince ona “sadist” yakıştırması yapıldı. Üstelik filmlerinde sergilediği farklı tekniklerle ve farklı çekim açılarıyla hayatı boyunca adı “biçimci”ye çıktı.

Aslında Seden'in yapmak istediği şey, çektiği filmlerin hamuruna yalnızca kendi üslubunu katmaktan ve kendince benimsediği sinema dilini ortaya koymasından başka bir şey değildi. O tarzını ortaya koydu ve kimi zaman yapılan acımasız eleştirilere hiçbir zaman aldırılmayarak yoluna devam etti.

Çektiği filmin türüne göre farklı tarzlarda çalışırdı. Özellikle de melodramlarda yakın plânlar üzerinde yoğunlaşması dikkat çekiciydi. Seyircinin damarlarına kadar olayların akışını hissetmesini, bununla da yetinmeyip adeta filmin içine girmesini isterdi. Nitekim bu yöntem, seyircinin de beğeniyle karşılık verdiği bir tarz oldu. Seden, izleyiciden gelen olumlu tepkiyi alınca, bu yöntemin üzerine daha da güçlenerek gitti. Öyle ki, yıllar sonra bu tarzını televizyona da taşıdı. Nedense genel görmeyi sevmezdi; sinemada da sevemedi, televizyonda da.

Seden, kendi anlayışının temelleri etrafında sinema dilini kurup geliştirirken, yakaladığı bazı farklı tınılardan hiç vazgeçme-

di. Bunlardan biri sık sık kullandığı yakın plân çekimleri ise, bir diğeri oldukça uzun plânlar idi. Nedendir bilinmez, bu yöntemi özellikle televizyonda sık kullanmayı yeğ tuttu. Bu uzun planların bazıları pek abartılı olup, 3-4 sayfayı bulurdu. Ama yakın planlarla durumu kurtarır ve seyirciyi asla sıkımadı. Kuşkusuz Seden doğumlu bu tip çalışmaya, kimse pek kolay cesaret edemezdi. Yakın plân çalışmasının bir sebebi, kendi deyişle seyirciye daha yakın bir duruş sergilemek ise, diğeri bir sebebi de yapım şartlarından kaynaklanıyordu. Mesela öyle zamanları olurdu ki, bir odadan dört ayrı mekân çıkarırdı. Belki de Seden'in bu tutumluluğundan dolayı yapım şirketleri onunla bu kadar rahat çalışabiliyordu.

Ancak bazen öyle büyük prodüksiyonlar yapardı ki, birçoğu o günün piyasasında görülmedik şaşaa olarak hafızalarda kaldı. Basit bir evde çekilebilecek sahneyi muazzam bir köşkte çekmesi, en küçük rollere bile tanınmış isimler koyması hep onun kuralıydı. Hayatı boyunca bu kurallar çerçevesinde film çekti. Bir seyirci garantörü olarak kurduğu "yıldız sistemi" de onun eseri idi.

Bugün bu büyük Türk sinema sanatı ustasının filmlerini izlerken gördüğüm sahnelerden belki en ilginç, birkaç karelik de olsa onun filmin içinde bir komiser, bir patron, bir doktor gibi küçük rollerle bize göz kırpmasıdır.

Seden için en önemli ayrıntılardan bir diğeri ise filmin finali idi. Zira birçok iş fil-

Kendi yönettiği filmler bir yana, yapımcı olarak imzasını attığı filmlerde bile üslubu kolayca seziliyor, "Seden sineması"na ait ipuçları yakalamamızı sağlıyordu.

minde, yapım şartlarından kaynaklanan olumsuzluklarla film ne kadar kötüye çıkarsa çıksın, ne yapar eder finale öyle bir sahne yerleştirirdi ki, tüm filmi parmakla gösterilen işte o finalde kurtarırdı. Sinema yazarlarının, onun bu tavrı ile ilgili ilginç bir yargısı vardır; "Öyle filmleri vardır, sanırsınız ki o filmi sırf sonundaki birkaç karelik finali için çekmiş!"

Filmi ve belki de yapımcısı için bütün bir sezonu kurtarmak bahasına da olsa, sonuçta bütün çalışmalarında Seden etiketli anlatım tarzını oldukça rahat bir şekilde veriyordu. Kendi yönettiği filmler bir yana, yapımcı olarak imzasını attığı filmlerde bile onun üslubu kolayca seziliyor, "Seden sineması"na ait ipuçları yakalamamızı sağlıyordu.

Osman Fahir Seden için film çekmek, her seferinde ayrı bir yolculuğa çıkmak demektir. Çekeceği filmin ilk setine giderken, oğlu 2. Kemal Seden'e "bir yolculuk daha başlıyor," der ve son çekim gününün dönüşünde yine 2. Seden'e "bir yolculuk daha bitti," derdi. 1 Eylül 1998 tarihinde ise en uzun yolculuğuna çıktı.

REKİN TEKSOY'UN ARDINDAN

TUNCER ÇETİNKAYA

İlk karşılaşmam, adını verdiği Sinema Tarihi'nin yeni baskısının yapıldığı günlerde gerçekleşmişti. İlk baskının üzerinden beş yıl bile geçmeden, bu hacimdeki bir kaynağın üçüncü baskıya kavuşması çok güzeldi kuşkusuz. "Sinema hızla eskiyor." demişti. "Bu kapsamdaki, ansiklopedik özellik taşıyan kitapların; yeni filmler, yönetmenler, ödüller, teknolojik yenilikler, kayıplar vb. gelişmeler nedeniyle gözden geçirilmeleri güncelleştirilmeleri kaçınılmaz oluyor."

Ülkemizde, sinemaya ilişkin -sayıları pek fazla olmasa da- yerli kaynağa rastlamakla birlikte, böylesi bir kaynağa adını vermesi

önemliydi. "Rastgele söylüyorum; çekilen yüz bin filmin belki beş-altı binini görme olanağı buldum, diğerlerini izleyemedim. Önceden internetin olmadığı da düşünülürse hiçbir sinema yazarı da görmemiştir. Dolayısıyla bu noktada bir seçim gündeme geliyor. Benim kaynağım da herhangi bir yönetmenin filmine yer vermem için, o yönetmenin benim dünya görüşümle bağdaşır olması gereklidir. 'Rekin Teksoy'un ibaresini kullanmak, benim hayata bakış açıma uygun ve yatkın örnekleri bir araya getirmek anlamını taşır."

Doğruydu, özellikle son dönemde eleştirmenleri de peşine takmış görünen ve "Modern Klâsik" olarak adlandırılan kimi



filmleri (*Yüzüklerin Efendisi*, *Matrix* vs.) yerden yere vurmuş ve bu tavırla sinema çevrelerinin hiç değilse bir bölümünü şaşırtmıştı. “Şöyle bir anlayış gelişti son zamanlarda: ‘Tarihçi tarafsız olmalıdır’. Bu tanımlamaya katılmıyorum. Bir sinema tarihçisi nasıl tarafsız olabilir? Seçtiği filmler onun yönünü, dünya görüşünü vurgular. Nitekim bir başka sinema yazarı, bu kapsamdaki bir kitabı hazırlarken başka örneklerden yola çıkabilir. Dolayısıyla bizde ya da sinema yazınında eksik olan, yazarın dünyasının ve görüşlerinin vurgulanmaması.” Bu noktada aklıma, kitabının son bö-

Teksoy, sinemanın bir sanat olduğunu ellilerde burslu olarak İtalya’ya gittiğinde öğrenmiş, Yeni Gerçekçilik akımının en popüler olduğu bu yıllarda, gittiği kafeteryanın müdavimlerinden olan Fellini ve Vittorio De Sica gibi yönetmenlerle karşılaşma olanağı bulmuştu.

lümünde yer verdiği Pasolini’nin Marilyn Monroe’ya adanmış şiiri gelmişti. Bilinçli bir tercihin yansıması olarak kitapta yer bulan şiir, Hollywood/popüler kültür eleştirisi olarak da okunabilirdi.

Bütün bunlar bir yana, madem sinema tarihçisinin tarafsız olması olanaklı değildi; peki Rekin Teksoy’un ait olduğu dünya neresiydi? Neyin yanında saf tutmuştu bunca yıl?

Dudaklarına tatlı bir tebessüm kondurup uzaklara daldığına şahit olduğum o kısacık anın ardından, “Biliyorsunuz, 1960’larda bir ütopya gördük hepimiz; ülkede ve dünyada büyük dönüşümler olacağına, bambaşka bir dünya kurulacağına inandık.” diye söze başlamıştı. “Bütün mücadelemiz ve heyecanımız buna göre şekillendi. Yalnız sinemaya değil, hayata ve insanlığa dair bakışımın altında bu dönemin izi büyüktür. Bu inançlarım bugün de değişmedi. Emeksermaye çelişkisi ortadan kalkmadığı sürece de değişmeyecek.”

Rekin Teksoy, son dönemde eleştirilenleri de peşine takmış görünen ve “Modern Klâsik” olarak adlandırılan kimi filmleri (Yüzüklerin Efendisi, Matrix vs.) yerden yere vurmuş ve bu tavrıyla sinema çevrelerinin bir bölümünü şaşırtmıştı.

Serüvenin Başlangıcı

İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’ni bitirdiği yıllarda, sinemaya olan sevgisi, kuşağını oluşturan gençlerden farklı değildi kendi deyişiyle. Sinemanın bir sanat olduğunu ellilerde burslu olarak İtalya’ya gittiğinde öğrenmiş, Yeni Gerçekçilik akımının en popüler olduğu bu yıllarda, gittiği kafeteryanın müdavimlerinden olan Fellini ve Vittorio De Sica gibi yönetmenlerle karşılaşma olanağı bulmuştu. Sinema sevgisi, onu mektepli olma arayışlarına dahi itmiş; Mussolini döneminde kurulan ünlü sinema okulu Centro Sperimentale di Cinematografia’ya gitmeyi bile düşünmüştü. Ne var ki okul, yönetmenlik bölümüne müracaat için yirmi dakikalık bir kısa filmi şart koşuyordu. İçinde bulunduğu maddi olanaksızlıklar bir düşün gerçek olmasını engellediyse de, Türkiye’ye döndükten sonra Şükran Kurdakul’un *Ataç* dergisi, sonra *Yön, Sosyal Adalet* gibi dergilerde sinema yazıları yazmaya başladı. Bu arada da Sami Şekeroğlu’nun Güzel Sanatlar Akademisi’nde kurduğu Klüp Si-

nema 7’deki gösterilere katılmayı da ihmal etmiyordu.

Ve sonra Sinematek yılları geldi. Öfke dolu son yazısı “Zihinsel Şaşılık”ta da (*Modern Zamanlar Dergisi*, Mayıs & Haziran 2012) tanık olacağınız gibi, en hassas olduğu konuların başında geliyordu denecek: “Çok önemliydi Sinematek.” demişti bir seferinde: “Kapanana kadar yapması gereken her şeyi yaptı, yepyeni bir sinema kültürü yarattı. Bütün bir kuşak Sovyet, Polonya, Çek filmlerinden habersizken, bir okul işlevi gördü. Düşünün; film gelmiş, altyazısı falan yok, özetini yazar ve gelenlere dağıtırdık, öyle izlenirdi. Kimi zaman film gelmezdi, Onat (Kutlar) o güresiyle çıkar ‘arkadaşlar, yine *Potemkin Zirhlisi*’ni izleyeceğiz.’ derdi, seyirciler ‘yine mi!’ diye bağırır ama oturur bir daha izlerlerdi. Yani Sinematek, Türkiye’de sinemanın sanat olduğunu bilen, anlayan bir kuşak yetiştirdi.”

Bu dönemin ardından gelen bir başka sinemasal macera, etkileri yine büyük bir proje olan Arkin Sinema Ansiklopedisi’ydi. Kurumun yayın yönetmenliğini yapan Teksoy, aralarında Cumhuriyet Ansiklopedisi’nin de olduğu çeşitli kaynak kitaplar hazırladığı bir sırada, sinemayla ilgili bir çalışma olanağı yakalamıştı. Yeni kaynak, dört ciltten oluşması plânlanan bir çeşit sinema tarihi çalışmasıydı. “Nijat Özön ve Giovanni Scognamillo katkılarını esirgemediler. Renkli resimleriyle seksen fasikül olacak, haftalık yayınlanacak ve

her sayının arkasında sinemacılar sözlüğü bulunacaktı.” Arşivciler bilir; ilk sayısı, Jane Fonda’nın *Barbarella* kapağıyla raflarda yerini alan çalışma, (rakamlara dikkatinizi çekmek isterim!) yirmi bin adet basılmıştı. Beklenen satış oranlarını yakalayamasa da tam kırk fasikül yayınlanan Arkın Sinema Ansiklopedisi, baskı kalitesi, fotoğraflarındaki özen ve nitelikli yazılarıyla sinema dergiciliğimizin en başarılı çalışmaları arasında sayılır.

Rekin Teksoy’u daha geniş kesimlere tanıtan sinema olayı ise şüphesiz “Sinema ve Edebiyat”tı. Evet, dile kolay, tam 601 haftalık bir televizyon programından söz ediyoruz. Resnais, Godard, Truffaut, Capra gibi pek çok yönetmenin önemli filmlerinin yüz binlerce eve konuk olması bir yana, nitelikli konuklarla hararetli tartışmalar da sinema kültürünü besliyordu. Sohbetlerimizden birinde, bir otobüs yolculuğu sırasında yanına yaklaşan kibar bir beyefendinin “Siz Tekin Reksoy musunuz?” diye sorduğunu anlatmıştı gülümseyerek bana. Bu kadar popülerite, bir sinema yazarı için fazla mıydı acaba?

Kendisine sinema eleştirimizin hal-i pür melalini sorup kuşağıyla günümüzü karşılaştırmasını istediğimde şu görüşlere yer vermişti: “Benim aktif olarak içinde olduğum süreç, bu işin başlangıcıydı. Başlangıçlar daima daha heyecanlıdır, tatlıdır. O zamanlar Nijat Özön’den tutun, Halit Refiğ’lere, Metin Erksan’lara uzanan bir yazar kuşağı vardı. 15-16 yıl filmleri tanı-

tan ve oldukça etkileyici de olan -bugün adı ne yazık ki çokça anılmayan- Tuncan Okan vardı. Onun önerdiği filmlere gidenler, genellikle görüşlerine katılırdı. Şimdi bu kalmadı. Tabii bunun bir nedeni de filmlerin dallanıp budaklanması, daha soyut durumların ele alınabilmesi, yeni üslupların ortaya çıkması. Gazetelerdeki sinema eleştirisinin ise artık çok büyük ağırlık taşıdığını düşünmüyorum. Seyirci, örneğin bir yabancı filmi vizyona girmesinden bir gün sonra internette bulabiliyor. Ödül almışsa siz yazmadan önce hemen öğrenebiliyor. Önceden böyle bir olanak yoktu. Dolayısıyla altmışlardaki yahut yetmişlerdeki eleştirmenin etkisinin azaldığını düşünüyorum.”

Böylesi bir veda yazısında; son nefesine kadar sinemadan kopmadığına bizzat tanık olduğum, vefatından çok kısa bir süre önce tamamladığı “Sinema Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü”nün fotokopilerini gözden geçirme olanağı bulduğum Rekin Teksoy’un muhteşem klasik çevirilerini uzun uzadıya anlatmak istemiyorum. Biliyorum ki o; yalnızca her biri çok yoğun bir çabanın ürünü olan ve bu toprakların insanına bırakılmış en değerli hazineler arasında sayılacak bu çevirileri ile değil, ülkemizde sinemanın sanata evrilme sürecine olan ölümsüz katkılarıyla da unutulmayacak. Anısı önünde bir kez daha saygıyla eğiliyor, bir başka yazıda da belirttiğim gibi “Hoca” kelimesinin ender yakıştığı insanlardan biri olan Rekin Hoca’ma “elveda” demenin hüznünü yaşıyorum.

ÖYLE ZOR GEÇİYOR ZAMAN KI

TURGAY OĞUR

Aşk, acı ve entrika her zaman satar. Dönem dizilerinin revaçta olduğu bir dönemde, fonda 68 kuşağı maceralarının olduğu bir aşk, acı ve entrika dizisi daha çok satar.

Öyle Bir Geçer Zaman Ki'yi yapmak benim aklıma gelseydi yapımcıyı bu sözle ikna etmeyi denerdim.

Diziyi izlemeyenler için kısa bir özet geçelim: Ali Kaptan, Başbakan Erdoğan'ın öğüdünü kırk yıl öncesinden öngörmüş, dört çocuk sahibi bir uzun yol kaptanıdır. Karısı Cemile ile İstanbul'un orta halli mahallelerinden birinde iki katlı ahşap bir evde yaşamaktadırlar. Ali Kaptan yılın büyük bir bölümünü denizde geçirmekte, eve uğradığı zamanlarda da çocuklarının "terbiyesi" için kaybettiği zamanı zor kullananarak telafi etme yoluna gitmektedir.

Hemen gözünüzde Erol Taş resmi canlanmasın. Çocuklarını çok seven ama şiddeti de meşru bir yol olarak gören bir babadır Ali Kaptan. Cemile tüm Türk kadınlarının iftihar ettiği âşık bir eş, ideal bir gelin ve müşfik bir annedir.

Her limanda bir sevgili yapmalarıyla nam salmış uzun yol kaptanlarının bu dizide hacı olarak temsil edilmesini beklemek safdillik olur. Ali Kaptan da bu mesleki gelenegin hakkını verir, hatta Amsterdam limanından sarışın, renkli gözlü, uzun bacaklı, fattan, kötülük timsali Caroline'e fena halde tutulur. Kadının tarifinden anlaşılacağı gibi, Doğu Bloğu henüz yıkılmamış, Türk kadının kâbusu Nataşa algısı bir Hollandalı ile doldurulmaya çalışılmıştır.

Annelerimizin yüzümüze vura vura üç öğün anlattığı "Anne Kalbi" hikâyesinde, sevdiği kadın tarafından aşkını ispatlaması için verilmiş annesinin kalbini söküp getir-



me görevini gözünü kırpmadan yerine getiren adamdan sonra biz erkeklerin ikinci tarihi utancı olur Ali Kaptan. Caroline ile evlenir ve yine onun telkinleriyle karısını ve çocuklarını kar-kış-ayazda sokağa atar.

Tüm Türkiye'yi kendisine hayran bırakan küçük Osman, "Oscar goes to Hasefe Ana" diyerek izlediğimiz şahane karakter oyuncuları, oğul Mete'nin yanan evdeki *Shining* uyarlaması muhteşem sahnesiyle bizi ekran başına çivileyen dizi, bir süre sonra acı kantarı topuzunun artarak kaçırıldığı bir trajedyaya dönüşür. Ali Kaptan Holandalı karısıyla bolluk içinde yüzerken; evden kovduğu çoluk çocuğu aynı mahalenin ıssız bir köşesinde penceresi, kapısı,

Öyle Bir Geçer Zaman Ki'de zaman kolay geçmiyor. Acının dozajı arttıkça reytingler artıyor, at yüküyle para kazanılıyor. Kemalettin Tuğcu mezarından kalkıp bu diziyi izleyebilseydi "Acıklı dediğin böyle olur, benimkiler nefis köreltmesi" diye kahrolurdu.

elektiriği, suyu olmayan karkas bir evde yaşamaya çalışmaktadır. Kızlardan Aylin yirminci yüzyılın ortasında, bir grup göçer tarafından kapatma yapılmak üzere güpegündüz kaçırılmakla yüz yüze kalır. Cemile



hapse düşer ve hapiste ölesiye dövülür. Mete'nin âşık olduğu müzik öğretmeni kanserden ölür. Cemile'nin Balıkçı'yla evlendiği gece Ali Kaptan damadı öldürür, Hasefe Ana da oğlu Ali Kaptan'ı yaralar, çileli bir hayat sürer gider.

Aslında yaşananları sadece dört harften oluşan “çile” kelimesiyle açıklamak *Öyle Bir Geçer Zaman Ki*'ye haksızlık olur. Okul bahçesinde “piç, piç baban kim” diye tempo tutularak itilip kakılan Küçük Emrah bu diziyeye konuk oyuncu olarak girse Ali Kaptan'a “Amca benim hiç babam olmadı, ama sana hiç kanım ısınmadı, sana baba diyeceğime iskeleye baba derim” derdi ve *Boynu Bükükler*'e geri dönerdi. Kemalettin Tuğcu mezarından kalkıp bu diziyi izleyebilseydi “Acıklı dediğin böyle olur, benimkiler nefis köreltmesi” diye kahrolurdu.

68 kuşağı güzellemesi olan dizide solcular; eğitilmiş, kibar, romantiktir. Elllerinde silah değil kalem vardır. Sağcılar; köhne, karanlık kahvehane köşelerinde toplaşır. Paçoz giyimlidirler, elleri her an tetiktedir.

Acının dozajı arttıkça reytingler artmakta, at yüküyle para kazanılmaktadır. Devrimcilerinden geriye rakı sofrasında edilen “Altıncı Filoyu nasıl kovmuştuk, ABD elçisinin arabasını nasıl yakmıştık” muhabetti kalan dünün devrimcileri, bugünün reklâmcıları ve televizyoncularının üzerinde dolaşan işçi sınıfının hayaleti *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* ekibinin peşini de bırakmamakta, aynaya her baktıklarında kulaklarına “Bugün davan için ne yaptın?” diye fısıldamaktadır. Dizinin fonuna döşenmiş 68 kuşağı güzellemesi fısıltıların uğultuya dönüşmesinin önüne geçmiştir. Devrimciler ile ülkücüleri canlandıracak oyuncular için cast ajansına tabiri caizse iki damperli kamyon gönderilmiş, ajansın elinde ne kadar yakışıklı erkek ve güzel kız varsa sol kamyonu, ne kadar çirkin adam ve kavruk Anadolu delikanlısı varsa sağ kamyonu yüklenip dizinin ortasına mıcır gibi dökülmüştür.

Solcuların liderinin annesi aydınlık yüzlü bir gazeteci, sağcılarının liderinin babası ise her an “Üstad Necip Fazıl ne güzel söyle-

miş” demeye hazır tok sesli ve yolsuzluk yapmaktan yüzünün rabbiyesi sönmüş eski bir bakandır. Solcular; eğitilidir, kibardır, romantiktir. Elllerinde silah değil kalem vardır. Deniz kenarında çay bahçelerinde vakit geçirir, düşenin elinden tutarlar. Sağcılar; köhne, karanlık kahvehane köşelerinde toplarlar. Paçoz giyimlidirler, düşene bir de onlar vurur, elleri her an tetiktedir.

21. yüzyılın apolitik gençliğine boca edilen bu dönem güzellemesinin Denizlerle taçlandırılmaması tabii ki düşünülemez. Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının 19 Mayıs’ta Samsun’dan başlattıkları ve 10 Kasım’da Anıtkabir’de bitirmeyi hedefledikleri emperyalizme karşı büyük yürüyüşün sahnesinde Deniz Gezmiş’e *Çağrı* filmindeki peygamber muamelesi yapılır. Yüzü gösterilmeyen kişinin Deniz olduğunu, hitap ettiği gençlerin yüzlerindeki hayranlık ifadesinden ve göz bebeklerine yansıyan alevin kıpırtısından çıkarırız. Bu sahne çekilirken oyuncuların bir çakmak alevine bakması istenmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Bu mistisizmin sosyal medyada ve gazetelerde dalga konusu olması yapımcıların reyting kaygılarını tetiklemiş; ilerleyen bölümlerde 68 kuşağının sesi soluğu kesilmiş, dönem sadece şarkılarda, peçetelerde, etek ve pantolonlarda kalmıştır. Tabii başöğretmenlik virüsü kolay kolay bünyeden atılamaz. Ali Kaptan’ın önce deli, sakat ve iktidarsız olan bir adamla



sonra da o adamın abisiyle evlenen kızı Aylin hamiledir ve diziden ayrılacağı için doğum yaparken ölmesi gerekmektedir. Dizinin sezon finalinde sezaryeni kötüleyen kötü kalpli yengesini terslemiş, kırkelli yıl öncesinden bugünün kadınlarına “benim bedenim, benim kararım” selamı göndermiştir.

Hakkını vermek gerekirse dizinin köstüm ve dekor uygulamaları Türkiye’de dizi sektörünün ne kadar ileri gittiğinin kanıtıdır. Masaya konulan bir konserve kutusuna bile çalışıldığı anlaşılmakta, kolda unutulmuş seiko saat türü vakalara rastlanılmaktadır. Ancak buna rağmen *Öyle bir Geçer Zaman Ki*’de zaman kolay kolay geçmemekte, 79 bölümü deviren dizinin yeni sezonda bir 79 bölüm daha da süreceği tahmin edilmektedir.

FİLM Mİ TARİHİ ÇEKER, TARİH Mİ FİLMİ?

MURAT PAY

Sinemanın tarihle kurduğu ilişki iki yönlü geliyor denebilir. Bunlardan ilki sinemanın hiçbir zaman kurtulamadığı tarihi zemin ya da tarihsellik, ikincisi ise film zamanının zeminine konu itibarıyla tarihi bir dönemin yerleştirilmesidir. Tarih, sinema için bir yandan mecbur olduğu bir dost bir yandan da bazen tercih ettiği süslü bir kıyafet. Tarihi bir dönemin aktarıldığı ya da geçmişin konu edildiği filmlerde, tarihi zeminin anlam katmanlarıyla nasıl irtibat kurduğu bu yazının konusunu oluşturuyor. Sözü geçen ilişki biçimi, özellikle 2010 yılından sonra Türk sinemasında ortaya çıkan tarihi konulara odaklanan film ve dizi furçasının altında yatan sebepleri anlama

imkânı tanıyabilir. Konuya nüfuz edebilmek içinse uzak bir coğrafyaya, Japonya'ya, Japon sinemasına, Akira Kurosawa'ya başvuracağız. Soruyu ya da soruları Akira Kurosawa'nın samuray filmleri özelinde tekrar edeceğiz ve nasıl bir karşılığı olduğunu anlamağa gayret edeceğiz.

Kurosawa sinemasıyla ilgili işimize yarayacak küçük bazı istatistikler verelim: Toplamda otuz iki filmin yönetmenliğini yapan Kurosawa'nın on iki filmi tarihi konulara odaklanıyor. Tarihe odaklandığı filmlerinin öznesi büyük oranda samuraylar. 1943-45 yılları arasında üç tarihi film (*Sugatu Sanshiro*, *Tora No O Wa Fumu*, *Zoku Sugatu Sanshiro*) çeken Kurosawa daha sonra 1950-65 arasında yedi tarihi film (*Rashomon*, *Shichinin No Samurai*, *Kumonosu-jo*, *Kakushi-toride No San-akunin*, *Yojinbo*,



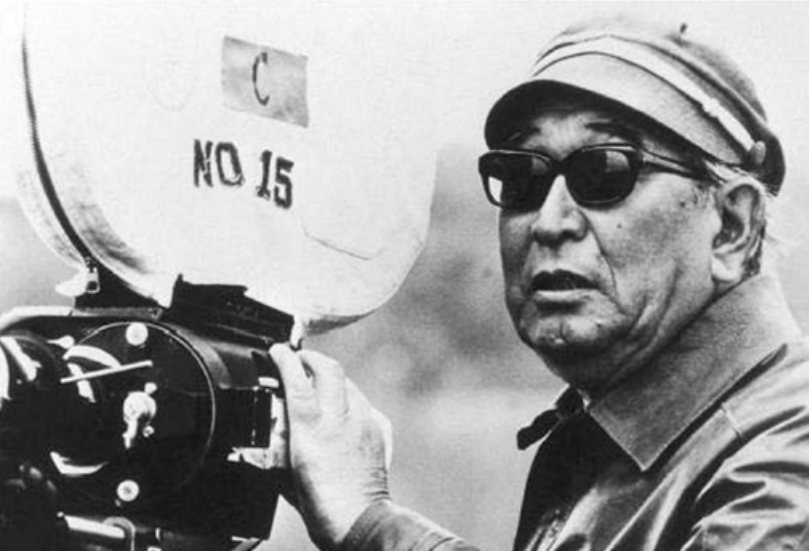
Tsubaki Sanjuro, Akahige) çeker. Son iki tarihi filmi (*Kagemusha, Ran*) 1980-85 arasında çeker. Dolayısıyla 1943'te başlayıp 1993'te biten yönetmenlik serüvenine bakarak Kurosawa'nın tarihi konularla kurduğu ilişkinin filmografisinin tümüne yayıldığını söylemek mümkün.

İstatistikleri dikkate alarak şu sorular akla gelebilir: Kurosawa neden tarihi konu alan filmler yapıyor? Kurosawa, tarihi konu alan filmlerinde neden sadece samuray hikâyelerine ağırlık veriyor?

Soruların izini sürmeye çalışacağımız ilk film kendisinin de ilk filmi olan *Sugatu Sanshiro*. Film, bir judo ustasının olgunlaşma hikâyesini anlatır. Filmin konu edildiği zaman dilimlerinde judo bir meslek olarak gözden düşmeye başlamıştır. Japonya artık Batı ile siyasi, ekonomik ve kültürel olarak sıcak bir etkileşim içerisinde. Filmde gelenekten gelen ve insan bedeninin ruh ile birlikte olgunlaşmasını temsil

Tarihi bir dönemin aktarıldığı ya da geçmişin konu edildiği filmlerde, tarihi zeminin anlam katmanlarıyla nasıl irtibat kurduğu bu yazının konusunu oluşturuyor. Konuya nüfuz edebilmek içinse uzak bir coğrafyaya, Japonya'ya, Japon sinemasına, Akira Kurosawa'ya başvuracağız.

eden judo ustalığının, eğlence olarak ithal edilen dövüşle mukayesesini bir tezat olarak gün yüzüne çıkar. Tabii filmde Japon siyasi idaresinin zayıflığı ya da kültürünün çaresizliği oldukça sahici bir düzlemde karşımızdadır. Ülkede ters giden bir şeyler vardır. Filmin çekildiği dönemde de var olan bu problem, bir yönetmen olarak aslında Japon modernleşme hikâyesinin bir öznesi olan Akira Kurosawa'nın zihninde ilginç bir şekilde tezahür eder ve Japon tarihinde



önemli bir yer tutan usta-çırak geleneğinde temsilini bulur. Akla şu soru düşmektedir: Yönetmenin geleneğin önemli bir aktarım aracı olan usta-çırak ilişkisinin yaşamasının zor olduğu zamanlarda bu zorluğu yenerek Judo ustası olma hikâyesini anlatmasının sebepleri ne olabilir?

Bir diğer film *Yojinbo* on dokuzuncu yüzyılda geçiyor. Film, isimsiz bir samurayın bilinmeyen bir kasabadaki iki çatışmalı grubun arasına girerek kendince adalet temin etme hikâyesini anlatır. Filmde çok temel bir noktanın altı çizilir: Güven olmayan ortamda özgürlükten ve adaletten bahsetmek son derece güçtür. Böyle ortamlarda güven ortamını sağlayabilecek ya da sorgulayabilecek kurtarıcı/sorgulayıcı insanlara ya da fikirlere ihtiyaç vardır. Samuray; filmin kurgusu içinde bizatihi samuray olmaktan gelen özellikleri eşliğinde adaletin temini için savaşan, bütün zorluklara göğüs geren, mevcut durumu kabul

etmeyen, etmediği gibi itiraz eden bir tiptir. Burada da akla şu soru düşmektedir: Neden on dokuzuncu yüzyılda, aristokrat sınıfı temsil eden samurayların kıymetlerinin azaldığı bir dönemde, samuray tipi kahraman olarak anlatılıyor?

Bir başka film *Akahige*'de yine on dokuzuncu yüzyıl Japonya'sına misafir oluyoruz. Kızıl Sakal adlı bir doktor halkın tedavi edildiği bir kliniğin başındadır. Bir gün kliniğe genç ve eğitimli bir doktor gelir (Her iki doktor da sınıfları icabı samuraydır.) Genç doktor modern tıp teknikleriyle donanımlıdır ve bu sebeple burnu havadadır. Fakat zamanla genç doktor başhekim Kızıl Sakal'ın yanında asıl doktorluğun ne demek olduğunu öğrenmeye başlar. Filmde ilginç bir tezat kurulmuştur. On dokuzuncu yüzyıldaki modern tıbbın temsilcisi olarak kliniğe giren genç doktor, geleneği temsil eden ama yeni olanı pek bilmeyen bir başhekimle çatışır. Kızıl Sakal, yeniye (modern tıbb) açık yüzü ve aynı zamanda ahlâki olarak sırtını dayadığı geleneksel değerlerle genç doktorun önünde bir örnek tip (kahraman) olarak belirmeye başlar. Akla şu soru düşmektedir: Neden modern tıbbın yavaş yavaş Japonya'da yaygınlaştığı bir dönemde geleneğe bağlı bir samuray model bir tip olarak yansıtılmıştır?

Bütün soruları bir de şu çerçevede tekrar gündeme getirebiliriz: Neden *Sanjuro*'da yirminci yüzyıl başlarında geçen bir hikâye anlatılır, neden *Yojinbo* ve *Akahige*'de on dokuzuncu yüzyılın hikâyesi konu edilir?

Bu tarihlerin özel bir önemi var mıdır? Kurosawa hangi temayı merkeze alarak bu yüzyılları tartışmaktadır? Şanlı tarihini yansıtmak ve övmek için mi tarihi film çekmek istemiştir yoksa bizzat yüzleştiği bir soru üzerinden mi tarihe doğru yolculuk yapmaya karar vermiştir?

Aynı şekilde Kurosawa'nın on altıncı yüzyılın sonlarında geçen samuray hikâyelerinde dikkat çeken özelliklerden birisi samurayların genelde son derece pespaye, zayıf, aç ve çaresiz gösterilmesidir. Fakat her halükarda gelenekten beslenen samuraylık ruhu bu insanları diri tutmakta ve bu insanlara en yüksek keyfiyetteki eylemleri yaptırabilmektedir. Her ne kadar dış görünüş olarak aciz gözükseler de samurayların erdem ve ahlâkı temel alan bir kahramanlığın timsali olarak anlatıldığı bir düzlem inşa ediyor oluşu, Kurosawa'nın samuraylar üzerinden yürüttüğü tartışmalar nereye dayanmaktadır sorusunu tekrar önemli hale getirir.

Aslında Kurosawa'nın tüm filmografisinde şu ortak özellikler gözlemlenebilir: Kurosawa yaşadığı dönem itibarıyla gelenek ve modern tartışmasını oldukça güçlü bir şekilde hisseder. Bir yandan köklü Japon kültürü bir yandan modernizm olarak adlandırılan yeni düzen. Bu tartışmanın içinde yönetmen, samurayları soruları için kıymetli bir anahtar olarak yorumlar. Kısaca; içinde bulunduğu, yüzleşmeye çalıştığı sorular Kurosawa'yı tarihin bir zaman dilimine fırlatır. Film zamanında tarihin uğrak bir mekân



Yojimbo, 1961

haline gelmesi, yönetmeni çevreleyen soruların hafızada belirli koordinatlarda karşılığını bulmasından kaynaklanır. Böylece yönetmen tarihi film çekmek, tarihini anlatmak maksadı ile tarihi film çekmez; yönetmenin film çekme eylemi içinde anlam dünyasını meşgul eden sorular onu tarihin bir dönemini çekmeye yönlendirir, denebilir.

Türkiye'de sinemanın tarihle kurduğu ilişkide ise iki yön dikkat çekmekte. İlki sayılabilecek genellikle tercih edilen ticari yön, toplumun tarihle kurduğu nostaljik ilişkiyi suistimal eden bir çerçeveye sahip. İkincisi ise belge yön; topluma bir şey öğretmek adına tarihi bir dönemi ortaya çıkarmak maksadı taşıdığı için didaktik bir çerçeveye sahip. Tarihiyle problemi olan bizim gibi bir coğrafyanın sinema-tarih ilişkisinde bu kadar dar bir kısır döngüde kalmış olması oldukça manidar ve üzücü. Bu çerçevede Kurosawa ustanın bize gösterdiği yol işaretleri ise oldukça anlamlı.

SENARYO DESTEK FONLARI

MUSTAFA EMİN BÜYÜKCOŞKUN

Dijital teknoloji film yapımını erişilemez bir iş olmaktan çıkardı. Buna rağmen genç yönetmenlerin ilk filmlerini gerçekleştirmeleri yine de uzun ve meşakkatli bir sürece dayanıyor. Yazımından yapımına kadar onlarca zorlu aşamaya talip olan projelerin ancak şanslı bir kesimi seyirciyle perdede buluşabiliyor. Film projelerinin, yaratıcılarından çıkıp gerçekliğe doğru ilk adımı attıkları evre de senaryo geliştirme. Senaryo geliştirme aşaması, hâlihazırda tretman şeklinde temel kurgusu, karakterleri, meselesi belli film projelerinin yapıma hazır hâle getirildiği, senaryolaştırılarak çekime adapte edildiği, yapımcı ilişkilerinin temelinin atıldığı çok boyutlu bir süreç. Bu

aşamada proje, bir senaryo doktoru veya danışmanı tarafından gözden geçirilip yazarıyla beraber interaktif olarak geliştirilebileceği gibi yazar tek başına da projesini geliştirebilir ve aldığı destekle yapım sürecine girişebilir. Anlaşılacağı üzere senaryo desteği, kendi filmini kendisi yapan senarist ve yönetmenlere yönelik bir uygulama. Bu hâliyle de daha ziyade sanat sinemasının üretim koşullarına entegre bir düzen. Bununla birlikte Hollywood'da senaryo geliştirme süreci, destek fonlarından bağımsız olarak yapımcıların üzerinde çalıştıkları projeyi, uzman senaristlere etüt ettirerek daha verimli ve işler bir formata soktukları teknik bir redaksiyon süreci şeklinde de değerlendirilebiliyor.

Senaryo geliştirme sürecinin en önemli destekçisi senaryo geliştirme destekleri

ve fonları. Bağımsız koşullarda, henüz bir yapımcı edinmemişken bir yönetmenin en büyük desteği bu fonlar. Zira bu sayede hem geliştirmekte olduğunuz proje için bir ön finans sağlayabilir, hem hikâyenizin gelişimine katkıda bulunacak uzmanlardan destek alabilir, hem de projenin geleceği için önemli olan bir tür ön elemeyi geçerek yapımcılar nezdinde itibar elde edebilirsiniz. Yukarıda da belirttiğimiz üzere, dijital teknolojinin getirdiği görece demokratik üretim ortamında iyi olanın ön plâna çıkabilmesi, niteliklinin sıyrılabilmesi kurumsal olarak ancak böylesi yapıların seçkileriyle mümkün. Bu gibi destek süreçlerinden geçen projelerin bir yapımcı bulmaları, çeşitli yapım destek fonlarından faydalanmaları, hayata geçirilmeleri ve nihayetinde prestijli festivallerde yarışıp seyircileriyle buluşabilmeleri çok daha kolay. Örneklendirmek gerekirse kısa filmi Cannes'da yarışan bir yönetmenin uzun metrajlı projesiyle önce Residence kısmında senaryo geliştirmeye, oradan Atelier kısmında yapımcı aramaya, sonrasında aldığı destekle filmi çekip Selection Officielle'de yarışarak Palmiye'ye ulaşması işten bile değil. İşte bu zincirin ilk halkası geliştirilmiş senaryonuzla bu geliştirme fonlarından birine başvurmanızla başlamakta.

Senaryo geliştirme fonları kendi aralarında farklı kategorilere ayrılıyor; kimi fonlar daha ziyade senaryonun gelişimine önem verirken, kimileri gelişmiş senaryonun yapımcı arayışına destek olacak bir seçki

Senaryo desteği, kendi filmini kendisi yapan senarist ve yönetmenlere yönelik bir uygulama. Bu hâliyle de daha ziyade sanat sinemasının üretim koşullarına entegre bir düzen. Hollywood'da senaryo geliştirme süreci yapımcıların üzerinde çalıştıkları projeyi, uzman senaristlere etüt ettirerek daha verimli ve işler bir formata soktukları teknik bir redaksiyon süreci olarak değerlendirilebiliyor.

formatı sunuyor. Çoğu zaman bir festivalin bünyesinde yer alan ve festivalin marketiyle de ilişkili olan bu kurumların seçkisinde yer almış bir proje, yapımcılar nezdinde de makbul bir yatırım hâline geliyor. Dolayısıyla geliştirme aşamasındaki projenize böyle bir etiket yapıştırmanız onu gerçekleştirme yolunda önemli bir adım demek.

Geliştirme sürecindeki en önemli unsur, yönetmen olarak karşınızdakini projenize ikna gücünüz; hem hikâyenize hem meselenize hem sinematografik becerilerinize hem de iletişim araçlarına hakimiyetiniz bu gücün bileşenleri arasında. Projenizin hemen her aşamasında karşılaşıcağınız soru ve sorunları çözebilmeniz, sizin kararlı duruşunuzla yakından alakalı. İşte geliştirme aşaması, projenin ilk defa görücüye çıktığı, size de kendinizi sınavabilme fırsatı veren çok önemli bir fırsat niteliğinde.

Kültür Bakanlığı Senaryo Destekleri

Kültür Bakanlığı'nın Destek programında yapım öncesinde Senaryo- Diyalog Yazım ve Araştırma- Geliştirme olarak iki tür yapım öncesi desteği bulunuyor. Ortalama 20 bin TL civarında geri ödemesiz desteğin yapıldığı fona, her yıl Mayıs ve Ocak ayında başvuru yapılıyor. Proje sahiplerinin en az bir kısa film gerçekleştirmiş olması önemli bir referans kaynağı. Burada senaryo desteği alan projeler, hem yurtdışındaki senaryo destek fonlarına hem de bakanlığın yapım desteğine başvuruda avantaj kazanıyor.

www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=35

İKSV Köprüde Buluşmalar Fonu

İstanbul Film Festivali'nin görece yeni bir girişimi olan Köprüde Buluşmalar Türkiye'deki en büyük senaryo fonu sayılabilir; tretman ve yönetmen görüşüyle başvuruluyor. Avantajıysa seçilen yaklaşık on projenin yabancı yapımcılarla bire bir görüşme şansına sahip olması. Bu aşamadan sonra fon daha ziyade yapım fonu kisvesine bürünüyor. Ödüller Fransız sinema kurumu CNC ve Kültür Bakanlığı desteğiyle veriliyor. Ayrıca post-produksiyona yönelik çeşitli destek ödülleri de mevcut.

film.iksv.org/tr/koprudebulusmalar

Hubert Bals Fonu

Rotterdam Film Festivali'ne bağlı Hubert Bals Fonu, OECD'ye bağlı Development Assistance Committee'nin listesindeki ülkelere verilen bir fon. Güz ve bahar olmak üzere iki ayrı dönemde veriliyor. En fazla verilen meblağ 10.000 avro. Başvuruda istenilen belgeler sinopsis, tretman ve yönetmen görüşü; finans plânı ve garantilenmiş bütçe ise opsiyonel. Fon özellikle Avrupa'daki yapım desteği fonları ve yapım marketleri nezdinde oldukça prestijli bir marka niteliğinde. Buradan alınan bir destek filmin yapımı için ciddi bir avantaj oluşturuyor. İlk filmi gerçekleştiren yönetmenler için iyi bir ilk adım.

www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert_bals_fund

Selanik Crossroads

Selanik Crossroads programı Balkan Fonu iken daha senaryo ağırlıklı bir fondu ama şu anda tamamlanmış senaryoların yapımcı aradığı bir ortak yapım plâtformu niteliğinde. Eskiden sadece Balkan ülkelerinden ibaretken artık Akdeniz'e kıyısı olan tüm ülkelerle bazı demir perde ülkeleri de buraya başvurabiliyor. Başvuruda projenin yapımcısının ve bir finans plânının olması zorunlu. Bu hâliyle fon daha ziyade yapım desteğine ve yapımcı arayışına yönelik.

www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=en-us&page=645

Cinelink

Saraybosna Film Festivali bünyesinde yer alan Cinelink esasen bir ortak-yapım marketi. Fakat etkinlik öncesinde gerçekleşen atölye aşamasında projelere çeşitli uzmanlar tarafından senaryo doktorluğu ve danışmanlık imkânı sağlanıyor. Finans stratejisi ve plânlaması konusunda destek veriliyor. Sadece Balkan ülkelerinden başvurulabilen Cinelink'te projenin bir yapımcısının olması ve senaryonun tamamlanmış olması mecburi. Eurimages, CNC ve ARTE tarafından karşılanan 30 bin avroya kadar destek ödülü ve çeşitli post-produksiyon ödülleri mevcut. www.sff.ba/en/cinelink

Torino Film Lab

Torino Film Lab bünyesinde farklı programları barındıran oldukça yeni ve prestijli bir kurum. Kendilerinin özel davetle seçtikleri programları olduğu gibi, başvurduğunuz senaryoyu uzman desteğinde geliştirebildiğiniz değişik formatlarda programları da mevcut. Edebiyat uyarlamaları ve yeni medya gibi ihtisas programları da var. Bünyesinde 7 bin avroluk bir ARTE yapım desteği de bulunuyor. www.torinofilmlab.it

Cinefondation Residence

Cannes Film Festivali'ne bağlı Cinefondation Residence programı yılda iki dönem



cinéfondation
LA RÉSIDENCE



**HUBERT BALS
FUND**



gerçekleşiyor ve buraya her dönem kısa film veya ilk filmini çekmiş 6 yönetmenin projesi seçiliyor. Seçilen projenin yazarı Paris'te bir rezidansta 4-5 ay süreyle kalıyor ve uzman desteğiyle projesini geliştiriyor, yeniden yazıyor. Başvuruda tercihen bitmiş bir senaryo taslağı veya on sayfalık bir tretman isteniyor. Yapımcı veya finans plâni şartı yok. Proje bittiğinde Cannes Atelier, Locarno Open Door ve Rotterdam Cine Mart'ta görücüye çıkıyor. Oldukça prestijli bir referans. Atelier ise bir ortak-yapım yarışması. Bunun için tamamlanmış senaryo ve yapımcı şart. Hatta çekim mekânlarının görsel envanteri ve oyuncu seçkisi gibi ek malzemeler de tercih sebebi. Garantilenmiş bütçe önemli. Toplamda 15 projenin seçildiği Atelier'de esas gaye ortak yapımcı ve sonrası için dağıtımçı bulmak.

www.festival-cannes.fr/en/cinefondation/theResidence

www.festival-cannes.fr/en/cinefondation/theAtelier

BENSİZ BURALAR NASIL OLURDU

CIHAN AKTAŞ

Behram Tevekkuli, çok fazla dile gelmemekle birlikte toplumun derinlerinde bir yara olarak can yakmayı sürdüren zor konuları ele almayı seven İranlı bir yönetmen. *Cennette Yalın Ayak (Pa Berahne Dar Behesht, 2007)* isimli filminde bir medrese öğrencisinin, güvenli, huzur ve istikrar dolu ortamına rağmen yaşadığı ruh daralmasını aşma çabası sırasında kendisini AIDS'lilerin tedavi gördüğü bir hastanede işe yarama çabası içinde bulunduğu bir hikâyeyi anlatıyordu. *Bensiz Buralar (Inja Bedoone Man, 2011)*'da ise geçmişten gelen çözülmemiş sorunlarını aşma çabası içindeki işçi bir kadınla, İhsan ve Yelda isimlerini taşıyan biri kız biri erkek iki evladından oluşan bir aileye yönetiyor kamerasını. Çocukları küçükken aileyi terk etmiş olan babadan çerçevesi

bir fotoğraf dışında eser yoktur evde, pek sözü geçmiyor. Biz filmin akışını yönetmenin diğer filmlerinde de olduğu gibi başkahramanın gözü ve iç konuşmalarıyla takip ediyoruz. Giderek kahramanları daha yakından tanıyoruz. Anne genellikle çalıştığı yemek fabrikasında bir tezgâh başında, soğan doğruyor, sebze ayıklıyor; İhsan çalıştığı yedek parça deposunda; Yelda ise evde, lavaboda çoğu kez camdan hayvan biblolarını yıkamakla meşgul görünüyor. Soğuk ve monoton atmosferlerde gerek geri dönüş sahneleri gerekse de İhsan'ın monologlarıyla seyirci filme çekiliyor.

Bir evde üç mutsuz insan, bir anne ile iki çocuğu, her biri kendi âleminde, kendi dünyasının gerçekliğine dayanarak ayakta kalmaya çalışıyor. Bütün sıkıntlarına rağmen gerçek dünyada bir hayat sürdürüyorlar. Tenesse Williams'ın işte bu şekilde



özetlenebilecek ve geleceğe dönük olarak da kahramanları adına en küçük bir umuda kapı aralamayan *Sırça Kümes*'inin İranlı yorumunda manzara biraz değişik. Kahramanlar yine bir anne ile iki çocuğu, sürekli çekip gitme arzusu içindeki büyük oğul ve vaktini evde geçiren, bir ayağı aksayan kızı. Anne iki vardiya halinde ağır bir çalışma yürütüyor bir yemek fabrikasında, ayrıca bir de kozmetik eşyaları pazarlamacılığı yapıyor. Onun bütün çabası Yelda'ya iyi bir evlilik yaptırtmak. Hayatı hiç kolay değil: Onu çocuklarıyla yalnız bırakıp heveslerinin peşinde kayıplara karışmış bir koca, engelli (bir ayağı aksayan) içe kapanık kızı, huzur-

Tennessee Williams'ın *Sırça Kümes*'inin İranlı yorumu *Bensiz Buralar*'da kahramanlar bir anne ile iki çocuğu, sürekli çekip gitme arzusu içindeki büyük oğul ve vaktini evde geçiren, bir ayağı aksayan kızı.

suz oğlu... Derin düşüncelere dalmaktan kaçınmanın bir yolu olabilirmiş gibi, sürekli zevahiri kurtaracak çabalar içinde görünüyor anne. Sofrayı düzenleme, Yelda'nın üstünü başını düzenleme, Yelda'nın yüksek topuklu ayakkabı giyme başarısı...



Williams'ın *Sırça Kümes*'inde ailenin üç ferdi arasında bir krize yol açacak şekilde süren akşam yemeği, yönetmen Behram Tevekkuli'nin yorumunda sadece yanlış anlamalara dayalı bir kriz koyuyor ortaya.

İhsan oğuldan ziyade ağabey; onun da aklı fikri kızkardeşinin bugünü ve istikbalinde. Engelli kızının mutlu bir evlilik yapması konusunda kafa yoran annesi ise ona sürekli kızkardeşi için arkadaş çevresinde bir talip bulması için baskı yapıyor. İhsan ise hayal ettiği dünyaya kavuşmak için sürekli kaçıp gitmeye yoruyor kafasını, kaçmayı deniyor da, fakat hep -çoğu zaman kız kardeşinden kaynaklanan bir sebeple- geri dönüyor. *Sırça Kümes*'in İranlı versiyonunda ağabey, kız kardeşinin mutluluğu için kendi emellerini hatta elemlerini bastıran bir kişilik. Evin ortamı onu bunaltıyor, bu belli, bazı hayalleri var ve *Sırça Kümes*'in kahramanı Tom'un yazar olma hayalinin yerini, İhsan karakterinde sinema eleştirmenliği almış. Her fırsatta kendini bir sinema salonuna atıyor kahramanımız, hatta, sinema salonu onda galiba bir türlü gerçekleştirmediği uzaktaki farklı hayat hayaline karşılık geliyor.

Engelli kız kardeş Yelda evden pek çıkmak istemiyor, vaktini camdan hayvan biblolarıyla oynayarak, bu bibloları temizleyip düzene sokarak geçiriyor. Bir taraftan da ağabeyi İhsan'ın arkadaşı Rıza'ya aşık olduğunu fark ediyor Yelda, hiç görmediği halde, sadece sesini duyarak. Anne, şartlarını zorluyor ve oğlunun Rıza'yı bir akşam yemeğine çağırmasını sağlıyor. İhsan bu akşam yemeğine güç bela razı oluyor, çünkü güvenemiyor arkadaşı Rıza'ya. Sorunlu biri olarak görünüyor ona arkadaşı; bir türlü kopamadığı ama sürekli de şikayet ettiği bir nişanlısı var mesela. Akşam

yemeği sırasında kız kardeşinin Rıza'ya gösterdiği aşırı ilgi, annesinin iki genci bir söyleşiye teşvik etmede gösterdiği ısrar ve bütün olarak salonda sergilenen abartılı davranışlar canını sıkıyor. Nasıl da bezdiriyor onu işte böyle zorlama sahneler! Sinema yazarlığı alanında ilerlemek için uzak diyarlara kaçmanın bir yararı olur mu? Babasının yıllar önce yaptığı şeydir kaçmak; o aynı yoldan gidemez.

Anne kızını övüyor, gün boyu meşgul olduğu camdan hayvan biblolarını gösteriyor Rıza'ya, o biblolardan bahisle bir konuşma kapısı açsın diye. Kader anı: İşte iki genç karşı karşıya, annenin mizansenisi kusursuz bile olsa bakalım bu kalpleri nasıl etkileyecek...

Williams'ın eserinde kızkardeşiyle evlenmek isteyen centilmenden söz ederken anlattığı gibi: "Çok geç kalan ve bizim hayattaki peşinden koştığımız beklentilerimizi simgeler o". Fakat Tevekkülî'nin çizdiği Rıza portresi bizim umut duymamıza izin vermiyor. Bu genç adam Yelda'yı üzecek.

Bu gergin bekleyişe Williams'ın öteki eserlerinin sahnelerinden aşınayız. Mutfakta anne, terasta ağabey, huzursuzluk içinde olacakları bekliyor. Annenin bekleyişinde heyecan, ağabeyinkinde bastırma zorunlu kaldığı erkeklik gururu var. Galiba. İranlı versiyon bir bakıma zorlanıyor burada, seyirci rahatsızlığını belli etse bile İhsan'ın kız kardeşini henüz nişanlı olan arkadaşıyla başbaşa bırakmasını yadırgıyor. Öte taraftan bakalım Yelda'nın

camdan bibloları Rıza'nın ne kadar ilgisini çekebilir... Utangaç bir genç kız o, *Sırça Kümes*'in kahramanı Laura gibi, tek bir arkadaşı olsun yok bu dünyada! Fakat işte dili çözülüyor Yelda'nın. Ah, nasıl da güzel, renkli, canlı bir dünyası var sırça hayvan biblolarıyla birlikte!.. Uğraştırıyorlar, evet, iki günde bir yıkayıp temizlemek gerek; ayrıca konuşmalı onlarla, ilgilenmeli, aksi takdirde vahşileşebilirler. Fakat nasıl da sevimli, güzel, ele avuca sığmaz görünüyorlar! Camdan biblolar arasında şen şakrak konuşan Yelda'yı dinlerken ne düşünüyorsa, çıkartıp nişanlısının fotoğrafını gösteriyor Rıza ve orada bağlantı kopuyor. Mutlu sofrası manzarası Rıza'nın nişanlı olduğu haberiyle darma-dağın oluyor adeta.

Rıza gittikten sonra Yelda'nın açıklamaları, annesiyle ağabeyine delilik gibi geliyor: "Rıza beni seviyor, hiç anlamadığı nişanlısıyla konuşup ona ayrılmak istediğini söyleyecek, sonra da evleneceğiz." "Sakat kız" Rıza'nın kendisi uğruna nişanlısını terk edeceğine inandığına göre çıldırmış olmalı. Elinde telefonla odasına kapanıyor, Rıza her an onu arayıp müjdeli haberi verebilmiş gibi, aptalca bir gülüş var dudaklarında, bu oyuna iyice kapılmış; sahiden de çıldırmış olmalı.

Yelda hayal dünyasında yaşıyor, ağabeyinin bundan şüphesi yok. Annesiyle tartışmaya başlıyor:

- Her şeyi bırakıp senin topal kızını mı alacak...

Kendine acıyan, kendini acındıran anne modeli filmde özverili İranlı anneye dönüştürülmüş. Duyguları taşkın, patavatsız anne kızına duyduğu sevgi ve merhametle hayatı idare ediyor.

- Bir daha total demeyeceksin benim kızım!

Ayağı aksayan Yelda'yı (ve *Sırça Kümes*'in Laura'sını) fizik olarak sağlam bir erkeğe lâyük bulmayan bakışı çok eskiden bir akraba kızının hayatında izlemiştim. Engelliyi engelliye eşleme mantığı bir garip, kalp engel tanır mı... Akraba kızı yaman çıktı, direndi, İngiltere'ye göçtü ve orada engelli olmayan Kıbrıslı bir gençle evlendi, çoluğa çocuğa karıştı; mutluluk haberlerini alıyorum.

Williams'ın *Sırça Kümes*'inde ailenin üç ferdi arasında bir krize yol açacak şekilde süren akşam yemeği, yönetmen Behram Tevekkuli'nin yorumunda sadece yanlış anlamalara dayalı bir kriz koyuyor ortaya: Filmin engellilere dönük bakış açısındaki "sakatlığı" ortaya koymasından çok değerli bir çaba olduğunu söyleyebilirim. Fakat aynı zamanda Williams'ın "İrani" yorumu, ailede ağabeyin yüklendiği sorumluluğun ağır payının altını çizmesiyle de farklılaşıyor.

Kendine acıyan, kendini acındıran anne modeli özverili İranlı anneye dönüştürülmüş epeyce. Duyguları taşkın, patavatsız



anne kızına duyduğu sevgi ve merhametle hayatı idare ediyor adeta.

Engeli olmayan bir genç tarafından sevilleceğine inanmayan, ona delirmiş gözüyle bakan ailesiyle, Rıza'dan beklediği telefonun bir türlü gelmemesinin soruları Yelda'yı bunaltıyor. Annesi her zamanki kadar taşkın; İhsan'a ise kaçmak, yeni bir hayata başlamak her zamankinden daha çok imkânsız görünüyor. Kız kardeşinin Rıza konusunda kapıldığı hayaller, aklını iyice yitirdiği düşüncesine götürüyor onu. Haydi havagazı musluğunu açıp hep birlikte ölelim, diye teklif ediyor annesine, en çaresiz anında...

Ölüme koşmasa da kaçıyor evden; cebinde otobüs bileti. Ne kadar gidebilir ki?



Terminaldeyken annesi telefon ediyor:
“Yelda bayıldı!”

Çekip gitmiş bir babanın ağır gölgesiyle yaşamaktayken, bu nedenle duyduğu öfkeye rağmen İhsan hayallerini gerçekleştirmek üzere çekip gitmeyi gerçekleştirebilir mi... İran versiyonunun kahramanı fazlasıyla ağabey ve oğul olmaya mecbur; Williams’ın eserinin kahramanı Tom gibi bir türlü bırakıp gidemez. Yola çıktığı takdirde çok geçmez, onsuz oralarda neler olup bittiği düşüncesiyle geri geri gider adımları. Tevekkülî’nin yorumunda Williams’ın ağabey karakteri bir bakıma baba, hatta karar ve tepkilerinde ölçüyü kaçıran annenin rolünü de üstleniyor zaman zaman. Kabına sığmaz görünen Yelda’ya serum verilirken nezaret ediyor,

yemeğini yediriyor, güzel sözlerle yatıştırıyor onu.

İşler daha da kötüye gidecek: Yelda’nın bakımı nedeniyle mesai saatlerini ihlal eden anne işten atılıyor. Üstelik faturayı ödemedikleri için elektrik de kesildi. Yenilginin sürüklediği o yıkıcı duygu, İhsan’ın bir süre önce kapıldığı ölecek bütün bunlara son verme arzusu kuşatıyor anneyi. Sahi, oğlu hep birlikte intihar etme fikrinde ciddi miydi? Yok anne, diyor İhsan. Canım sıkkın olduğu için öylesine konuşmuştum.

Sonra yeniden toparlanıyor “sırça kümes”. İşte, bibloları ıslık ıslık, Yelda yerinde durmuyor yine. Çılgınlık alameti olarak yorumlanan bütün açıklamaları sahiciymiş işte, Rıza onu sevmiş gerçekten de... Anlattıklarına niye inanmadılar? Engelli olduğu için mi akılları yatmadı, sapa sağlam bir delikanlının onu seveceğine...

Her şey yoluna girecek, çoktan girdi aslında, anne de işine geri döndü. Yelda Rıza’yla evlendi, hatta anne oldu. Yanlılığı birileri unutmamış olsa gerek: Mutlu aile tablosunun hem içinde hem de uzağında İhsan. Hâlâ kaçıp gidemedi, oysa artık Yelda’yı ya da annesini ileri süremez, engel olarak. Belki de hiçbir zaman gitmek istemedi, gidebileceğini umdu, buna inandırdı kendini; güçlü engellerine güvenerek. Asıl engelli o muydu yoksa, kaçıp gitmeyi ancak hayallerinde gerçekleştirebileceğini fark eden ve kendisi olmaksızın nasıl olur oralar, hayal bile edemeyen...

SHORT FILM CORNER REHBERİ 2012

ZEYNEP MERVE UYGUN

Bu yıl ikinci kez katıldığım Cannes Film Festivali'ne, Short Film Corner'dan kabul alan filmimle gitme şansım oldu. Geçen yılki yazıda Cannes'ın genel atmosferinden ve festivalin tarihçesinden bahsetmiştim. Bu kez benim gibi filmiyle SFC'ye katılan arkadaşlarımla görüşlerinden oluşan bir dosya hazırlamaya çalıştım. Bu dosyayı hazırlamaktaki amacım; daha sonraki yıllarda bu "büyülü dünya"ya bir şekilde adım atmak isteyen kısa filmcilere kılavuz niteliğinde bir yazı sunmaktı. Bunun yanında SFC ile ilgili bazı yanlış bilgileri düzeltme ihtiyacı da hissettim.

Gerek gitmeden önce gerekse döndükten sonra yanlış anlaşılabilir bazı tebrik

mesajlarına ek olarak ilginç sorularla karşılaştım. Bunlardan en çok sorulana ise şuydu: "Peki filminiz seçildi mi? Yani sonuç ne oldu?"

Öncelikle filminiz yarışma ve hatta yarışma dışı gösterim bölümünde değilse, yani Short Film Corner kısmında yer alacaksa derece almak ya da başarı elde etmek gibi bir durum söz konusu değil. Cannes Film Festivali'nin resmi sitesinden belli bir ücret ödeyerek SFC'ye kayıt yaptırılıyor ve filmi yüklüyorsunuz. Teknik anlamda göze batan bir aksaklık yoksa seçilme şansınız çok yüksek. Bunun büyük bir başarı olarak algılanmaması fikrine kesinlikle katılıyorum ama yine de kendi filminiz sayesinde akreditasyon almanın oldukça zor olduğu Cannes Film Festivali'nde yer alabilmenin tarifsiz bir mutluluk olduğunu söylemeliyim.



Bu yıl yaklaşık 2000 filmin kabul aldığı SFC'ye, Türkiye'den katılan film sayısı 35 idi. Hava şartlarının kötü olması ve diğer yazılarda da bahsedilen bilet bulma imkânsızlığı gibi nedenlerden dolayı, 7 gün kaldığım festivalin büyük bir kısmını Short Film Corner'da geçirdim. İzlediğim onlarca film arasında Türkiye'den giden filmlerin hem teknik anlamda hem de konu bakımından çok iyi yapımlar olduğunu söyleyebilirim. Animasyon belgesel türündeki filmimiz IN&OUT'un "Coup de Coeur"e seçilmesi, yani katalogdaki ilk 15 filmin arasına girmesiye ayrı bir mutluluktu.

Soruşturmaya katılan tüm arkadaşlarım hem Cannes Film Festivali hem de SFC ile ilgili bazı yararlı pratik bilgilerin yanında değerli görüşleriyle katkıda bulundular.

Sessiz Üzerine

Dosyanın genelinde anlatılanlara ek olarak, Rezan Yeşilbaş'ın *Sessiz* filminden bahsedebiliriz. Altın Palmiye kazanan ilk kısa Türkiye filmi olan yapım, 12 Eylül döneminde bir kadının başkaldırmasının öyküsü.

Sessiz, Yeşilbaş'ın tasarladığı kısa metrajlı Kadın Üçlemesi'nin ikincisi. Belçim Bilgin'in başrolünü oynadığı 14 dakikalık film, daha önce Akbank Kısa Film Yarışması'nda "En İyi Film" ödülünü almıştı. Rezan Yeşilbaş *Sessiz* filmi anne ve babasının hayat hikâyesinden esinlenerek yazmış. Yeşilbaş, annesi ile birlikte 1983-86 yılları arasında Diyarbakır hapisanesinde tutuklu bulunan babasını ziyarete gidermiş. Annesi bu ziyaretler sırasında Kürtçe dışında dil bilmediğinden "sessiz"

kalmak zorundaymış çünkü hapishanede Türkçe dışında başka dilde konuşmak yasakmış. Filmde 1984 yılında tutuklu olan kocasına, cezaevi koşullarında yasak olmasına rağmen yeni bir çift ayakkabı götüren Zeynep'in (Belçim Bilgin) hikâyesi anlatılıyor.

Filmin konusu aslında bu coğrafyada yaşayan pek çok kişiye tanıdık gelebilir. Bu "sessizlik" meselesi kişisel bir gerçeklik olarak tecrübe edilmese de bazı sanat eserlerinde tekrar edilen bir konu olarak karşımıza çıkmıştı. Önce Gülsüm Akyüz'ün bir şiirine konu oldu, sonra Ender Özkahraman *Leman Dergisi*'nde çizdi ve bu çizimler *Orası Öyküleri* isimli kitabının son kısmında yayınlandı. Yine aynı konu, Ruşen Sömbüloğlu'nun "Kamber Ateş" isimli bir öyküsünde yer aldı. Öykü Belge Yayınları'ndan çıkmış olan ve İHD Diyarbakır Şubesi tarafından derlenen, *Kamber Ateş Nasılsın - Hapishanelerden Öyküler* isimli kitapta yayınlandı. Daha sonra da yönetmenliğini Değer Demircan'ın üstlendiği bir kısa film olarak Nazım Hikmet Kültür Merkezi Sinema Topluluğu tarafından gösterildi. Dolayısıyla filmin bir sahnesinde de gördüğümüz, Diyarbakır Cezaevi'nin duvarlarında yazan "Türkçe Konuş Çok Konuş" ibaresi ve dilin bir bariyer olarak karşımıza çıkması, Türkiyelilerin yabancı olduğu bir konu değil. Filmin Cannes Film Festivali'nde büyük bir ilgiye mazhar olması ise en iyimser yorumla; ilerici Batı zihniyetinin

yaşanılan bazı acılardan geç de olsa haberdar olup, bu alanda üretilen eserlere iade-i itibar niteliği taşıyan bir ödül takdim etmesidir. "Acılarımızın" başkaları tarafından değerlendirilmesi rahatsızlık uyandırabilir. Ancak bu tamamen yönetmenin takdirine kalmış bir durum. Çok-bilmiş Batılının oryantalizmin dayanılmaz çekiciliğine yenik düşmüş olma ihtimalini ise düşünmek bile istemiyorum.

Yeşilbaş filmde sinematografik olarak "kursuz" bir dil kullanıyor. Kamera açıları, "hapsolmuş" plânlar ve irrite eden sesler filmin duygusuna büyük bir katkı sağlarken, Belçim Bilgin'in etkileyici oyunculuğu, özellikle de hapishanedeki sessiz görüşme sahnesi filmi taçlandırıyor.

Çamaşır asan bir kadın görüntüsüyle açılan filmin, yıkanan bir çocuk görüntüsüyle kapanması, yönetmenin sessizlik temasının yanında "arınma ihtiyacı"na da büyük önem verdiğini gösteriyor. Yeşilbaş, bir dergiye verdiği röportajda bu konuyla ilgili olarak şunları söylüyor: "Arınmak zor bir süreçtir; arınmak için acı çekmek gerekir. Ben onu biraz, o kız çocuğunda simgeleştirerek vermeye çalıştım. Eninde sonunda arınacağız ama o acıyı çekmeyi göze alabiliyor muyuz? Bunu göze alıyorsak arınabiliriz."

Kişisel olarak arınma meselesinin, zaten temiz olan bir çocuk üzerinden gösterilmesini çok anlamlı bulmamakla birlikte, bu konunun filmde yer bulmasının çok isabetli olduğunu düşünüyorum.

Otel Fiyatları Çok Yüksek

AYŞEGÜL DOĞAN

Son anda gitmeye karar verdiyseniz ve bütçeniz kısıtlıysa, Cannes'da kalmanız çok zor. Çünkü otel fiyatları son derece yüksek ve hostel bulma şansınız yok. Geriye sadece ev kiralama ya da festival alanının yakınında olduğu söylenen ama hiç güven vermeyen çadır alanı kalıyor. Ben çok iyi bir alternatif olduğunu düşündüğüm Nice'te, gara yakın bir hostelde ucuz bir odada kaldım. Trenle seyahat 15 ila 45 dakika arası sürebiliyor. En az durakta duran treni yakalayarak otel ve festival alanı arasını yarım saate indirmek mümkün. Festivalden dönmeden evvel son gecemi bir arkadaşımın kiraladığı evde geçirdim ve en mantıklısının ev kiralamak olduğuna karar verdim.

Cannes'a ne için gittiğinizi bilip, bu doğrultuda bir hedef belirlemeli, oradaki her saatinizi plânlamalı ve olabildiğince plâna uymaya çalışmalı. Yoksa festivalde kaybolmak olası. Akşam 7'de gala saati ile birlikte festival alanında hareket bitiyor ve herkes partilere, gösterimlere, kırmızı halıya geçiyor. O yüzden güne erken başlamak gerek. Yapılacak tonla şey ve çok az zaman var. Her yerde inanılmaz sıra var. Film davetiyesi almak için, filminizi göstereceğiniz salonu ayarlamak için, diğer kısa filmleri izlemek için, sandviç almak için, hatta tuvalete gitmek için. Sırada bekleme zamanını da plânlamanıza



eklemelisiniz. Film davetiyeleri belirli saatlerde rezerve edilebiliyor, hemen bilete dönüştürmezseniz birkaç saat içinde geçerliliğini kaybediyor, film başlamadan en az yarım saat önce kapılar kapanıyor. Bir filme davetiyesiz gitmek isterseniz en az 1,5- 2 saat önceden sıraya girmeniz gerekebilir.

SFC, Cannes Kapılarını Açan Önemli Bir Anahtar

İPEK EFE

Dünyanın dört bir yanından Cannes'a gelen, sinemayla nefes alıp veren binlerce film tutkununu bir arada görmek, onlarla tanışmak ve film sohbetleri yapmak, ilk seansı kaçırmamak için sabah 7.30'da uzun kuyruklar oluşturan çıldırmaş

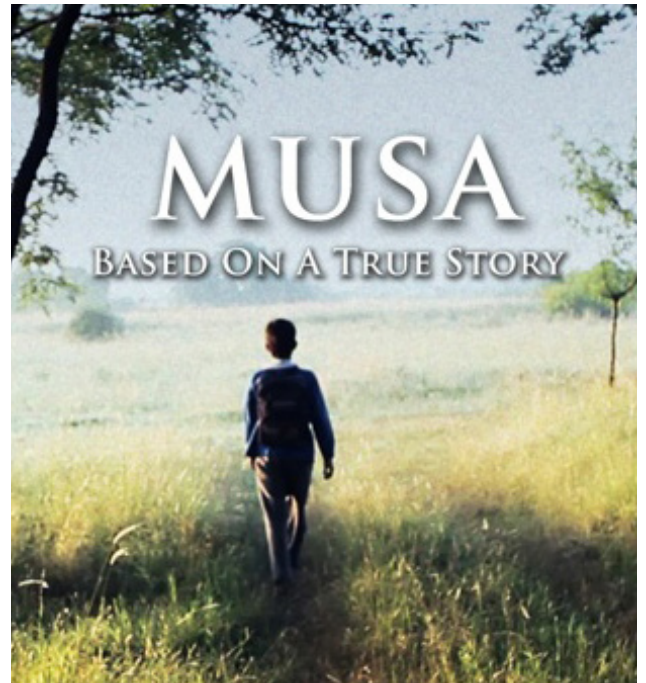


kalabalığın arasında heyecanla beklemek ve en sevdiğiniz yönetmenleri bir anda karşınızda bulmak paha biçilemeyecek bir deneyim. Short Film Corner, özellikle benim gibi ilk kısa filmiyle henüz yolun çok başında olanlara Cannes kapılarını açan önemli bir anahtar. Film ve workshop saatleri çakıştığında workshopları takip etmeyi tercih ettim ve bütün workshoplara katıldım; fakat SFC workshoplarını hem sayıca hem içerik olarak yetersiz buldum. Bunun yanında ihtişamlı bir salon beklediğimden Lumiere Tiyatrosu benim için tam bir hayal kırıklığıydı.

Festivali Görmek Unutulmayacak Bir Deneyim

İPEK TİRYAKİ

Short Film Corner, bütün dünyada film yapan insanların birleştiği inanılmaz kozmopolit ve beklediğimden çok daha kalabalık bir yer. Festivali görmek, oranın bir parçası olmak hiçbir zaman unutulmayacak bir deneyim oldu. Düzenlenen tüm workshoplara ve masterclasslara katıldım. Gittiğim gün kalabalıktan ve filmlerin fazlalığından dolayı bir şok yaşadım, kendime gelmem bir günümü aldı. Sonra her gün durmadan kısa film seyretmeye başladım ki bu festivalin bana kattığı en önemli artıydı. Dünyanın her yerinden bu kadar



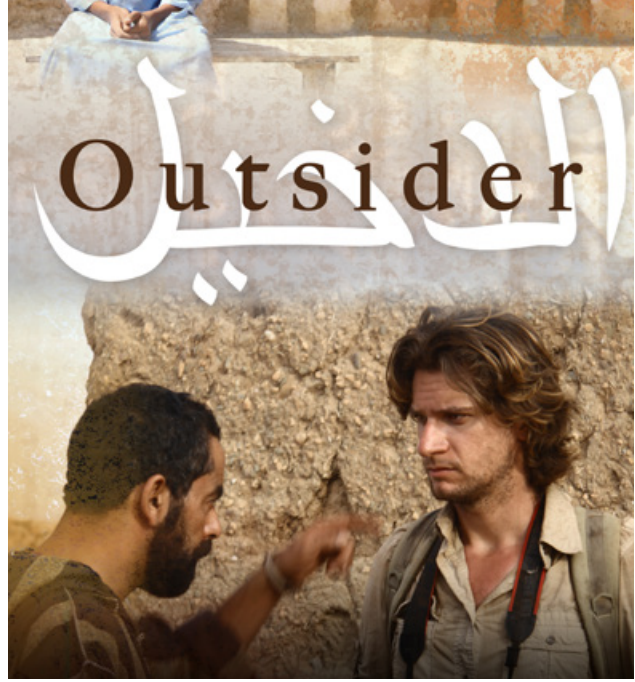
çok kısa filme ulaşmak insana kendi işlerini değerlendirebilmesini sağlayan ve diğer ülkelerde insanların nasıl çalıştığını tam anlamıyla gözler önüne seren bir fırsat. SFC, bundan sonraki senelerde de filmlerimle mutlaka katılmak isteyeceğim bir yer. Ancak filmlerimin “world premiere”i kesinlikle Short Film Corner’da olmayacak çünkü ortamdaki film sayısı nedeniyle filminiz iyi bile olsa, fark edilmesi çok zor. Çok fazla insana ulaşmak için mutlaka filmimi 1 senelik festival turunu bitirdikten sonra SFC’ye gönderip orada sergilenmesine izin veririm. Herkese filmi katılsa da katılmasa da mutlaka festivale gidip, yarışma filmlerini ve inanılmaz sayıdaki kısa filmleri seyretmelerini, kendilerini geliştirmelerini ve festival deneyimini yaşamalarını tavsiye ederim.



Cannes Palavralar Cenneti

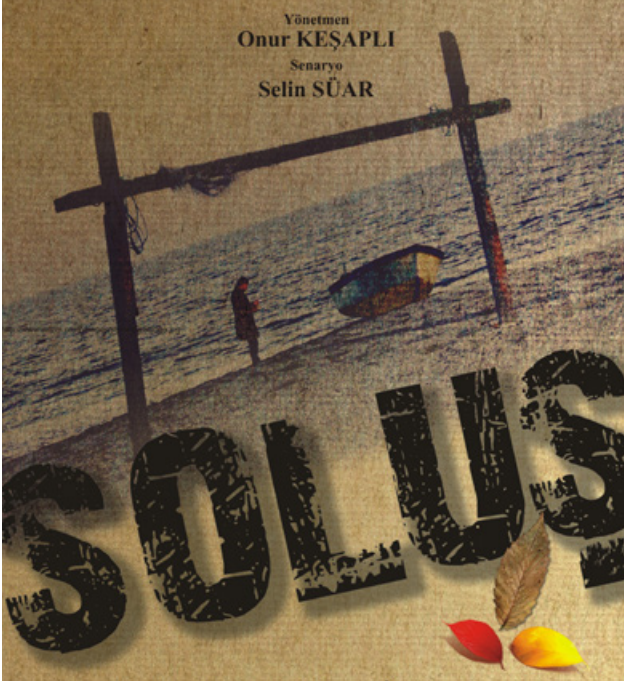
NIKKA LORAK

Bir arkadaşımız Cannes’ı “palavralar cenneti” şeklinde tanımlıyor. Sinemanın kalbi olarak tarif edilen Cannes’da bulunduktan sonra burasının fırsatlar kadar illüzyonlar da yaratabilen nadir yerlerden biri olduğunu söyleyebilirim. Yine de sektörde yer almak isteyen



biriyseniz, en azından hayatınızda bir kere Cannes’da bulunmalısınız.

Acemi sinemacılar davetiyesi zor bulunan gizli partilerde çok önemli insanlarla tanışacaklarına ve bunun hayatlarındaki dönüm noktası olabileceğine inanırlar. Kısmen doğrudur. Gerçekten de o çok önemli insanlar orada oluyor. Ama ne yazık ki onların size hiç mi hiç ihtiyacı yok. Eğer onlara sunacak ilginç bir projeniz, senaryonuz ya da tamamlanmış bir filminiz yoksa, huzursuzluk yaratan gereksiz magazin muhabirlerinden farkınız yoktur. İşte bu yüzden orada olmanız çok arzu edilen bir şey değildir. Cannes’da, size büyük prodüksiyonlarda yer aldığını, sizi doğru kişilerle tanıştırdığını söyleyen, “önemliymiş gibi görünen” pek çok insanla tanışabilirsiniz. Aslına bakarsanız bu kişiler



elbette vardı. Öncelikli derdi film izlemek ve her ülkeden meslektaşıyla tanışmak olan sanatçıların filmlerini izlemek, onların *Solus*'u izlemesi, hep birlikte tartışmak festivalin en verimli yanıydı. Ancak bunun için Cannes'a gitmeye gerek var mı, işte o büyük bir soru işareti. Sanatsal kaygıları bir kenara bırakmış, yapıtınızı meta olarak algılayan ve sizin de böyle algılamanız gerektiğini düşünen bir yapı mevcut. Cannes'a gidildiğinde hayal kırıklıklarını azaltmak istiyorsak galiba bu gerçekliği kabul edip boyun eğmemiz gerekiyor.

Dağıttığım DVD ve Kartvizitlere Olumlu Geri Dönüşler Aldım

ÖZGÜL GÜRBÜZ

Palace de Festival'in en alt katında SFC için geniş bir yer ayırmışlardı. Etrafında okulların standları, küçük gösterim salonları, interaktif ekranlarda SFC'dan istediğiniz filmleri izleyebileceğiniz Short Film Library, konferanslar ve workshopların yapıldığı salonlar, akşam Happy Hours'ın yapıldığı küçük bir bar vardı. SFC'da katıldığım workshoplar kendi adıma çok faydalı oldu. Distribütörlerle katıldığımız SFC kahvaltısında birçok insanla tanışıp iletişim kurma şansımız oldu. Neyse ki hazırlıklı gitmiştim.



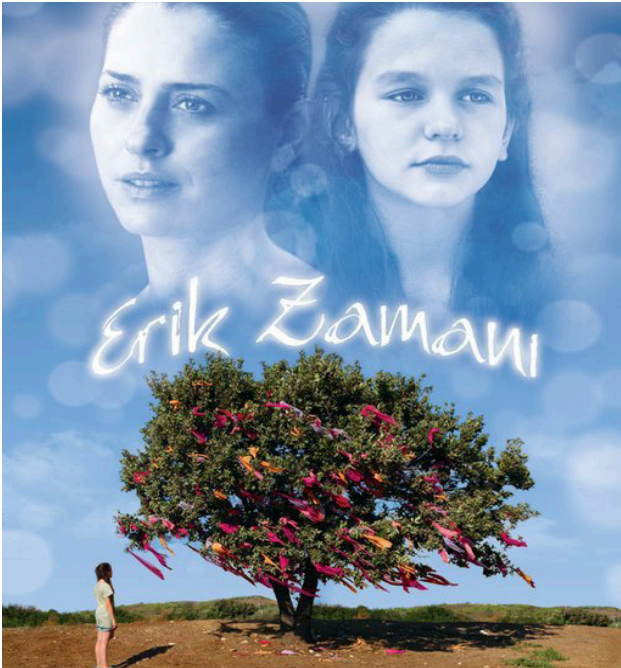
Dağıtmış olduğum DVD ve kartvizitler üzerine gerek festivallerden davet gerekse distribütörlerden olumlu geri dönüşler aldım. Festival koşullarına uygun bir filminiz varsa mutlaka SFC'a ya da yarışma bölümüne göndermenizi tavsiye ederim.

Gitmeden Önce Görüşmek İstedığınız Dağıtımçılarla Yazışın

SEZEN KAYHAN

Short Film Corner'a kısa film tanıtım alanından çok Cannes'a giriş bileti olarak bakmak daha anlamlı. Festival

tanıtım sayfalarındaki duyuruların aksine, filmlerin ciddi bir elemenden geçirilmemesi ve bu bölümde çok fazla filmin yer alması nedeniyle dağıtımçılara ya da festival programcılarına filminizi izletmeniz gerçekten zor. Özellikle filmin ilk gösterimini Short Film Corner'da yapan yönetmen ve yapımcı arkadaşların bu konuda hayal kırıklığına uğradığını gördüm. Eğer böyle bir beklentiniz varsa, Cannes'a gitmeden önce filmin festival turunun bir bölümünü tamamlamış olun, ya da orada görüşmek istediğiniz dağıtımçılarla önceden yazışın. Ancak filminizi sizinle aynı dertleri paylaşan, kısıtlı bütçeyi bir araya getirmek için çabalayan, bağımsızlığını korumak için çırpınan bir gruba izletmek de son derece anlamlı. Short Film Corner sizi kesinlikle bu gruba tanıştırıyor.



P-047

KISA KESME LAFI UZATTIKÇA KEYİFLENİYOR MUHABBET

AHMET TERZİOĞLU

Kısa kesip sadete gelmek, gündelik hayatın en önemli sloganlarından biridir. İşte, evde ve analitik davranışlar sergilemenin zorunlu olduğu her yerde kısa kesip, ele almakta olduğumuz ulvi konunun ulvi özüne odaklanmak zorundayızdır. Bir tek sanat bu noktada bize özgür bir kapı açar. Reklâm filminde, yazdığımız mail’de ya da yaptığımız bir sunumda açık olmazsak, kısa kesmezsek, lafı dallandırırız kimsenin bizi anlamayacağını düşünürüz -ki biraz da öyledir. Anlaşılmaz anlaşılma kaygısı, herkesin zihinsel performansını belli ölçüde etkilemiş, zihinsel aktivitelerde durgunluk yarattıkça kısa kesmek mübah bir hale geldi.

İstanbul Film Festivali’nde karşımıza çıkan *P-047*, kısa kesmekten sıkılmış bir yönet-

menin, görkemli biçimde lafı uzatmakta ısrar edişinin hikâyesi. Hikâyenin dışı böyle. İçi ise Tristram Shandy’den bu yana konu dışına çıkmanın aslında konunun tam anlamıyla kalbine gitmek için en iyi yol olduğunu anlatıyor.

Kısacası *P-047*’nin içi ve dışı farklı yollardan aynı yere gidiyor. Sayı doğrusunda negatif ve pozitif boyutlardan aynı noktaya doğru hızla yaklaşıyor. Hızını keyfine göre ayarlıyor. Yolun kendisinden haz alıyor. Ama bazen de hızın tadını çıkarıyor. Bu nedenle “konu dışına çıkma” bağlamında *P-047* bir anlatı akrobasisi olarak dikkati hak ediyor.

P-047 < X ya da P-047’ye Dışarıdan Bakmak

P-047’nin ilk sürprizi anlattığı hikâye ya da hikâyeyi anlatış biçiminden kaynaklanmıyor. *P-047*’yi anlattıkları ve anlatı yapısın-

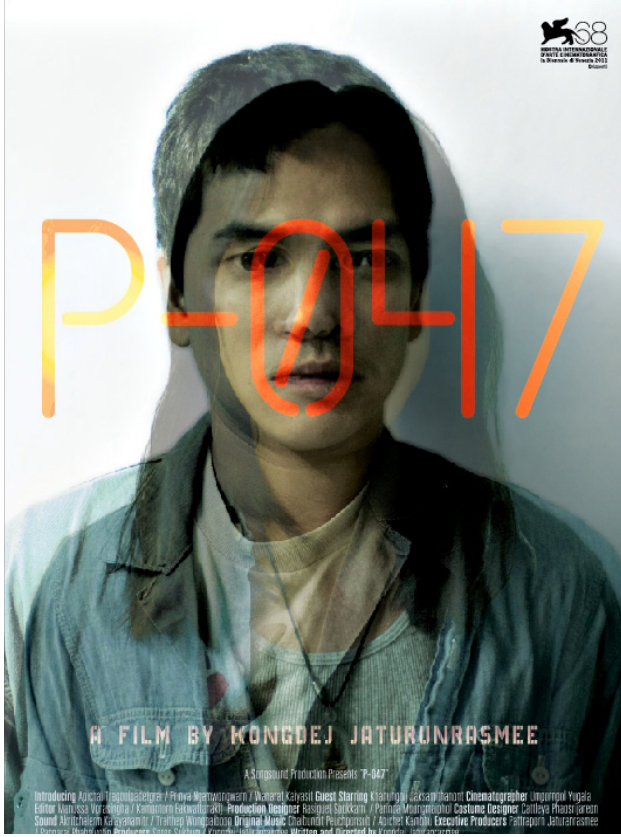


dan ayırıştırarak bir meta olarak ele aldığımızda, daha önce hiç derinlikli bir hikâye anlatmamış bir yönetmenle karşı karşıya buluyoruz kendimizi. Filmin senaristi ve yönetmeni Kongdej Jaturanrasamee'nin kariyerine baktığımızda, muhtemelen yaptıklarından sıkılmış bir yönetmen profiliyle baş başa kalıyoruz.

Doksanların başında kariyerine başlayan Jaturanrasamee, RS Promotion firmasında klip yönetmeni olarak kariyerine start vermiş. Sıkıcı hikâyesi bununla da kalmamış. Daha sonra aynı firma için ticari olduğu sadece senaryo özetlerini ya da tagline'larını okuduğumuzda bile anlayabileceğimiz filmler yazmış ve yönetmiş. Filmografisinde kendini iyi hisset klişeleriyle dolu ro-

İstanbul Film Festivali'nde karşımıza çıkan P-047, kısa kesmekten sıkılmış bir yönetmenin, görkemli biçimde lafı uzatmakta ısrar edişinin hikâyesi. Hikâyenin dışı böyle. İçi ise Tristram Shandy'den bu yana konu dışına çıkmanın aslında konunun tam anlamıyla kalbine gitmek için en iyi yol olduğunu anlatıyor.

mantik komedilerden, yeniden yapım çok tutmuş dramalara kadar pek çok "varlık nedeni sorgulamaya açık yapıt" barındıran Jaturanrasamee, bayağı nemli romantizm, seksi ele alırken bayağılık dengesini tut-



Anlatmak istediği tonlarca şeyi içinde biriktirip, sonunda yıllardır zihninde filizlenen anlatı partiküllerini bir anda kontrolsüzce etrafa saçan birinin enerjisini P-047'nin her saniyesinde duyumsuyorsunuz.

turamayan komediler, nem oranı aşarıya kaçan duygusal hikâyeler ve kariyerinin en başından itibaren peşini bırakmayan müzik kanalı klişeleri derken, bir anda sıkılmış olmalı. Sıkılmış olmalı çünkü son filmi P-047'de resmen ıstırap çekmekten sıkılıp film çekmeye karar vermiş bir yönetmenin

isyanı hissediliyor. Anlatmak istediği tonlarca şeyi içinde biriktirip, sonunda yıllardır zihninde filizlenen anlatı partiküllerini bir anda kontrolsüzce etrafa saçan birinin enerjisini P-047'nin her saniyesinde duyumsuyorsunuz.

Burada “isyan”, “kontrolsüzce etrafa saçan” gibi kelime tercihlerim sizi yanıltmasın. P-047 savruk bir yeni yetme anlatısı değil. Kendince hesaplı ama keyif verme konusunda bonkör bir anlatıdan söz ediyorum. Zor bulunan, kolay kaybedilen bir zarafet var P-047'de. 1972 doğumlu yönetmenin bugüne dek çektiği ve çektiği ıstıraplar göz önüne getirilecek olursa (ah bir de kariyerinin başından beri çektiği filmlerin afişlerine bir göz atsanız, beni ne kadar iyi anlarsınız, anlatamam!) cümledeki zor bulunan tanımlaması giderek kuvvetleniyor ve iki taraflı bir anlam kazanıyor. Gelelim P-047 ile ilgili söylemek istediklerimizin ikinci tarafına, yani içeriden P-047'ye bakma faslına.

P-047> X ya da P-047'ye İçeriden Bakmak

P-047'de Kongdej Jaturanrasamee, farklı kanallardan akan bir hikâyeye anlatıyor. Hikâyesini anlatırken bir yandan da hikâyeye anlatma dinamikleri üzerine “sesli” düşünüyor. Bu sesli düşünme süreci filmin bütününe dağılıyor. Filmin ana hikâyesinin sesiyle “anlatı üretimi ve konvansiyonları” üzerine yürütülen sesli düşünme süreci birbirine karışıyor. İki farklı ses yeni bir ses

daha oluşturarak hikâyeyi hem renklendiriyor hem de ortaya çıkan çok seslilik filme yeni katmanlar ve derinlik kazandırıyor.

Kongdej Jaturanrasamee'nin anlatı yöntemi basit ama işlevsel bir deformasyona dayanıyor. Jaturanrasamee hikâyeye anlatırken anlattığı hikâyenin dışına çıkıyor. Yani kendisi Laurence Sterne'e göre boş zaman beygirlerini özgürce turlatıyor, edebiyat eleştirmenlerine göre ise konunun dışına çıkıyor.

Konu dışına çıkma, anlatının ana omurgasından sapma, teknik olarak "digression" olarak tanımlanıyor. Edebiyat kuramında "bilinçli olarak konu dışına çıkarak anlatıya yeni kanallar, yeni yollar açıp anlatı dünyasını zenginleştirmek" olarak tanımlanan digression, genel olarak "ana akım" olan hiçbir şey tarafından hoş görülmeleyen bir "tavır" olarak yorumlanabilir. Non-narrative sinema ve edebiyat için inanılmaz büyük bir güç olan digression, günümüzde alışıldık bir araç haline gelmişken Jaturanrasamee'nin kendine has yorumuyla farklı bir boyut kazanıyor. Gündelik hayatta pek çok kez karşımıza çıkan "o değil de" arkadaş retoriği, Jaturanrasamee'nin elinde ciddi bir anlatım dışı anlatı aracı haline geliyor.

Jaturanrasamee'ye has digression şöyle işliyor: Karakterlerin hikâyeleri birbirinden ayrı olarak akıyor. Tesadüfler fazla göze sokulmadan onları bir araya getiriyor. Burada klişe ve avam duygusallık tuzağına hiç düşmüyor Jaturanrasamee. Tesadüfler

hayatta var. Evet, ama o kadar da değil, diyerek kendinden emin bir rahatsızlık tonuyla tesadüf kartlarını anlatısı için açıyor. Karakterlerin hikâyeleri tesadüflerin alanına girmeden tek başlarına da ilerlemeyi sürdürüyor.

Bir taraftan da "filmin" ya da daha doğrusu anlatının kendini inşa etme sürecine tanık oluyoruz. Anlatı parçalarının Jaturanrasamee'nin "kıyma makinesi"nde homojen hale nasıl getirildiğini görüyoruz. Hayata ait unsurlar bir filme ait olurken, karakterlerin hikâyeleri bir araya geliyor, ağır ağır film oluşuyor. Meta anlatı başarılı biçimde kuruluyor. Heterojen bir anlatı bir an homojen, bir an yeniden heterojen kalarak özünü daima koruyor. Ara ara moda deyişle izleyici dostu bir hâl alıyor, ara ara ise hikâyeye anlatıcıları için "how to" videosuna dönüşüyor. Devamlılık asistanı ile çilingirin hikâyesi, farklı anlatı yollarının kapılarını zorlarken, herkesin gördüğünde anlayabileceği bir hikâyeye haline de geliyor. Ama bir an polisiye, bir an sıradan bir drama, bir an psikolojik bir anlatı ve bir an da aşk hikâyesi haline gelerek de kendisini sürekli çeşitliyor, yeniliyor, tekrar kuruyor. Sonunda da her şeyi bir tren istasyonunda yeni bir yolculuk başlangıcında bitiriyor. *P-047*'nin hiçbir yere oturmayan, tagline'lara sığmayan yapısı gerçek bir sinema keyfi veriyor. Beğeninizi dile getirmek için havaya kaldırabileceğiniz yeterli sayıda başparmağımız ne yazık ki yok. Ya da en azından benim yok.

BİSİKLETLİ ÇOCUK

ZOR ZAMANDA “İNSAN” OLMAK

AYŞE YILMAZ

Rosetta (1999) ve *Çocuk (L'Enfant, 2005)* filmleriyle Altın Palmiye, ardından *Lorna'nın Sessizliği (La Silence de Lorna, 2005)* ile 61. Cannes Film Festivali'nde “En İyi Senaryo” ödülünü kazanan minimalist yönetmenlerden Belçikalı Jean-Luc Dardenne Kardeşler Japonya'da yaşamış bir olaydan esinlenerek yönettikleri *Bisikletli Çocuk (Le Gamin au Vélo, 2011)* filminde anne, baba ve çocuk kimliklerinin ve bunların birbirlerine karşı sorumluluklarının ne'liğine dair yaptığı göndermelerle seyirciyi “Aile nedir?” sorusu üzerine düşünmeye yönlendiriyor. *Çocuk*'un bir nevi devamı niteliğindeki film, krom çatallı siyah bisikletine tutunmayı, hayata bağlanmayla özdeşleştiren bir sokak çocuğunun -Cyril'in- babasını bulma mücadelesini konu ediniyor. Bu seneki Cannes'da “Jüri Büyük Ödülü”nü Nuri

Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle paylaştığı film ayrıca; toplumun dayatıcılığının tesirleri, insanların yaşadığı ikilemler ve zorluklar karşısındaki duruşları, aidiyet problemi gibi birçok mesele bağlamında ucu “İnsan nedir?” tümcesine dokunan “suçlu-kurban-cellat” kavramlarını da tartışmaya açıyor.

Kapitalizmin Yalnızlık Takası

Yetimhaneden kaçıp babasının kaldığı zannettiği apartmana giden Cyril, babasını orada bulamayınca kendisini takip eden okul görevlilerinden kaçmak için sağlık merkezine sığınır. Tam yakalanacakken içeride sırasını bekleyen kadına -onu yere düşürme pahasına- sınıksız sarılır. Benzer sahnelerle Dardenne Kardeşler'in filmlerinin çoğunda sıkça karşılaşılır. *Lorna'nın Sessizliği*'nde Lorna'nın birdenbire ilk kez karşılaştığı doktora sarılarak ultrason yaptırmamaya karar vermesinde de gördüğümüz gibi anlık hareketler, çevresiyle prob-



lemler yaşayan ve kendisini ifade etmekte zorlanan bireyin yalnızlığına ve günümüz insanının kaygı bozukluğuna işaret eder.

Duygularını yüz ifadeleriyle değil de tavırlarıyla aşikâr eden Cyril'in takıntısı ve körü körüne inadı, kendisine ve başkasına acımadan zarar vermesinin en büyük nedenidir. Cyril'in bisikletini bulup satın alarak onun macerasına ortak olan Samantha ise sabırlı, şefkatli ve en az Cyril kadar yalnızdır. İkisini bir araya getiren yegâne sebep budur: Günümüz insanının tükettikçe yeni versiyonlarıyla karşılaşmak zorunda bırakıldığı temel malzeme, yani nedenleri dahi sorgulanamayan yalnızlık...

- Buraya gelmemi neden istedin?
- Buraya gelmeyi sen istedin.
- Peki, sen niye kabul ettin?
- Bilmiyorum.

Kapitalizmin dayattığı rollerin altında ezilen kadın ve erkek teki, mücadelelerine birbirlerinden uzaklaştırılarak devam etmeye çağırılır. Filmde toplumun zorlayıcı etkilerinin üstesinden gelemeyen Cyril'in babasının karşısında, sağlam duruşuyla Samantha adındaki kuaför kadını görürüz. Burada erkek güçsüzlüğün, zayıflığın, kolayca kaçıcılığın, hem anneliği hem babalığı üstlenen kadınsa mücadeleciliğin, metinliğin ve güçlülüğün sembolüdür. Yaftalayıcı

çevrenin ezdiği çocuk ise bu iki kutup arasında kendi kişiliğini oluştururken bo-calayıp duran edilgen bir “sözde özne”dir. Karşı kutuplar arasında gidip gelerek aidiyet hissini ve güvenini yitiren çocuk, bu duygusunun yerine tutunabileceği bir nesneyi ikame eder.

Bir Hayat Tutamacı: Bisiklet

Dardenne Kardeşler’in *Çocuk*’taki bebek arabası, *Lorna’nın Sessizliği*’ndeki para, *Rosetta*’daki çizme gibi belli nesnelere üzerinden anlam arayışlarını bu filmde de izlemek mümkün. Burada seyirci, göçebelik, yersiz-yurtsuzluk hissini çağırıştırarak, hayatının direksiyonuna geçip kendi ellerindeki hâkimiyeti ve bir nevi hürriyeti rüzgâr eşliğinde kutsama eylemiyle tüm anları ve anıları zihinde dönendiren bir Fransız icadıyla -yani bisiklet metaforuyla- karşı karşıyadır. Hayatla arasındaki en sıkı bağını, bisikletini çalmaya yelteneni öldürmekten beter hâle getiren Cyril’in yalnızca kendi bisikletine binme takıntısı, ancak filmin sonlarına doğru Samantha’ninkine binmesiyle ortadan kalkar. Artık başka bir güvencesi vardır ve hayatı gitgide normal bir hâl alır. Bu durum *Rosetta* filminde Rosetta’nın gece uykuya dalmadan önce kendi kendine söz vermesiyle benzerlik arz eder: “Bir işim olacak, normal bir insan olacağım, marjinal olmayacağım.”

İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin etkisindeki filmde tutunacak bir dal bulamayanların sarıldığı, kendine yer açmaya çalışan

umutsuz insanın öç alma mekanizması şeklinde işlev gören hırsızlık; hem insanın içindeki hem de toplumdaki sefaleti çıplak bir şekilde gözler önüne serer. Ortaya konan şiddet ve kullanılan sert dil her ne kadar rahatsızlık verse de ardından gelen insani bir eylem veya bir söz durumu yumuşatır. Filmde fiziki şiddet uygulayıcıları çocuklar, psikolojik şiddetin önde gidenleri ise yetişkinlerdir. Kendini dayatan şiddetin ve şiddetle eşzamanlı kullanılan “iktidar hırsının” çocuklara kadar inmesi, toplumdaki yozlaşmayı ve sınırların ihlâlinin ortaya çıkardığı kimliksizlik problemini açıklar eder.

“Kurban”ın Muhayyel Gerçeği

Filmin en vurucu noktası, kişiyi, kurbanla suçlunun bir anda yer değiştirebileceği gerçeğiyle yüz yüze getirmesidir. Az veya çok şiddetin bir parçası olarak insan, şiddetin izleyicisi veya şiddetin bizzat uygulayıcısı olarak yerini almak zorundadır. Bu da kişiyi, “Kim suçlu? Kim cellât? Kim kurban?” sorularıyla baş başa bırakır. Suç işlemek, karşıdakini reddetmek, olumsuzlamak anlamlarını da içinde barındıran bir sınır ihlâliyse dışlanan kurban mıdır? Her suçlu, bir başkasının/bir şeyin kurbanıysa cellât nerede durmaktadır? Cellât iktidarı elinde bulunduranın kölesiye o da kurban değil midir? Bu hallaç pamuğu gibi iç içe geçirilen suçlu-cellat-kurban üçlüsü, iki kardeş Habil ile Kabil kadar birbirine yakındır. Filmde, Cyril’in kendisini yaralamasını hazmedemeyen bayi sahibinin ço-

cuğu, onu bir ağaca çıkana kadar kovalar ve ardından attığı taşla onu yere düşürür. Yerde yatan bir suçludur, “köle”dir; taşı atansa toplumun “efendi” saydığı kimsedir. Ancak yalanlar düzülerek işin içinden çıkılabilir ve iftira atıldığında “günah keçisi”ne değil, “erk”i elinde bulundurana inanılır. Samantha’nın sevgilisinin Cyril’le arasında bir tercih yapmasını beklediği “O mu, ben mi?” sorusu dahi şiddetin sunaklarına bir göndermedir. Zira Samantha tabii ki bir suçluyu seçmeyecek ve kurbanın tarafını tutacaktır düşüncesi hâkimdir. “Kurban edilecek kişi öncelikle, ‘başkalığı’ ile şiddete maruz kalır ve bu şiddetin sonunda gerçekleştirilen öldürme eylemiyle, tamamen bir başka dünyaya, kutsalın alanına girer. Bir kez kutsallaştıktan sonra da topluluk üyeleri tarafından tekrar içeriye alınır. Hatta bazı durumlarda, bu içeriye alınma bizzat kurban yenilerek, yani gerçek, karnibal [yamyamlık] anlamda gerçekleşir. Kurbanın yenilmediği durumlarda ise, bu ‘içine alma’ eylemi, sembolik olarak, ortak bir yemekle, bir şölenle noktalanır.”¹

Dardenne Kardeşler’in sunduğu kesitin dışındaki hikâyeyi tamamlama işini seyirciye bırakması, çoğu filmlerinin değişmez unsurudur. Burada da seyirci, Cyril’in annesinin başına gelenler ve Samantha’nın ailesinin varlığı hakkında bilgilendirilmez. Film bir

çocuk üzerinden anlatılsa da tam anlamıyla onun gözünden aktarılmaz. Onu sürekli izleyen dışarıdan bir göz aracılığıyla seyirciyi hikâyesine ve Cyril’in başına gelenler ekseninde yaşadığı değişime ortak eder. Uzun çekimler, sesin yerli yerinde, hatta az kullanımı, oyunculukların kararında sergilenmesi, özellikle de Thomas Doret (Cyril) ve Cécile de France (Samantha)’ın doğal ifadeleriyle birlikte insanların doğal hareket sahasına ve gerçeğine uygun bir yöntem ortaya koyan Dardenne Kardeşler’in oyuncuların doğaçlamalarını da önemseyen tavrı filmi daha da izlenir kılar.

Cyril, baba/otorite arayışıyla çıktığı yolculuğunu, bir anne sıcaklığı hissettiği Samantha ile sonlandırır. Dardenne Kardeşler’in deşindiği bu otorite boşluğu, toplum yapısındaki taşların yerinden oynadığını ve günümüzdeki “erkek/baba” profilinin en az “kadın/anne” imgesi kadar deformasyona uğradığını gözler önüne serer. Aynı şekilde diğer filmlerinin çoğunda kullandıkları mekânların benzerliği, nesnelere tutunma özellikleri, yavaş kamera hareketleri ve sundukları minimalist sinema örneği gibi kendileri açısından tekrarların üslûplaştırdığı bir kemal sürecini de ortaya koydukları filmde, bir olgunlaşma hikâyesi sunulur. Seyircinin payına ise kendini ait hissettiklerine, kendine ait olanlara yüklediği anlamlar üzerine düşündükleri ve ortasında kalakaldığı sürecin/sistemin dışlilerinde sıkışmamak adına yönelttiği sorular düşer.

1 Saime Tuğrul, *Ebedi Kutsal Ezeli Kurban/Çok Tanrılıktan Tek Tanrılığa Kutsal ve Kurbanlık Mekanizmaları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), s. 127.

MİZGİN MÜJDE ARSLAN

“FİLMİM BENİM İÇİN VAROLUŞSAL BİR YOLCULUK OLDU”

SÖYLEŞİ: KÜLTİĞİN K. AKBULUT

Bir sinema platformunun toplantısı için Ermenistan’a giden Mizgin Müjde Arslan orada Irak’taki mülteci kamplarında büyümüş insanlarla tanışır. Hiç aklında yokken bir anda yıllarca kampta kalmış babasını sorar tanıştığı bir kadına. Kadın, “Tanıyorum, o benim babam.” diye cevaplar. Manevi kızıdır, tabii ki. Babası küçük yaşta Kürt hareketine katılan Arslan için yıllarca içinde büyüttüğü babasını bulma mücadelesi tekrar alevlenir. *Ben Uctum, Sen Kaldın* Mizgin Müjde Arslan’ın Mardin’deki köyünde, Irak’taki Mahmur Kampı’nda yaptığı görüşmelerden oluşan bir arayışın hikâyesi. Arslan’la hem kendi yolculuğu hem de filminin yolculuğu üzerine söyleştik.

➤ **Filmde de anlatıyorsunuz, ancak yeniden sormak istiyorum. Filmin doğuşu nasıl oldu? Hikâyeye nasıl başladınız?**

Film olma hikâyesinden önce, bu arayış hikâyesi hep kafamda vardı. Çocukken de büyümeyi ve büyüyünce ilk iş onu aramayı düşünüyordum. Yalnız ben on yedi yaşım-

da, üniversite birinci sınıftayken onun vefat haberi gelmişti. Ondan sonra gitmenin yollarını hep aradım ama zordu, tehlikeliydi, belki o kadar cesur değildim. Gitme zorunluluğunu Ermenistan’daki o karşılaşmaya kadar hissetmedim. İstanbul’a döndüğümde onu bulmadan, onunla bu



Mizgin Müjde Arslan

yüzleşmeyi yapmadan normal hayatıma dönemeyecek durumdaydım. Bu hikâye aslında küçük yaşlardan itibaren içimdeydi.

➤ Filmi ilk başta kurmaca olarak hazırlamışsınız, hatta senaryo çalışmasına da başlamışsınız. Neden daha sonra belgesle döndünüz?

İkisi arasında gidip geldim aslında. Yolcu luğa giderken belgesel olabilir düşüncesi vardı aklımda ve o nedenle kamerayı aldık, ama olacağını bilmiyorduk. Bir ihtimal vardı içimde. Profesyonel bir film ekibiyle gitmedik, iki kişiydik. Ses, ışık, kamera, koordinasyon ikimiz tarafından sağlandı. Döndükten sonra o zamanlar çalıştığım film şirketi bunu film yapabileceğimizi söyledi. Ama ben bu düşünceyle cebellessim, çünkü içinde ben vardım ve kendimi göstermek istemedim. Bir oyuncunun sizi oynaması ile sizin olmanız arasında fark vardır. Tam da bu ikilik arasında gidip gel-

Kürtlerin filmi neye benziyor diye sorduklarında, Ben Uçtum Sen Kaldın'a benziyor diyebilirim. Baba figürü kayıptır, yaşlılar ve çocuklar vardır. Yetişkin insanlar yoktur, çünkü onlar açısından bir savaş vardır. Önce baba öldürülür ya da çalışmaya gider. Yolculuk vardır, sınırlar vardır ve geçilir. Yani bir parçalılık hali, aile, yaşanan coğrafya parçalanmıştır.

di film. Bir oyuncu beni oynayabilir mi ya da ben kendimi göstermeli miyim filmde? Sonra kurmaca yapmaya karar verdim. Çünkü döndükten sonra da yolculuk, çarpışmalar devam etti. Ben yeni yeni aile kavramını oturttum. Ya da benim kim ol-

duğum... Tamamen varoluşsal bir yolculuk oldu benim için aslında. Kurmaca yapmaya çalıştım, ancak yapım koşulları da zorladı beni. Ancak filmin senaryosunda da bir sahtelik hissettim. Hiçbir senaryo gerçeği karşılamıyordu. Bu nedenle belgeselde karar kıldım. Senaryo şu an başka bir film. Belki bir gün o senaryoyu başkası çekmek isteyebilir.

📌 Filminiz hem Kürt meselesinin can alıcı yönlerine dokunuyor, hem de bir yandan babayı, hatta aileyi arayış hikâyesi. İkisi arasındaki dengeyi nasıl kurdunuz?

Filmde Kürt mevzusu öne çıksa da ben burada bir baba-kız hikâyesi anlattım. Bir adam savaşa gittikten sonra, ailenin nasıl parçalandığını anlatan savaş karşıtı bir film yapmak istedim. Bu filmde bir kayıp var. Herkes istediği kaybı yerleştirebilir oraya. Aslında sadece gitmek de değil, babanın kutsallığı, çocuk için elzemliği, çocuğun onsuz hep yarım kalacağı... En azından kritik süreçlerde varoluşumuzu tamamlamak için o birlikteliğe muhtaç olduğumuz düşüncesi üzerine oturttum, bu amaçla yaptım. Ama Kürt sineması çalışıyorum ve o açıdan bakarsak bu tam bir Kürt filmi.

📌 İlk yönünden devam edersek, siz de bir Kürt sineması araştırmacısınız, filminizi bugünkü Kürt sineması içinde nerede konumlandırırsınız?

Kürt sinemasını hep kategorize etmeye çalışıyoruz ki bir şeyi kategorize etmek çok zordur. Ama neye benziyor Kürt sine-

Bu coğrafyanın insanların bildiği bir hikâye olsa da bu seyirlik bir şey. Dramatik yapının kurallarını uyguladık. Ne anlattıysan anlat nasıl anlattığın önemlidir. Sinema seyircisine akıcı hale getirmek için kurguda müdahale ettik.

ması diye sorduğumuzda, ya da Kürtlerin filmi neye benziyor diye sorduğumuzda benzerlikler buluyorduk. O benzerliklerin hepsi benim filmimde var. Kürtlerin filmi neye benziyor diye sorduklarında, *Ben Uçtum Sen Kaldın*'a benziyor diyebilirim kendi açımdan. Baba figürü kayıptır, yaşlılar ve çocuklar vardır. Yetişkin insanlar yoktur, çünkü onlar açısından bir savaş vardır. Ya ölmüşlerdir, ya çalışmaya gitmişlerdir, ya şoför olmuşlardır. Düşündüğünüzde hangi filmde baba vardır? Önce baba öldürülür ya da çalışmaya gider. Yolculuk vardır, sınırlar vardır ve geçilir. Yani bir parçalılık hali, aile parçalanmıştır, yaşanan coğrafya parçalanmıştır ve bunun karşılığını sinemada görürüz.

📌 İkinci yönüne gelirse, bu tarz bir kişisel arayış öyküsünü izleyiciye aktarmak zor bir konu. Nasıl çalıştınız?

Bunu dramatik bileşenler üzerine kurduk. Bu coğrafyanın insanların bildiği bir hikâye olsa da bu seyirlik bir şey. Dramatik



yapının kurallarını buna da uyguladık. Ne anlatırsan anlat nasıl anlattığın önemlidir, öykülemeyi neyin üzerine kurduğun. Sinema seyircisine akıcı hale getirmek için kurguda müdahale ettik: Finali sürpriz bırakarak, sorular sorup seyircinin kendisinin yanıtlamasını sağlayarak. Bunun gibi yollar denendi.

➤ **Filmin ilk ve son sahnesi hariç tümü sizin yolculuğunuzdan oluşuyor. Gerçekte bu yolculuk ne kadar sürdü? Nelerle karşılaştınız?**

2009 Kurban Bayramı'na bir hafta kala başladı çekimler. Ankara'da çalıştığım şirket için belgesel çekimindeydim. Bayramdan önce bir hafta izin aldım. Kame-

ramanla birlikte Mardin'e gittik. Çekimler on gün sürdü. Mardin'de başladık, sonra Mahmur'a gittik, bayramdan önce geri döndük Mardin'deki köye. Bizde her Arife günü mezar ziyareti yapılır, tabii sadece Kürtlere has değil, bütün Müslümanlara has bir şey.

➤ **Filmdeki mezarlık ziyareti Arife günüydü yani.**

Evet. Aslında orada babamın mezarının olmayışının, o gün nereye gidecek olduğumuzu bilmeyişimizin acısı vardı. Film içerisinde hissedilir, hissedilmeyebilir, ama gerçekte böyleydi. O yüzden filmin sonunda dedemin mezarına gidiyoruz. Orada "Ahmet'in dedesi" yazmasının ne-

deni de buradan gelir. Çünkü filmdeki herkes Ahmet, ya da diğer adı Kemal'e göre tanımlanıyor. Sınırın bu tarafındakiler Ahmet'in kızı, annesi diye, diğer tarafındakiler Kemal'in arkadaşı, manevi kızı diye geçiyor. Bayram öncesine denk getirmeye çalıştım çünkü bayramda mezar ziyaretleri önemlidir.



➤ Peki, çekimleri yaptıktan sonra hemen kurguya mı geçtiniz?

Hayır, çok uzun sürdü geçmemiz.

➤ Profesyonel nedenlerden mi, kişisel mi?

Döndükten sonra çalışıyordum, elimdeki işi bitirmem gerekiyordu. Daha sonra görüntüleri aktardım ve izledim. Ama kendimi hazır hissetmediğimi anladım. Bu

şekilde gösterme cesaretim yoktu aslında. Söyleşilerde nasıl bu kadar cesur olduğum soruluyor. Bilmiyorum aslında. Bu süreç nasıl gelişti, filmde nasıl bu aşamaya geldim, bilmiyorum. Ama şimdi bakıyorum da insanın kendini açması, bu kadar şeffaf olması cesaret işi. O zaman bu kadar cesur değildim, hatta asla olmaz diyordum. Yapımcımla bunun kavgasına bile girdik. Kurmaca yapmak istedim. Çünkü kurmacada kaçış yollarınız vardır, bu kurmaca der geçersiniz. Ancak bu sizin hayatınız, burada kaçamazsınız. Bu yüzden uzun süre dokunamadım görüntülere. Senaryo desteği aldım bakanlıktan. Sonra yolculuklar devam etti aslında ve bir şekilde eski görüntülere geri döndüm.

➤ Belgeselinizin estetik yönü hakkında da sormak istiyorum. Bundan önceki belgesellerinizi de göz önünde bulundurursak belgesel anlayışınızı nasıl tanımlarsınız?

Belgesel izlemekten, yapmaktan keyif alırım. Belgesel çok sanatlar üstü bir şey, gerçeğe yaklaşmak isteyenler arasında en azından. Belgesel gerçeğe en yaklaştığın türdür. Ama ben kendimi belgeselci gibi görmüyorum. Ben hikâye anlatmayı seviyorum. Ben aslında masalcıyım. Masalci bir nenenin torunuyum ve masal anlatmayı seviyorum. Hayatın masallarla güzelleştiğini düşünüyorum. Bir masal anlatılırken saatlerce, günlerce dinleyebilirsiniz. Bu nedenle öykülü sinemaya, kurmacaya çok daha yakıным. Son birkaç yıldır senaryo dersleri veriyorum, şimdi de bir başka se-

naryo yazıyorum. Belgeselin özgünlüğü nedir dersen, hiçbir tür belgesel kadar özgür olamaz. Bu özgürlük pek çok zaman iyidir, masallardaki gibi karşına ne çıkacağı belli olmayan bir arena sunar. Ama ne aradığın önemli sanırım. Bir şehirde güvenli yolda yürümek ile hiç bilmediğiniz bir coğrafyada, tehlikeli yollarda yürümek gibi. Nerede ve neyi aradığınız önemli belgeselde.

➤ **İstanbul Film Festivali'ndeki ve Documentarist'teki seyirci sohbetlerinde daha çok izleyicilerin bu hikâyede neler bulduğunu merak ettiğinizi söylediniz ve seyircilerin düşüncelerini sordunuz. Filminizin seyirciyle etkileşimi gördüğünüz kadarıyla nasıldı?**

Filmin yaptığı şey bu benim açımdan. Ben anlattım ve şimdi siz anlatmaya başlayın. Bulgar göçmeni bir seyirci de göçle yaşadığı kendi travmasını anlatmak için mecra arıyordu mesela. Bu karşılaşmalar, yüzleşmeler, birbirine ayna tutmalar beni çok etkiliyor. Benim için sanat ve sinema böyle bir şey. Bu karşılaşmalar bizi bir araya getiren şey, bizi akraba kılıyor, yakın kılıyor. Her soruyu cevaplamaya hazırım ama benim açımdan dinlemek daha kıymetli.

➤ **Hem bir belgesel yönetmeni hem de sinema araştırmacısı olarak, son dönemde Türkiye sinemasında görülen belgesel artışını nasıl yorumlarsınız?**

Belgesel artışı bence hep konuştuğumuz alternatif tarih oluşturmanın, belge metin

oluşturmanın, kayda geçirmenin en etkili yolu. Çünkü insanlar yaşadıklarına bir kanıt oluşturmak istiyorlar. Film çekmenin imkânlarının kolaylamış olması bunu tetikliyor. Daha da artacak. Belgesel, tür olarak Kürtlerin, eşcinsellerin, kadınları dili haline geldi. Bu çok anlaşılır bir şey. Şu an en çok bu kitle anlatmak istiyor, sözün sahibi olmak istiyorlar. Metin ile tanımlanmak istiyorlar. Şimdiye kadarki bütün metinler onların üzerine giydirilmiş bir tarihin sunumu, bunu yeni baştan yazmak istiyorlar. Ben izleyici olarak çok beğeniyorum bu filmleri. Hatta öyle bir aşamaya geleceğiz ki, yapım koşulları iyileşirse, belgesel film yapımına destek artarsa, festivaller artarsa, iki tür arasındaki ayırım tamamen kaybolacak bence.

➤ **Bundan sonrası için plânladığınız bir belgesel çalışmanız var mı?**

Aslında hiçbir zaman filmi belgesel yapmak istemedim. *Kumalık* da öyleydi. Hikâyeye kendisine belgeseli dayattı. Bir şey ne olmak istiyorsa o olur. Bir film de bazen karar verir. Şimdi *Büst* diye uzun metraj kurmaca bir film üzerine çalışıyoruz. İstanbul Film Festivali'nin düzenlediği Köprüde Buluşmalar'da jüri özel ödülü aldı. Mardin'de bir yatılı okulda 12 yaşlarında çocukların başlarına gelen trajikomik olayları anlatacak. Yatılı okul öğrencileriyle Eylül ayında bir sinema atölyesi yapıp çalışacağız çocukları seçeceğiz, yani yine kendilerini oynayacaklar, belgesel yine stil olarak kendini hissettirecek filmde.

DOCUMENTARİST 2012:

GERÇEKLİĞİ YAKIN ÇEKİME ALMAK

HİLAL ÜNAL

Geçtiğimiz Haziran ayında gerçekleşen ve bu yıl 5. yılını kutlayan Documentarist İstanbul Belgesel Günleri, belgesel-severlere dünyanın çeşitli yerlerinden farklı belgesellerle geçen bir hafta sundu. Toplumda belgesele karşı oluşturulan önyargıları kırmaya çalışırken dünyadan yaratıcı yapımları izleyicilerle buluşturan Documentarist, bunu geçen sene “Hayvanlar Belgesel Aleminden Çekiliyor” sloganı ile hafif mizahi bir şekilde vurgulamıştı. Klişeleri altüst etmeye çalışan bir festival olarak Documentarist bu seneki (patlamış mısır yerine) “yeşil erik” yiyen seyirci görüntüsü ile özdeşleşip “Belgesel’in tadı değişecek” diyerek belgesel sinemanın gerçeklik seyrinin yeşil erik gibi hem acı olabildiğini hem bağımlılık yaratıyor olmasını öne çıkardı.

Kültür Bakanlığı’ndan destek almaması ve büyük oranda gönüllülerle sponsorların

desteğine dayanmasına rağmen başarılı işler çıkaran festivalin bu seneki onur konuğu ünlü belgesel yönetmeni Heddy Honigmann’dı. Peru doğumlu Hollandalı bir yönetmen olan ve 2007 yılında Hot Docs Kanada Uluslararası Belgesel Film Festivali’nde Yaşam Boyu Başarı Ödülü’ne layık görülen Honigmann, belgesellerinde konular yerine karakterlere odaklanması ve seyirciyi bu karakterlere karşı empati kurdurma yeteneği ile ustalaşmış, birbirinden çok farklı konular üzerine başarılı belgeseller çeken bir yönetmen. Festivalin Honigmann retrospektifi arasında Bosna’da erkeklerin yüzde sekseninin öldürüldüğü bir köyde, oğullarının ve kocalarının yokluğunun acısı ve anılarının varlığı ile yaşayan kadınların hayatlarını aktaran *İyi Koca, Sevgili Oğul*, BM Barış Gücü’nde Rwanda ve Kamboçya gibi çatışma alanlarında görev yapmış askerlerin bu bölgelerdeyken geçirdikleri travmalarla bu yerlerde müzikle kurdukları bağı aktaran *Crazy* ve darbe döneminin silinmeyen hafızası ile yaşayan

Peru’da unutulmuş sokak sakinlerini bulup hüzünlü bir şekilde görünür kılan *El Ovidio* vardı. Honigmann’ın belgesellerinde öne çıkan ortak özellikler, kendi deyimiyle “gerçekliği yakın çekime” almaktan öteye gitmeyi teşebbüs etmeyen bir sadelik ve karakterlerin iç dünyalarını yavaş bir tempoda ilişki kurdukları yönetmenle seyirciye açmalarıyla ortaya çıkan sessiz, kişisel ve insanlığı yücelten duygu yüklü hikâyeler olmaları.

Festival kapsamında dünyanın gündeminden, bu aralar sosyal hareketlilik ile çalkalanan Yunanistan ve Arap dünyasından iki bölüm sunuldu. “Kapı Komşumuz: Yunanistan” adlı bölümde öne çıkan yapımlar arasında, Yunanistan’da ekonomik krizin ülkedeki farklı kesimler üzerine etkisini anlatan ve yönetmenlerin 14 fotoğrafçı ile çıktığı bir yıllık yolculuğun etkileyici ürünü olan *Kriz*, ilerlemiş yaşına rağmen Kahire’de bir kadına hizmetçilik yapmayı sürdüren Yunan asıllı *Katinoula*’nın yalnız ve çileli günlük hayatı, on bir yaşında kolunu ve görme yetisini kaybetmesine rağmen görme engelli olmadan önceki dönemini hayal etmesi ve sezgileri sayesinde yetmiş senedir balıkçılık yapan Yannis Koukoumialos’un hayatını büyüdü bir gerçeklikle takip eden *Kör Balıkçı* ve adaya henüz Türkleştirme politikalarının değmediği zamanlarda nüfusunun yüzde doksanı Rum olan Gökçeada (İmroz)’da kalan son Rumların yurttan olmaya dair hayallerini belgeleyen *25. Meridyen: İmroz Adası* vardı.



Kültür Bakanlığı’ndan destek almaması ve büyük oranda gönüllülerle sponsorların desteğine dayanmasına rağmen başarılı işler çıkaran Documentarist’in bu seneki onur konuğu Hedy Honigmann idi.

“Arap Dünyası Değişim Rüzgarları” bölümünden öne çıkanlar arasında Arap hikâye anlatıcılığı geleneğinin turistik bir malzemeye dönüşüne tanıklık eden *Hakawati*, Mısır da yakın zamanda günlük hayatı felç eden sayısız yasakları ele alıp Tahrir devriminin patlak vermesiyle son bulan *Yasak* ve Lübnan’daki Filistinli mülteci kadınların 1982-1984 yılları arasında erkeksiz kalmış bir kampı örgütleyişini, yıkılan mülteci kampını tekrar inşa edip geçimlerini kendilerinin sağlamalarını animasyon eşliğinde anlatan, kampla aynı adı taşıyan *Kadınlar Krallığı: Ein el Hilweh* vardı.

Gösterime giren Türkiye belgesellerine bakıldığında birkaç senedir olduğu gibi, Kürt meselesi ve anadilde eğitim üzerine çekilen belgeseller ön plândaydı. Bunlardan öne çıkanlar arasında Mizgîn Müjde Arslan'dan Ben Uçtum Sen Kaldın vardı.

Documentarist'te bunlar haricinde birçok ülkeden etkileyici yapımların gösterildiği "Uluslararası Panorama" bölümü, Avrupa'daki saygın sinema okullarından FAMU'da okuyan öğrencilerin ürettiği filmlerin olduğu bir bölüm, "Belleğin İzinde", "Müzik Belgeselleri" ve yakın zamanda aramızdan ayrılan Theo Angelopoulos, Seyfi Teoman ve Lütfi Akad'ın anılarına ayrılan bölümler yer aldı. "Uluslararası Panorama" bölümünde dünyadaki meseleleri ele alan bazı belgesellerin "Türkiye Panoraması" bölümünde yerel yansımalarını izleme fırsatımız oldu. Örneğin Türkiye'de evliliklerin yarısının erken evlilik olduğunu acı bir şekilde bize hatırlatan Bingöl Elmas'ın filmi *Evcilik* ile Hindistan, Nepal ve Afganistan'da dul kalmış kadınların yaşadıkları sosyal dışlanmışlığının haritasını çıkaran İspanya yapımı *Yalnızlığın Haritası* kadınların yaşadıkları sorunların evrenselliğini birkaç kadının hikâyesi üzerinden anlatan bir hatırlatmaydı.

Aramiler'in Dönüşü ve *Yalnız Samaritan* iki azınlığın var olmak için edindikleri

pratikleri anlatan belgeseller. *Aramiler'in Dönüşü* Aramilerin bugün Mardin çevresinde Hristiyanlığın ilk yerleşim yerleri arasında olan tarihi anavatanlarının bulunduğu Tur Abdin bölgesine geri dönmek ve bin yıllık kültürel miraslarını korumak için verdikleri mücadeleyi anlatıyor. *Yalnız Samaritan* ise bugünkü Yahudiliğin daha eski bir kolunu dışa kapalı bir topluluk halinde yaşayan ve bin üyesi kalan kadim Samirilerin, cemaatin bütünlüğünü koruma adına takındıkları katı kurallar ve dışlayıcı tutumun yansımaları üzerine. Çevre sorunlarına dair artan aciliyet durumuyla bu konuda çekilen belgeseller arasında suyun dünya için hayati önemine dair estetik bir yolculuğa çıkaran *Dünyanın Susuzluğu* ile Erzurum'da HES'lerin yol açacağı susuzluk ve doğal tahribat yanında bir de "susunluk cezası" verilen bir köyü anlatan *İşte Böyle* vardı.

Bu konular dışında, gösterime giren Türkiye belgesellerine bakıldığında birkaç senedir olduğu gibi, Kürt meselesi ve anadilde eğitim üzerine çekilen belgeseller ön plândaydı. Bunlardan öne çıkanlar arasında Mizgîn Müjde Arslan'dan *Ben Uçtum Sen Kaldın* vardı. Devletin yol açtığı acıların ve unutulması beklenen bir geçmişin peşinden giden yönetmenin hiç tanımadığı gerilla babasının izinden İstanbul'dan Mahmur Kampı'na gittiği belgesel, Kürt meselesini anlayabilmek ve anlatmak için kişisel hikâyeler -bireylerin yaşadıkları acılarla direnişler- üzerinden yaklaşmanın

önemini bir kez daha gösteren ve kanımca Türkiye’de bu konuda çekilen en iyi belgesellerden biriydi.

Denge Deri Halil Fırat Yazar, Metin Çelik yönetmenliğinde 2009’dan beri öğrenciler, siyasetçiler ve sendika çalışanlarının dâhil olduğu binlerce kişinin hapisanelere girmesinin sebebi olan KCK tutuklamalarını ele alıyor. Mahkemelerde Kürtçe savunmaları “bilinmeyen bir dil” olarak kayıtlara geçen ve absürt suçlamalarla yargılanan sanıklarla avukatlarına söz hakkı veren bu belgesel durumun vahametini önerer nitelikte. *Maya* ise Rodi Yüzbaşı’nın zorunlu göçler ve dengbej geleneğinin kaybolmasının Doğu’da Ermenistan sınırına yakın bir köyün üzerindeki etkileri etrafında dönen ve köyün bir yılını izleyen bir belgesel. *Türkçe Pekiyi* ve *Anadilim Nerede* ise, kanımca çok iyi yapımlar olmasa da Türkiye’de anadilde eğitim yarası üzerine odaklanmaları açısından önem arz eden belgeseller.

Documentarist etkinlikleri arasında Heddy Honigmann’dan ve bellek temalı belgeseller çeken Anjelika Levi’den hareketli görüntülerde bireysel ve toplumsal belleğin inşası üzerine sinema dersleri, Lazca albümler yapan ve en iyi film müziği ödüllerine imza atan Mircan Kaya’nın verdiği bir müzik dersi, ayrıca Arap devrimlerinin farklı dinamikleriyle Çağdaş Yunan sineması üzerine paneller vardı. Bunlar dışında bu sene ilk defa gerçekleştirilen Taksim Gezi Parkı’nda bir

“Belgesel Akşamı”, dijital belgesel üzerine uygulamalı bir atölye olan Interaktif Belgesel (Web Doc) Atölyesi’yle Yaratıcı Belgesel Atölyesi yapıldı. Hollanda Başkonsolosluğu’nun desteğiyle (daha doğrusu, Kültür Bakanlığı’nın festivale bir türlü vermediği desteği esirgemeyen desteğiyle) gerçekleştirilen Yaratıcı Belgesel Atölyesi’nin belgesel tarihinin önemli ustalarından Hollandalı yönetmen Johan van der Keuken’e adanan Yeni Yetenek Ödülü, Bülent Öztürk’ün Van depresyonundan sonra insanların gündelik yaşam mücadelelerini anlattığı *Beklemek* adlı belgeye verildi. Özel mansiyon ödülünü kazanan yapım ise Ebubekir Çetinkaya’nın aile içi cinsel şiddeti ele alan *Yuva* belgeseli oldu. Yaratıcı Belgesel Geliştirme Atölyesi’nde ise Volkan Uce’nin *Hallo İstanbul!* adlı projesine mansiyon ödülü verilirken, IDFAcademy’ye katılmak üzere Amsterdam Belgesel Film Festivali’ne (IDFA) Veli Kahraman’ın yöneteceği *Kayıp Ot: Dersim’in Lokman Hekimi* ile Sena Başöz ve Masha Godovannaya’nın *KEPİ* adlı projeleri gönderildi.

5. yılını geride bırakan Documentarist hem belgesel bağımlılarına hem de belgeselin “gerçek” yüzüyle henüz yeni tanışan seyircilere hitap edecek yapımlarla dolu geçti. Festival, estetik ve aktivizm, hüznün ve coşku, yakın ve uzak coğrafyalardan hikâyeler arasında gezinmemizi, görünmeyen veya görmeyi reddettiğimiz gerçeklikler ile yüzleşmemizi sağladı.

FERHAT KENTEL

NEDEN FİLM SEYREDİYORUM?

Aslında hep film seyretmek istiyorum da neden bir türlü tam istediğim kadar seyrede miyorum diye sorsam ve bu soruya cevap versem daha anlamlı olacak galiba.

Bu sorunun ilk ve kolay cevabı şu: zamansızlık ya da zamanımı iyi ayarlayamıyorum. Zaman ayarladığım zaman da görmek istediğim filmler kalkmış oluyor. Dolayısıyla çeşitli defalar, görmekten hiçbir şey kazanmadığım, aman aman keyif duymadığım filmler görmek durumunda kalıyorum.

Sorunun ikinci cevabı ise kendi içimde derin çelişkiler barındırıyor. Çünkü sinemadan, güzel filmlerden derin bir keyif almama rağmen ve sinemanın sahip olduğu görselliğin aslında çalışma alanım (sosyoloji) için giderek daha da anlamlı bir hale geldiğini bilmeme rağmen hâlâ kafamın içinde duran klâsik “iş ve boş zaman” ikileminde önceliği “iş”e veriyorum ve sinema bir “boş zaman faaliyeti” ya da “eğlence” olarak tabii ki ikinci plâna düşüyor.

Kafamın içindeki bu ayrımı yıkabildiğim zamanlarda, yani “eğlence” diye tanımlanan bir faaliyetin pekâlâ kendimizi hesapsız kaptırmaya tamamlamak için bir hazine olduğunu; fakat bunun daha da ötesinde özellikle “işim” için de benzersiz bir anlatı dünyası ve anlatım tekniği olduğunu görüyor ve sinemanın hakkını veriyorum. En basitinden, bir makale veya kitapta sayfalar dolusu tutan bir analiz ya da açıklamanın bazen otuz saniyelik bir sahnede anlatılabiliyor olması karşısında hayranlık duyuyorum ve yaptığım sosyolojiyi de giderek daha fazla sinema ile birlikte düşünmek istiyorum.

Ancak duyduğum bu hayranlığı abartmam gerektiğini de biliyorum. Çünkü sinema vasıtasıyla yeniden üretilen gerçekliğin de “tek” gerçeklik olmayacağını unutmamam, yani gözlerimizi kamaştırmamam gerektiğini düşünüyorum. Her ne kadar “iyi” sinema vasıtasıyla “toplum”, “insan”, “hayat” vb. çok derinlikli anlatılarak “resmedilmiş” olabilse de, dünyayı ucundan köşe-



sinden anlama, anlamlandırma maceramızda çok daha çeşitli yollar ve güzergâhlar olabileceğini hatırlamaya çalışıyorum.

Belki de önemli olan, farklı yollar eşliğinde toplumla anlamlı bir etkileşim ilişkisi kurmak... Eğer insan ve insanların bir arada yaşamak üzere kurdukları toplumlar sonsuz derecede karmaşıkça, bu karmaşıklığın içinde biraz olsun anlayarak var olabilmenin de birçok yolu olmalı; her yol bir vecheye biraz olsun ışık tutabilmeli.

Belki bu sayede, modernlikle birlikte daha çok hasır neşir olduğumuz, Sovyet ve Nazi totaliter sistemleriyle daha da işlevselleşen görselliğin mutlak ikna ediciliğinden ve “gören gözün her şeyi bütün çıplaklığıyla görmesi ve göstermesi” yanılığından ve riskinden de kurtulabiliriz. Her halükarda, modernliğin ve pozitivistimin unutturduğu

Bir kitapta sayfalar dolusu tutan bir açıklamanın otuz saniyelik bir sahnede anlatılabiliyor olması karşısında hayranlık duyuyorum ve yaptığım sosyolojiyi gide rek daha fazla sinema ile birlikte düşünmek istiyorum.

farklı “görme” yollarını sürekli ve yeniden hatırlamaya çalışarak, ancak öte yandan, bir tarafımızla da “modern” olduğumuzun farkında olarak, sinemayla daha akıllıca bir ilişki kurabilir; toplum olarak kendi üzerimize düşünme yollarımızı geliştirebiliriz. Bir bakıma sinema bir yandan sosyolojik dilimizin gelişmesine katkıda bulunurken, diğer yandan kendisi de bir malzeme olarak toplumun nereden nereye gitmekte olduğuna dair önemli ipuçları verebilir.



Batman Başlıyor - Kara Şövalye Özel Set DVD

**(Batman Begins -
The Dark Knight)**

Tiglon

Yönetmen: Christopher Nolan

Oyuncular: Christian Bale, Michael Caine, Heath Ledger

ABD, 2005-2008, 140 dk.-152 dk.

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

Kara Şövalye Yükseliyor (Dark Knight Rises)'un vizyona gireceği 27 Temmuz 2012 tarihinden hemen önce üçlemenin ilk iki filminin DVD seti, Tiglon etiketi ile raflarda yerini buldu. Daha önce de beyazperdeye pek çok kez uyarlanan Batman çizgi romanının Christopher Nolan yorumu; "suç", "adalet", "güç" ve "düzen" gibi kavramlar çevresinde önemli tartışmalara kapı aralaması sebebiyle benzerlerinden ayrı bir yerde duruyor. Nolan'ın Kara Şövalye üçlemesi çok iyi çalışılmış karakterleri üzerinde derinleşerek suçun kaynağını, insanın iyilik ve kötülüğe aynı anda meyyal tabiatını, gücün yozlaştırıcılığını, düzen koyucuların yetkisinin kaynağını anlamaya ve anlatmaya çalışıyor.

Serinin ilk filmi *Batman Başlıyor* ağırlıklı olarak bir kahramanı yetiştiren maddi ve manevi koşulları betimler. Batman'in eğitmeninin dilinden; insanı suça sürükleyen, öte yandan da suç işlemekten alıkoyan en temel dürtünün "korku" olduğunu vurgular. Daha da önemlisi "güce" ancak içindeki ve dışındaki korkuyu yönetmeyi ve yönlendirmeyi başaran kişinin sahip olabileceğini gösterir.

Elbette “güçten” bahsedebilmek için birincil önkoşul -filmin dahi tartışmaya açmadığı- Bruce Wayne'in doğuştan beri sahip olduğu para, bilim ve teknolojidir. *Batman Başlıyor*'un, gücün kaynağına dönük kısmen de olsa bir muhasebeye girişmesi; devam filminde düzeni kuranların/iktidarın sahip olduğu gücü ve yetkiyi sorgulamayı deneyecek bir seri için tutarlı, ancak bir o kadar da iddialı bir başlangıçtır.

İkinci filmin merkeze aldığı mesele ise Batman'in Kara Şövalye'ye dönüşmesi, dahası bu dönüşümün kaçınılmazlığıdır. Film aslında her ne kadar iyiliğe hizmet etme amacı gütse de, bir insanın eylemlerinin ölçüsünü ve sınırını kendisinin belirliyor olmasının sebep olabileceği kaos resmeder. Kendi kanunlarıyla yaşama eylemi pekâlâ, Heath Ledger'ın harika bir oyunculukla hayat verdiği Joker karakterinin yaptığı gibi, kötülükle de buluşabilir. Ve bu acımasız buluşmanın sebep olduklarından kötülüğü ve adaletsizliği besleyenler kadar, kuralların kişiye göre değişebilirliğini savunanlar da sorumludur. Batman her ne kadar mevcut

düzenin eksikleri yüzünden ortaya çıkmış olsa da, onun önerdiği düzensizlik ona doğrultulan en güçlü silah olarak karşısına çıkacaktır. Gerek sosyal hayatta gerekse siyasette sık sık tecrübe edilen bu açmaz tartışılmaya açılrsa da mesele yine Kara Şövalye'nin kendini feda etmesi ile daha da pekiştirilen kahramanlığına bağlanır.

Kahramanlık destanının muhteşem finali olarak tanıtılan ve muhtemelen bu yazı yayına çıktıktan sonra çok kısa bir süre içinde izleme fırsatı bulacağımız üçlemenin son filmi bu soruların ne kadarına cevap verecek bilinmez. Ancak ilk iki filme bakarak; topluma rağmen toplum için savaşan kahraman Kara Şövalye'nin son macerasında da, ABD özelinde de olsa, mevcut dünya düzeninin ve bu düzenin kırılma noktalarının yer bulması bekleniyor.



Kevin Hakkında Konuşmalıyız (We Need to Talk About Kevin)

Tiglon

Yönetmen: Lynne Ramsay

Oyuncular: Tilda Swinton, John C. Reilly, Ezra Miller

İngiltere, ABD, 2011, 112 dk.

Eva (Tilda Swinton), Kevin'a hamile kaldığı gençlik yıllarında bütün kariyer plânlarını ve hedeflerini bir kenara koyarak çocuğunu dünyaya getirmeye karar verir. Kevin, on altıncı yaş gününden birkaç gün önce affedilemez bir şey yapınca, Eva yeteri kadar iyi bir anne olup olmadığını, onun eylemlerinden ne denli sorumlu tutulabileceğini sorgulamaya başlar. Baş etmesi gereken yalnızca ke-der ve suçluluk değil, toplumun ona karşı takındığı tutumdur.

Kevin Hakkında Konuşmalıyız'la modern kadının yaşadığı annelik deneyimine gözlerini çeviren Lynne Ramsay, Eva/Havva'yı taş tutmanın onun içinde yaşadığı cehenneme odun taşımaktan başka bir işe yaramadığını gösterirken annelik hakkındaki bütün bilgilerimizin de güncellenmeye muhtaç olduğunu hatırlatıyor. Film diliyle Eva'nın ruhundaki sarsıntıyı seyircisine de taşıyan yönetmen, ardında bıraktığı doğurgan sorularla bizleri bir muhasebeye çağırıyor.

DVD'nin özel seçeneklerinde filmin sinema fragmanının yanı sıra oyuncular ve çekim ekibiyle gerçekleştirilen röportajlar da yer alıyor.

(Ayşe Pay)



J. Edgar

Tiglon

Yönetmen: Clint Eastwood

Oyuncular: Leonardo DiCaprio,
Armie Hammer, Naomi Watts

ABD, 2011, 131 dk.

Yirminci yüzyılın en tartışmalı, en esrarengiz ve en güçlü portrelerinden biri olan J. Edgar Hoover'ın gerçek hayat hikâyesinden uyarlanan filmde, ünlü FBI başkanının gençliğinden başlayarak Amerikan Adalet Bakanlığı'ndaki yükselişi ve neredeyse elli yıl boyunca Federal Büro üzerindeki etkisi beyazperdeye taşınıyor. Film son derece başarılı kostümler, dekor, detaylarla anaakım dönem filmi standartlarının altından biçimsel anlamda kalkıyor. Ancak filmin yönetmeni aktif siyaset de yapan Clint Eastwood, ele aldığı figür de ABD tarihinin en tartışmalı isimlerinden Hoover olunca filmin bir ideolojik (yeniden) üretime dönüştüğüne de dikkat çekmek gerekiyor. Hoover'ı zaman zaman hatalar da yapmış bir iyi niyet elçisi olarak temsil etmek, hiç değilse hayatını mahvettiği binlerce insana yapılmış bir ayıp olarak kayda geçiyor.

Özel seçeneklerde; filmin silinmiş sahneleri, prodüksiyon aşamasının zorluklarına ışık tutan kamera arkası görüntüleri ve "J. Edgar: Anlaşılması Zor Bir Adam – Clint Eastwood ve Leonardo DiCaprio 20. Yüzyılın en güçlü figürlerinin samimi bir portresini sunuyorlar" bölümleri yer alıyor.

(Yiğitalp Ertem)

YENİ SİNEMAYA YENİ YORUMLAR BİR KAPIDAN GİRECEKSİN

SEMA KARACA



Kitap tanıtmak zordur, kritik etmekse daha da zor. Çünkü hem okurken zihnen zaten yapmakta olduğunuz muhasebeyi ekstra bir çabayla kâğıda dökmeniz hem de hasbihal ettiğiniz insanla (yazarla) normal bir okurun aksine oldukça mesafeli bir konumdan konuşmanız gerekir. Kitap sizi içine çekmeye çalıştıkça geri geri gidip en dipte bir nokta gibi duran “eleştirel bakma” orijinininden güç almaya çalışırsınız ki, bu da apayrı bir gerilim yaratır zihinde.

Birden fazla yazarı olan kitaplarda bu gerilim had safhaya ulaşır. Okurunu bu gerilimin doruklarında gezdiren ve aynı oranda fikri ilhamlara neden olan bir kitap geçtiğimiz ay raflarda yerini aldı. Adıyla, yaşatacağı deneyimin adeta ipuçlarını verdiği ancak okunduktan sonra fark edilebilecek bir Umut Tümay Arslan derlemesi: *Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*.

Umut Tümay Arslan, daha önce de sinema ile ulus inşası, toplumsal iktidar, cinsiyet ilişkisini ele alan derleme ve telif eserler vermiş bir sinema yazarı. 2005'ten bu yana Yeşilçam Sineması üzerine iki kitap çıkarmış; 2010'da yine Metis Yayınları'ndan çıkan *Mazi Kabrinin Hortlakları* kitabıyla Türk Sineması'na dair henüz söylenmemiş çok şey olduğunu göstermişti. Arslan, bu kez *Bir Kapıdan Gireceksin* ile dikkatleri Yeşilçam'dan yakın dönem Türkiye Sineması'na çeviriyor.

Kitap, bu kategoride değerlendirilen Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Ümit Ünal, Kazım Öz, Pelin Esmer, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin filmlerini mercek altına alan derinlikli yazıları bir araya getiriyor. On dokuz denemeden oluşan eserin yazarları arasında çeşitli disiplinlerden hem aşına hem de yeni isimler var: Yeşim Tabak, daha önce Metis'ten çıkan *Filmlerle Sosyoloji* kitabının yazarlarından Bülent Diken, Asuman Suner, Barış Engin Aksoy, Ümit Ünal'ın 9 (2002)'unu değerlendiren Mithat Sancar ve Özlem Köksal; Fırat Yücel, Nejat Ulusay, *Çoğunluk* (2010) üzerine üç farklı yorumla Karin Karakaşlı, Meltem Ahıska ile Elif Çiğdem Thwaites; Feride Çiçekoğlu, *Bahoz/Fırtına* (2007) değerlendirmeleriyle Mesut Yeğen ve Sema Kaygusuz; Umut Tümay Arslan, Meltem Gürle, sinemada beden tartışmasına odaklanan ilginç yazısıyla Fatih Özgüven ve son olarak Boğaç Ergene.

Kitap, bütünlüklü bir giriş yazısından mahrum olması sebebiyle, okuru ne okuyacağına dair bir bilinmezlikle yola çıkarıyor. “Türkiye sineması üzerine denemeler” ibaresiyle bölüm başlarındaki kısa sunuşların bir fikir vereceği düşünülmüş olabilir, ancak bu filmlerin bulunduğu ortak noktanın ne olduğu sorusunun cevabı kitap bittiğinde de muğlâklığını korumaya devam ediyor.

Kitap, bütünlüklü bir giriş yazısından mahrum olması sebebiyle, okuru ne okuyacağına dair bir bilinmezlikle yola çıkarıyor. Kapaktaki “Türkiye sineması üzerine denemeler” ibaresiyle bölüm başlarındaki kısa sunuşların kitaba ve okunacak bölümün temasına ilişkin bir fikir vereceği düşünülmüş olabilir, ancak çok farklı dinamiklerden beslenen bu filmlerin ve onlara dair analizlerin bulunduğu ortak noktanın ne olduğu sorusunun cevabı maalesef kitap bittiğinde de muğlâklığını korumaya devam ediyor. Belki bütün bu yazıların tek ortak noktasının Yeni Türkiye Sineması'nı mercek altına alması olduğu söylenebilir, ancak Yeni Türkiye Sineması'nın kavramsal olarak işaret ettiği gerçekliğin hâlâ altının doldurulamamış olması ve hangi yönetmenlerin bu kategoride değerlendirileceği meselesinin karmaşıklığı kitabı ilklerden olmanın dezavantajıyla yüz yüze bırakıyor.

Bir Kapıdan Gireceksin hem birbirine zıt hem paralel birçok fikrin, yorumun yan yana getirildiği bir çeşitleme; Türkiye üzerine, insan üzerine, sistem ve yaşamak üzerine söylediği çok şey var.

Yine “efradını câmi ağyarını mâni” bir kavramlaştırma yapılmadığından olsa gerek, kitapta Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu gibi isimler kategori dışı bırakılıyor. Kazım Öz, Ümit Ünal ve Seren Yüce ise aynı film üzerine kaleme alınmış birden fazla yazıyla gündem ediliyor. Arslan’ın derlemeden muradının ne olduğunu bir giriş yazısıyla açık etmesi belki okurun bu eksikliğin anlamını kavramasını da mümkün kılabilirdi.

Bu eksikliğine rağmen Yeni Türkiye Sineması’nı konu edinen diğer kitaplar arasındaki yerini tespit etmek açısından *Bir Kapıdan Gireceksin*’in çekildikleri dönemde çok da dikkate alınmamış filmler üzerine çarpıcı yazılarla dolu olduğunu da vurgulamak gerek. Özellikle Ümit Ünal’ın 9’unu kritik eden Mithat Sancar ve Özlem Köksal’ın yazıları bu anlamda kayda değer. Anaakım sinemanın kıyısında kalmış böylesi bir filmin yıllar sonra da olsa hak ettiği biçimde değerlendirildiğini düşündüren, hem de farklı bakış açılarıyla zihin açan yazılar bunlar. Sancar’ın “İskalanmış Şeylerin Hafızasında 9” isimli yazısında, bir özeleştiriden yola çıkarak çizdiği sinemasal evren, bir anda bizatihi yaşamın kritiğine dönüştüğünde başınızın dönebilir. Hele de

aklınızın bir kısmını “...hikaye yoksa kişi de yoktur. İnsan kendi hayat hikayesi olan, bu hikayeye *sahip olan* ve bu hikayeyi *anlatabilen* bir şeydir.”¹ cümlelerine rehin bırakmadan diğer yazılara geçmek hiç mümkün değil. 9 üzerine Özlem Köksal’ın tespitleri de son derece çarpıcı. Köksal filmin bizi bir hayaletle, filmin maktulü Kirpi’nin kişiliğine imâen yerleştirilmiş bulunan suçun asıl failiyle kısa bir zaman için yüz yüze getirirse de, bu faille “tanıştırmaktan” özellikle kaçındığını söylüyor. Yüzleşme ve hafıza üzerine Mithat Sancar’ın güzellemesinden sonra Köksal’ın yorumunu okumak 9’u tekrar izleme arzusunu tetikliyor.

Burada muhakkak sözü edilmesi gereken bir diğer metin “Yusuf’u Yanlış Anlamak”. Asuman Suner imzalı bu yazı, öncelikle Kaplanoglu sinemasıyla bir türlü bağ kuramayan birinin kaleminden çıkmış olması dolayısıyla ilgiyi hak ediyor. Yazar, Yusuf Üçlemesi’ni her izlediğinde gözünün manevi olandan dünyevi olana kaydığını itiraf ederken aslında Kaplanoglu sinemasındaki haliyle aşkınlığın çok da insani bir boyutta seyrettiğini ortaya koyuyor. Ayrıca Suner’in, yönetmenin Yusuf’a çevirdiği kamera görüntülerinden bir kadın damıtması ancak böylesi, görünenin ötesini kurcalayan, ona “ait olamayan bir seyircinin” bakışıyla mümkün olabilirdi.

Çoğu yazıda akla gelen “acaba yönetmen bu kadar ayrıntılı ve derin düşünmüş

¹ Randall’dan aktaran Sancar, s.78. Vurgular bana ait.

olabilir mi?” sorusu kitap boyu okuyucunun peşini bırakmıyor. Filmler üzerine çok çalışıldığı, her sahnenin ilmek ilmek sökülüp sinema üzerinden bir mana/hakikat arayışına çıkıldığı aşikâr. Kimi yazılar ikna edicilik açısından zayıf kalsa da, bu, kitabın kıymetini azaltacak boyutta değil. Bu anlamda Fırat Yücel’in Reha Erdem’in *Hayat Var* (2008) filmi için yazdıkları, Feride Çiçekoğlu’nun Pelin Esmer’in *11’e 10 Kala* (2009) filmi ve Nazan Maksudyan’ın İstanbul temasının sinemadaki tezahürleri üzerine tespitleri, Umut Tümay Arslan’ın *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011)’dan çıkardığı en az film kadar ilgi çekici ve ezber bozan analizi kitabı değerli kılan metinlerden. Kapakta da söylendiği gibi “...bu denemeler, Türkiye’nin uzak ya da yakın, kronik ya da yeni, can acıtıcı ya da kayıtsızlaştırıcı meselelerini sinemasal kurgu dolayımıyla düşünmeye, bu yolla farklı türden hakikatler keşfetmeye imkan tanıyor. Ama aynı zamanda bizleri bekleyiş, inanç ve arzu kapısı ile aralanan, sinemanın o sapkın ama mucizevi dünyasına bir kere daha sokuyor.” Hatta “yeni olan Türkiye sineması mı yoksa Türkiye mi?” sorusunun iki olumlu cevap içerebileceği umudunu bir yeşertip bir siliyor.

Bir Kapıdan Gireceksin hem birbirine zıt hem paralel birçok fikrin, yorumun yan yana getirildiği bir çeşitleme; Türkiye üzerine, insan üzerine, sistem ve yaşamak üzerine söylediği çok şey var. Tıpkı “Yeni Türkiye Sineması” gibi...

Bir Kapıdan Gireceksin’in çekildikleri dönemde çok da dikkate alınmamış filmler üzerine çarpıcı yazılarla dolu olduğunu vurgulamak gerek. Özellikle Ümit Ünal’ın 9’unu kritik eden Mithat Sancar ve Özlem Köksal’ın yazıları bu anlamda kayda değer.

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