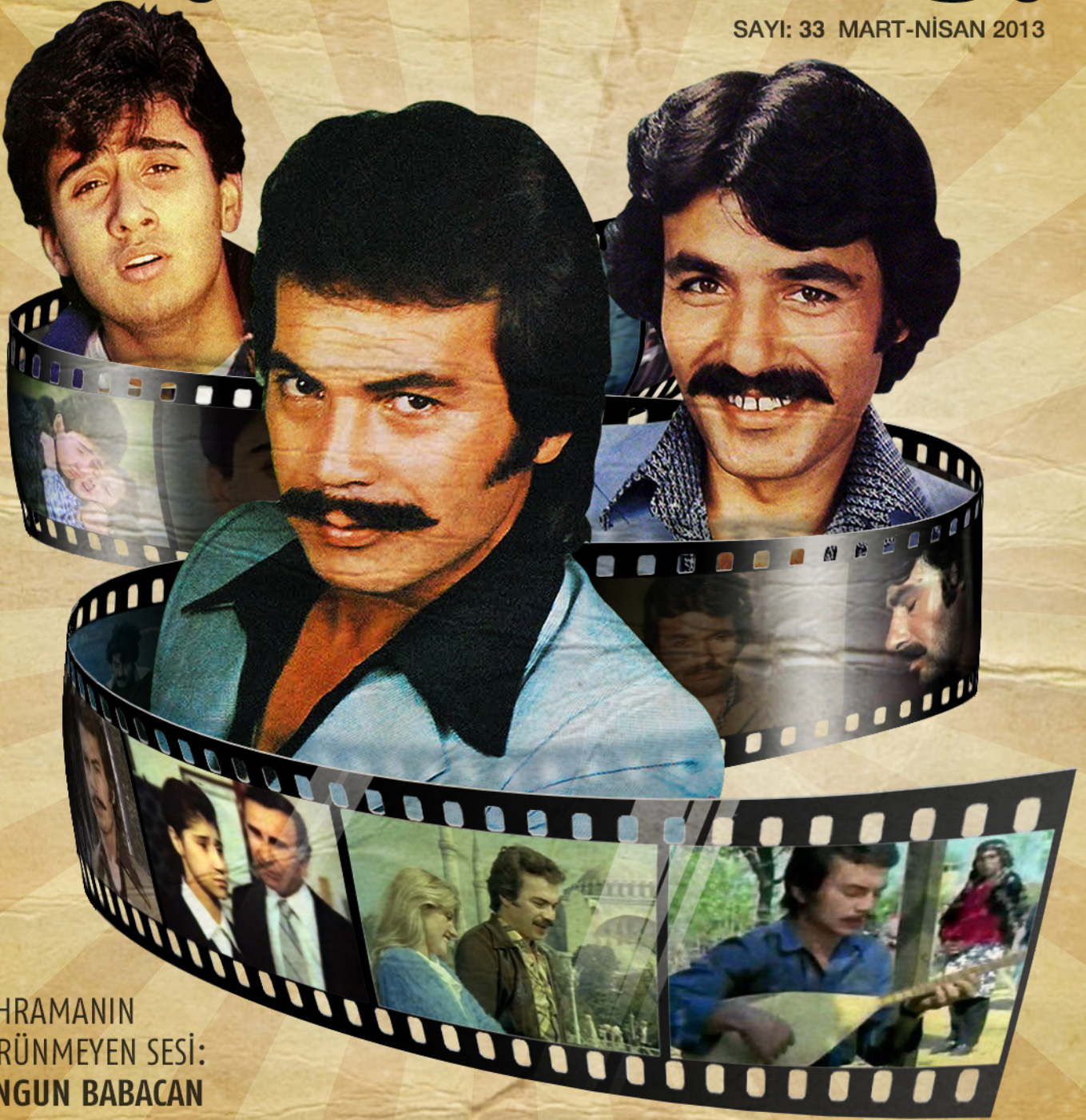


# HAYALPERDESİ

SAYI: 33 MART-NİSAN 2013



➤ KAHRAMANIN  
GÖRÜNMEYEN SESİ:  
SUNGUN BABACAN

## Arabesk Filmler

ERTEM EĞİLMEZ FROM ONE GENERATION TO NEXT

## HAYAL PERDESİ

### Sinema Dergisi

Sayı: 33, Mart-Nisan 2013

#### Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

#### Yayın Yönetmeni

Celil Civan

#### Yayın Yönetmeni Yardımcısı

Aybala Hilâl Yüksel

#### 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

DiziKritik: Hilal Turan

**Görsel Yönetmen:** Erol Polat

**Grafik:** Fatma Efe, Recep Önder

**Web Sorumlusu:** İbrahim Erbas

**Reklam Sorumlusu:** Gökhan Gökmen

**Halkla ilişkiler:** Gülsüm Çelik Bayram

#### Katkıda Bulunanlar

Cihan Aktas, Ali Aslan, Alper Çeker, Ömer Çolakoğlu, Sema Karaca, Zeynep Köroğlu, Cem Pekman, Koray Sevindi, M. Abdülgafur Şahin, Murat Tolga Şen, Remzi Şimşek, Nermin Tenekeci, Ahmet Terzioğlu, Kübra Turangil

**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

## Arabesk Filmler

Bu sayıdaki dosyamızda 70'lerde sinema salonlarına, 80'lerde video filmlerle evlerimize konuk olan arabesk film furçasının kaynaklarını, gelişimini ve sinemamıza etkilerini ele almaya çalıştık. Cem Pekman arabesk damarın tarihi ve kültürel seyrini filmler üzerinden takip ederken, Murat Tolga Sen Yeşilçam sinemasının Ömercikleriyle Ayseciklerinin 80'lerdeki karşılığı olan arabesk dünyasının isminin başında "Küçük" sıfatını taşıyan kahramanları üzerinde duruyor. Sinema tarihçileri ve dönemin tanıkları Giovanni Scognamillo ve Ağâh Özgüç ile arabesk filmlerin genel özelliklerini, 70'lerin ticari koşullarını, arabeskin yıldızlarını ve söz konusu filmlerin bugüne bıraktıkları mirası konuştuk.

*Kamera Arkası'nın* konuğu ise sesini televizyonlardan hepimizin tanıdığı bir isim: Sungun Babacan. Bugüne kadar Tom Cruise, Brad Pitt gibi Hollywood yıldızları yanında Daffy Duck ve Kurbağa Kermit gibi pek çok farklı karakteri seslendiren dublaj sektörünün duayen ismi Sungun Babacan ile eğitiminden sektörüne dublaj üzerine keyifli bir söyleşi gerçekleştirdik.

*Festival Günlüğü* sayfalarında, 30 Mart-14 Nisan tarihleri arasında gerçekleştirilecek olan 32. İstanbul Film Festivali programı içinde gözümüze çarpan filmleri neden merak ettiğimizi Hayal Perdesi okurları için derlerken *Acık Alan'da* Remzi Şimşek, Yavuz Turgul'un son eseri *Av Mevsimi'ni*, elestirmenlerin geneli tarafından yapıldığı gibi filmin polisiye unsurları üzerinden değil, filmin görülmeyen kahramanı Pamuk'un "gölgede kaybolmuş" hikâyesi üzerinden değerlendiriyor.

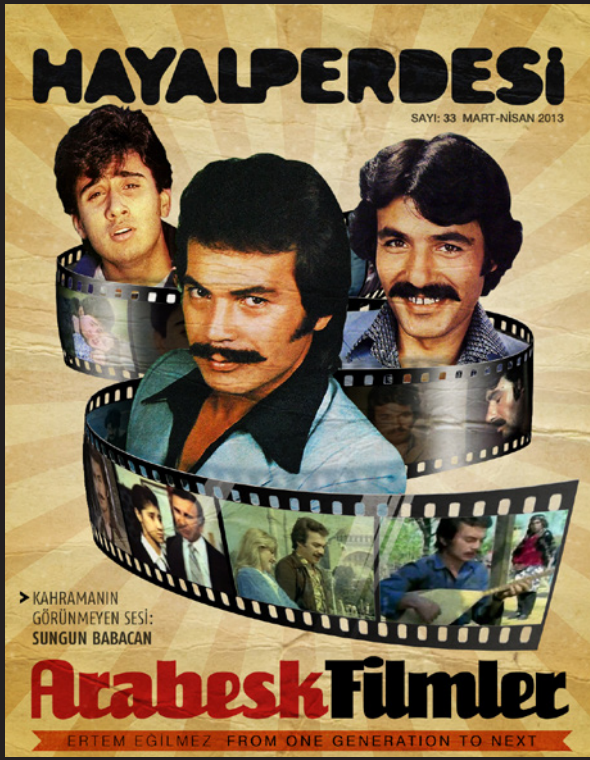
Cihan Aktas Altın Küre'de "En iyi yönetmen" ve "En iyi drama", Oscar'da ise "En iyi film ödülü" alan *Operasyon: Argo'yu* Amerika ile İran arasındaki "ask ve nefret" ilişkisi, Amerika'nın İran üstünden geliştirdiği İslamofobi siyaseti dolayımında değerlendiriyor.

*Neden Film Seyrediyoruz'un* bu sayıdaki konuğu hikâyeci Nermin Tenekeci. "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusuna bir hikâye anlatarak cevap veriyor.

**Celil Civan**



Siir, (Shi), Chang-dong Lee, 2010

**Arabesk Filmler**

70 ve 80'li yıllara damgasını vuran arabesk film furiasının kaynaklarını, gelişimini ve sinemamıza etkilerini incelediğimiz dosyamızda Cem Pekman arabesk damarın tarihi ve kültürel seyrini filmler üzerinden takip ederken, Murat Tolga Şen arabesk furiasının "küçük"leri üzerinde duruyor. Sinema tarihçileri ve dönemin tanıkları Giovanni Scognamiglio ve Ağâh Özgüç ile gerçekleştirdiğimiz söyleşiler arabesk filmlerin genel özelliklerini, 70'lerin ticari koşullarını, arabeskin yıldızlarını ve bugüne mirasını keyifli bir dille tartışıyor.

**VİZYON**

- 06** Bir Varmış Jîn Yokmuş/ **Tuba Deniz**
- 10** Acı: Ana Oğul Kutsal Ruh/ **Celil Civan**
- 16** Lincoln: İstisnai Bir Lider/ **Ali Aslan**
- 20** Django: Zincirlerinden Başka Kaybedecek Bir Şeyi Yoktu/ **Alper Çeker**
- 24** Kelebeğin Rüyası/ **Hayal Perdesi Sinema Sohbetleri**

**FESTİVAL GÜNLÜĞÜ**

- 28** İstanbul Film Festivali: Merak Ettiklerimiz

**AÇIK ALAN**

- 32** Pamuk'un Hüzünlü Huzursuz Ruhu/ **Remzi Şimşek**

**TÜRK SINEMASI ARAŞTIRMALARI**

- 36** Türk Sineması'nda Arabesk/ **Cem Pekman**
- 42** Arabesk Sinemasının Şarkıcı "Küçük"leri/ **Murat Tolga Şen**
- 48** GIOVANNİ SCOGNAMİLLO: "Asıl Filmi Götüren Müziktir"/ **Barış Saydam**
- 52** AGÂH ÖZGÜÇ: "Arabeski Yaratan Ferdi Tayfur'dur"/ **Barış Saydam**

**BÜYÜLÜ GERÇEK**

- 60** Argo ya da Tarihin Tahrifi/ **Cihan Aktas**

**KAMERA ARKASI**

- 66** Kahramanın Görünmeyen Sesi: Sungun Babacan/ **M. Abdülgafur Şahin-Koray Sevindi**



## 66 KAMERA ARKASI

### Sungun Babacan

Bugüne kadar Tom Cruise, Brad Pitt, Daffy Duck ve Kurbağa Kermit gibi pek çok farklı yüzle karşımıza çıkan seslendirme sanatçısı Sungun Babacan ile eğitiminden sektörüne dublaj üzerine konuştuk.



## 32 AÇIK ALAN

### Pamuk'un Hüzünlü Huzursuz Ruhü

Remzi Şimşek, Yavuz Turgul'un son filmi *Av Mevsimi*'ni, filmin polisiye ve mizah unsurları arasında kaybolan ak Pamuk'un hikâyesi üzerinden değerlendiriyor.



## 96 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

### Nermin Tenekeci

Bu sayımızın konuğu hikâyeci Nermin Tenekeci. Tenekeci "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusuna bir hikâye anlatarak cevap veriyor.

## KEŞİF

76 +Rep: Paylaşımın Doğası ve Sınırları Üzerine/ **Ahmet Terzioğlu**

## BELGESEL ODASI

84 Woody Woody'yi Anlatıyor/ **Barış Saydam**

88 Yaralı Belleğin İzinde/ **Hilal Turan**

## AÇIK ALAN

92 Tepelerin Ardında: Gidilecek Bir Yer Yok mu?/ **Zeynep Köroğlu**

## NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

96 Her Film Bir Hikâye ile Başlar/ **Nermin Tenekeci**

## SİNEFİL

100 Trajediyle Raks/ **Kübra Turangil**

## KİTAPLIK

104 Filmozofi: Filmden Bir Dünya Yaratmak/ **Sema Karaca**

## ENGLISH SECTION

110 Ertem Eğilmez From One Generation to Next/ **Cem Pekman**



# BİR VARMİŞ JİN YOKMUŞ!

---

**TUBA DENİZ**

---

Reha Erdem sinemasında en belirleyici olan filmlerinde zaman ve mekânı yeniden üretmesi. Modern insana dayatılan ritim ve mekanik zaman algısına karşı duruş barındıran bu bakış açısı, onu mekân tasarımına da sevk ediyor. Bildiğimiz coğrafyalar bilmediğimiz koordinatlara, tanıdığımız kimlikler ya da aşına olduğumuz nesnelere, sesler bambaşka kavramlara, meselelere işaret edebiliyor bu sinema evreninde. “Ben sanatta gerçekçiliğin düşünceyi öldürdüğünü düşünüyorum. Fakat hem gerçeğe değil, hem de gerçekçi olmayan bir şey olduğunda, hem biraz kavramlar karışıyor, biraz da filmin duruşunu bu farklılık belirliyor. Film gerçekçi olmasa da

gerçeğe değdiği oranda bazı sorumlulukları oluyor.”<sup>1</sup> diyen yönetmenin gerçeklikle kurduğu ilişkide de en önemli araçlarının yine mekân ve zamanı ele alış biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Sinemaya ilk adımı *A Ay'da* (1988) dahi bu konuda kafası net görünen Reha Erdem, filmde Yekta'nın çocukluktan uzak donuk ifadesi, her bir karakterin şiirsel konuşmaları ve yeryüzünde değilmiş hissi uyandıran köşkün uçuculuk hissi ile bu duyguyu izleyiciye aktarabilmişti. Ya da *Beş Vakit*'te (2006) bildiğimiz taşraya benzemiyordu muhababımız, köy çocukları ile irtibat kurmamızı güçleştiriyor, ezanı tanımakta zorlanıyorduk. Özellikle tüm bu görüntü ve içerik ile tezat

<sup>1</sup> <http://www.demokrathaber.net/kultur-sanat/reha-erdem-jnin-tarafindayim-h16454.html>

teşkil ettiğini iddia edebileceğimiz Avro Part'ın filmin üzerine düşen melodileri belki de yönetmenin tam manasıyla amacına ulaştığını ortaya koyuyor, sineması görüntünün öncülüğünde kendi gerçekliğini kuruyordu. Hakeza *Kaç Para Kaç* (1999), *Korkuyorum Anne* (2004), *Hayat Var*'dan (2008) da benzer örnekler gösterilebilir. En son *Jîn*'de de durum pek farklı değil. Bu defa Kazdağları'nın zümrüt yeşilini doğunun çorak dağlarının yerine koymakta beis görmüyor yönetmen. Kırmızı Başlıklı Kız'dan mülhem tasvir edilen gerilla *Jîn* bir masal kahramanına tahavvül ediyor.

André Bazin'e göre iki çeşit sinemacı vardır; gerçekliğe inananlar ile görüntüye inananlar.<sup>2</sup> Reha Erdem'i ikinci kategoriye yerleştirmek yanlış bir konumlandırma olmasa gerek. Erdem'in somut gerçeklik üzerindeki bu zaman, mekân kaydırmaları, handiye her defasında farklı manzaralara açılan bir yapboz hissi uyandırır. Filmlerinde bambaşka renklere bürünen bu tablolar da benzer cümlelerin, kaygıların, anlamların izinden gider. Daha çok insanın varoluşuna dair sancılardır onun ilgi alanına giren; büyümenin ve hayata eklemelenmenin ızdırabı, toplumun ve sistemin dayattığı kurallara, kimliklere hem mecbur olma hem de bunlardan bağımsızlaşabilme arzusunun yarattığı huzursuzluklar, ataerkil düzen... Reha Erdem filmlerinde gerçekliği yansıtmaz, onu icat eder. Her

seyin yeniden tanımlandığı bir evrendir bu. Sinemasının gerçekliği ile katı gerçeklik arasındaki mesafe oranında izleyene bir sorgulama alanı açar. Temel amacı muhabtabını ele aldığı problemler, konuların içine çekmek değil, aksine soruna belli bir mesafeden, dışarıdan bakmasını sağlamaktır. Kürt sorunundan yola çıkarak şimdiye kadar çekilen filmlerden en çok bu yönüyle ayrılır *Jîn*.

Zaman ve mekân üzerinde bu kadar müdahil davranan bir yönetmenin kurguyu önemsemesine de şaşırılmamalıdır. Montaj sinemasına inanan Erdem, filmlerinde ses tasarımını da yapar. Ses kurgusuyla genel itibarıyla kadrajın dışında bırakılan tehlide hayat verir, biz kişilerin kıvranımlarını izlerken, görüntünün dışında bırakılan düzenin kara gölgesi her daim karakterin üzerindedir. Özellikle *Hayat Var*, *Kosmos* ve *Jîn*'de iyice ön plâna çıkan görüntünün üzerine düşen sesler, filmin tüm haletiruhiyesini de belirler, tıpkı tercih edilen müzik gibi. Görüntü ve konu ile uyum arz etmeyen, günlük hayata dair olmayan müzikleri yine izleyici ile konu arasındaki mesafeyi koyulaştırmak, kişilerin bocalamasını bize daha çok hissettirmek için tercih eder. *Jîn*'de Hildur Guðnadóttir'in etkileyici melodileri "unveiled", sürekli çalılıkların ardından ilerisini, geleceği görmeye çalışan genç kızın arayışıyla örtüşür. Alman romantizminin "yüce" estetiğine dayanan görsellikte ise en önemli referans Caspar David Friedrich'in tablolarıdır.

2 Pascal Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, (İstanbul, Metis, 2005), s. 114.



Yasaların, kuralların, adetlerin aynı hizaya sokmaya çalıştığı, fakat bu duruma tepki gösteren simalardan biri olan Jîn, üniformasız bir hayatın, kendi fitratını gerçekleştirmenin, kadın olmanın hayalini kurmakta.

### **Erdem Sinemasının Gücü ve Güçsüzlüğü**

Reha Erdem'in mekân ve zamana dair kurgulayıcı tavrı sinemasının hem en büyük gücü hem de en büyük handikapı. En büyük gücü zira sinemasının masalsı, yer yer şiirsel atmosferi tamamen bu kurgunun bir sonucudur. Sadece gerçekliğin değil, izleyicinin de ayaklarını yerden kesen bir tarafı, etkileyiciliği var bu dilin. Handikapı ise alfabetiyle oynanan zaman ve mekân koordinatlarının, görüntünün araçlarının kimi yerlerde anlam kaymalarına sebebiyet vermesi, tanımlanamaz ve bilinemez muğlaklığı. Yukarıda da değindiğimiz *Beş Vakit*'teki ezan ya da minare misali, bildiğimiz halde bambaşka bir hale bürünür kimi unsurlar, hatta kısmen gerçeğin sinemasal tasarımı uğruna nesneleştirilir. Bu anlamlarla ideolojik ya da metafizik bağ kuranların film ile ilişkiye girmesini zorlaştırır. Gösterilen ile bilinen, izleyicideki mevcut kodlar arasındaki yarıklık, belirsizlik hali gerilimlerin müsebbibidir. Diğer filmlerle mukayese edildiğinde katı gerçekliğe en çok temas eden, ete kemiğe bürünmüş siyasi bir meselenin masalsı dil üzerinden anlatıldığı *Jîn* bu sebeple ciddi eleştirilere maruz kaldı. Ezberler üzerinden gidenler ya da politik zemine takılanlar, yönetmenin ifadesiyle "cevapları olanlar" için *Jîn*'in



hikâyesi ikna edici değildir. Hâlbuki 17 yaşındaki bir gerillanın hikâyesini anlatıyor olması Erdem'in filmini daha öncekilerden ne daha fazla ne de az politik kılar. Benzer bir tasarım ile bir önceki filmi *Kosmos* da en az *Jîn* kadar siyasi bir arka plâna sahipti. Hem ismi hem de içine düştüğü kısır döngü ile *Hayat Var*'daki Hayat'ın da *Jîn* ile en çok ilişkilendirebileceğimiz tarafı erkeklerin kurguladığı ve gittikçe nefes almakta, kendi olmakta zorlandıkları dünyadan kaçış girişimlerinde yine onların müteceviz davranışları ile durdurulmaları. *Jîn*'in içinden çıkamadığı savaş da, yoluna çıkan adamların tahripkârlığı da birbirinden beslenir. *A Ay, Bes Vakit, Korkuyorum Anne, Hayat Var*'da daha çok maruz kaldığı sistemin içinde sıkışan ve toplumsal kuralların etrafına ördüğü duvarlara gedik açmaya çalışan simalar vardır. *Kosmos*'da ise dışarıdan bu dünyaya dâhil olmaya çalışan Battal'a çok da misafirperver davranmaz kasabadakiler. *Jîn* ise dağ ile ova arasında sıkışmış bir tip. Gerilla kimliği ile resmi ideolojinin kendisine biçmek istediği kimlik, dağda giydiği PKK üniforması ya da ovada Leyla'nın odasından çaldığı kıyafetler gibi üzerine oturmuyor, emanet. Dayatılan kimliklere dair ciddi bir sorgulama bu filmde de var. Yasaların, kuralların, adetlerin aynı hizaya sokmaya çalıştığı, fakat bu duruma tepki gösteren simalardan biri olan *Jîn*, üniformasız bir hayatın, kendi fitratını gerçekleştirmenin, kadın olmanın hayalini kurmakta.

*Jîn* de her masal kahramanı ve tabii ki Kırmızı Başlıklı Kız gibi evvela yollara düşer.

Gideceği yol uzundur, ilerlemesini engelleyecek aç "kurtlar" vardır. Seyir boyunca dağdaki vahşi hayvanlarla iletişime geçebilen, ağaçlara tırmanan ama her ovaya inişinde saldırıya uğrayan bu "kırmızı yazmalı kız" anne özlemi ile düştüğü yollardan her defasında geriye dönmek zorunda kalır, bir ana kucağıyla da özdeşleştirilebileceğimiz tabiatın kollarına kendini bırakır. Sadece *Jîn* değil dağlar, taşlar, ayılar, eşekler, böcekler de hep tahribata maruz kalan, acı çeken ve yok olanlardır. Tabiat ile *Jîn* aynı varoluş çizgisinde buluşur, "evcilleştirilmeleri", dize getirilmeleri için üzerlerine saçılan bombalarla yavaş yavaş yok edilir. İnsanın yok etme içgüdüsüne vurgu yapar film. Erdem'in filmlerinin nihayetinde karakterlerini bıraktığı duygu hali ise hep aynıdır. *Hayat Var*'ın boşluğa doğru coşkuyla yol alan Hayat'ı da, *Kosmos*'un kasabayı terk edip ufka doğru ilerleyen Battal'ı da, *Jîn*'in etrafını kuşatan hayvanlar arasından gözlerini dikmiş bizlere bakan ifadesi de az da olsa umut barındırır ama daha çok yaralar içindedir.

## JİN

---

Yönetmen: Reha Erdem

---

Senaryo: Reha Erdem

---

Oyuncular: Deniz Hasgüler, Onur Ünsal, Sabahattin Yakut

---

Yapım: Türkiye, 2013, 122 dk.

---

Vizyon Tarihi: 15 Mart 2013

---



# ACI ANA OĞUL KUTSAL RUH

**CELİL CİVAN**

Michelangelo'nun somut imzasını taşıyan tek eseri Pietà isimli heykeldir. Bugün San Pietro Katedrali'nde cam bir mahfazada bulunan heykelde çarmıhtan indirilen İsa'yı annesi Meryem'in kucağında görürüz. Hıristiyan itikadına göre Tanrı'nın Kelamı olarak tenlesen (incarnatio) İsa, insanlığın işlediği günahların kefareti için çarmıha gerilerek ödedi; ancak Hıristiyanlara göre bu kefareti Tanrı'nın oğlunu cezalandırması olarak algılanmaz, aksine bir katolik ilahiyatçı ve misyoner olan Thomas Michel'in ifadesiyle "Hıristiyanlar

İsa'nın ölümünü günahın ve ölümün gücünden kurtulma şeklinde algılar."<sup>1</sup> Burada sözü edilen günahın ve ölümün gücünden kurtuluş, İsa'nın hayattayken mücadele ettiği, günahları engellemesi mümkün olmamakla kalmayıp onların doğmasına da sebep olan "dünyevi hukuku" da ifade eder. Zira Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'de dediği gibi dünyevi hukuk suçluları yola getirmeyi bırakın, gözlerini korkutamadığı gibi onların çoğalmasını da sağlar: "Toplum zamanımızda bile koru-

<sup>1</sup> Thomas Michel, *Hıristiyan Tanrıbilimine Giriş - Dinler Tarihine Katkı*-, Ohan Basimevi, 1992, s. 80.

yan, suç işleyeni ıslah edip onu bambaşka insan yapabilen tek araç, suçluya vicdanının sesini duyurabilen İsa'nın yasadır. İsa kulu Kilisenin evladı olarak suçunu kabul edince doğrudan doğruya topluma, yani Kiliseye karşı kabahatli olduğunu anlar, kabul eder.”<sup>2</sup>

Öyleyse dünyada tenleşen Tanrı Kelâmı'nın çarmıha gerilişi, “dünyevi hukukun” egemen olduğu çağın da sonunu müjdeleyen bir fiildir: “İsa Mesih'in çarmıha gerilişi, hukukun insanı kurtarmadığının ilanıdır. (...) Mesih, insanları kötü çağdan kurtarmak için onların günahlarına karşılık kendisini feda etmiş (...) insanların kurtuluşu için çarmıhta kurban edilmiştir.”<sup>3</sup> İsa'nın ölümüyle birlikte “dünyevi hukuk” yerini Tanrısal yasaya bırakmış, Eski Ahit'in yerini Yeni Ahit almıştır: “İsa'nın ölümü Hıristiyanlar için, sadece Yahudi Kavmi ile değil, tüm insanlıkla Tanrı arasında aktedilen bir Yeni Antlaşmanın doğuşu anlamını taşır.”<sup>4</sup>

### **Kim Ki-Duk'a Göre İncil**

Hıristiyan dininin hem kendi içinde hem de diğer dinlerce en çok tartışılan formülünün Teslis inancı olduğu söylenebilir.<sup>5</sup>

2 Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*, çev. Nihal Yalaza Taluy, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, S. 79.

3 Şinasi Gündüz, *Hıristiyanlık*, İSAM, 2008, s. 86-87.

4 Thomas Michel, age, s. 84.

5 Tartışmalar için bkz. Mehmet Bayrakdar, *Bir*

Baba-Oğul-Kutsal Ruh olarak ifade edilen formül, bugün çoğu Hıristiyan tarafından aynı tanrısal cevherin yansımaları olarak görülür. Aynı cevhere sahip olduğu için birbirinden ayrı olmayan Teslis inancında “Baba'nın yaratıcı ve yönetici, Oğul'un kurtarıcı ve yargılayıcı, Kutsal Ruh'un ise inayet ve ihsan edici olma özellikleri ön plana çıkarılır.”<sup>6</sup>

Kim Ki-Duk'un İncili'nde Teslis hem biçimi hem de içeriği itibariyle özünde Hıristiyanlıktan ilham alsa da farklı bir bakış açısıyla karşımıza çıkar. İsa'nın Tanrı Babası yerini Anne'ye, günahsız oğul İsa yerini günahkâr ve “ikinci” Oğul Gang-Do'ya, Kutsal Ruh ise anne ile oğul arasındaki sevgiyle başlayıp filmin sonunda vicdana dönüşen ilk oğulun tekinsiz hayaletine bırakır. Ancak söz konusu ikame karakterlerle sınırlı kalmaz. Kim Ki-Duk herkesin aşına olduğu İsa hikâyesini sekülerize ederek “dünyanın günahı” ile “dünyasal hukukun” adını da doğrudan doğruya kapitalizm olarak koyar. Bu bakımdan filmin İsa'sı Gang-Do'nun başlangıçta tefeciler adına çalışan bir cezalandırıcı olması manidardır. Zira tefecilik de, tefecilik adına borçluları “yasa dışı” biçimlerde cezalandırmak da, sermayeci düzeneğin yazılı hukukunda güya yer almasa da “fiili” olarak ona mündemictir. Başka türlü söylersek yazılı hukukun tıkr tıkr işlemesi

*Hıristiyan Dogması: Teslis*, Ankara Okulu, 2007.

6 Şinasi Gündüz, age, s. 64.



**Kim Ki-Duk'un İncili'nde Teslis hem biçimi hem de içeriği itibariyle özünde Hıristiyanlıktan ilham alsa da farklı bir bakış açısıyla karşımıza çıkar. İsa'nın Tanrı Babası yerini Anne'ye, günahsız oğul İsa yerini günahkâr ve "ikinci" Oğul Gang-Do'ya, Kutsal Ruh ise anne ile oğul arasındaki sevgiyle başlayıp filmin sonunda vicdana dönüşen ilk oğlun tekinsiz hayatine bırakır.**

için "rutin dışına" çıkmaya ihtiyacı vardır. Rutin dışı, istisna kaidenin devamlılığı için gerekli bir unsur olmakla kalmayıp dün-

yevi hukukun tökezlediği yerde de işleri hızlandırır. Bu bakımdan Gang-Do'nun "şiddeti", kapitalist vicdanları da sızlatsa bile kendi bağlamı içinde adildir; zira söz konusu şiddet mevcut kapitalist sistemin iş görmesini sağlar. Gang-Do dünyevi hukukun içinde tenleşmesiyle kendini o hukukun parçası kılmak zorunda bıraktığı gibi onun tarafından da lanetlenir. Ta ki Anne'si onu kurtarana kadar!

### **Anne: Yaratıcı ve Yönetici**

Teslis'in Tanrı Babası yaratıcı ve yönetici olma özelliğiyle öne çıkarken *Acı*'da bu özelliklere sahip olan Anne Mi-Son'dur. Tefeciler adına borçluları vahşice sakatla-

yıp sigorta paralarını tefecilere ulaştıran İsa'nın karşısına bir gün bir kadın çıkar ve yıllar önce onu terk eden annesi olduğunu söyleyerek af diler. Lacan "Oedipus kompleksinden" söz ederken Baba'nın somut varlığının çok da önemli olmadığını söylemiştir; önemli olan Baba'nın Adı/Baba'nın Hayırı'dır (le nom du père / le non du père). Baba'nın Hayır'ı ise bize ne yapıp yapmayacağımızı söyleyen şeydir, yani Yasa. Böylece Asi İsa Gang-Do'nun çok da üzerinde tefekkür etmeden işlettiği dünyevi-kapitalist hukukun karşısında birden bire İlahi Yasa'nın varlığı zuhur eder: Ama Baba'nın değil, Anne'nin... Anne lallettaysın biri, bir kadın değildir; o Oğul'un yaratıcısıdır; Oğul yaratılmakla dünyaya gözünü açtığına, varlıklar dünyasını görmeye başladığına göre bir anlamda kâinatın da. Hele Oğul'un hayatına girip ona karışmaya başladığında Teslis'in Baba'sı da Anne'de tecelli eder: Anne yaratıcı olduğu kadar yöneticidir de. Filmin ikinci kısmında ortaya çıkmaya başlayan "sürpriz"le birlikte yönetici olmaktan çıkıp yönlendirici de olduğunu görürüz. Dolayısıyla Oğul'u yaratan Anne onu yönettiği gibi ne yapıp etmesi gerektiğine de karar verendir: "Çünkü kendisini hoşnut edeni hem istemeniz hem de yapmanız için sizde etkin olan Tanrı'dır" (Filipililer 2:12-13).

Böylece etkin olan Anne, Oğul'un dünyevi hukuka bağlılığını sarsmaya başlar ve ona Anne'nin Yasa'sını gösterir. Dünyevi

hukuka aykırı Yasa'nın dünyada, üstelik Sevgi/Aşk halinde zuhur etmesi mevcut düzenin (Yunan paganizminin dediği gibi "güzel düzen" eunomia'nın) içinde bir "skandal"ın patlak vermesine yol açar: "Bize kendimizi içine doğduğumuz organik cemaatten "çekip çıkarmamızı" emreden şey aşkın kendisidir. Ya da Pavlus'un deyişle: Bir Hıristiyan için, ne erkek ne kadın, ne Yahudi ne Yunan vardır. Kendisini bütünüyle Yahudi "etnik tözü"yle özdeşleştirmiş olanların, keza Yunan filozoflar ve küresel Roma İmparatorluğu savunucularının İsa'yı gülünç ve/ya travmatik bir skandal olarak algılaması şaşırtıcı değil."<sup>7</sup> Gang-Do'nun Anne'si uğruna girdiği gülünç durumları, sonrasında işi bırakmak istemesi, düzen savunucusu patronu tarafından dayak yemesi Anne sevgisiyle ortaya çıkan skandalın göstergeleridir.

### **İhsan ve İnanet: Kutsal Ruh/ Kutsal Vicdan**

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Hıristiyanlığa göre aynı Tanrısal cevherden ortaya çıksa da Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un fonksiyonları farklılık arz eder. Augustinus, Kutsal Ruh'un Baba ile Oğul'u birleştiren sevgi olduğunu ileri sürer. Kutsal Ruh'un birleştiriciliği sadece Baba ile Oğul arasında değildir; Kutsal Ruh "kilise" olarak kabul edilen Hıristiyan bedeniyle, Hıristi-

<sup>7</sup> Slavoj Zizek, *Ahir Zamanlarda Yaşarken*, çev. Erkal Ünal, Metis Yayınları, 2011, s. 146.

**Anne, Oğul'un dünyevi hukuka bağlılığını sarsmaya başlar ve Anne'nin Yasa'sını gösterir. Dünyevi hukuka aykırı Yasa'nın dünyada, üstelik Sevgi/Aşk halinde zuhur etmesi mevcut düzenin içinde bir "skandal"ın patlak vermesine yol açar.**

yan cemaatinde de etkindir: "Kutsal Ruh, bireylerin kalbine imanın ihsan edilmesinde ve ilahi inayetin sağlanmasında aktif olan ilahi unsurdur."<sup>8</sup> Tanrının dünyada etkin olan, güçlü ve mündemiç mevcudiyeti olan Ruh,<sup>9</sup> Baba ile Oğul'un arasındaki Sevgi olduğu gibi insanları birbirine bağlayan ilahi dolayımıdır da. Acı'da ilk ilahi dolayım Anne'nin ölen ilk Oğlu ile ortaya çıkar. Anne ile Günahkâr Oğul'un arasında, Oğul'un simgesel düzenini ortadan kaldıracak bir skandal yaratan Sevgi'nin asıl kaynağı, başka bir deyişle Anne ile ikinci Oğul'u bir araya getiren şey kapitalist hukuk sisteminin yasa dışı adaletine kurban giden ilk oğlun tekinsiz hayaletidir. Bu anlamda ilk oğlun adının bilinmemesi tesadüf değildir; ilk oğul emek piyasasındaki insanları sessiz, isimsiz kalabalık kitlelere dönüştürüp kapitalizmin yeniden üretilmesini sağlayan "niceliksel emektir." Dolayısıyla burada birbiriyle tezat oluşturan iki ilahi dolayım ortaya çıkar: Birincisi, yukarıda da söz ettiğimiz gibi, insanları

8 Sinasi Gündüz, age, s. 78-79.

9 Thomas Michel, age, s. 67.

birbirine bağlayan ve "niceliksel emekle" gösterilen ve dünyevi hukukla adalet sağlayan kapitalizme özgü "ilahi" dolayımıdır; diğeri ise Anne ile Oğul'un arasındaki Sevgi'nin, Sevgi ile birlikte mevcut düzenin yapısını kırılanlaştıran skandalın da ortaya çıkmasını sağlayan "ilahi" dolayım. Burada ilk dolayım kapitalizmin "evrensel ruhu" olarak tezahür ederken ikincisi hem Anne de hem de Gang-Do'da ortaya çıkan vicdandır. Ancak söz konusu vicdanları da ayırmak gerekir: Anne için vicdan ilk oğlun acısı ve intikamıyken Gang-Do'da Sevgi'yle zuhur eden masumiyete inanç, Sevgi'nin ortadan kaybolmasıyla nükseden yalnızlık ve pişmanlıktır.

Kimi Batı dillerinde vicdanın (conscience) aynı zamanda bilinç anlamına geldiği hesaba katılırsa burada tohum halinde de olsa bir sınıf bilincinin görünür olduğundan söz edilebilir. Ancak Kim Ki-Duk'un "İsa hikâyesi", Anne ile Oğul arasında tercih yapmadığı gibi bilinç ve vicdan arasındaki kırılan irtibata da işaret eder. Oğlunu, yarattığını söylediği günahkârı cezalandırmak için harekete geçen Anne Oğul'nu tanıdıkça ceza verip vermemekte tereddüt yaşar ve nihayetinde ikircikli bir haletiruhiyeyle hareket ederek "Tanrısal Yasanın" ortadan kalkmasına sebep olur. Anne ile Oğul birleştiren, kapitalist simgesel düzende gedik açan Kutsal Ruh, Yasa'nın kendini yok etmesiyle ne annede ne de oğulda bir bilincin ortaya çıkmasına



sebepler olurken Oğlun elinde artık vicdan ve pişmanlıktan başka bir şey yoktur. Nihayetinde dünyada yalnız kalıp “Anne beni niye terk ettin?” diye ağlayan Oğlun anlamlandıramadığı bir vicdan azabının şiddetiyle kendi çarmihini sırtlanmaktan başka bir çaresi kalmaz. Ancak Gang-Do kendini Sevgi uğruna kurban etse de -film sonunda görüleceği gibi- “güzel düzenin” en altındakiler bile onun kefaretinin farkına varamaz. Hem cemaat hem de bireyi ima eden kilise ilahi dolayımı farklı yorumlar: Cemaatin tümel bedeninde aktif olan kapitalizmin “evrensel ruhuyken”, tekil bireylerin bedenlerine düşen çaresiz bir vicdan azabından başka bir şey değildir.

**Kimi Batı dillerinde vicdanın aynı zamanda bilinç anlamına geldiği hesaba katılırsa Kim Ki-Duk’un “İsa hikâyesinde” tohum halinde de olsa bir sınıf bilincinin görünür olduğundan söz edilebilir.**

### ACI / PIETA

Yönetmen: Kim Ki-Duk

Senaryo: Kim Ki-Duk

Oyuncular: Min-soo Jo, Eunjin Kang, Jae-rok Kim

Yapım: Güney Kore, 2012, 104 dk.

Vizyon Tarihi: 15 Şubat 2013



# LINCOLN

## İSTİSNAİ BİR LİDER

---

**ALİ ASLAN**

---

Son yıllarda Hollywood'un Amerikan başkanlarından Abraham Lincoln'e yönelik önemli bir ilgi geliştirdiğini görüyoruz. Bu ilginin sebebi nedir? Daha da önemlisi Lincoln neyi sembolize ediyor? Bu sorulara cevap vermeden önce, meselenin daha iyi anlaşılması için Lincoln hakkında birkaç ufak bilgi verelim. En başarılı Amerikan başkanlarından birisi olarak kabul edilen Lincoln, ABD'nin 16. Başkanı olarak 1861 –

1865 yılları arasında iki dönem görev yapmıştır. 1860 yılında köleliği kaldırma vaadiyle başkanlığa adaylığını açıklaması, tarıma dayalı ekonomiye sahip ve doğal olarak köleliğin devamını isteyen on bir "Güney" eyaletinin Birlik'ten (hâlihazırda devletleşme aşamasında olan Amerika Birleşik Devletleri'nden) ayrılmasına sebep olmuştur. Bu on bir eyalet, başkenti Richmond, VA'da kurdukları yeni bir siyasi oluşum ve ordu ile Washington, DC'deki "devlet" iktidarına meydan okumuş ve



böylece kanlı çatışmaların yaşandığı Amerikan “iç savaşı” patlak vermiştir. 1861’de Washington’da başkanlık koltuğuna oturan Lincoln’ün önündeki en temel mesele de iç savaşı bitirmek, yani devlet otoritesini ve düzeni yeniden tesis etmek olmuştur.

Steven Spielberg’ün *Lincoln* (2012)’ü tam da bu iç savaş yıllarına odaklanmaktadır. Şüphesiz Amerikan örgün eğitim kurumlarında DVD’lerinin rafları süsleyeceği, tarihi ayrıntılar, anlatımının didaktikliği ve iki saati aşkın süresiyle izleyiciyi zaman zaman sıkı filmde temel çatışma unsuru, köleliğin kaldırılması ve iç savaşın sona erdirilmesi arasındaki ilişki etrafında şekillenmektedir. Köleliği kaldırmaya kararlı olan Lincoln (Daniel Day-Lewis),<sup>1</sup> köleliği sona erdirecek olan meşhur 13. düzenlemeyi iç savaşı sona erdirecek barış görüşmelerinden önce Kongre’den geçirmek istemektedir. Çünkü bu değişiklik anayasaya barıştan önce girmezse, barışın ardından birliğe geri dönecek olan “Güney” eyaletlerinin değişikliğe itiraz etme ve yasayı geri çevirme güçleri olacaktır.

<sup>1</sup> Burada bir parantez açacak olursak, filmde Lincoln’ün köleliği neden kaldırdığına dair kapsamlı bir tartışma yapılmıyor; anladığımız kadarıyla Lincoln’ü harekete geçiren daha çok “siyasi” değil “insani” nedenler. Fakat bazılarının göre, Lincoln’ün köleliği kaldırma siyasetinin arkasında “Kuzey”e göre ekonomik olarak daha önde bulunan “Güney”in önünü kesmek olduğudur. Bu bilgi ışığında, bu dönemde ABD’nin tam anlamıyla bir siyasi bütünlük kurmadığının, yani henüz bir “devlet” olmadığını, altı bir kez daha çizilmelidir.

**Steven Spielberg’ün *Lincoln*’ü iç savaş yıllarına odaklanmaktadır. Şüphesiz Amerikan örgün eğitim kurumlarında DVD’lerinin rafları süsleyeceği, tarihi ayrıntılar, anlatımının didaktikliği ve iki saati aşkın süresiyle izleyiciyi zaman zaman sıkı filmde temel çatışma unsuru, köleliğin kaldırılması ve iç savaşın sona erdirilmesi arasındaki ilişki etrafında şekillenmektedir.**

Bu arada, “Kuzey” orduları “Güney” ordularını nerdeyse dize getirmiş ve barış için şartlar yeterince olgunlaşmıştır, fakat Lincoln anayasal düzenlemeyi Kongre’den geçirecek çoğunluğu bir türlü sağlayamamaktadır. Bu sebeple de barış görüşmelerini bilinçli olarak ertelemektedir. Aynı zamanda halkına koruyucu bir “baba” gibi yaklaşan Lincoln – filmin açılış sahnesi ve kamera açıları buna iyi bir örnek sunmaktadır – bu durum karşısında vicdan azabı çekmekte ve akan kanı bir an önce durdurmak istemektedir. Oğlunun (Joseph Gordon-Levitt) da, Lincoln’ün tüm itirazlarına rağmen, savaşın sonuna doğru savaşa katılma kararıyla Lincoln’ün üzerindeki baskı, ilk çocuklarını kaybetmelerinin ardından psikolojisi alt üst olan ve diğer oğlunu da kaybetmek istemeyen eşinin (Sally Field) serzenişleriyle katlanarak, gün geçtikçe artmaktadır. Filmin büyük bölümünü, Lincoln ve adamlarının zamana karşı verdikleri mücadele ve Kongre’de çoğunluğu sağlama çabaları – bu ikna çabaları



**Lincoln anarşiye son vermek ve devlet otoritesini yeniden inşa etmek için “yazılı kuralları” (daha açık ifadeyle Anayasa’yı) çiğnemekten ve neredeyse tek taraflı değiştirmekten çekinmeyerek “gerçek bir lider” gibi davranmıştır.**

bir yandan ateşli ve duygusal konuşmaları içerdiği gibi Kongre üyelerine sunulan yasadışı vaatler ve rüşvetleri de içermektedir – oluşturmaktadır. Neticede zor da olsa çoğunluk sağlanır, kölelik kaldırılır ve hemen akabinde de barış görüşmeleri başlar. Lakin Lincoln kölelik taraftarlarınınca “hain” olarak görülmektedir; tüm uyarılara rağmen, 15 Nisan 1865’te eşiyle birlikte gittiği bir tiyatro salonunda uğradığı silahlı saldırı sonucu hayatını kaybeder. Özetle, Lincoln düzenin yeniden sağlanması için kendini feda etmiş, devlete ve halkına kendini kurban olarak sunmuştur.

### **Lincoln Neyi Anlatır?**

Başta sorduğumuz sorulara dönelim: Lincoln neyi anlatır? Doğrudan bir neden-sonuç ilişkisi kurmak veyahut niyet okumak doğru olmayabilir, fakat ne insanların amaçsızca ve aklına estiği gibi davrandığına ne de sinemanın sadece bir eğlence aracı olduğuna ikna olmamız oldukça zor. Mesela, Spielberg’ün köleliği kaldıran Lincoln üzerinden ülkenin ilk siyahî baş-

kanına (Barack H. Obama) ayar vermek, “diyetini öde” gibi bir amaç taşıdığı yabana atılır bir iddia değil. Fakat kanaatimce Amerikan devletine olan düşkünlüğü ile bilinen Spielberg’ün hesabı bununla sınırlı değil. Daha açık ifadeyle, Spielberg’ün Lincoln’ünün erozyona uğrayan Amerikan devlet otoritesine destek çıktığını söylemek abartı olmaz. Devlet otoritesi (evet, Amerika’da bile!) i) günümüzde artan aşırı dünyevileşme ve bireyselleşmeyle toplum olma duygusunun (*asabiye*) ve toplum ve devletin çıkarları için kendini feda etme düşüncesinin zayıflaması, ii) neo-liberal ideolojiyle birlikte siyasetin ekonomiye kurban edilmesi, iii) medya ve kültürel alanda oldukça etkili olan sol-liberal söylemin devlet otoritesinin aşkınlığı fikrinin altını oyması ve iv) ekonomik krizin ardından toplumu tutmada ve devlet otoritesinin sağlanmasında önemli bir işlevi olan mitin, yani meşhur “Amerikan rüyası”nın, derin yara alması ile ciddi bir biçimde zaaf göstermektedir. Bu gelişmeler, liberaller tarafından “özgürlüğün zaferi” olarak kutsanırken, muhafazakârlara göre “ufuktaki anarşinin” habercisinden başka bir şey değildir.

Bu açıdan bakıldığında, Lincoln’ü muhafazakârlar için önemli kılan iki husus var. Birincisi, Lincoln tam da devlet otoritesinin ciddi bir şekilde sekteye uğradığı bir dönemde -iç savaş anında - başkanlık koltuğunda oturmaktaydı. Elbette o dönemle günümüz arasında kapsam ve mahiyet yönünden ciddi farklılıklar olsa

da, devlet otoritesinin düştüğü durum açısından önemli benzerlikler bulunmaktadır. İkincisi ve daha da önemlisi, Lincoln anarşiye son vermek ve devlet otoritesini yeniden inşa etmek için “yazılı kuralları” (daha açık ifadeyle Anayasa’yı) çiğnemekten ve neredeyse tek taraflı değiştirmekten çekinmeyerek “gerçek bir lider” gibi davranmıştır. Bu açıdan bakıldığında, egemenliği kullanma hakkını elinde tutan “lider,” ama “gerçek bir lider,” gerektiğinde devletin ve toplumun iyiliği için oyunun kurallarını mevcut kuralların dışına çıkararak yeniden tesis etme veyahut da değiştirme iradesi gösteren, yani “istisna olana karar veren” kişidir. Bu haliyle, Spielberg Lincoln aynasında Obama’ya “gerçek bir lider gibi davran” mesajı verdiği gibi Amerikan halkına da önemli uyarılarda bulunmaktadır: “gerektiğinde düzenin bekası için egemen devlet mevcut kuralları askıya alabilir ve aynı zamanda insanlardan canlarını feda etmeyi isteyebilir, buna hazır olun.”

## LINCOLN

Yönetmen: Steven Spielberg

Senaryo: Tony Kushner

Oyuncular: Daniel Day-Lewis, Sally Field, David Strathairn

Yapım: ABD, 2012, 150 dk.

Vizyon Tarihi: 8 Şubat 2013



# DJANGO

## ZİNCİRLERİNDEN BAŞKA KAYBEDECEK BİR ŞEYİ YOKTU

---

**ALPER ÇEKER**

---

*Django Zincirsiz (Django Unchained)*, 1858 yılında Amerika'da iç savaştan hemen önce Alman asıllı ödül avcısı King Schultz tarafından satın alınıp özgür bırakılan Django'nun, karısını kurtarma serüvenidir.

Django ve Schultz, kış mevsimi boyunca aranan bir dizi ismi öldürür ve ödülleri alırlar. Derken sıra, Calvin Candie adındaki Güneyli çiftlik sahibinden Django'nun karısı Broomhilda'yı satın almaya gelir. Plân gereği Calvin Candie ile mandingo dövüşçüsü başka bir köle için pazarlığa

oturan Schultz, laf arasında Almanca bilen Broomhilda karşılığında 300 dolar teklif eder. Ancak Samuel Jackson'ın canlandırdığı kahya köle Stephen, Django'nun Broomhilda'yı tanıdığını anlar ve bunu efendisine ihbar eder. Müşterilerin aslında mandingo dövüşçüsü için değil, Broomhilda için geldikleri ortaya çıkmıştır. Filmin bundan sonrası geleneksel bir Tarantino şiddetini içerir.

*Django Zincirsiz* Tarantino'nun tüm filmleri gibi aslında diğer filmler hakkındadır. Bu filmin alt metinleri arasında en başta İtalyan Spagetti Western yönetmeni Sergio Corbucci'nin vahşet yüklü *Cango'nun İntikamı* (*Django*, 1966)'nı saymak gerek. Corbucci'nin daha sonra devamını çektiği filminin başrolünü, Tarantino'nun filminde de konuk oyuncu olarak yer alan Franco Nero oynamıştır. *Django Zincirsiz*'in diğer alt metinleri 1959 yılına ait bir İtalyan yapımı olan *Zincirsiz Herkül* (*Hercules Unchained*), 1975 yapımı *Zincirli Köle* (*Mandingo*) ve 1968 yapımı yine Sergio Corbucci'ye ait *Büyük Sessizlik* (*The Great Silence*)'tir. *Django Zincirsiz*'in kış sahneleri bu filme gönderme yapmaktadır. Bunların dışında da Calvin Candie'nin köle kahyası Stephen'in son sözleri, Sergio Leone'nin *İyi, Kötü, Çirkin* (*The Good, The Bad, The Ugly*, 1966)'ine götürür bizi.

*Django Zincirsiz*, bir intikam filmidir. Tabii ki Django'nun filmdeki gözlükleri, intikam filmlerinin büyük oyuncusu Charles Bronson'ın *Azgın Boğa* (*The White Buffalo*,

***Tarantino, Rezervuar Köpekleri (Reservoir Dogs, 1992) ile katıldığı Cannes Film Festivali'nde edindiği Avrupa izlenimlerini bizlerle ilk olarak Ucuz Roman (Pulp Fiction, 1994)'da paylaşır. Bu filmin Hollanda'dan gelen tetikçisi Vincent, iş ortağı Jules'a Avrupalılara özgü tuhaflıkları anlatır. Aslında izleyiciye Vincent'in anlattıkları değil; kendisi tuhaf gelmektedir. Ortalama Amerikalı kesinlikle Batı medeniyetinin uzantısı değildir; hatta dünyadan soyutlanmış, Amerika'ya kapanmış biridir.***

1977)'da giydiklerine öykünmüştür. Bir süreliğine giydiği mavi uşak elbisesi ise Thomas Gainsborough'ın 1770 yılına ait "Mavili çocuk" adlı tablosundandır. Tarantino filminde 1966 yapımı *Cango'nun İntikamı*'nın müziğini kullanmış, ama spagetti westernlerin büyük ismi Ennio Morricone'ye de "Ancora Qui" adında özgün bir beste yaptırmıştır.

*Django Zincirsiz* ilk bakışta kölelikle ilgilidir. Polis öldürmekle suçlanan Huey Newton'a destek amacıyla 17 Şubat 1968'de gerçekleştirilen Kara Panter Partisi toplantısında H. Rap Brown şöyle der: "Bugün ülkede yaşayan tek devrimcimiz... Bedelini ödedi. Bedelini ödedi. Siz bugün kaç beyaz adam (white folks) öldürdünüz?"



Django da kendisine iş teklif eden King Schultz'a şu cevabı verir: "Beyaz adamları (white folks) öldürmek ve karşılığında para almak - Beğenmeyecek ne var burada?" Eleştirileri okuduğumuzda Amerikan basınında Django'nun beyazlarla ilgili bazı ifadelerinin tepki çektiğini görürüz. Hatta bu filmten sonra tarihte mandingo dövüşünün olmadığı, kölelerin bir hukukunun olduğu ve onlara kötü davranan çiftlik sahiplerinin yargılandığı konusunda yazılar yayımlandı.

### **Gözden Kaçan Siyasi İçerik**

Tarantino, *Rezervuar Köpekleri* (*Reservoir Dogs*, 1992) ile katıldığı Cannes Film

Festivali'nde edindiği Avrupa izlenimlerini bizlerle ilk olarak *Ucuz Roman* (*Pulp Fiction*, 1994)'da paylaşır. Bu filmin Hollanda'dan gelen tetikçisi Vincent, iş ortağı Jules'a Paris ve Amsterdam'da gördüğü, Avrupalılara özgü tuhaflikları anlatır: Amsterdam'da sinema salonunda bira içilebilmektedir, Paris'te Mc Donalds menüsü İngilizce değil Fransızca'dır vs. Aslında izleyiciye tabii ki Vincent'in anlattıkları değil; kendisi tuhaf gelmektedir. Ortalama Amerikalı kesinlikle Batı medeniyetinin uzantısı değildir; hatta dünyadan soyutlanmış, Amerika'ya kapanmış biridir.

*Django Zincirsiz* daha derin bir karşılaştırma sunar. Örneğin kahya köle Stephen

ve Güneyli çiftlik sahibi Calvin Candie arasında Hegel'in köle-efendi diyalektiği vardır. Aslında efendi Calvin Candie, kahya Stephen'ın kölesi olmuştur. Bunu Django'nun zenci köleci rolünü oynamasında da görürüz. Zenci bir köleci, beyaz bir köleciden daha çok nefret çeker çünkü daha zalimdir. Tıpkı Amerika'da 1966-1982 arasında faaliyet gösteren Kara Panterler hareketi içinde zenci polislerin beyaz polislerden daha fazla tepki çekmesi gibidir bu.

Filmin hemen başında Schultz, Django'yu satın aldıktan sonra diğer kölelere kaçmaları için bir fırsat verir. Sırtlarında kırbaç izleri bulunan kölelerin, tıpkı Marx'ın ünlü sözündeki gibi zincirlerinden başka kaybedecek bir şeyleri yoktur.

Alman asıllı Schultz'a Amerika'da gördüğü birçok şey anlamsız gelmektedir. Calvin Candie'nin çiftliğinde bir kölenin köpeklerle parçalatılmasına bakamaz; olaydan pek etkilenmeyen Django ise ev sahiplerine bu durumu "ben Amerikalılara ondan biraz daha alışkınım" diyerek açıklar.

Bir yabancıнын Amerikalılara alışması mümkün değildir. Tarantino, düzeni yerden yere vuran en önemli metni olan *Katil Doğanlar (Natural Born Killers, 1994)* adlı senaryosunu satmak zorunda kalmış ve yazdıkları ne yazık ki yönetmen Oliver Stone tarafından harcanmıştır. Quentin Tarantino'nun kendi senaryolarını çekme fırsatı bulduğu filmleri hakkında ise eleştirmenler tarafından sürekli şiddet

**Kahya köle Stephen ve Güneyli çiftlik sahibi Calvin Candie arasında Hegel'in köle-efendi diyalektiği vardır. Aslında efendi Calvin Candie, kahya Stephen'ın kölesi olmuştur.**

ögesi dile getirilir. Oysa yönetmenin bizlere cambazı seyrettirirken, ceplerimizi boşalttığını anlamayız. Yani Tarantino filmlerinde Amerika'ya getirilen eleştiri, entelektüel arka plân, dikkatten kaçmaktır. Django, filmin sonunda intikamını dinamit kullanarak alır. Bu sahneler Sergio Leone'nin *Yabandan Gelen Adam (A Fistful of Dynamite, 1971)* adlı filmine gönderme yapar. Leone'nin bu yapıtı siyasi içeriği nedeniyle hep görmezden gelinmiştir. Tarantino filmlerinin ise siyasi içeriği görmezden gelinmektedir.

## ZİNCİRSİZ / DJANGO UNCHAINED

Yönetmen: Quentin Tarantino

Senaryo: Quentin Tarantino

Oyuncular: Jamie Foxx, Christoph Waltz, Leonardo DiCaprio

Yapım: ABD, 2012, 165 dk.

Vizyon Tarihi: 1 Şubat 2013



# KELEBEĞİN RÜYASI

## HAYAL PERDESİ SİNEMA SOHBETLERİ

---

*Kelebeğin Rüyası* son dönemde sinemamızın en çok konuşulan filmlerinden biri oldu. Mart ayı itibariyle iki milyona yakın seyirciye ulaşan film bir dönem filmi olarak dikkat çektiği gibi şiirle kurduğu ilişki, oyunculukları, görsel tasarımı bağlamında da pek çok olumlu ve olumsuz eleştiri aldı. Tartışmaya katılmak ve filmle ilgili görüşlerimizi ortaya koymak için Hayal Perdesi yazarlarına *Kelebeğin Rüyası* hakkındaki yorumlarını sorduk.

---



## Hakikati Örtten Şiir

CELİL CİVAN

Jakobson'a göre dilin duygusal, çağrısalsal, sanatsal, göndergesel, iletişimsel ve üst-dilsel olmak üzere altı işlevi vardır. Sanatsal işlev dışındakiler öncelikle gönderici ve alıcı arasında hareket eden bir iletiyi varsayar. Alıcı ve gönderici arasındaki ileti dışarıdaki bir bağlama atıf yapar. Oysa sanatsal işlev yapısı gereği bir dışsal bağlama değil kendi kendisine atıf yapar; bir sanat eseri dışsal bağlamlarla ilintili olsa da öncelikle kendi üzerine kapalı bir devre gibi işler. Dolayısıyla bir şiir dış dünyadaki gerçekliği ifade eden kelimelerle yazılsa bile kendi üstüne örtülür. Şiirsel işlevi diğerleri bir yana duygusal ve çağrısalsal işlevden ayıran da bu noktadır: Duygusal ve çağrısalsal işlevlerden ilki göndericinin ikincisi ise alıcının duygu durumuna yöneliktir. Söz konusu iletiler ne kadar "şairane" işlenmiş olsalar da duygusal işlev göndericinin duygusal tepkisini dile getirirken çağrısalsal işlev alıcının duygusal tepkisini harekete geçirir. Hiç şüphesiz bir estetik nesne de göndericinin duygularını aktarır ve alıcının duygularına seslenir ama söz konusu nesnenin dilsel işlevi duygunun hareketiyle sona ermez; aksine nesnenin olumsuz gibi görünen kapalı yapısı onun her zaman alımlanmaya, yorumlanmaya açık olmasını da sağlar. Sanatın birçok kavram kadar sadece duyguya indirgenemezliği, dahası gücü de bu poetik

yapısından kaynaklanır. Ancak şiirin kapalı yapısı ikili bir durumu da işaret eder: Şiir Hölderlin'in tabiriyle masumane bir çocuk oyunu olduğu kadar varlık alanının yeniden biçimlenmesini de sağlar. Böylece şair kendi kapalı oyun alanı içinde, dışsal gerçeklikten farklı bir varlık alanı kurmakla gerçekliği de eleştiriye açık kılar.

Çoğu eleştirmence şiirle dolu, şairane bulunan, şiirsel bir film olarak nitelenen *Kelebeğin Rüyası*, yukarıda söz ettiğimiz dilsel işlevlerden özellikle çağrısalsal işlevi kullanarak estetik işlevi ortadan kaldırır: Yoksul, veremli iki şairin hikâyesini anlatan film seyircinin duygularına hitap eder, onu duygusal olarak etkiler, kimi kez güldürse de -özellikle sonuna doğru- ağlatır. Elbette bir filmin seyircide duygu uyandırması bizatihi sorunlu bir şey değildir ama bir filmin söylemini nitelendirirken şiiri öne çıkarmak şiirin kendi varlık yapısını örtbas etmek anlamına gelir. Zira film şairane de, şiirsel de olsa duygusal tepkilerden öteye geçerek poetik olmayı başaramamaktadır.

*Kelebeğin Rüyası*, anlattığı dünyanın hem kendine hem de seyirciye daha açık bir biçimde belirmesini sağlamak yerine onu kullanmaya itina ettiği şairane anlatımla örtbas eder. Zizek'in tabiriyle kişisel hikâyelere odaklanarak hikâyelerin arka planını gizler ve bununla birlikte ideolojik bir tavır gösterir: Filmde şairlerin yoksullukları, hastalıklarının sebebi, Suzan'ın

babasının nasıl zengin olduğu gibi konular es geçilerek varsa yoksa kişilerin sınırlı hayatları anlatılır. İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği sıkıntılar, Amerika'nın savaşa dâhil olması, maden işçilerinin durumu gibi unsurlar filmin "Akdeniz havası" içinde kaybolur.

### **Egonun Altında Ezilen Şairler**

#### **BARİŞ SAYDAM**

Yılmaz Erdoğan'ın her şeyden önce Nuri Bilge Ceylan'la çalışmış görüntü yönetmeni Gökhan Tiryaki, kurgucu Bora Gökşingöl yine Ceylan'ın son filminde oynayan Ahmet Mümtaz Taylan ve Taner Birsell'le birlikte *Bir Zamanlar Anadolu'da* sinerjisi yakalamaya çalıştığı çok açık. Sadece sinerji anlamında değil, filmin girişindeki uzun plân sekanstan da fark edebileceğimiz gibi, biçim olarak da Erdoğan ana akım anlatım formülleriyle Ceylan sinemasının birtakım biçimsel güzelliklerini birleştirme gayesinde. Fakat ortada şöyle bir sıkıntı var: Elindeki konuyu nasıl anlatmak istediğini bilen Erdoğan, hikâyesiyle anlatımının yarattığı çelişkinin farkında değil maalesef. Uzun bir plânla kömür madenlerini çekip daha sonra plânın uzunluğuyla görünür bir çelişki yaratacak şekilde madenleri unutan, gerektiği kadar övülme de bilinen iki şairin hikâyesini "ben buldum"cu bir neşeyle şiirlerine ihanet etmek pahasına cilalayan ve eşini bir lise öğrencisi kılığın-

da beyazperdeye taşıyarak, neredeyse bir Brechtien yabancılaştırma efekti yaratan Erdoğan, son kerte de bütün bunları "aslolan şiirdir" temasıyla hazmetmemizi bekliyor. Burada bir soru ortaya çıkıyor; aslolan şiirse, bu kadar şatafata ve yapmacılığa ihtiyaç nedir? Ya bir kara film hayaletini andırırcasına ortada gezinen Behçet Necatigil tiplemesine ne demeli? Bütün bu tuhafıkların nedeninin Erdoğan'ın egosu olduğunu düşünüyorum. Necatigil karakteriyle filmin çeşitli karelerine sızmakla yetinmeyen Erdoğan, stilize ve bilinçsiz rejisi, şiiri şiir olmaktan çıkartıp didaktik bir ödev haline getiren yukarıdan bakışı ile her şeyden çok ele aldığı iki şaire ihanet ediyor. Şiir, hayatın bahanesiyken, Rüstü Onur ve Muzaffer Tayyip Uslu da sanırız *Kelebeğin Rüyası*'nın bahanesi...

### **Eleştiri Değil Tasdik**

#### **AYBALA HİLÂL YÜKSEL**

Yılmaz Erdoğan'ın yazıp yönettiği ve rol aldığı son filmi *Kelebeğin Rüyası* beklendik ve beklenmedik birçok unsuru barındıran bir film. Giriştiği her şeyi aynı anda ve bir arada anlatma gayreti muhtemelen filmin başarısızlığının temel sebeplerinden biri oldu. Başrol oyuncularının başarılı performansları dahi filmin senaryo ve kurgudaki eksiklerini örtmeye yetmedi. İki genç şairi merkeze aldığını tahmin ettiğimiz filmde II. Dünya Savaşı yıllarının

yani İsmet İnönü'nün reiscumhurluğunun Zonguldak'ı fon olarak kullanılıyor. Erdoğan tek parti dönemine has gariplikleri arka plânda yansıtırken eleştiri getiriyor gibi görünerek suya sabuna dokunmanın ibretlik bir örneğini ortaya koyuyor. Bu bağlamda filmin zamanının İnönü dönemi olması da seyirciyi şaşırtmıyor. İnönü'nün demokrasiden dem vuran "Türkiyeli" aydınının tek parti dönemiyle ilgili eleştirilerine tek başına maruz kaldığı ve gitgide bir günah keçisine dönüştüğü bilinen bir gerçek zira.

Ülkenin kıtlıkla baş etmeye çalıştığı, geçim sıkıntısının sıradan "halk"a aman vermediği 1940'larda küçük bir taşra kenti olan Zonguldak'ta gerçekleştirilen ısıltılı Cumhuriyet Baloları, resmi dairelerde deyim yerindeyse duvar kâğıdı olarak kullanılan bayraklar, Atatürk ve İnönü portreleri, sloganlar, kömür ocağında çalışan işçilerin resmi geçitleri... Merkezi ve militer yönetimi tenkit eder görünen tüm bu betimlemenin -arada bir fark olmadığı halde- 1930'ların değil, 1940'ların Türkiye'sinden seçilmiş olması, eleştiriye zemin olabilecek tüm bu dekoru anlamsızlaştırıyor. Filmde, rejimin kurucusu olan şahsa hiç dokunmadan İnönü'nün elindeki iktidarı eleştirmenin en hafif tabirle "kaçak güreşmek" olduğu ortadadır. Zira selefinin sahip olduğu iktidar ve imtiyazların tamamını istediği için İnönü'yü eleştirmek de cumhuriyet geleneklerin-

den biridir. Bu geleneğin içinde kalmayı seçen Yılmaz Erdoğan'ın İnönü dönemine getirdiği eleştiri otoriter yapının kendisini değil, yalnızca dönemin birtakım şahsi ihtiraslarına kapılmış cumhurbaşkanını hedef alır. Bu sebeple *Kelebeğin Rüyası* İsmet Paşa'nın hakkı olmadığı halde elinde tuttuğu iktidarın, Mustafa Kemal Paşa tarafından son damlasına kadar hak edildiğini tasdik etmekten kurtulamaz.

## KELEBEĞİN RÜYASI

---

Yönetmen: Yılmaz Erdoğan

---

Senaryo: Yılmaz Erdoğan

---

Oyuncular: Kıvanç Tatlıtuğ, Mert Fırat, Belçim Bilgin

---

Yapım: Türkiye, 2013, 138 dk.

---

Vizyon Tarihi: 22 Şubat 2013

---



# İSTANBUL FİLM FESTİVALİ

## MERAK ETTİKLERİMİZ

Bu yıl 30 Mart-14 Nisan tarihleri arasında gerçekleştirilecek olan 32. İstanbul Film Festivali'nin iki yüzü aşkın filmi kapsayan programı içinde gözümüze çarpan filmleri neden merak ettiğimizi Hayal Perdesi okurları için derledik. Bu yıl 30 Mart-14 Nisan tarihleri arasında gerçekleştirilecek olan 32. İstanbul Film Festivali'nin 200'ü aşkın filmi kapsıyor. İstanbul'un sinema senliği programı içinde merak ettiğimiz birçok yapıım yer almakta. Hayal Perdesi yazarlarımız bunlar arasından *Karanlıktan Aydınlığa*, *Henüz Bir Şey Görmediniz*, *Lanetli Kan*, *Dünya Bizim Değil*, *Sapığın İdeoloji Rehberi* ve *Sislerin İçinde*'yi sizin için değerlendirdi.



### **Karanlıktan Aydınlığa (Post Tenebras Lux)**

Dreyer, Bresson, Bergman, Tarkovski, Kieslowski gibi sinemayı eğlence ve izlence üzerine değil de, inanç ve sorgulama anlamında kullanan ve seyircinin filmi *yaşamaması* için dillerini mümkün olduğunca sadeleştiren usta isimlere günümüzden bir örnek Carlos Reygadas. İlk filmi *Japonya (Japon)*'da modern hayatın keşmekeşi arasında sıkışan bir ressamın hikâyesini anlatırken Tarkovski'nin *İz Sürücü (Stalker)* filmine, sınıf çatışmasını ve burjuvaziyi eleştirdiği *Cennette Savaş (Batalla en el Cielo)*'ta Luis Bunuel'e, taşrada geçen bir yasak aşk hikâyesinin konu edildiği *Sessiz Işık (Stellet Licht)*'ta da Dreyer'in *Ordet* filmine selam duran Reygadas, son filminde de geçmiş ve gelecek arasında kurduğu sarkaçla birlikte bir ailenin yaşamı üzerinden doğa ile birey arasında ilişkiyi sorguluyor. *Sessiz Işık*'tan sonra yönetmenin biçimsel kusursuzluğuna ve birey/doğa ilişkisini nasıl sorguladığına tanık olmak adına, *Karanlıktan Aydınlığa* büyük bir merak uyandırıyor. Filmin geçen sene Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülünü kazandığını da hatırlatalım. **(Barış Saydam)**



### **Henüz Bir Şey Görmediniz (Vous N'avez Encore Rien Vu)**

*Henüz Bir Şey Görmediniz* filmi eğer sinopsisinde vaat ettiği yapıyı hayata geçirebilirse bu seneki İstanbul Film Festivali'nin en ilginç filmlerinden bir tanesi olabilir. Film özetle genç bir oyuncu kumpanyasının canlandığı Eurydice isimli oyunu, bu oyunu seneler evvel hayata getiren tecrübeli oyuncular tarafından seyredilmesini anlatıyor. Eski oyuncular genç aktörleri ekranda izlerken, oyunu bir kez daha sahnelemeye başlarlar. Abbas Kiyarüstemi'nin 2008 yapımı filmi *Şirin*'de benzer bir çıkış noktasından hareket etmiş ve sinemada gerçeklik tartışmalarına yepyeni bir perspektif kazandırmıştı. Bir sinema salonunda perdeye yansıyan filmi izleyen kadın yüzlerini perdeye taşıyarak, "gerçeği" anlatmanın doğrudan ve etkileyici bir yolunu keşfetmiş; sinemanın farklı yorumlara açık tabiatını bir kez daha gözler önüne sermişti. Rol yapanı seyreden rol yaptığını seyrettiren *Henüz Bir Şey Görmediniz*, iddialı başlığının altını dolduracak mı merak ediyoruz. **(Aybala Hilâl Yüksel)**



### **Lanetli Kan (Stoker)**

İhtiyar *Delikanlı*'nın (*Oldeuboi*, 2003) da dahil olduğu İntikam Üçlemesi ve *Ben Bir Robotum ama Sorun Değil* (*I'm A Cyborg but It's OK*, 2006) ile bu satırların yazarı gibi, Güney Kore sinemasından hoşlanan sinemaseverlerin gönüllerine taht kuran Chan-wook Park da şansını Hollywood'da deneyen yönetmenler kervanına katıldı. En son *Kan Arzusu* (*Bakjwi*, 2009) filminde anlattığı "tuhaf" vampir hikâyesiyle karşımıza çıkan Park'ın son filmi *Lanetli Kan*'da başrolleri, Hollywood'un önemli kadın oyuncularını Nicole Kidman ve Mia Wasikowska paylaşıyor. Prison Break dizisinden tanıdığımız Wentworth Miller'la Erin Cressida Wilson'ın senaryosunu yazdıkları film India isimli genç kızın dengesiz annesi ve babası öldükten sonra birden bire ortaya çıkan amcası Charlie ile yaşadığı gerilimli ilişkiye odaklanıyor. Bu yıl gösterime girmesi beklenen Spike Lee imzalı İhtiyar *Delikanlı*'nın Hollywood versiyonu kadar Park'ın "arızalı" sinematografisinin Hollywood çepçevrelerini ne kadar zorlayacağı da merak konusu.

**(Celil Civan)**



### **Dünya Bizim Değil (A World Not Ours)**

Mahdi Fleifel'in ödüllü belgeseli *Dünya Bizim Değil* vatanlarından sürülen ve -dile kolay- üç kuşaktır Lübnan'ın güneyinde bir mülteci kampında yaşamını sürdüren Filistinlilerin hikâyesini anlatıyor. Film sürgünde yaşayan bir ailenin özel video kayıtları, fotoğraf albümleri ve tanıklıkları üzerinden ülkesiz bırakılan bir halkın tecrübesini tanıklığa davet ediyor. Mahdi ve yakın arkadaşı Abu İyad arasındaki ilişkiyi merkeze alarak samimi bir dil kuran film, yaşananları birinci ağızdan aktardığı için dikkat çekiyor. Filme mekân olan kampta doğup büyüyen Filistinli yönetmen bugün ancak "hatırlamanın" halkını diri kılacağını söylüyor ve filmini bu amaçla çektiğini söylüyor. Ancak Fleifel'in filmi her ülkeden seyirciyi bugüne kadar yalnızca seyretmekle yettiğimiz son yüzyılın en organize işgallerinden biri olan, geçen zamanla birlikte çözümlü giderek güçleşen Filistin Davası'nın geldiği nokta ve dönüştürdüğü hayatlar ile bir nebze dahi olsa yüzleştirebilir.

**(Aybala Hilâl Yüksel)**



### Sapığın İdeoloji Rehberi (The Pervert's Guide to Ideology)

Alfred Hitchcock filmleriyle Hegel'i, David Lynch sinemasıyla Kant'la Marx'ı, ve elbette hepsiyle Lacan'ı harmanlayan Slovenyalı düşünür Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak* isimli kitabının görsel versiyonu olarak değerlendirilebileceğimiz 2006 yapımı *Sapığın Sinema Rehberi (The Pervert's Guide to Cinema)* isimli belgeselde sinema bağlamında arzu, rüya ve ideoloji gibi kavramları tartışıyordu. Konudan konuya geçişleri, filmlere dair muzip çıkarımları, bayağı bulunan popüler kültürle "yüksek" akademik meseleleri zekice birleştirmesi, siyasete dair radikal çıkışları ve dahası "hiperaktif" kişiliğiyle dikkat çeken Žižek, bir önceki belgeselde olduğu gibi yine Sophie Fienness imzalı bir çalışmayla karşımızda. 2006 tarihli belgeselle benzerlikler taşıdığı söylenen *Sapığın İdeoloji Rehberi*'ni -hele ki seyretmeden- anlatmak zor. Daldan dala atlayan ve zor mevzuları popüler filmlerle izah etmeye kalkan filozofun söz konusu yeni belgeseli için kullanılabilecek en iyi tabir şu olsa gerek: Her zamanki gibi, Žižek! **(Celil Civan)**



### Sislerin İçinde (V Tumane)

Sergei Loznitsa sinemaya belgesel çekerek başlayan bir yönetmen. 2010 yılındaki *Mutluluğum (Schastye Moe)* filmiyle dikkatleri üzerine çeken yönetmen, saldırganlığı sorguladığı filminden iki yıl sonra çektiği *Sislerin İçinde* isimli yapımla birlikte kurmaca alanında da parlak bir kariyer yapacağını müjdeliyor. 1942 yılında, SSCB'nin Nazi işgali altında kalan Batı sınırında geçen film, savaşın etkilediği sıradan insanların etrafında gelişiyor. Rus yönetmenlerin yaptığı gibi, insan doğasının derinliklerine ustaca inen yönetmen, karakterlerinin yaşadıkları ikilemleri ve açmazları da son derece mesafeli ve soğuk bir belgesel diliyle beyazperdeye taşıyor. Geçen sene Cannes Film Festivali'nde FIPRESCI ödülünü kazanan Loznitsa'nın yeni filmi de, Rus klasiği tadında bir hikâyeyi belgesel-kurmaca arasındaki ayrımı muğlaklaştırarak beyazperdeye taşıyor. Beyazperdeden Sinemaya bölümünde gösterilen film, bu açıdan derin karakter çözümlerinin olduğu Rus klasiklerini sevenlerin ilgisi çekebilir.

**(Barış Saydam)**

# PAMUK'un HÜZÜNLÜ HUZURSUZ RUHU

---

## REMZİ ŞİMŞEK

---

*Pamuk beyazdır, gölge ise karanlık.*

*Av Mevsimi* (Yavuz Turgul, 2010) filmi için söylenecek o kadar çok şey var ki, en başta bunun bir cinayet masası hikâyesi olmadığı gerçeği mesela, ya da polis teşkilatının, teşkilat mensuplarının, bilhassa da cinayetlerle uğraşanların arızalı yanlarının hikâyesi hiç olmadığı. Bu sözler Amerikan dizileri ile kıyaslayanlara selamdır. *Av Mevsimi* bir veda merasiminde söylenen türkü de değildir, hele hele o türkü *Av Mevsimi*'nden öte hiç değildir. "Açını değiştir" geyiklerini de bir kenara bırakalım, Deli İdris'in bize anlatmak istediğini de, ölürken can çekişen bir adamın sırf komedyen kimliği yüzünden gülünen oyununu boş verin, boş verin Şener Şen'in diğer Yavuz Turgul filmlerine nazaran pasif bulunan oyunculuğunu... Bunların yerine Müzeyyen'le Kezban'ı

düşünün mesela, "Onlar da kim?" dediğinizi duyar gibiyim. Müzeyyen, Ferman'ın böbrek hastası karısı, Kezban ise sırf daha genç olduğu için, Müzeyyen'in böbrek sırasını verdiği bakıcı kız, aralarındaki de vefa. Ama tüm bunlarla birlikte şu söylenebilir: *Av Mevsimi* baştan sona ak Pamuk'un hikâyesidir. Bir genç kız öldürülür ve kesilmiş eli ormanda bulunur, işte bu kesik elle başlayan hikâyenin evvelini de sonrasını da Pamuk'un kendi sesinden dinleriz.

Filmin yapı taşını oluşturduğunu düşündüğümüz Pamuk'un sesi, ara ara hikâyeye dâhil olup bize kendini ve başından geçenleri anlatmaya çalışır ve bir yön çizer. Bu noktada belki de en başta sorulması gereken soruyu şimdi soralım: Neden Pamuk'un sesi kullanılmıştır? Neden ortalıkta dolanan silik bir hayalet ya da bir gölge değil de sadece ses? Bu durumu bütçeye ek yük gibi basit bir şekilde açıklamak yerine





şöyle bir şey desek çok mu abartmış oluruz: Gölge, ışığın cisme vurarak zeminde oluşturduğu yansımaysa ve bu gölge bir insan gölgesiye, biz de bu insan gölgesine odaklanırsak, en nihayetinde bu insan konuşup bize bir şeyler anlatırsa gölgesini ve sadece sesini duyarız, ne mimik ne bir tebessüm ne de hüznün. Pamuk ölmüştür, o yüzden hareket edemez, o yüzden karşımıza, bedeninin gölgesi ya da efektlerle bezeli bir hayalet olarak çıkmaz. Ses bizim içindir; Avcı Ferman aklını kullanacak, bizler ise Pamuk'un yaşadıklarını dinleyeceğiz, cinayeti Avcı Ferman çözecek, biz çekilen acıların yakıcılığını duyacağız. Kimin öldürdüğü o Amerikan film-dizilerinde önemlidir, bizim için önemli olan bizatihi

**Av Mevsimi baştan sona ak Pamuk'un hikâyesidir. Bir genç kız öldürülür ve kesilmiş eli ormanda bulunur, işte bu kesik elle başlayan hikâyenin evvelini de sonrasını da Pamuk'un kendi sesinden dinleriz.**

Pamuk'tur ve tabii ki Pamuk'ta cisim bulan hayatın kendisidir.

İlk sesi, hemen filmin başında duyarız: "Burası çok huzurlu, yeter ki canımı yakmasınlar" sözleriyle bize evele dair bir şeyler fısıldar ve yaptığı betimlemelerle arzusunu belli eder, "önce sesler kesildi sonra ormanı duydum" diyerek. Orman doğadır, orman toprak ve Pamuk'un tek arzusu



**Melek figürleri bebekliği, cam kürenin gençliği simgelediğini söyleyebiliriz ve tabii sallanan sandalyeyi yaşlılığa bir gönderme olarak okumak bu durumda hiç de zor değildir.**

özüne geri dönmektir, çünkü bilir, huzur özünde, topraktadır. Bu kavuşamama ve ısırdap halini bağlayabileceğimiz tek nokta, Ferman komiserin Deli ile çömez Hasan'ı fırçaladığı, ayar verdiği sahnede söylediği "Zavallı bir genç kız daha tabuta konmamış, mezarına girmemiş, daha duası bile okunmamış." sözleridir. Pamuk'un sesini duymayan karakterlere, en azından gayret edin mesajı Avcı üzerinden verilir

ama burada daha mühim bir soru vardır; peki bize verilen mesaj nedir? "Siz de o kızı iyi dinleyin, öldükten sonra bile acı nasıl çekilir anlamaya çalışın" dır. Özüne dönemeyen bedenden çıkan ruhun gölgeler içinde kalması, huzur bulamaması, özgürlüğüne kavuşamaması ne demektir hissedin ve epigrafın da itiraf ettiği gibi, gölge karanlıktır, bilin.

Avcı bu karanlığı aydınlatmak ve zavallı genç kızı huzura kavuşturmak için çabalar. Bu dünyayı terk edememiş ama yok olmuş, dağılmış, lakin hâlâ burada kalıp her yerde olan bir hayaletin odası, hikâyenin bir üst kurgusunu bize sunmak için yeterlidir. Avcı, Pamuk'un odasına girip yatağına oturduğunda etrafını seyreder, biz de o anda önce bir cam küre içindeki

atları görürüz, sonra gölgesini ve gölge atların hareket edişini. Gölge atlar döner. Bu durum sırasıyla oyuncak bir sallanan sandalyeyle tekrar eder, en sonunda da asılı duran melek figürlerinin dönüşü ile sonlanır. Fazla aşırıyı kaçıp zorlamadan figürler üzerine bir okuma yapılırsa; asılı melek figürleri bebek oyuncaklarını anımsatması nedeniyle bebekliği, cam kürenin ekseriye hediye ürünü olması nedeniyle gençliği simgelediğini söyleyebiliriz ve tabii sallanan sandalyeyi yaşlılığa bir gönderme olarak okumak bu durumda hiç de zor değildir. Hareket eden gölgeler bir kez daha, Pamuk'un henüz bu âlemden ayrılmadığını gösterdiği gibi, hayat sürecini simgeler mahiyettedir, asılları hareket etmese de gölgeleri Pamuk oralarda olduğu için hareket eder. Bu sahnenin filmin genel kurgusundaki durduğu yere bakarsak, Turgul'un filmin muhatabına polisiye tuzağına düşmemesi için verdiği en açık mesaj olduğunu görebiliriz ve bunu Pamuk'un oda düzeninin cinayetinin çözümünde herhangi bir rol oynamamasından anlarız. Tahmin ettiği bu tuzağın avı durumuna düşülmemesi için bu kadar gayret etmişken, pek anlamadığı da ortadadır. Turgul'un bir söyleşide söylediklerine baktığımızda bunu daha iyi anlayabiliyoruz: "İnsanlar o kadar çok katilin peşinden koştu ki, aslında suyun içindeki o el ile birlikte ben başka bir yolculuk yaptım ama ne yazık ki o

yolculuğu çok fazla kişiyle yapamadım."<sup>1</sup> Bu kadar merkeze çekerek okuduğumuz bu sahne, yani Pamuk'un odası, içindekiler ve Avcı'nın odayı gözlemlerken bize görünenler, Yavuz Turgul için her şeyin ötesinde olması, bu yazının başında da belirttiğimiz gibi filmin masum Pamuk'un hikâyesi olduğu gerçeğini destekler.

Bu uçuk sayılabilecek fikirlerin bağlandığı nokta ise Pamuk'un filmin sonunda söyledikleridir. Önce Battal Bey'in intihar haberini okuruz gazetelerden, sonra da Pamuk'un beyazlara sarılmış bedeninin toprağa indirilişini. "Söz bitti, şarkılar bitti" cümleleriyle başlayan sözlerini, her şeyin geçip gittiğini söyledikten sonra "biz beyazlara büründük, biz gölgesiz kaldık" diyerek noktalar. Burada dikkat edilmesi gereken ilk husus, o ana kadar hep birinci tekil şahıs zamirini kullanırken son sözlerin üçüncü tekil şahsa dönmesidir. Bu değişim artık bu dünyayla irtibatı tamamen kopan bir ruhun son parçasını da, yani "ben"ini de bırakıp, sıyrılarak özgürlüğe doğru yol aldığını gösterir. Ezalardan, cefalardan, kanayan yaralardan, yanan ciğerlerden kurtuluş, gölgelerden kurtuluştur. Hikâye biter Pamuk huzur içindedir.

Son söz, Yavuz Turgul'un: "Derdim, parçalanan bir ruhu anlatmaktı"<sup>2</sup>.

1 *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*, ed. Âlâ Sivas, Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 218.

2 a.g.e. s. 216.

# TÜRK SİNEMASI'NDA *ARABESK*

---

**CEM PEKMAN**

---

“Kendisine yeni bir konu arayan Mısırlı bir roman yazarının İstanbul’da, armonika çalarak, şarkı söyleyerek dilenen kör bir gence ve onu yeren ağabeyine rastlamasıyla başlar film. Bu iki gençten hayat öykülerini dinleyen sanatçı, onların temiz aile çocukları olduklarını, tutuldukları aynı kadın yüzünden sefaletle düştüklerini öğrenerek yakışıklı körü tedavi ettirir ve onunla nişanlandığı gece, körün hamile bıraktığı eski göz ağrısının kucağında bebeğiyle çıkageldiğini görünce, özveriyle, onlar adına sevdiği adamdan vazgeçer.”

Alim Şerif Onaran’ın (1994: 28) anlattığı bu film öyküsü, Türk sinemasının ilk sesli filmi olan, Muhsin Ertuğrul’un 1931’de çektiği *İstanbul Sokaklarında*’ya ait. Bu yazıda konu edeceğimiz arabesk filmleri

furyasının, 1970’lerin başında, Lütfi Akad’ın yönettiği Orhan Gencebay’lı *Bir Teselli Ver* ile başladığını söyleyebiliyoruz, ancak yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere bir “arabesk” damar Türk sinemasında oldum olası var. Hatta Türk sinemasının sessiz döneminde bile “müzikal” filmler üretildiğini düşünürsek, bu ilişkiyi daha da geriye, başlangıç yıllarına kadar götürebiliriz. Arabeskin ne olup olmadığı oldukça derin bir tartışma konusu; Türkiye’de de gerek popüler düzlemde, gerek akademik çerçevede bu tartışmalar yapıldı. Yazımızın sınırları bu tartışmayı anımsatmaya elvermeyecek, ancak belki şöyle bir savı peşinen dillendirebiliriz: Türk sineması sese kavuştuğundan beri müzikli film yapıyor. “Müzikli film” genellemesi altına birçok alt başlık açılabilir: şarkılı film (şarkılı melodramlar yahut sahne müzikallerinden

uyarlamalar), şarkı ve şarkıcı filmleri (ünlü bir şarkı veya şarkıcı için yapılmış filmler), fon müziği döşenmiş filmler (Yeşilçam'ın her türlü hazır kaynağı, bu arada yabancı film müziklerini de fonunda kullandığı filmler), ve nihayet özgün müzikli filmler... Demek müzik içeren bütün filmler bu genelleme içine alınabilir. Bunların şarkılı melodram, şarkı ve şarkıcı filmlerinden oluşan kısmı, arabesk furyasının zeminini oluşturur. Sinemanın müziğe yaklaşımı ve onu değerlendirişi, melodramın ve starların kullanımı, ticari zihniyet bakımlarından, arabeskin tarihi Türk sinemasının tarihiyle yaşıttır. Bu bağlamda *İstanbul Sokaklarında*'yı da, 1940'lı yılların Münir Nureddin Selçuk filmlerini de, 1950'ler ve sonrasının Zeki Müren filmlerini de, keza Türk filmi olmayıp ama Türkçeleştirilmiş müzikleriyle sinema salonlarını kasıp kavurmuş Mısır filmleri furyasını da yahut daha sonraki yıllarda *Avare* filmiyle simgeleşen Hint filmleri furyasını da, Burçak Evren'in (1990: 36) "mezarbaşı filmleri" yakıştırmasını yaptığı koyu melodramları da, Muharrem Gürses ekolünü de, Nuri Sesigüzel'li, Yıldırım Çınar'lı "türkücü" filmlerini de pekâlâ arabeske eklemleyebiliriz. Bu zincirin bir halkası olan arabesk furyası 1980'lerin sonları itibariyle sinemadan çekilmiş gibi dursa da, 1990'lar boyunca televizyon ekranlarından görünürlüğünü, 2000'ler başından bu yana da televizyon dizileri üzerinden etkisini sürdürmektedir. Özetle sinemamızda arabesk, bir yaklaşımın



**Arabesk filmleri furyası, yetmişlerin başında Orhan Gencebay'lı *Bir Teselli Ver* ile başlasa da bir arabesk damar Türk sinemasında oldum olası var.**

veya bir tarzın adı olarak başlangıçtan bu yana vardır. Arabesk furyası olarak ismi konmuş filmler bütünüyse onun belli bir sosyal, kültürel, siyasal, ekonomik iklimde,

1970'ler ve 1980'ler Türkiye'sinde cisimleşmiş halidir.

### Arabesk Furyasının Doğuşu

Arabeskin "baba"sı Orhan Gencebay'ın, arabesk filmler furyasının ilk yıllarında, Münir Nureddin yahut Zeki Müren benzeri bir rakipsizliği söz konusudur. Esasında, 1970'lerin ikinci yarısına kadar Gencebay'ın yılda bir film çevirdiği ve onun tarzına yakın şarkılı film olmadığı düşünüldüğünde ilk yıllarda arabesk filmlere furya yakıştırması yapmak için henüz erkendir. Ama şüphesiz, her biri o senenin Gencebay hit'inin ismini taşıyan filmlerin gişesi ve etkisi büyüktür; plak ve kasetlerden kentlere yayılmaya

başlayan arabeskin perdede görünür olması önemlidir: *Bir Teselli Ver* (1971), *Sev Dedi Gözlerim* (1972), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973), *Dertler Benim Olsun* (1974), *Batsın Bu Dünya* (1975), *Bir Araya Gelemeyiz* (1975) gibi filmler izleyiciye senenin şarkılarını sunarken, odasının duvarına yahut minibüsünün camına resmini astığı kahramanı ile özdeşleşmesini de sağlamaktadır.

1970'lerde pop müzik/hafif müzik/ alaturka ile arabesk arasındaki ayırım henüz belirgin ve ilk kulvardan da zengin bir içerik akmakta olduğundan, Türk sinemasının aynı zamanda bu akışı da değerlendirmiş olduğunu unutmamalıyım. Emel Sayın, Ahmet Özhan, Neşe Karaböcek, Kamuran Akkor, Selda, Selçuk Ural, Behiye Aksoy, Gülistan Okan, Gökben, Füsün Önal, Esin Avcı, Gülten Karaböcek, Barış Manço, Ali Rıza Binboğa, Gönül Akkor, Sezen Aksu gibi birçok yıldız, hatta Cici Kızlar ve Beyaz Kelebekler gibi müzik grupları, çoğu bir veya birkaç kereliğine beyazperdede görünmüştür. Bunların yanısıra popüler olmuş alaturka ve hafif müzik şarkılarının kullanıldığı pek çok şarkı filmi veya şarkılı film çevrilmiştir.

1970'lerin sonlarına doğru arabeskin diğer önemli isimleri sinemada arz-ı endam eder. Ferdi Tayfur 1976'da *Çeşme*, İbrahim Tatlıses 1978'de kotarılan üç filmle birden (*Ayağında Kundura*, *Sabuha*, *Toprağın Oğlu*), ve Müslüm Gürses 1979'da *İsyankâr* ile furyaya katılır. Bülent Ersoy da 1976'da *Sıralardaki Heyecan*



ile sinemaya girer ve hızla arabesklesir. Artık arabesk çatısı altında görülecek hemen her önemli ismin sinemaya geçişi olağanlaşmıştır. Hakkı Bulut, Ercan Turgut, Ümit Besen, Ferdi Özbeğen, Kibariye, Ümmiye, Selahattin Alpay, Yunus Bülbül, Gökhan Güney, Arif Susam, Coşkun Sabah, Vahdet Vural, Faruk Tınaz, Küçük Emrah, Bergen, Ceylan, Tüdaya gibi birçok isim özellikle 1980'ler boyunca sürecek olan arabesk furyasını şekillendirir.

Yukarıda da değindiğimiz gibi arabesk olsun olmasın sinemayı yahut başka sanatları, onu oluşturan siyasal, sosyal, ekonomik, kültürel vb. dinamiklerden ayrı ve bağımsız düşünmek yanlıştır. Burada arabesk furyasını irdelerken kapsamlı bir çözümleme getirme imkân ve iddiamız yok. Yine de, genel dinamiklerden bağımsız olmayan birkaç sektörel dinamiğin altını çizmek, konumuzu bir parça daha anlaşılır kılabilir. Bunların başlıcası televizyon faktörüdür. TRT'nin 1960'ların sonlarında başlayan ve 1970'lerde yaygın biçimde izlenip popülerleşen televizyon yayınlarının, Türk sinemasını derinden etkilediğini biliyoruz. Sinemamız, 1974 sonrası dünyayı ve dolayısıyla Türkiye'yi vuran ekonomik krizle boğuşurken, televizyonun rekabetiyle de karşı karşıya kalmış ve duruma uygun refleksler geliştirmiştir. Televizyonla rekabette önemli bir yöntem, televizyonun izleyicisine sunmadığı veya sunmadığını, beyazperdede sunmaktır. Devlet radyo ve televizyonlarının müzik

politikalarını düşündüğümüzde, müziğin belirli kıstaslar ve denetimlere tabi olduğu TRT tekeli döneminde de arabesk müziğin mikrofon ve ekranlardan uzak tutulduğunu anımsadığımızda, sinemadaki arabesk furyasının şüphesiz böyle bir boşluğu doldurmak gibi bir işlevi olduğu görülecektir.

### **Seksenler: Arabeskle Barışma**

Keza, 1970'lerin ikinci yarısında sinemamızdaki bir başka furyanın, seks filmleri furyasının da benzer bir talebi doyurduğu söylenebilir. 1980'lerin politik iklimi seks filmleri furyasını kestirip atmıştır ama arabeskle barışık kalmıştır. Nitekim 1980'lerin başından itibaren arabesk filmlerin sayısı da giderek artmış ve furya sinema üzerinde egemenliğini ilan etmiştir. Bu noktada sinema-televizyon ilişkileri bağlamında bir dinamik daha işlemeye başlamıştır. Sinema seksenlerde televizyonla ittifak yapmanın yol ve yöntemlerini de bulur. Video teknolojisinin film üretimine dâhil olması, daha da önemlisi evlerde video cihazlarının yaygın biçimde kullanıma girmesi, sinemacılarımızı video üzerinden daha ucuz ve daha hızlı film üretmeye ve bunları yeni oluşan video piyasasına sunmaya yöneltir. Yapımcıların daha eski ve "sakıncasız" filmleri TRT ekranında yer bulurken, başta arabesk olmak üzere her tür "sakıncalı" içerik sinema salonlarından daha ziyade videolar yoluyla televizyon üzerinden evlerde izlenmeye başlar.

Şüphesiz, bu söylediğimiz oldukça kaba bir genellemedir ve sanki Türk sinemasında niteliğin yok olduğu, iyi filmin yahut arabesk dışında farklı yapımların ortadan kalktığı gibi bir izlenime yol açmamalıdır. Film müziği bakımından da benzer bir vurgulama yapmalıyız: 1970'lerden başlayarak özgün film müziği, yani müzik için film değil de film için müzik üretimi ciddi bir gelişme göstermiştir ve bu alana giren çeşitli bestecilerin ve sinemacıların çabalarıyla nitelik ve çeşitlilik kazanmıştır.

1980'lerin sonuna geldiğimizde, aynen 1980'lerin hemen başında seks filmleri furyasının bıçakla kesilir gibi kesilmesine benzer bir kesinlikte, ama bu kez emirle değil kendiliğinden bir refleksiyle arabesk furyasının sona erdiğini görmekteyiz. Bu noktada sinema-televizyon ilişkisi yine önemli bir etkidir. 1989 sonu itibarıyla Türkiye'de özel televizyonlar ve radyolar patlamış ve bunlar arabeske kapılarını ardına kadar açmıştır. Arabeskin -ve giderek arabesk-aturka-pop gibi türleri içine alıp genişleyecek popüler müziğin- isimli isimsiz bütün yıldızları izleyen ve dinleyenleriyle "özgür ve denetimsiz" biçimde buluşmanın yeni mecralarını bulmuştur. Bir kere, arabesk furyasının ürettiği bütün filmler, iyisiyle kötüsüyle özel televizyon ekranlarını doldurur. İrili ufaklı yıldızlar, şarkılarını hem genel kanallarda hem sadece müzik videoları yayınlayan müzik kanallarında seslendirmeye başlar. Kendi programlarını üretirler, şovlarını yaparlar, dizi çekerler;

radyolarda şarkıları yayınlanır. Sonuç itibarıyla, arabesk furyası televizyon ve radyoya transfer olmuş, sinemaya gereksinimi kalmamıştır. 2000'lerde şarkıcı dizilerinin de modası geçmiştir artık ama o kadim melodram-arabesk damar yerli dizilerin bir kısmını beslemeye, müzikal açıdan da bu tür dizilerin fonunda veya önünde sıkça kulağımıza gelmeye devam etmektedir. Arabeskleşmiş pop veya poplaşmış arabesk halen gündemdedir; nostalji rüzgârları da eskiden günümüze arabesk estirmeyi sürdürmektedir.

Bugün için yeni mecralarda, yeni formlarda, yeni hayatlarda varlığını sürdürdüğünü düşünebileceğimiz arabeskin Türk sinemasına vedasını, bir dönemin bitişini zamanında tespit eden yine sinemanın kendisi olmuştur. Bu bakımdan Ertem Eğilmez'in 1988 tarihli *Arabesk* filmi son derece öğreticidir. Yazının başında sözünü ettiğimiz arabesk damarın Türk filmlerindeki ve Türk filmciliğindeki yerini anlamak, sinemanın ve sinemacının kendisiyle hesaplaşmasını izlemek, dahası müzikal bağlamda parodinin az bulunan örneklerinden birine kulak vermek için *Arabesk*'e başvurulabilir. Arabeske *Arabesk*'le veda etmiş olmak sinemamızın yerinde sezgilerinin hoş bir neticesidir.

### **Anılan Kaynaklar**

Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konular*. İstanbul: Broy.

Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması I*. Ankara: Kitle.





30 MART/MARCH  
14 NİSAN/APRIL  
2013

32<sup>nd</sup> İstanbul Film Festivali  
32<sup>nd</sup> İstanbul Film Festivali

AKBANK



# ARABESK SİNEMASININ ŞARKICI “KÜÇÜK”LERİ

---

**MURAT TOLGA ŞEN**

---

80’ler çok acayip zamanlar... 12 Eylül darbesi sebebiyle memleketin kültür hayatı korkunç bir erozyona uğrarken, yağmur sonrası birden yetişen mantarlar gibi ortaya çıkan duygu sömürücüsü arabesk şarkıcılarına yapılan filmler, video denen yeni ve muhteşem (!) bir medya aygıtı sayesinde evimizin rahatlığında izlenebiliyordu. “Ev sineması” nedir bilmiyorduk ama evde sinema izlemekten dolayı şaşkınca mutluyduk. Ne de olsa çocuklardık, parlak yeşil yıldızlardık o zaman...

Videolar evlere girdikçe her sokakta kiralamacılar açılıyor, yetişmediği yerde

bakkallar bile film kiralıyordu. Yasaklar yüzünden sona eren seks furyasından sonra zaten iyice dara düşen sinema salonu işletmecileri endişeyle yeni gelen bu büyük dalgayı izliyorlardı ve yapacak tek bir şey vardı. 70’lerde iyi iş yapmış Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur’lu “şarkıcı filmlerinin” benzerlerini bu yeni arabeskçi tayfasıyla ama çok daha ucuza kotararak çekmek ve göstermek. Bütçesizlik yüzünden iyice berbat görünen bu filmlerin seyirci çekmesinin ise tek bir yolu vardı; sömürünün suyunu çıkarmak... Öyle de oldu. Birbirinden insafsız öyküler peşi sıra çekilip yeni bir alt tür yaratıldı. Bu sömürünün en güçlü ikonları ise sahip oldukları masumiyetle perdede görüldükleri anda

bile herkesi ağlatan “Küçükler” oldu. İrili ufaklı video yapımcıları da çok geçmeden bu çocukların üzerine oynadılar ve ortalık bir anda, tiz çığırlmış türkülerle/şarkılarla doldu.

Yavuz Turgul’un *Muhsin Bey* filminin ünlü çatı sahnesinde, eski zaman beyefendisi Muhsin ile Urfa’dan henüz gelmiş hevesli türkücü Ali Nazik çatıda düşmemek için birbirlerine sarılırlar ve Muhsin Bey’in ağzından o ünlü replik gelir; “Korkma... tutun bana! Şimdi sen bir adım ileri atacaksın, ben bir adım geri... böyle kurtulacağız buradan”. Gerçekten de, 80’lerde geçmişe ait güzel, özel ne varsa bir adım geri atarken köyden kente göç etmiş nüfusun beslemesiyle yağmacı bir ruh bir adım ileri atmaktaydı. Her yerde Arabeskçiler, küçük Emrahlar, Ceylanlar, Haliller... Diz boyu bayağılık ve basitlik ve işte o furyanın çocukları...

### **Arabesk Furyasının Çocukları**

Furyanın en akılda kalan oyuncularını, büyük halleriyle de karşımıza çıkıp durmakta olan küçük Emrah ve küçük Ceylan’dır. Küçük Emrah olarak hafızamıza kazınan oyuncu/şarkıcının asıl ismi Emrah İpek’dir. Kaşlarını aşağı indirerek takındığı Acme karakteri Elmor yüz ifadesiyle “acıların çocuğu” tiplemesinin en iyi uygulayıcısı olan Emrah, 1984’te ilk filmi olan *Zavallılar*’ı çektiğinde on üç yaşındaydı. Çocuktan ziyade ergen sayılabilecek bir yaşta, yine de en acıdığımız arabeskçi



**80’lerde geçmişe ait güzel, özel ne varsa bir adım geri atarken köyden kente göç etmiş nüfusun beslemesiyle yağmacı bir ruh bir adım ileri atmaktaydı. Her yerde Arabeskçiler, küçük Emrahlar, Ceylanlar, Haliller... Diz boyu bayağılık ve basitlik.**

çocuk olmayı başardı ve on beş tanesi 80'lerde olmak üzere tam yirmi bir filmde oynadı. *Acıların Çocuğu*, *Boynu Bükükler*, *Öksüzler*, *Sefiller*, *Vurmayın* gibi film isimlerine baktığımızda Emrah'ın verem olup ölmemesi ve şimdilerde iyice poplaşmış görüntüsüyle ortalarda dolanması şartıdır. Emrah filmlerinin ortak yanı ise her filmde annesinin bir şekilde, ne yapıp edip kötü yola düşmesidir. Favori repliği "Üç gündür bir şey yemedim ağabey" dir.

Küçük Ceylan olarak bilinen 1974 doğumlu Ceylan Avcı ise ilk albümü "Yaktı Beni"yi 1984 yılında çıkarmış ve 1985 yılında *Garibim Ceylan* filmiyle sinema salonlarında bolca mendil ıslattırmıştır. Altı yıllık sinema kariyerinde tam on beş filmde rol almıştır. Emrah'tan sonra en çok filmde oynayan arabesk çocuğudur. Acıklı olmanın para etmediği 90'larda ise "Yaptığına şantaj denir, böyle aşka montaj denir." gibi anlamlı şarkılar söyleyen Ceylan da, Emrah gibi giderek poplaşan bir karakterdir. O da günümüzde hâlâ karşımıza çıkmakta, kolundaki kocaman "Ceylan" dövmesine yapıştırdığı Swarovski taşlarla dikkat çekmeye çalışmaktadır. Ağlamaklı bir şekilde söylediği "Neden böyle yapıyorsun amca?" repliği kafama kazınmış bir plak gibidir, durmadan çalmaktadır.

80'lerin bir diğer oyuncu/şarkıcı küçüğü ise küçük Halil olarak bilinen 1973 doğumlu Halil Taşkın'dır. Kimilerine göre, dünyanın en sevimsiz çocuk yıldızıdır.



zıdır. Yedi yaşında babasının bağlamasını tıngırdatarak başladığı müzik hayatında on albüm ve yedi filmi vardır. Bunlardan sadece biri, 1986 yılında Cüneyt Arkın ile birlikte çektiği *Babasının Oğlu* sinema filmi, kalan altısı ise video için çekilmiş oldukça özensiz filmlerdir. Son olarak *Salıncak* adlı 2009 yapımı bir kısa filmde oynayan Halil'in oldukça tiz bir sesi ve değişik bir oyunculuğu vardır.

80'lerin "küçük" şarkıcı/oyuncularından bir diğeri de *Ağla Anam Ağla* ve *Ezilenler* filmlerinde oynamış Dünder Yeşiltoprak'tır. Diğerleri gibi o da oyunculuk açısından fazlasıyla yeteneksizdir.



Filmleri kötüdür, ama hangisinin iyidir ki zaten?

Bu türden çocuk şarkıcı filmlerinde hiçbir oyunculuk eğitimi ve yeteneği olmayan şöhretlere genelde emektar Yeşilçam oyuncularını eşlik ediyordu. 80'ler, Fransız Yeni Dalgası'ndan etkilenen sanat düşkünü yönetmenlerin Yeşilçam geleneğini tamamen reddederek yeni ve minimal bir tarif yakalamaya çalıştığı zamanlardı ve 70'lerde gözbebeği olan çoğu oyuncunun fazlaca jest ve mimik içeren abartılı oyunculuklarla bu arayışta yeri yoktu. 80'ler Türkiye sineması kendi yıldızlarını parlatıp gökyüzüne yerleştirirken, eski

**Çocuk şarkıcı filmlerinde oyunculuk eğitimi ve yeteneği olmayan şöhretlere emektar Yeşilçam oyuncularını eşlik ediyordu. 80'ler, Fransız Yeni Dalgası'ndan etkilenen sanat düşkünü yönetmenlerin Yeşilçam geleneğini tamamen reddederek yeni ve minimal bir tarif yakalamaya çalıştığı zamanlardı ve 70'lerde gözbebeği olan çoğu oyuncunun fazlaca jest ve mimik içeren abartılı oyunculuklarla bu arayışta yeri yoktu.**

Yeşilçam emektarlarının sığınacağı son kale, arabesk furyası filmleri oldu. Kâh bir tavernacının, kâh bir küçük şarkıcının yanında oynadılar.

1987 yılında çekilmiş, Yılmaz Köksal ve Pembe Mutlu ile oynadığı *Acı Çekenler* ise bir başka küçük oyuncumuz olan ve soyadını bir türlü öğrenemediğim küçük Demet'in tek filmidir. Açıkça bir Ceylan klonu olan küçük Demet'in sokakları arşınlayarak acıklı şarkılar çığırıldığı/oynadığı bu filmde de bolca kan, gözyaşı, aşk ve ille de tecavüz var.

Bu furyadan yakaladığımız bir başka "küçük" ise o tarihte bile pek bir küçük tarafı kalmamış şarkıcı Meral Çelik... Meral Çelik'in Münir Özkul usta ile birlikte oynadığı 1987 yılında yapılmış *Kadepsiz Kullar* ve *Yaşamaya Mecburum* adında iki filmi var.

**Çocuk şarkıcı/oyuncu filmlerinin konuları aynıdır. Ölen ya da hapse giren babalar, kardeşlerinin yokluğunda yengesine göz diken amcalar, namus cinayeti işleyip hapse giren kardeşler, kaderin sillesini yiyip, çocuklarına kol kanat geremeden kötü yola düşen anneler, havalı partilerde uyuşturucu ya da kadın tüccarlarının adamlarının tuzağına düşen ablalar...**

Ortada bir de *Yetim Emrah* filmiyle bilinen, aslına bakarsanız bilinemedi anılara gömülen Hikmet Öztekin vakası vardır. İş bilir yönetmen Çetin İnanç, 1984'te *Ağam Ağam* adlı albümü çıkararak epey sükse yapan küçük Emrah'ın popüleritesinden daha kimselerin aklına gelmezken faydalanma isteğiyle olsa gerek, içinde Emrah olmayan bir "Emrah" filmi çekmiştir. Sokaklarda boyacılık yapan bir çocuğun acıklı hikâyesinin anlatıldığı film, Türk sineması veritabanlarında bile anılmayan, tamamen unutulmuş bir yapımdır.

Çok para kazandıracak diye umutlar bağlanmış ama tek filmde öteye geçememiş bir iki küçük oyuncumuz/şarkıcımız daha vardır furyadan... 1985'te "Türkiye'mizin pırlanta sesli yıldızı" olarak lanse edilen "küçük Mustafa" Mustafa Açıkse, Mahmut Cevher ve Leyla Somer ile *Hayat Sokaklarında* filminde oynamış... Şan-

lıurfa'mızın bülbül sesli prensi diyerek ittirilen Yusuf İnci'nin de tek bir filmi var; Özlem Onursal ve Yaman Okay'ın da oynadığı *Bir Ana bir Oğul...* "Küçük"lüğü yüzümüze çarpılmayan Tarık ve Yeşim İnanç kardeşlerin de *Yetimlerin Türküsü* adında bir filmi var. Yine bir başka "kardeş" durumu da Serpil ve Alper Beyaz'ın Salih Kırmızı ve Pembe Mutlu ile oynadığı *Kalbim Ağlıyordu*'da yaşanıyor... "Müzik dünyamızın en yeni küçük yıldızı" etiketiyle ortaya çıkan Gülten Gül'ün de *Sahipsizler* adında bir filmi var. Bir de şarkıcı/türkücü olmadığı halde Uğur Esen'le 1988 yılında *Izdırıp Çocukları* filminde oynamış *Ezel* dizisinin Azad'ı Burçin Terzioğlu var ki bu gerçekten ilginç bir durum. Film, anne ve babalarını bir trafik kazası sonucu yitiren iki çocukla, onları şarkıcı yapan zengin bir gazino sahibi kadının öyküsünü anlatıyor.

Aslına bakarsanız, çocuk şarkıcı/oyuncu filmlerinin konuları neredeyse aynıdır. Ölen ya da hapse giren babalar, kardeşlerinin yokluğunda yengesine göz diken amcalar, namus cinayeti işleyip hapse giren kardeşler, kaderin sillesini yiyip, çocuklarına kol kanat geremeden kötü yola düşen anneler, havalı partilerde uyuşturucu ya da kadın tüccarlarının adamlarının tuzağına düşen ablalar... Tüm filmler bu karakterlerin bir torbadan rastgele seçilmesiyle oluşturulmuştur. İnsan, o yıllarda biri "Random Arabesk Movie Generator" mı icat etti acaba diye düşünmeden edemiyor.

Son bir isimden daha bahsetmek gerekirse, 1969 doğumlu olması sebebiyle 1987’de çevirdiği *Sarışınım/Yaşamak Haram Oldu* filminde küçükten ziyade ergen olan Mahsun Kırmızıgül olabilir. Ergen Mahsun demekte komik kaçacağından ve şimdilerde epey hatırı sayılır bir gişe filmi yönetmeni olmasından dolayı iyisi mi biz sadece Mahsun diyelim. Mahsun *Sarışınım*’dan sonra kendi çekeceği *Beyaz Melek*’e kadar başka film yapmış değil. Youtube üzerinden izlendiğinde farkına varılabileceği üzere pek karizmatik bir hali yokmuş o zamanlar. Filmde, Mahsun’a rahmetli Yılmaz Zafer, Hüseyin Peyda ve Engin Koç eşlik ediyor. Konu beylik; Mahzun’un babası feci hastadır, o da babasını tedavi ettirebilmek için İstanbul’a getirir. Babasının hastalığıyla uğraşırken bir yandan çalışır, çalışırken de bir kızı sever ama işler ters gider ve bir sürü acıklı türkü söyledikten sonra Mahzun köyüne geri döner. Ama gerçek hayatta Mahsun Kırmızıgül köyüne dönmek yerine önce kurduğu Prestij Müzik’le plakçılar kralı olur sonra da Türk Blockbuster’larının unutulmaz yönetmeni... Şarkıcı Mahzun’dan yönetmen Mahsun Kırmızıgül’e gelene kadar neredeyse bir metamorfoz geçirmiştir.

Ucuzcu sinemacı takımı, 90’lar geldiğinde, arabesk nağmeler dolmuşçulardan başkasının ilgisini çekmediğinde, sinemalar çoktan otopark olduğunda ve video

çalgınlığı özel TV’ler tarafından anılara gömüldüğünde bu türden filmleri yapmayı bıraktı. Bir anda gelen hayasızca akının bitiminden sonra şarkıcı/oyuncu çocukları pek arayan soran olmadı. Aralarından şanslı ve akıllı olan birkaç tanesi hâlâ ortalarda dolanıyor ama insanları artık “talihsizlerrr, itilmişlerrr” diye kandırmak mümkün olmadığından onlar da tüm metroseksüel halleriyle eğlencenin tam ortasındalar.

Yine de, samimiyetsiz bir anlayışın ürünü olan, her tarafı dökülen, hiçbir sanatsal değeri ya da sinemasal önemi olmayan sefil arabesk filmlerinin, Yeşilçam oyuncularının zorlu 80’ler şartlarını atlatmaları için verdiği kuvvetli bir destek vardır. Sırf bunun hatırına bile şarkıcı/türkücü çocuk filmlerini minnetle anabilirim. Bu da arabesk furya filmlerini yapanların ya da oynayanların Türkiye’nin sinemasına tek katkısıdır herhalde... 80’lerimiz bu kadar talihsiz zamanlar olmasaydı, yılların kel Mahmut’u o çığırtkan çocukları tek ayak üstüne dikip cezaya bırakırdı elbette.

*Not: Bu yazı daha önce Öteki Sinema sitesinde yayımlanmıştır. Yazarının izniyle ve yeniden düzenlenerek eklenmiştir.*

# GIOVANNI SCOGNAMILLO: "ASIL FİLMİ GÖTÜREN MÜZİKTİR"

**B**u sayıda arabesk filmler üzerine ufak bir dosya hazırlarken, arabesk şarkıcıların sinemamızda yıldız statüsüne yükseldiği filmleri ve furya haline gelen bu yönelimi, sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo'dan dinledik. Scognamillo hem arabesk filmlerin genel özelliklerini ortaya koydu hem de genel olarak sürecin nasıl geliştiği üzerine önemli tespitlerde bulundu.

---

## SÖYLEŞİ: BARIŞ SAYDAM

---

➤ Türk sinemasındaki arabesk damarın Mısır filmleriyle başladığını söyleyebilir miyiz?

Diyebiliriz tabii ki, hatta Mısır filmleri furyasından önce de başladığını söyleyebiliriz. Örneğin Münir Nureddin'le Müzeyyen Senar'la çekilen müzikli filmleri ilk başlangıç olarak sayabiliriz. Ama asıl furya ilkin Mısır sinemasının istilası ile geldi, ondan sonra arabesk filmlerin furyası başladı.

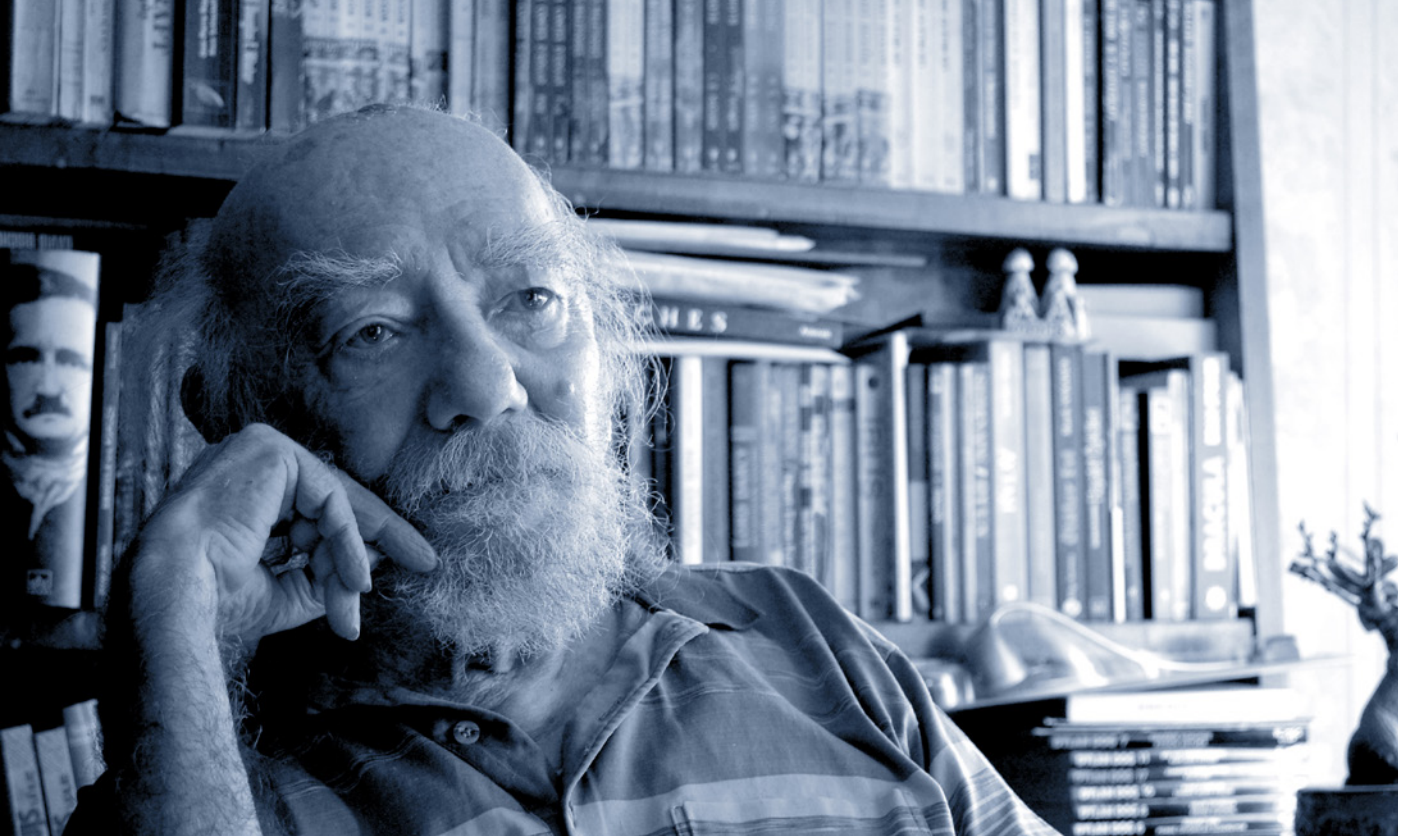
➤ Başrolünde ünlü şarkıcıların oynadığı filmlerden arabesk filmlere geçiş süreci nasıl gerçekleşti?

Süreç, iki yönden gelişti. Birincisi, plak piyasasının ağırlığıydı. Belirli bir tarz (arabesk) müziğin patlayarak bir furya haline gelmesi sinemayı etkiledi. İkincisi de, furyadan yararlanma isteği idi. Yani arabesk furyası ile ortaya çıkan şarkıcılar sinemaya geçtiklerinde kendilerini star oyuncu konumunda buluyorlardı.

➤ Bir dönem Türkiye'de *Avare* filminin de etkisiyle Hint filmlerinde de Mısır filmlerine benzer bir patlama yaşandı.

Ancak *Avare*'ye bizim furyayı etkileyen bir örnek olarak bakamayız. *Avare* daha sonra örneklerini göreceğimiz tipik Hint müzikal-melodramının klâsik bir örneğidir.





Hâlbuki Yeşilçam'da furya konusal olarak gene eski melodram senaryoları üzerine kurulur, hiçbir yenilik getirmeyen, sadece şarkıların sayısını arttıran bir tarz oluyor. Demin dediğim gibi, sinemaya yeni oyuncular getiren arabesk tarzı zaten büyük filmlerle başlamıyor, orta ölçekli filmlerle başlıyor ki o filmler ilk kez beyazperdeye geçiş yapan şarkıcıların bir denemesi oluyor. Tutar mı tutmaz mı diye bakıyorlar. Ancak öykü bazında anlatılan öyküler çokça anlatılmış öykülerdir, tek fark bol müzikle desteklemeleri oluyor. Arabesk sineması aslında tematik olarak yeni bir şey değil, senaryo bazında anlatılan hikâyeler Yeşilçam'ın çokça anlattığı klasik ve epik

**Arabesk sineması tematik olarak yeni bir şey değil, senaryo bazında anlatılan hikâyeler Yeşilçam'ın çokça anlattığı klâsik ve epik melodramlardır. Asıl filmi götüren müziktir.**

melodramlardır ve onlara eşlik eden müzik... Asıl filmi götüren müziktir.

▣ Arabesk furyası özellikle 1970'lerde çok etkili oluyor. Bu dönemde daha fazla etkinlik göstermesini neye bağlıyorsunuz?

70'lerde iki furya var: Bir arabesk bir de erotik film furyasının başlangıcı var. Arabesk her ne kadar Türk sinemasına ve tür



**Gencebay daha inceltilmiş, daha rafine, daha kibar bir popülist örnek getiriyor. O "abi"dir. Baba figürü değil ama garantili bir "abi"dir. Orhan'ın ağırlığı, karizması ve duruşu var. Onlar çok etkili oluyor ve bunlarla bir imaj yaratılıyor.**

sinemasına yeni bir şey getirmiyorsa da, müzikle şarkılarla desteklenmiş melodram kategorisinden filmler ve öykülerdir seyirciye sunulan. Ancak o şarkı faktörü çok önemli oluyor ve asıl türü getiren öykü ve oyuncular değil, şarkıdır. Hatta kimileri

tanınmamış şarkıcılardır, bazıları bir filmle patlıyor ve devamı geliyor, ama müzikalite olarak daha çok lümpen seyirciyi çarpıyor ve çekiyor bu filmler.

➤ 60'larda da bunların ilk örneklerini görüyoruz ama o yıllarda bu kadar tutulmuyor. 70'lerde bahsettiğiniz kitle sinemada daha mı görünürdü?

Tutulmuyor, çünkü 60'larda televizyonun baskısı henüz hissedilmiyor. 70'ler tam televizyonun baskın olduğu dönemdir ve arabesk tarzı televizyona geçmiyor; ne filmler ne de şarkılar geçebiliyor. Sansüre takılıyor.

➤ O dönem TRT'nin arabesk yasağı var. Evet.

➤ Orhan Gencebay'ın bu dönemde diğerlerine nazaran daha çok öne çıkmasını neye bağlıyorsunuz?

Orhan Gencebay daha inceltilmiş, daha rafine, daha kibar bir popülist örnek getiriyor. O "abi"dir, o çok önemli. Baba figürü değil ama garantili bir "abi"dir. Orhan'ın ağırlığı, karizması ve duruşu var. Onlar çok etkili oluyor ve bunlarla bir imaj yaratılıyor.

➤ 70'lerde sadece arabesk müzik değil, Batı müziği de sinemamızda etkili oluyor. Sezen Aksu, Emel Sayın, Neşe Karaböcek ve Barış Manço gibi isimler de beyazperdede görünmeye başlıyor. Bu dönemdeki sinema müzik ilişkisini nasıl yorumluyorsunuz?

Bence arabeskle bir karşılaştırma yapabi-

liriz. Arabesk, lümpen seyirciye sesleniyor. Batı müziği ise daha çok henüz burjuva olamamış ama burjuva olmaya çalışan genç seyirci kitlesine sesleniyor. O dönemde müzik sanayiinde ortaya çıkan kimi teknik kolaylıklar hem müzik dinlemeyi ya da plak toplamayı finans açısından daha kolay bir hale geliyor hem de bir müziksever olma olayını da destekliyor. Yani hem müzikal bir ilerleme var -insanlar daha çok müzik dinliyorlar- hem de sinemaya müzikli şarkılı filmler diyebileceğimiz bir tür ekliyor.

➤ 70'lerin sonlarına doğru İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, Hakkı Bulut, Ümit Besen, Bergen gibi isimlerle birlikte arabesk müzik sinemada üstünlüğünü kuruyor. Bunun nedenleri nelerdir?

Gerek plak satışında görülen artış gerekse arabesk filmlerinin hâsılatlarında görülen artış türün artık toplumda oturduğunu, çeşitli müzikal varyasyonlara sahip bir tür olduğunu ve belli başlı temsilcilerinin olduğunu ortaya koyuyor. Artık seyirci hem filmleri hem de filmlerdeki sanatçıları çok daha bilinçli bir şekilde tutuyor, hatta neredeyse kimi örneklerde -başta Orhan Gencebay olmak üzere- tapıyor. Arabesk şarkıcı, o dönem içinde bir film kahramanı konumuna geçiyor. Yıldız statüsüne geçiyor. Bir idol haline geliyor.

➤ Tek kanallı dönemde TRT arabeske kapılarını kapadığı için sinemaya sızrayan arabesk müzik, 90'larda özel kanalların



açılmasıyla daha çok televizyon ve dizi sektörüne kayıyor. Günümüzdeki arabesk olgusunu nasıl değerlendirirsiniz?

Arabesk eski çekiciliğini ve popülerliğini çoktan yitirdi. Halen izleri ve kimi temsilcileri var ama toplumda daha önce 70'lerde gördüğü ilgiyi görmüyor. Sinemada da artık modası geçmiş bir tür olarak duruyor. İlk şarkıcı filmleri çevrildi, sonra arabesk furçasına girince sayısal olarak filmler arttı. Neredeyse çoğu filmde bir kadın ya da erkek şarkıcı ön plâna çıkarıldı, müzikal filmin kompozisyonu değişti. Yani ön plânda kahraman olarak şarkıcılar yer aldı. Bunlar aslında Türk sinemasının ve seyircinin alışık olduğu değerler değildi ama değer yerine konuldu, değer olarak görüldü ve belirli bir dönemde değer olarak görevlerini yaptılar diyebiliriz. Bugün tabii böyle bir şey yok. Şarkıcı ve arabesk filmlerin modası geçti. Tür olarak bugün Türk sinemasında müzikal film denilecek örnek adeta hiç kalmadı.

# AGÂH ÖZGÜÇ: “ARABESKİ YARATAN FERDİ TAYFUR'DUR”

**S**inema tarihçisi Agâh Özgüç ve Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri'nin sahibi Kemal Özdemir'le birlikte Dönence Yayınları'nda 1970'ler, arabesk filmler ve sinemamızın geldiği nokta üzerine keyifli bir söyleşi gerçekleştirdik. Özgüç'ün gözlemleri, anekdotları ve analizleri üzerinden sinemamızın bir dönemine egemen olmuş üç önemli furyayı konuştuk.

---

SÖYLEŞİ: **BARIŞ SAYDAM**

---

➤ Arabesk filmlerden önce Türkiye'de müzikli filmler başlıyor. Mısır ve Hint sinemasının da etkisi bu dönemde fazlaca hissediliyor.

40'lı yılların sonlarına doğru Amerikan filmlerine karşı bir hareket vardı ve karar alınmıştı, Amerikan filmleri gelmiyordu.

Bunun üzerine Mısır filmleri getirildi. Abdel Wahab, Emine Rızık, Ümmü Gülsüm gibi oyuncular o dönemde ağırlıktaydı. Arabesk filmler de yine Hint-Mısır filmi karışımıydı, onların da fazlaca etkisi vardı. Ama Arap filmlerinin etkisi daha çok 40'lı yıllarla sınırlıydı. Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses ve Orhan Gencebay üçlüsü sonraki yıllarda bu türün öne çıkan isimleri oldu.



➤ Orhan Gencebay'ın bunlar içerisindeki yeri daha farklı.

Orhan Gencebay ilk tabii, ama Lütfi Akad'la yaptıkları film iş yapmıyor. Ona bir arabesk filmi demek de yanlış bir tanım. Akad'ın arabesk film çekmek diye bir olayı yok zaten. Orhan Gencebay'ın bir milyonun üzerinde plağı satıyor, onun üzerine bu filmi yapıyorlar. Ama hiçbir zaman Orhan Gencebay'ın filmi bir tür yaratmıyor. Türü yaratan Ferdi Tayfur'dur. Çünkü Ferdi Tayfur'dan önce İbrahim Tatlıses de film çekiyor ama Tayfur ortalığı yıkıyor. Ben o

**40'lı yılların sonlarına doğru Amerikan filmlerine karşı bir hareket vardı ve karar alınmıştı, Amerikan filmleri gelmiyordu. Bunun üzerine Mısır filmleri getirildi. Arabesk filmler Hint-Mısır filmi karışımıydı, onların fazlaca etkisi vardı.**

dönemde bütün İstanbul bölgelerine ait hasılatları alıyordum. O hasılatlar arasında en çok iş yapan on film arasında Tayfur'un iki filmi mutlaka oluyordu. Onun için böyle bir dönem yaratıldı. Seks komedileri nasıl sinemalara lümpen takımını getirdiyse,

**Arabesk, Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur'un ortaya çıkmasıyla konuşulan bir terimdir. Arabesk, kaderci bakış açısının ağırlığında kalan bir türdür. Eskiye döndüğümüz zaman, o dönemin en arabesk filmleri Kerime Nadir filmleridir. Ama daha öncesinde Vedat Örfi Bengü'ye kadar gider.**

arabesk türü filmler de başka bir lümpen takımını getirdi.

**K.Ö.:** Köy sinemalarının çoğunda afişlerde türküler söyleyenler yazar, çünkü bu bir etkidir. Mesela Malatyalı Fahri'ye film çevirttiriyorlar, çok meşhur çünkü. O dönemki filmlerde Anadolu'da iş yapacak türkücüler de oynuyor. Recep Kaymak bile kaç tane film çevirdi. Televizyona çok çıkıyordu, fena da değildi. İzzet Altınmeşe de öyle. Yani kentliye hitap eden operetler varken Anadolu'da sinema yayıldıkça köylülerin de türkü dinleyeceği filmler de yapıldı. O bir dönemdi. Sonra 70'lere gelince kentleşme arttı, daha çok işçilerin kaldığı gecekondu yapıldı. O yaşamı anlatan Orhan Gencebay çıktı. Mesela çırakların bir numarası Ferdi Tayfur'dur, Orhan Gencebay ise ustaların bir numarasıydı. Çünkü Ferdi Tayfur arabeskin en berbatını yapıyordu, en karamsarını yapıyordu. Orhan Gencebay daha seviyeliydi.

➤ **Bu filmlerin dönemi yansıttığını söyleyebilir miyiz?**

Seks komedileri de arabesk filmler de o dönemki Türk toplumunun genel durumunu yansıtıyorlar. İlkinde cinselliğin bastırılmasının getirdiği bir bastırılmışlık var, arabesk filmlerde ise daha kaderci bir bakış açısı var. O yüzden bu filmler tutuyor, çünkü sokaktaki seyirciyi sinemaya çekiyor. O açıdan bu iki dönem de Türk sinemasının iş yapma açısından çok parlak dönemleri. Sinemaların kapandığı ve bira-hane yapıldığı bir dönemde, bu filmler insanları sinemalara çekti. Bu açıdan önemli bir olay aslında. Seks avantürleri, komediler ve arabesk filmler hepsi birbirine bağlı esasında. Gizli kalan bir seyirci grubunu sinemaya çekmeyi başardı bu filmler. Ama bu filmler bir yandan da kadın seyirciyi uzaklaştırdı. Yani bu üç dönem de kadın seyirciyi tamamen sinemadan çekti. Bu dönemde Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit gibi oyuncular film yapamıyordu mesela, onlara teklif gelmiyordu. Herkesin kendine göre bir adamı vardı. Hürrem Erman Orhan Gencebay'ı, Saner Film Ferdi Tayfur'u, Umut Film de İbrahim Tatlıses'i destekledi. Bu arada Gökhan Güney, Küçük Emrah çıktı ortaya. Zaten her dönem her tür kendi oyuncusunu yaratır. Arabesk de beş-altı tane kendi alanında yıldız yarattı. Türkiye'deki koşullar bunu getirdi aslında. Bu üç dönem de her ne kadar birbirinden ayrı gibi gözükse de birbiriyle bağlantılıdır ve sadece sokaktaki adama hitap eden filmler olarak Türk sinemasında ayrı yere sahiptir.

### ▶ Film çekemeyen yıldız oyuncular ne yaptılar?

70'li yıllarda bu furya başlayınca Türkan, Hülya iş yapamaz oldu. O zaman da gazinocular devreye girdi ve bu isimleri sahneye çıkardılar. Türkan'ın dışında aşağı yukarı herkes çıktı. Bıyıklı ve iri yarı oyuncular sahneye çıkardılar. Sahneye yakışan yalnızca Göksel Arsoy'du. Gerçekten incecikti, tam sahne adamıydı. Onun için orada da böyle bir furya başladı. Bu, koşulların getirdiği bir olaydı. Bu olayda en büyük aracılığı yapan da Öztürk Serengil'dir. Belgin Doruk ve Ayhan Işık'ı o ayarladı mesela. Ayhan Işık'ın önüne kese kâğıdı ile para attı. Ama adam çıkmak istemedi. Sonradan ikna ettiler.

### ▶ Arabesk terimi nasıl ortaya çıktı?

60'lı yıllarda arabesk diye bir tanımlama yoktu. Arabesk, Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur'un ortaya çıkmasıyla konuşulan bir terimdir. Arabesk, kaderci bakış açısının ağırlığında kalan bir türdür. Eskiye döndüğümüz zaman, o dönemin en arabesk filmleri Kerime Nadir filmleridir. Ama daha öncesinde Vedat Örfi Bengü'ye kadar gider. Arabeskin asıl büyük yıldızlarından birisi ise Nuri Sesigüzel'dir. Çünkü o zaman arabesk diye bir olay yoktu, Nuri'nin filmleri kapılar kırıyordu ama hiçbir şekilde öyle bir tanım ortaya çıkmadı, bir tür haline gelmedi. Başkaları da çıktı o dönemde ama bir numara Nuri Sesigüzel'di. Ondan sonra arabesk film tanımlamasıyla

birlikte tür fenomen haline geldi. Eğer müzikal filmlere, şarkılı türkölü filmlere bakarsak, temel noktasındaki adam Nuri Sesigüzel'dir. *Türlerle Türk Sineması* kitabında bunu yazmışım.

### ▶ 70'lerde sadece arabesk müzik değil, Batı müziği de sinemamızda etkili oluyor. Sezen Aksu, Emel Sayın ve Barış Manço gibi isimler de beyazperdede görünmeye başlıyor.

Onlar ağırlık kazanamadı, çünkü arabesk seyirciye dönük bir olay. Emel Sayın olsun, ona benzer şarkıcılar olsun... Bunların seyircileri hep kadın, onun için hiçbir zaman büyük bir fırtına yaratmadılar. Geldiler, filmlerde oynadılar ve gittiler. Nükhet Duru da hakeza öyle. Mesela Ajda Pekkan da çok fazla film çekti ama hiçbir zaman bir tür yaratamadı, olmadı. Arabeskin seyircisi genelde erkek seyirciydi. Muhterem Nur mesela öyle değildi. O kadın seyirciyi de getirmişti. Çok önemli bir oyuncudur, fakat Muhterem Nur bazı kesimler tarafından çok horlandı. Sinemamızın temel noktalarından biridir. Orada da ama arabesk bir olay vardır, yani yaptığı filmlerde. Memduh Ün'ün filmlerinde mesela... Arabesk dersene, en büyük sinemacı Muharrem Gürses'tir. Arabesk diye bir ad yok o dönemde, ama adam senaryo okuyacak o dönemde, yanında iki tane de kemancı var. Yapımcı çok şaşırıyor. Okumaya başlıyor ve oynar gibi okuyor, anlatıyor derken arkada da kemanlar

çalıyor. Bu sırada yapımcı bunun etkisi altında kalıyor. Bunlar hep fantastik şeyler gibi aslında, ama gerçek ki, Memduh Ün bile Muharrem Gürses'ten etkilenmiş bir adamdır. Onun filmlerinden etkilenerek *Üç Arkadaş*'a kadar geldi. Bu yüzden, Muharrem Gürses 50'li yıllarda ismi koyulmamış arabesk filmlerin en baba yönetmeniydi.

➤ 70'lerdeki genel seyirci profiliyle ilgili ne söyleyebilirsiniz?

A.Ö. : Lümpen seyirci grubunun dışında, bir de hayalet seyirci grubu var. Kimse bunun farkında olmuyor. Bu gizli seyircileri bu üç tür ortaya çıkarmış oluyor. Bu hayalet seyircilerden bir takım var. Şimdi de mesela seyirci yok deniyordu ama *Recep İvedik*'ler farklı bir seyirci grubunu sinemaya çekti. Onlara baktığımız zaman da farklı bir arabesk durum var. Bu, aslında çok tehlikeli. Çünkü insanları magandalastıran bir durum var.

K.Ö. : Magandanın övgüsü...

A.Ö. : Türk sinemasında bir kesim var, şiddeti kutsuyor. Magandayı kutsayan bir görüş ortaya çıktı, bu da çok tehlikeli bir olay aslında. Tamamen masumiyetin ırzına geçiyor bir yerde. Ondan sonra ne yapılacak, ondan sonrası çok zor bir olay. Magandalasın bir sinema çıktı şimdi de. Eskiden de kadın döven jönler vardı: Cüneyt Arkın'ı *Günahsızlar*'da izledik mesela. Kızın ağzını burnunu kırıyordu, ama burada farklı bir şey var. O zaman maço karakterler vardı,

maço ile magandayı bir yerde ayırmak lazım. Maço, geleneksel erkek egemen toplumdaki bir tiplereyken, maganda ise çok kaba. Kabalaşmanın getirdiği bir durum. Ha bire kadınlar öldürülüyor. Türkiye'deki erkek egemen durumun nasıl bir hale geldiği ortada. Adamlar karılarını arabalardan atıyor, sokakta öldürüyorlar. Nasıl bir insan oldukları belli değil.

➤ 70'ler TRT'nin getirdiği yasaklama nedeniyle daha çok sinemada görünürlük kazanan arabesk filmler, 90'larda özel kanalların açılmasıyla daha çok televizyon ve dizi sektörüne kayıyor. Günümüzdeki arabesk olgusunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Şimdi televizyon dizilerinde de arabesk bakış açısı egemen. Renk değişiyor gibi gözüküyor ama değişen bir olay yok. Sadece ötekiler filmse, bunlar dizi oluyor bir yerde.

➤ Son yıllarda da şarkıcı ve türkücülerin yönetmen olarak sinemaya geçtiğini görüyoruz. Sinemanın bu insanlar için bir saygınlık aracı olarak kullanıldığını söyleyebilir miyiz?

A.Ö. : Gayet tabii. Bütün mesele sinemanın dijitalleşmesi ve kolaylaşması olayı. Bugün her ne kadar arabesk diyorsak da, sinemamıza egemen olan şey sinema bilincinin dijital hale gelmesi. Bu, başka bir tehlikeyi de ortaya çıkarmış oluyor. Eskiden terzilik diye bir şey vardı, bugün yok. Konfeksiyona dönüştü. Hasan





Arabesk, 19

Kazankaya'nın daha önce yaptığı konfeksiyon türü sinemanın burada daha ileriye giden bir başka türü oluşuyor: Dijitalleşen konfeksiyon sineması!

**K.Ö. :** Aslında biraz da maddiyatı düşünmek lazım. Adam bakıyor, Orhan Gencebay iş yapıyor. Prodüktör de onu iş olarak ele alıyor ve onunla film yapıyor. Bunların artmasının nedeni prodüktörlerin o alanda para kazanacaklarını görmesi. Meşhur kimse, ona para yatırılıyor.

**A.Ö. :** Temelde zaten o var. Türkan Şoray'a da iş yaptığı için senaryolar yazdırılıyordu. İki türlü olay vardır. Biri, Metin Erksan'ın

**Televizyon dizilerinde de arabesk bakış açısı egemen. Renk değişiyor gibi gözüküyor ama değişen bir olay yok. Sadece ötekiler filmse, bunlar dizi oluyor bir yerde.**

yaptığı gibi: Bana ne der, iş yapsın yapmasın. Beni ilgilendirmiyor, ister satsın ister satmasın ben seviyorum diyor. Öbür türlü kesim ise, filmin iş yapmasını, para kazanmasını ve devamının gelmesini istiyor. Bunu zaten Anadolu işletmecileri yapıyordu, bölgeler vardı, o bölgelere göre kimi Türkan filmi istiyor kimi Yılmaz Güney filmi



istiyordu. O açıdan bakıldığında, hepsi para kazanmak için film çekiyor.

**K.Ö. :** Peki, şu anda düşünün, bir köy filmi çekilir mi? Belkıs Akkale'nin oynadığı *Tırpan* mesela. Artık benim köyümde bile tırpan yok. Biraz olaya öyle bakalım.

**A.Ö. :** Tabii her şey değişiyor. Tarım olayı bitti. Tarlalar bitti.

**K.Ö. :** Yılmaz Güney şimdi sağ olsa *Endişe*'yi çekmezdi. Esas olay bu.

**A.Ö. :** Çekmezdi tabii. *Endişe*'yi niye çeksin? Çünkü tarım, hayvancılık, pamuk olayları değişti. Her şey makineleşti, sanal bir hale geldi. Eskiden filmin fotoğrafları vardı 18x24. Ressamlar afiş yapıyordu. Şimdi

herkes afiş yapıyor. Aynı tarzlar gibi. Nasıl bir meslek yok oluyorsa, önüne gelen grafiğe oldu. Bilgisayarın başına geçip afiş yapıyor. Artık hiçbir şeyin o heyecanı kalmadı maalesef. Her şey yitip gidiyor.

**K.Ö. :** O dönemi biraz da şöyle düşünüyorum: Adam meşhur, kabiliyet önemli değil. Kasetleri var, istediği gibi dinleyebilir ama dinlediği adamı canlı göremiyor, bari suretini göreyim diyor. Anlattığı konular zaten kendi problemleri.

➤ Bir bilet fiyatına hem film izleniyor hem de konsere gidiliyor.

**K.Ö. :** Evet. Çok yönlü bir şey bu.

➤ Günümüzde üretim ilişkisi açısından ne değişti peki?

Eskiden usta-çırak ilişkisi vardı. Kimse gökten zembille inmez. İster oyuncu, ister yönetmen, ister kunduracı olsun. O şekilde bu işler yürütülüyordu. İşlerin dijital hale gelmesi ve kolaylaştırılması her önüne gelenin film çekmesine neden oldu. Artık o ilişki şekli bitti. Üç tane adam sayıyorsunuz artık yönetmen olarak: Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem.

➤ Onların sinemasında da arabesk bir damar yok mu? Özellikle de Demirkubuz sinemasında.

Var tabii ki. Zaten Türk olarak bizim genel yapımızda var bu. Kimsenin bunu değiştirmeye gücü yetmez. Çünkü hep kadın ikinci sınıftır, erkek egemendir. Bu devam ettiği süre içinde kimse bunu değiştiremez.

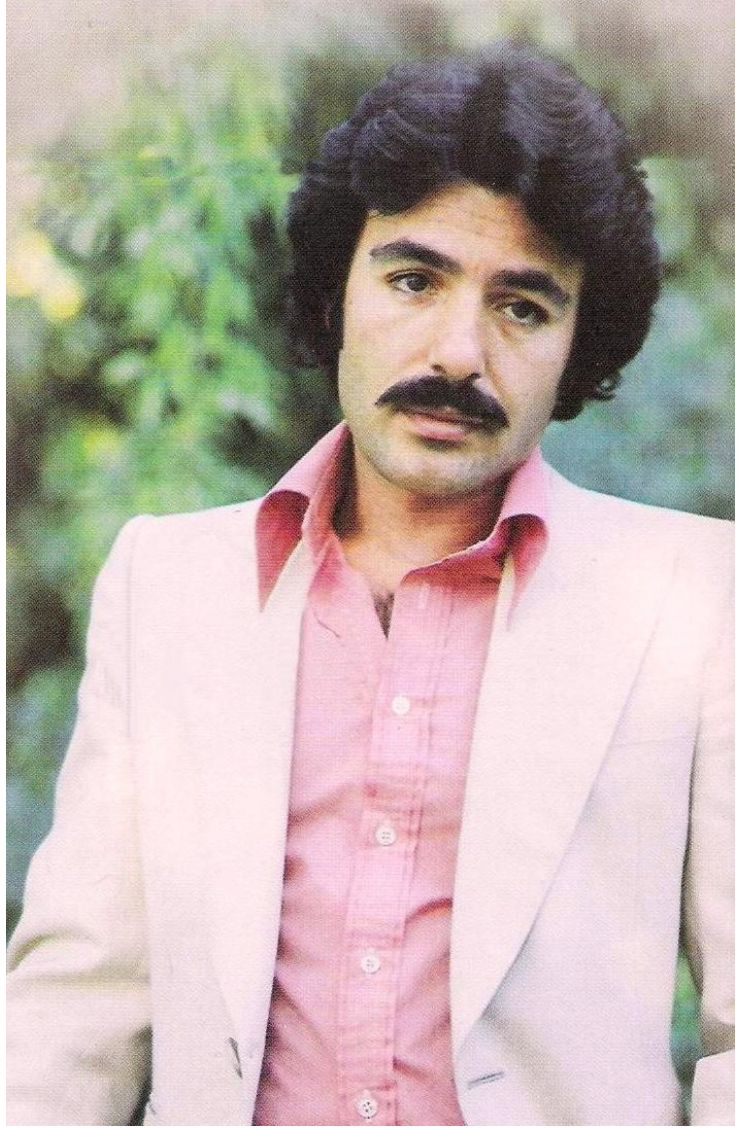
Ertem Eğilmez'in yaptığı *Arabesk* filmi Türk toplumunu inceleyen, gırgıra alan ve aslında ne olduğunu ortaya koyan çok iyi bir örnektir. Herkes ona karşıdır çünkü Türk sinemasıyla alay edildiği zannedilir. Halbuki doğruyu söylüyor ve arabeskin tanımını yapıyor. Arabeski en iyi tanımlayan da Ertem Eğilmez'dir. Onun için bu bizim genelde yapımızda olan bir olay ve onu yanıltıyoruz. Yalnız en zor döneme geliniyor. Tıkanma başlayacak. Böyle gitmesi mümkün değil, bir yerde bir tıkanma olacak. Doğanın getirdiği bir olay bu. Boyuna film çekiliyor, her şey furyaya dönüşüyor. Bir tane Çanakkale filmi çekiliyor, arkasından on tane daha çekiliyor.

**K.Ö. :** Peki Agâh ağabey ben bir şey söyleyeceğim. Film çekmek bu kadar kolayken, tıkanma diye bir şey olur mu?

**A.Ö. :** Artık sinemalarda 35mm. gittikçe azalıyor. Yakında sadece dijital medya ortamından filmler gösterilecek. İnsanlar sinemalara gitmeyecek, evden, televizyondan ya da telefonlarından film izleyecek. Olay bu.

**K.Ö. :** Birkaç tane sinema hariç, sinemaya gittiğinizde sinema havası da almıyorsunuz ki.

**A.Ö. :** Sinemaların havası da değişti. Eskiden galalar yapıyordu. İnsanlar çok güzel giyinirlerdi, özen gösterirlerdi. Şimdi her şey sanallaştı. Artık sadece alışveriş merkezlerindeki sinemalar kalacak. Bu kadar basit. Hatta Majestik'in sahibi bile artık



**Ertem Eğilmez'in yaptığı Arabesk filmi Türk toplumunu inceleyen, gırgıra alan ve aslında ne olduğunu ortaya koyan çok iyi bir örnektir bu konuda. Herkes ona karşıdır, çünkü Türk sinemasıyla alay edildiği zannedilir. Halbuki doğruyu söylüyor ve arabeskin tanımını yapıyor**

orayı otel mi yapsam diye düşünüyor. Filmler iş yapmıyor.

# ARGO YA DA TARİHİN TAHRİFİ

---

**CİHAN AKTAŞ**

---

İranlı devrimci öğrencilerin Tahran'daki ABD Sefareti'ne baskınını konu alan *Operasyon: Argo* (Argo, 2012) filminin Oscar'la ödüllendirilmesi, Hollywood özelinde sinemanın siyasi yargılardan hiçbir zaman bağımsız olmadığı şeklinde yorumlanıyor İranlı sinemacı ve siyasetçiler arasında. O takdirde Oscar'ın geçen yıl bir İran filmine, *Bir Ayrılık* (*Jodaei Nader az Simin*, 2011)'a verilmiş olması nasıl anlaşılmalı? İranlı sinemacılar genel olarak *Argo*'nun ödüllendirilmesinin, *Bir Ayrılık*'la İran'ın kazandığı itibarı ödünleme amacına dönük olduğunu düşünüyorlar. Film ortada: Kurgusu kötü, İran toplumunun gerçeklerini yansıtmaktan uzak, abartılı bir oryantalizm var ve tarihi gerçekleri çarpıtıyor.

Anlaşılan ABD geçen yıl *Bir Ayrılık*'ı Oscar'la ödüllendirerek İran'a bir barış dalı uzattı, fakat geçen zaman içinde bunun kıymetinin bilinmediği fikrine kapıldığı için, sinema aracılığıyla oluşan

olumlu İran imajını yine sinema kanalıyla ortadan kaldırmaya çalışıyor. İranlılar bu karalama tavrını, ABD'nin İran'dan vazgeçmemek için her yolu denediğine yoruyorlar şimdilerde.

Asgâr Ferhadi'nin *Bir Ayrılık*'ına verilen ödülü değerlendirdiğim yazılardan birinde, ödüllerin bazen kendilerini aklamak için doğru adrese gidebildiği görüşünü dile getirmiştım. Oscar ödüllerinin iki yıldır üst üste İran üzerinden konuşuluyor olması, İran ve ABD arasında doğrudan yürütülemeyen görüşmelerin sinemaya yansması olarak da okunabilir.

Sinemanın önemi burada bir kez daha çıkıyor ortaya. Sıradan bir propaganda filminin dahi seyirci bulması yine propagandaya bakıyor. Tahranlı arkadaşlarım, "Film çok kötü, hatalarla dolu, bu nedenle de komik geldi seyrederken" diye anlatıyorlardı izlenimlerini.

İran medyasında ise *Argo*, sefaret baskınının ABD kamuoyunun bilincinde bıraktığı derin izle ilişkilendirildi genellikle.



Yorgun ve yıpranmış Süper Güç, İran İslam Devrimi'nin ardından yaşadığı imaj kaybını nasıl telafi edeceğine bir türlü karar veremedi geçen yıllar içinde. "ABD bu tür bir temel başkalağına nasıl yaklaşacağını bilmiyordu; işte bu yüzden Humeyni ABD'yi bu şekilde aşağılayabildi ve bu suretle onun hegemonyasını Yeni Sol'ların ve dışlananların 1968 dünya devriminden bile daha etkin biçimde zayıflattı." diye yazıyor Wallerstein, *Liberalizmden Sonra*'da (Metis, 1998).

Orada gerçekte ne olmuştu? Yanlış yolla bile olsa kötülük belgelerinin ortaya saçılmasının getirdiği travma, ne pahasına olursa olsun kazanma hırsıyla ayakta duran bir Süper Güç için imajını gerçek

**ABD geçen yıl *Bir Ayrılık*'ı Oscar'la ödüllendirerek İran'a bir barış dalı uzattı, fakat geçen zaman içinde bunun kıymetinin bilinmediği fikrine kapıldığı için, sinema aracılığıyla oluşan olumlu İran imajını yine sinema kanalıyla ortadan kaldırmaya çalışıyor.**

hayatta değilse de sinemada toparlamanın itici gücü. Sanatı dünyayı ve hayatı hayal ettiğimiz gibi görmenin bir aracı sayarsak, *Argo*'yu o açıdan ortalama ABD'linin hayallerinin temayüz ettiği ve fakat çevrildiği dönem itibarıyla İslamofobik yaklaşımların gururunu okşayan bir artçı travma filmi olarak tanımlayabiliriz. Ambargo baskısıyla yola gelemeyen İranlı,

Hollywood kanalıyla direndiği koşullara uyarlanmaya yatkın hale gelebilir mi?

Amerika İran'ı kendi gerçekleriyle kabullenmiyor, görmek istediği gibi tanımlamaya çalışıyor, siyasette, sanatta. *Kızım Olmadan Asla* (*Not without My Daughter*, 1991)'da tasvir edilen İranlılar'a özgü hayat tarzına ilişkin ayrıntılar, devrime karşı İranlılar tarafından bile kabul edilemez ölçüde çirkin bir kurmacanın ürünü sayılarak tepki gördü. Vahşi, adabı muâşeret kurallarına itibar etmeyen, kadını insan yerine koymayan hoyrat bir toplum nasıl "Şark'ın Şiiri" diye adlandırılan bir sinemayı ortaya koyabildi? Siyaset ve medyanın yaydığı şaya veya yalan haber karşısında sinema ve bütün olarak sanat, bambaşka vadilere bakan pencereler ve iletişim kanalları sunuyor. Ancak Hollywood'un nüfuz alanı karşısında İran'ın, *Kızım Olmadan Asla*'ya karşı çevrilen bir filmle verdiği cevap, cılız bir etki uyandırıyor.

İranlılar Amerika ile doğrudan görüşmeler konusu gündeme geldiğinde, petrolü millileştiren Musaddık'a karşı yaptığı darbeyi ve daha nice sebebi hatırlayarak, tereddüte düşüyorlar. İngiliz ve Amerikan komplolarının tarihsel yükü gündelik hayatın ayrıntılarına sızıyor. Tahran'da şehrin her köşesinde karşınıza çıkabilen, bir şekilde evlere de sızan, sarı ve kırmızı renkleri de olan uçan hamamböceklerini şehir halkının başına Amerikalılar'ın bela ettiği yaygın bir kanaat.

Şahlik dönemindeki yoksulların durumunu gösteren sahneler nedeniyle *Argo*,

Şahlik rejimi taraftarlarınca da sevilmedi. Her kesimden sinamasever, Hollywood yapımı bir filmde büyük beklentiler olamayacağını dile getiriyor. Film klişe aksiyon sahneleri ve tipik Amerikan kahramanlığı gibi özellikleriyle iddiasız bir mesaj filmi olarak algılanıyor.

Kanada Hükümeti ve sefaret baskını sırasında Tahran'da bulunan Kanada Sefiri, filmde Kanada'nın rolünün olduğundan çok küçük tutulduğu konusunda bir itirazda bulundu. Her zamanki ABD egosuyla, filmin kahramanı elbette önünde sonunda Amerikalı bir CIA ajanı olarak belirmeliydi.

Sefaret baskınına katılan öğrencilerden, Hatemi'nin Çevre Sorunları alanında danışmanı (ve aslında bir bakıma İran'ın ilk kadın bakanı olan) Masume Ebtekar, sefaret baskınının şimdiki zamandan bakıldığında övünülecek bir eylem olmadığını, ancak kendi zamanının şartlarıyla değerlendirilmesi gerektiğini dile getirir hep. Ebtekar, *Argo*'da gösterilen İranlılar'ın sahici kişilikler değil, ABD toplumunun bilinçaltındaki "çirkin İranlı" ihtiyacını karşılayan karton tipler olduğu kanısında. Sefaret baskınına gerçekleştiren grubun öğrenci olarak gösterilmemesi bu açıdan mânidar değil mi? Filmin başındaki animasyon ise ABD'nin Musaddık'a karşı darbedeki rolünü itiraf etmesi nedeniyle filmin tek olumlu yönü Ebtekar'a göre. Baskın sırasında öğrenciler sefarette bulunan kadınlarla Afro-Amerikan çalışanları serbest bırakmışlardı; ayrıca öğrenciler

tarafsız elli ABD'liyi gözlem için sefarete davet etmişlerdi; filmde öğrencileri olumlu gösterecek türde bu tür önemli ayrıntılar işlenmeye değer bulunmamış.

Gazeteci Abbas Abdi, *Argo*'ya ödülü ABD'nin İran'a karşı yürüttüğü soğuk savaşla ilişkilendirirken, "Biz de onların yerinde olsak aynı şeyi yapabilirdik." şeklinde empatik bir cümle kuruyor. Benzeri bir soğuk savaşın bir zamanlar komünizm üzerinden Charlie Chaplin'e karşı yürütüldüğünü, ancak Oscar'ın yine de büyük sanatçıyı gözardı edemediğini hatırlatıyor Abdi. Neticede, "Biz bu seçime saygı duymalıyız, sonuçta Amerikalılar tarafından Amerikalılar'a verilen bir ödül bu." diye noktılıyor yazısını Şark gazetesi yazarı.

Düşündüğünü söylemekten sakınmadığı bilinen yönetmen Tehmine Milani, filmin elbet bir basyapıt sayılamayacağını, ancak siyasal bir kasıt aramanın da aşırıyorumlarla mümkün olacağını savunuyor. Milani, *Argo*'nun, buna lâıyk başka bir film bulunmadığı için, sadece heyecanlı sahneleri nedeniyle ödüllendirildiği kanısında. "Hollywood İran aleyhine bir film yapmak isteseydi, çok daha iyi ve kusursuz bir yapım olurdu bu, *Argo* bu özelliklerden yoksun. Çarpıtmalar hiç eksik değil filmde. Devrim gerçekleştiği sırada İran toplumu filmde gösterildiği gibi herkesin başına buyruk hareket ettiği bir karmaşa içinde değildi" diye anlatıyor filme ilişkin görüşlerini.

Filmde öğrenciler sefareti bastığında altı Amerikalı arka kapıdan kaçıyor ve bir



**Sanatı dünyayı ve hayatı hayal ettiğimiz gibi görmenin bir aracı sayarsak, *Argo*'yu o açıdan ortalama ABD'linin hayallerinin temayüz ettiği ve fakat çevrildiği dönem itibarıyla İslamofobik yaklaşımların gururunu okşayan bir artçı travma filmi olarak tanımlayabiliriz.**

İranlı kadın onlara yardımcı oluyor. Grup İngiltere Sefareti'ne girmeye çalışıyor, ama başaramıyor. Altı Amerikalı neticede Kanada sefaretine sığınıyor. O dönemde

**Jimmy Carter bile *Argo*'nun tarihi tahrif ettiğini söylüyorsa, bu eleştiride bir gerçeklik payı olmalı. Film sinema değeri açısından ortanın altı bir seviyede, kimse *Argo*'nun sinema tarihinde bir dönüm noktası olduğundan söz etmiyor, etmeyecek.**

ABD Cumhurbaşkanı olan Jimmy Carter, altı Amerikalı'nın İran'dan kaçış hikâyesine dair bu ayrıntıların gerçeklikle ilgisi olmadığına dair bir açıklama yaptı. Film elbette neticede kurgudan ibaret. Ancak bu tür kurgularda ABD'nin hasımlarına düşen her zaman kötülük, çirkinlik ve ilkelik oluyor.

Farabi Sinema Enstitüsü'nün ilk müdürlerinden Muhammed Rıza Beheşti, *Argo*'nun ödüle lâyık bulunmasını, tarihin sıkıntı veren sahnelerini tahrifle tanınmaz hale getirme gayretiyle açıklıyor. Jimmy Carter bile *Argo*'nun tarihi tahrif ettiğini söylüyorsa, bu eleştiride bir gerçeklik payı olmalı. Film sinema değeri açısından ortanın altı bir seviyede, kimse *Argo*'nun sinema tarihinde bir dönüm noktası olduğundan söz etmiyor, etmeyecek.

Animatör Nureddin Zerrinkelenk, *Argo*'yu seçen sinema bilgisine sahip altı bin kişinin tamamının siyasi bir tercihte bulunduğu iddiasını inandırıcı bulmuyor. Yine de bir film ve ödülün siyasal kuruntulardan bütünüyle arınmış olamayacağını, *Argo* gibi bir kurgunun ise ABD'ye hakim İran söylemlerinden büsbütün bağımsız



görülemediğini belirtiyor, Hollywood tecrübesine sahip animatör. Zerrinkelenk, *Argo*'nun kişilsiz bir filmde öte gitmediği, filmde İran halkının aptal, sersem, dolduruluşa gelen insanlar olarak tasvir edildiği, ama neticede böylesine kötü bir filmi ödüllendirmenin de Amerikalılar'ın hakkı olduğu, şeklinde ifadelerle sürdürüyor değerlendirmelerini.

Handan Öztürk Taraf Gazetesi'nde yayımlanan Oscar filmlerini değerlendirdiği yazısında *Argo*'nun ödüllendirilmesini Amerikalılar'ın toplumsal bilinçaltındaki "düşman, yoksullaşma ve demokrasi" şeklinde üç ana paradigmayla seslenen filmler arasında, antikahramanı İran olarak kurgulanan bir film olmasına bağlıyordu. "Düşman" vurgusu, İran'da da ABD'de





olduğundan daha silik değil. Bununla birlikte iki tarafta da doğrudan görüşme talebi hiçbir zaman bu denli açıklıkla ifade edilmemişti.

Birbirine dönük abartılı dikkat ve niyetlerini ötekinin tavırları üzerinden kollama... Ambargo ile gündelik hayatında türlü mahrumiyetler yaşayan İranlılar, Amerika'nın özgürlük vurgulu söylemlerine nereye kadar inanabilir? Birkaç hafta önce İran Sanayi Evi'nde katılımcıların Obama'ya ironik bir alkış gönderdiği bir toplantı gerçekleşmişti. İranlılar Obama döneminde baskısı artan ambargo nedeniyle petrole dayalı bir ekonomiden kurtulmaya zorlandıklarını, üretim alanında faal olmaya mecbur edildiklerini düşünüyorlar. ABD'nin düşman sureti üretime zorlayan yanılla

anlaşılabilirlik kazanıyor. "İhtiyaç icadın anasıdır"; İranlılar, Engels'e ait olduğu söylenen bu sözü çok sık kullanırlar. ABD ambargo şartlarını ağırlaştırmak için uğraşmasaydı, İranlılar üretim şartlarını şimdi olduğu kadar zorlamayacak mıydı...

Bu soru sinema alanında şöyle de sorulabilir: Hollywood baskısı olmasaydı, İran sineması bir dalga halinde dünya sinemasına katılmayı başaramaz mıydı?

Olumlu gelişmeyi ille de yasağa ve baskıya bağlamak yerine, kendi imkânlarını farketmeye götüren bir bilinç duruluğu/durulamasından söz etmek bana daha doğru geliyor. 1980'li yıllar boyunca İran sineması böyle bir farkındalığı Hollywood'a konulan bir mesafe ile de kazandı.

İran ile ABD arasında bir aşk ve nefret ilişkisi olduğunu yazarım hep. İran'ın kendi bünyesi içindeki farklılıklarını olumlu bir dille yansıtan *Bir Ayrılık*'a verilen Oscar elinde olmadan, refleks halinde dile getirilen aşkın ifadesiyse, İran imgeleri *Kızım Olmadan Asla*'daki çirkinleştiren bakışın tekrarından öte gitmeyen *Argo*'ya layık görülen ödülde, pusuda yatmaya mecali kalmayan apaçık nefret terennüm ediliyor.

İranlılar *Argo*'ya bir yandan dava açmaya hazırlanırken, bir yandan da sinema alanında karşılık vermeye hazırlanıyorlar.

Sanat, doğrudan cevap vermek üzere kurgulanan eseri bir yere kadar taşıyabilir oysa nihayet kendi kaderine terk eder; bu *Argo* için de böyle olacak.

# KAHRAMANIN GÖRÜNMEYEN SESİ: SUNGUN BABACAN

SÖYLEŞİ: **M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN**  
**KORAY SEVİNDİ**

Sesini duyan hemen herkesin dönüp bakacağı ve o sesi nereden tanıdığını çıkarmaya çalışacağı biri Sungun Babacan. Kırk yılını seslendirmeye adanmış, yüzlerce filmde, dizide, reklâmda karakterlere hayat vermiş büyük bir usta. Yüzünü belki hiç görmemiş olsak da o, sesiyle karşımıza kimi zaman Tom Cruise, kimi zaman Brad Pitt, kimi zaman Daffy Duck, kimi zamansa Kurbağa Kermit olarak çıktı. Yılların eskitemediği dublaj sanatçısı Sungun Babacan ile eğitiminden sektörüne dublaj üzerine konuştuk.

➤ Kırk yıldan fazla bir süredir seslendirme yapıyorsunuz; sayısız filme, diziye, reklâma sesinizle hayat verdiniz. Ayrıca bu işin eğitimlik tarafında da yer alıyorsunuz. Bir dublaj sanatçısı bir filmi seslendirirken nelere dikkat etmeli?

İşin ideali, ki özen gösterilen işlerde bu yapılır, önceden prova yapmaktır. Ama ne yazık ki televizyon kanalı için yaptığımız filmlerde zamana karşı yarıştığımızdan ya

da onların bize uygun gördükleri paralarından dolayı böyle bir şansımız yok. Stüdyoya girdiğim zaman her şeyimi dışarıda bırakırım. Arabayı çarptım, köprü trafiğine kaldık, şu bana ters baktı falan filan... Her şeyimi dışarıda bırakır ve işime konsantre olurum. Sadece elimdeki tekst ve karşımda konuştuğum adam vardır. Tekstimi alırım, otururum. Ondan sonra da gider konuştuğum adamın içine girerim. İyi dublajın sırrı da budur: İçine girmek, o olmak.



### ► İyi bir dublajda dikkat edilmesi gereken püf noktaları var mıdır?

Dediğim gibi prova yapmak, kayda girdikten sonra senkrona dikkat etmek... Dublaj daha önceden yapılan bir işin taklididir. Dolayısıyla seslendirdiğiniz adamın ne üstüne çıkmaya hakkınız vardır ne de altına düşmeye. Ona en yakın oyunu veren en iyi dublajcıdır. Ben aynı zamanda Başkent Akademisi'nde ders de veriyorum. Öğrencilerimin düzgün Türkçe konuşmalarından, senkron sorunlarından ve teklemelerinden önce birtakım duygu temrinlerini önceleirim. Bu metni ağlayarak oku, şimdi gülererek oku, şimdi bunu öfkeyle oku, şimdi korkarak oku... Dublajda yeteneğin çok büyük rolü vardır ama aynı zamanda da çalışma işidir, temrin işidir. Ne kadar çok çalışırsa-

**Stüdyoya girdiğimde her şeyimi dışarıda bırakırım. Sadece elimdeki tekst ve karşımda konuştuğum adam vardır. Tekstimi alırım, otururum. Ondan sonra da gider konuştuğum adamın içine girerim. İyi dublajın sırrı da budur: İçine girmek, o olmak.**

nız ve ne kadar çok stüdyoya giderseniz o kadar iyi olursunuz. Bunun dışında tabii metinle ilgili başka temrinlerim var: Deşifre temrinleri, nefesle ilgili temrinler... Türkçeyle ilgili sorunlar, yani burada “bir mi” denir “bi mi” denir, “gelcem mi” denir “geleceğim mi” denir, senkronu tutturmak, mikrofona ne kadar uzakta duracağını belirlemek, arkadaşım daha repliğini

**Dublaj daha önceden yapılan bir işin taklididir. Dolayısıyla seslendirdiğiniz adamın ne üstüne çıkmaya hakkınız vardır ne de altına düşmeye. Ona en yakın oyunu veren en iyi dublajcıdır.**

bitirmedi ben gireyim mi girmeyeyim mi gibi sorunlar ayaklarında pranga, ellerinde kelepçe olur. Ben onları o pranga ve kelepçeden kurtarmaya çalışıyorum. Kurtardığım zaman stüdyoda kulaklığı taktıklarında işlerine konsantre olur ve yaptıkları işi benim kadar severlerse onlar da gidip konuştukları adamın içine girebilirler. Daha fazla da sır vermiyorum. Verirsem bir sürü iyi yapan olur.

➤ **Sırlarınızı almaya çalışıyoruz sizden zaten.**

Hiç söyler miyim!

➤ **Dublaj çok cazip bir meslek olarak düşünülmüyor; çevremizde de bu işe çok hevesli arkadaşlar var. İşin zorlu taraflarını bilmedikleri için onlara kolay gibi geliyor. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?**

Akademiye farklı meslek gruplarından gelenler çok. Onlara ben açıkça şunu söylüyorum: Seslendirme öyle ben altıdan sonra geleyim, cumartesi pazarları yapayım ya da zamanı ben seçeyim diyebileceğiniz bir şey değil; en azından belli bir süre için. Kendinizi kabul ettirinceye kadar onların kurallarına göre oynamak zorundasınızdır. Bu çocuklar da sertifikalarını aldıklarında,

bu işi yapan yanılmıyorsam dokuz tane taşeron şirket var İstanbul'da, oralarla temasa geçiyorlar. Ondan sonra orada belli bir aşama oluyor. Oturuyorlar, izliyorlar, izliyorlar... Ondan sonra bir gün stüdyoya giriyorlar, "Atlar hazır efendim." diyorlar, "İmdat!" diyorlar. Ondan sonra yavaş yavaş ilerlemeye başlıyorlar. Hep söylediğim bir şey var: Yaptığınız iş ne olursa olsun iyi olmak zorundasınız; iyi olursanız mutlu olursunuz. Yani dublajda ya hep yerinizde kalırsınız ve sürekli "Atlar hazır efendim." dersiniz ya da bir süre sonra kendinizi göstermeye başlarsınız ki bu er meydanıdır. Eğer iyiyse, kendinizi gösterirseniz ve vazgeçilmez olduğunuzu kanıtlarsanız bir süre sonra oyunun kurallarını siz koymaya başlarsınız. Size telefon açarlar, şu filmin seslendirmesi için hangi gün hangi saatte gelebilirsiniz derler. Ama o zamana kadar fazla seçme şansı yok.

➤ **Dediğiniz odaklanma olayı oldukça önemli. Bir yere odaklanıp orada iyi olmaya çalışmak gerekiyor. Dublaj ek iş olarak yapılabilecek bir şey değil.**

En azından başlangıç aşamasında. O yüzden çok iyi düşünmelisiniz. Özellikle bankacılar, sigortacılar yaptıkları işten çok sıkılıyorlar ve seslendirme onlara müthiş keyifli bir iş gibi geliyor. Aslında bu mesleğin de bir sürü zorlukları var. Ben çok sık sık bir günde altı tane film seslendirmek zorunda kaldım. Bunlardan biri Kermit'ti. Seksen sayfa. Kalan beş tanesi de her biri elli sayfanın üzerinde başlandı. Dediğim

gibi dışarıdan bakınca çok renkli gibi geliyor ama işin içine girdiğinde bu tür sıkıntıları, zorlukları da var.

### ▶ Akademiye eğitim almak için gelen kişileri neye göre seçiyorsunuz ve eliyorsunuz?

Kabul edilme aşamalarında ben yokum ama herkesin kabul edilmediğini biliyorum. Mesela konuşma özürlü olanlar ya da çok ağır şivesi olanlar başka bir yere kanalizasyon ediliyorlar. Diksiyon önemli. Uzunca bir süre diksiyon eğitimi görüyor ve sonra dublajcı olmak isteyenler bize geliyorlar. Dönem sonunda ise bir sınava giriyorlar, o sınava zaman zaman jüri olarak giriyorum, bir sertifika alıyorlar ve artık iş kendilerine düşüyor. Yani bu konuda akademinin yapabileceği bir şey yok. Nasıl üniversiteden mezun olduktan sonra ertesi gün iş bulamıyorsan ya da herhangi bir garantinin yoksa seslendirme için de aynı şey geçerli. Ben böyle bir eğitim aldım, bu işi yapmak istiyorum diye bu işi yapan şirketlerle ilişki kurup bir yerden başlayacaksın.

▶ Ama insanlarda hemen bir Brad Pitt konuşayım hazırcılığı da var, değil mi? “Atlar hazır efendim.” aşamasını atlayıp o süreçte gerekli sabrı gösteremeyen çok kişi vardır herhâlde.

Dublajın sadece TRT’de yapılabildiği dönemde devlet tiyatrosu çalışanları, özel tiyatro ve çocuk saati sanatçıları dışındakiler dublaj yapamazdı. Bunlardan dublaj yapmak isteyenler TRT’ye müracaat ederler ve uzunca bir süre sadece

stüdyoya oturur izlerlerdi. Ondan sonra kalkar mikrofonun karşısına geçer, “Atlar hazır efendim.” derlerdi. O zorlu süreç atlatıldıktan sonra yönetmenler bir araya gelir, bir değerlendirme yapar, evet bu işimize yarar bunu seslendirmede kullanırız derlerse, sarı kart dediğimiz bir kart vardır, seslendirme sanatçısı olduğunu belgeler. Kart alınır ve devlet tiyatrosu sanatçıları ya da işte özel tiyatro sanatçıları ya da çocuk saati sanatçıları seslendirme yapmaya başlayabilirlerdi. Şimdi işler çok daha kolay.

▶ Siz sadece film seslendirmesi yapmıyorsunuz; animasyon seslendirmeleri oluyor belki reklâmlar, programlar vs. Seslendirmenin bu değişik alanlarından biraz bahsedermisiniz?

Yine benim gençlere ya da öğrencilere ilk tembih ettiğim şeylerden biri bu: Kendinizi asla kategorize etmeyin. Bir dublaj sanatçısı belgesel de animasyon da orijinal bir film de konuşmalı, yerli de konuşmalı, reklâm da konuşmalı, tanıtım da konuşmalı. Hepsini konuşabilmeli.

▶ Türkiye’de genel algı dublajın iyi seviyede olduğu yönünde. Özellikle animasyon anlamında yurtdışında da bir takdir görüyoruz. Örneğin *Shrek* (2001) filmiyle en başarılı dublaj seçilmişti Türkiye. Biz niye iyiyiz bu alanda? İyi olmamızın nedeni kültürümüzle alâkalı olabilir mi?

*Shrek* çok özel bir örnek. Sinema için yapılmış ve çok özenli çalışılmış



**Dublajda yeteneğin çok büyük rolü vardır ama aynı zamanda da çalışma, temrin işidir. Ne kadar çok çalışırsanız ve ne kadar çok stüdyoya giderseniz o kadar iyi olursunuz. Bunun dışında metinle ilgili başka temrinlerim var: Deşifre temrinleri, nefesle ilgili temrinler.**

bir film. Kadrosu da çok değerli sanatçılardan oluşuyor. Ne yazık ki bütün animasyonların kadrosunun öyle olduğunu söylemek mümkün değil. Neden iyi olduğumuza gelince, galiba zekiyiz ve galiba iyi taklit ediyoruz. Özellikle animasyon için söylüyorum. “Şövalyeler ve Glad-yatörler” adında çok zor bir filmin anlata-

nını konuşuyordum. Senkronu tutturmak çok zordu. Neyse bölümü bitirdim, çıktım, yönetmenin yanına gittim. Orada bir adam vardı, “Belçika televizyonundan geliyorum, seslendirme yönetmeniyim, siz kaç gündür prova yapıyorsunuz?” dedi. Ben de “Biliyorum, hoş değil ama bir sıkışıklıktan ötürü provasız girmek zorunda kaldım.” dedim. İnanamadı, dehşete düştü. “Böyle bir filmin bizde en az bir hafta provası yapılır, provası yapıldıktan sonra kayda girdiğinizde filmin üzerine alt yazı bindirilir sanatçı rahat konuşsun, konuşurken bir şey kaçırmayın diye. Sizin elinizdeki tekstle nasıl boğuştuğunuzu buradan gördüm.” dedi.

▶ Peki, bu elinizdeki tekst senaryo mu? Sonuçta oyuncu oynarken doğaçlama da yapabiliyor. Ekliyor, çıkarıyor.

Bize filmin son hâlinin senaryosu geliyor. O senaryo üzerinde eğer birtakım oynamalar olduysa çevirmen onları düzeltiyor ve düzgün bir metin gönderiyor, ama tabii onun da birtakım hataları olabiliyor. Senkron denen bir sorun var. Bir çevirmen hece hesabı yaparak çeviri yapmalı. Dolayısıyla onun senkron hatalarını, Türkçe hatalarını prova yaparak gideririz ve elimizde daha sağlam bir tekstle stüdyoya gireriz. Şöyle bir örnek vereyim. Türkiye’de bu işi çok iyi yapan insanlar arasında benim için bir numara Rüştü Asyalı’dır. Çok değerli bir devlet tiyatrosu sanatçısıdır. Televizyonda onun seslendirdiği bir film başlasın, film beşinci sayfaya geldiğinde onun provalı mı provasız mı olduğunu anlarım. Yani Türkiye’nin bir numarasından bahsediyorum. Dolayısıyla kendi seslendirdiğim filmleri de seyretmekten pek hoşlanmam. Çünkü TRT’de üç buçuk saatlik *Hamlet*’e provasız girmek zorunda kaldım. Ertesi gün diyorlar ki Sungun çok güzel konuşmuşsun. Teşekkür ederim diyorum ama içimden de diyorum ki ben bunu daha iyi konuşabilirdim. Seyrettim ve neler kaçırdığımı gördüm. Prova yapsaydım bunları kaçırmazdım. Ama işin kuralları gereği böyle çalışmak zorundayız. Ben yaşam standardımı korumak için sabah gidip bir tane film, öğleden sonra iki tane belgesel, akşamüzeri bir tane reklâm

konuşmak zorundayım. Ama bana deseler ki sen sadece bugün iki bölüm Kermit konuşacaksın. O zaman çok daha farklı konuşurum. Dolayısıyla burada işin içine biraz maddiyat giriyor. Belli bir ortalamayı sağlamak için sanatçılar biraz oradan oraya koşturmak zorunda kalıyorlar.

▶ Peki hayatını devam ettirebilme anlamında iyi bir meslek seçeneği midir dublajcılık? Özellikle yeni başlayanlar için.

Yeni başlayanlar bayağı bir sıkıntı çekerler ama her meslekte böyledir. Bir de söylediğim gibi, yine bunu her mesleğe genelleyerek söylüyorum, iyiyen mutlu olursun; iyi olmak zorundasın. Yoksa “Ahmet gir içeri” derler, “Atlara hazır efendim.” der çıkarsın, “Ahmet gel” derler “İmdat!” der çıkarsın. Ama talep gören biri hâline geldiğin zaman çok daha mutlu olur, kuralları kendin koyar, gittiğin yerde saygı görür ve yaptığın işten keyif alırsın. Ben meselâ stüdyoya girdiğim zaman, acaba yandaki stüdyoda ne olacak, şu anda ne oluyor, yukarıdaki stüdyoda kim ne konuşuyor diye bir kaygı duymuyorum. Sadece işime konsantre oluyorum ve bu beni çok mutlu ediyor. Öyle sorular geliyor ki aranızdan biri galiba yapmak istiyor.

▶ Aslında bir tecrübemiz oldu daha önce. Bir kısa filmde oyunculuk yapmıştık. Ses sıkıntısından dolayı dublaj yapmak zorunda kaldık. Birkaç denemeden sonra işin zorluğunu da tecrübe ettik ve pek beceremedik.

Meselâ tiyatro farklı bir şey, dublaj farklı. Rahmetli Cüneyt Gökçer devlet tiyatro-

sunda on yıldan fazla *Kral Lear* oynadı. TRT'ye *Kral Lear*'ın filmi geldiğinde dublajını Cüneyt Gökçer'e verdiler. İkinci bölüm sonunda olmayacağına karar verdiler ve bir başkası konuştu. Adam on yıldır oynuyor *Kral Lear*'ı ama seslendirmede olmadı. Yani bu başka bir şey. İyi bir tiyatrocu iyi bir seslendirme sanatçısı olacak diye bir kural yok.

➤ **Son dönemde popüler oyunculara özellikle animasyonlarda seslendirme yaptırmak moda oldu. Amerika'da Eddie Murpy, Cameron Diaz gibi isimler bu anlamda oldukça popüler. Türkiye'de de son dönemde ünlü isimlere animasyon seslendirmesi yaptırılıyor. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?**

Evet bu celebrity dediğimiz bir moda. Bizde de var. Oyunun kuralı yani.

➤ **Gişe kaygısının da getirdiği bir şey herhâlde.**

Tabii, ünlü birinin adıyla billboard yapmak istiyorlar. Amerika'da böyleyse, Avrupa'da böyleyse oyunun kuralı da buysa diyecek bir şey yok. Bu kişiler bir karakteri konuşacaksa bizden çok daha fazla para alacaksa kendi adıma bir itirazım yok. Benim adım o billboard'da ya yazmayacak ya da çok daha küçük yazacak. Ona da bir itirazım yok.

➤ **Piyasada birçok DVD var. Reklâmlar, filmler sürekli televizyonda dönüyor. Sizin sesi-nizi her gün çeşitli yerlerde duyuyoruz ama adınızı bir filmin sonunda roll caption'da ya da DVD'nin kapağında göremiyoruz. Bu**

**oldukça sıkıntılı bir durum değil mi? Ünlü birileri seslendirdiğinde billboardlar'da bile yazarken niye yıllarını bu işe adanmış diğer dublaj sanatçıları bu muameleyi görüyor?**

Ben arada derede kalan bir adamım. Celebrity değilim ama dublaj yapan insanların içinde mutlu olan gruptanım. Çok sevdiğim hâlde maalesef artık filmlerde pek konuşmuyorum. Herhâlde üç ay önce filan bir tane filmde konuşmuşumdur. Çünkü seyrettiğimde öyle şeylerle karşılaşıyorum ki her ne kadar iyi niyetli olursam olayım, ben ne kadar stüdyoda yırtınır-sam yırtınayım, seyrederken tek başıma kaldığımı hissediyorum. Dublaj sırasında karşımda kimlerin konuştuğunu, neler yaptığını bilmiyorum, ama seyrettiğimde nasıl bir facia ile karşılaştığımı görüp yaptığım isten soğuyorum.

➤ **Sizin gösterdiğiniz özeni karşı taraf göstermiyor ya da aynı duyguyu veremeyebiliyor. Peki, bu diyalogların karşılıklı oynanması ya da seslendirilmesi bu bağlamda daha doğru olmaz mı?**

Stüdyoya beraber girilmesi performans olarak bizi yukarı çeker, dublaj daha iyi olur ama benim itirazım olur. Çünkü bir saatte bitireceğim işi altı saatte bitiririm. Artık dijital ortama geçildiği için dublajcılarının sesleri ayrı kanallarda kaydediliyor. O yüzden herkesi tek tek sokmak durumundayız. Dublajcılar da bu yönetime alışmaya başladılar. Burada onlara düşen bir şey var: Performanslarını yüksek tutmalılar. Doğru ton her zaman sizden bir önce-



ki replikte gizlidir. Dolayısıyla siz repliğe girmeden önce üstteki repliği okuyabilmelisiniz. Kendi repliğinizle boğuşursanız ve üstteki replikte ne dediğini gözden kaçırsanız mutlaka yanlış tonlarsınız. O ton farkı sizi farklı anlamlara götürebilir. Onun için bu işle ilgili gençlere tavsiyem deşifrelerini mümkün olduğu kadar güçlendirmeleri, stüdyoda cevval olmaları, her şeylerini stüdyonun dışında bırakıp çok iyi konsantre olmaları.

▶ **Şimdiye kadar pek çok karakter seslendirdiniz. Özellikle *Kermit*'i küçüklüğümüzden beri çok seviyoruz. Bu anlamda sizin seslendirmeyi çok sevdiğiniz bir karakter var mı?**

Tom Hanks'ı ve Tom Cruise'u çok seviyorum. Süpermen'i oynayan Christopher Reeve'i, ayrıca Daniel Day Lewis'i de seviyorum. Daffy Duck'ı, Woody'yi... En son meselâ bu *Benjamin Button'ın Tuhaf Öyküsü*'nde Brad Pitt'i sinema için seslendirmiştik. Çok büyük keyif alarak konuşmuştum. Bir şeylerin beni zorlamasından hoşlanıyorum. Ne bileyim katil konuşayım, sapık konuşayım, eşcinsel konuşayım, ikiz konuşayım... Beni zorlayacak değişik bir şeyler yapayım istiyorum.

▶ **Oyuncunun içine giriyorum dediniz. Sonuçta onlarla bir bağ kuruyorsunuz. Meselâ yeni bir Tom Hanks filmi çıkacağını duyduğunuzda bir heyecan, bir özlem oluyor mu?**

Yeni bir filmle ilgili haberler gelmeye başladığında önce bize ekmek çıktı diyorum!

Ondan sonra ne yaptıklarını merak ediyorum işin doğrusu. Bazı adamlar vardır dersiniz ki bu adam oynamışsa bu film seyredilir, bu iyi bir filmdir dersiniz. Meselâ Tom Hanks benim için öyledir. Tom Hanks oynadıysa o film seyredilir.

▶ **Evet *Yeşil Yol* bu anlamda çok sevdiğimiz bir film. Onu da siz seslendirmiştiniz.**

Evet. Onun için Ankara'ya gitmiştim. Tom Hanks kadar sevmesem de Tom Cruise da meselâ işine çok âşık bir adamdır. Hiçbir filminde dublör kullanmazmış meselâ. Onun da ne yaptığını merak ediyorum. Bu adamları konuşurken keyif alıyorum.

▶ **Sohbetin başında karakter ne verdiyse onu yaparım ne üstüne çıkarım ne de altına inerim demiştiniz. Son dönemde özellikle dizi oyunculuklarını düşündüğümüzde karakter iyi bir oyun sergileyemese de dublajla onu bir kademe üste çıkarabiliyorlar. Aslında bu bir noktada oyuncuyu araç olarak kullanmak oluyor. Yani yüzünü kullanıyorlar. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?**

Bu durumlarda dublajla kurtarılır oyuncu. Ama dublaj, bir oyuncuyu rezil de eder vezir de. Yani çok farkında olmuyorsunuz ama televizyonda film seyrederken filmi izlemekten vazgeçip kapatırsanız, kuvvetli bir ihtimalle demeyeyim de bir ihtimal kötü dublaj yüzündendir. Ben bütün filmleri orijinal altyazılı seyrediyorum. Ne acı değil mi? Çünkü ben dublaj sanatçısıyım. Belki on filmde en az iki tanesinde benim sesim var ama ne yazık ki hepsini



**Doğru ton her zaman sizden bir önceki replikte gizlidir. Dolayısıyla siz repliğe girmeden önce üstteki repliği okuyabilmelisiniz. Kendi repliğinizle boğuşursanız ve üstteki replikte ne dediğini gözden kaçırsanız mutlaka yanlış tonlarsınız.**

orijinal seyrediyorum. Çünkü filmleri rezil de edebiliyoruz vezir de.

➤ Filmlerde ses genelde ikinci plâna atılıyor. Görüntü için ciddi bir hazırlık yapılsa da ses için biraz fazla beklemek bile zaman kaybı gibi görülüyor. “Ses daha sonra hal-

ledilir.”, “O konuşmayı daha sonra kaydedebilir.” diyorlar. Bu sorunlu düşünce dublaja da yansıyor mu?

Yansıyor. Yansıdığı zaman işte o seyrede-meyeceğiniz kadar kötü filmleri seyretmek zorunda kalıyorsunuz. O koşullara evet demek zorunda olanlar var, olmayanlar var. Ben mesela o koşullara evet demek zorunda olmayanlardanım. Benim işim oyunculuk eksikliklerini kapatmak değil. Biraz katı olacak ama kendisi konuşmayı beceremeyen adam oynamayacak. Bana da bir sürü teklif geliyor ama kabul etmiyorum. Çünkü oyuncu değilim, seslendirme sanatçısıyım ve ben iyi

olduğum işi yapmalıyım. Hani her şeyi bilenler var ya, hem manken hem sunucu hem tiyatro oyuncusu hem dizi oyuncusu, onlar kadar yetenekli olmadığım için sadece dublaj yapıyorum.

➤ Peki, bir seslendirme sanatçısı olarak korkularınız var mı? Sesinizi kaybetme korkusu meselâ. Sesinizi korumaya yönelik bir şey yapıyor musunuz?

İşin doğrusu sigara içmemem gerekir ama içiyorum. Sesimle ilgili yaptığım en iyi şey de herhâlde çok fazla su içmem. Bir de bütün öğrencilerime şunu öğütlerim: Sesinizin güzel çıkması için özel bir çaba sarf etmeyin. Ses tellerinin ne olduğunu biliyor musunuz? Birbirine çarpan iki tane kas. Hani ses güzelliği diyorlar ya, elbette özel bir şeyler vardır ki bunun için şükredenlerdenim, ama biraz şöyle düşünüyorum: Hepimizin boğazında bir keman var, ben kırk yıldır çalıyorum ve o kemanı iyi biliyorum. Ama şimdi bana derse gelenler orada bir keman olduğunu yeni öğrendiler ve daha yeni gıygıylara başladılar.

➤ O kemanın akordu yapılabiliyor mu?

O kemanın akordu yapılmasa zaten ben orada olmam, gidip ders vermem. Her ses de eğitilemez tabii, ama eğer öğrenci ya da sanatçı kendi üzerine düşeni yapar ve akordunu yapmayı öğrenirse, sıkı çalışmayı da göze alırsa, ben de ağabey ya da öğretmen olarak üzerime düşeni yapar, onu bir yerden alır bir yere getiririm.

➤ Öğrencilerinizle iletişiminiz nasıl? Eğitimcilik çok farklı ve kendi içinde çeşitli zorluklar barındıran bir kulvar. Akademiye yönelik düşünceleriniz neler?

Açıkcası benim yapabileceğim bir sürü iş var. Para kazanmak gibi bir derdim yok. Seslendirme yaparım, seslendirme yönetmenliği yaparım, çeviri yaparım... Bu işlerin arasında zaman ayırıp da gittiğim ve en çok keyif aldığım ve onur duyduğum iş bu akademideki öğretmenlik işi. Çünkü orada öğrencilere de bunu söylüyorum, sizi kafadan çok seviyorum çünkü siz öncelikle düzgün Türkçe konuşmanın önemini kavramış insanlarsınız. Bu benim sizi sevmem için yeterli bir sebep. Derse gittiğimde ilk olarak, bu onlara çok kolay gibi geliyor, tanışacağız şimdi diyorum. Bana kendinizi tanıtacaksınız, niye buraya geldiğinizi söyleyeceksiniz, memnun musunuz, değil misiniz onu anlatacaksınız ama bir tek şey istiyorum: Konuşurken cümlelerinize eee ve şey diye başlamayacaksınız. Senden başlayalım diyorum hık diye kalıyor, ya diyorum işte hayatımızda bu kadar eee ve şey var. Hayatınızda ilk defa kendinizi dinlediniz ve kendinizi denetlemeye kalktınız eee demeyeceğim diye. Ben meselâ bunu hep yapıyorum hayatımda. Hem kendimi denetliyorum hem de karşımdakini denetliyorum. Kim olursa olsun gırtlığına basar yanlış bir kelime söylediye düzeltirim.

# +REP: PAYLAŞIMIN DOĞASI VE SINIRLARI ÜZERİNE

---

**AHMET TERZİOĞLU**

---

Pirate Bay 2003 yılında kuruldu. Aaron Swartz 11 Ocak'ta öldü. 8 Mart'ta *Uzun Boylu Esmer Adam (You Will Meet a Tall Dark Stranger, 2010)* Türkiye'de vizyona girdi. Şimdi bunların ne alakası var? Bakalım.

Pirate Bay, geçtiğimiz 11 yıl boyunca download trafiğinin % 50'sini yönlendiren güçlü bir torrent kaynağı. Adresi sürekli değişkenlik gösterse de internette bir şeyler arayan herkes bir biçimde hırsız korsan gemisine muhakkak uğramıştır ya da er geç uğrayacaktır. Anakata ve TIAMO namlı iki hacker tarafından kurulan Pirate Bay, 31 Ocak 2008'de neredeyse tüm Hollywood'u karşısına getiren bir dava dosyası ile baş başa kaldı. Entelektüel sermaye üzerine herkesi yeniden düşün-

meye iten bu dava, uzun yıllar sürdü. Hâlâ da farklı kanallardan, farklı ülkelerde bir biçimde, belki de davalıların haberi bile olmadan devam ediyor.

Aaron Swartz ise akademik dünyanın tozlu koridorlarında dolananların çok iyi bileceği JSTOR'dan sistematik biçimde download yaptığı gerekçesiyle 35 yıl hapis ve 1 milyon dolar para cezasına çarptırılmıştı. 6 Ocak 2011'de FBI ajanları tarafından Harvard kampüsünde yakalandı. Toplam 33 GB boyutunda makaleyi sistematik biçimde bir akademik index'ten indirdiği için tutuklanan Swartz, bugün herkesin kullandığı RSS sisteminin geliştiricilerinden, Reddit de kurucularından biriydi. O da 11 Ocak 2013'te intihar etti.

Gelelim adli bir vaka olmayan *Uzun Boylu Esmer Adam*'a. Woody Allen'in yönettiği bu film, 2010 yılında vizyona girdi. Allen'in



filmografisinde birkaç ufak detayı dışında kolaylıkla görmezden gelinebilecek olan film, dünya çapında filmin vizyona girme tarihinden tam üç yıl sonra, 8 Mart 2013 Cuma gününde Türkiye’de vizyona girdi. Bundan yirmi yıl önce böylesi bir sapma bizi çok şaşırtmazdı. Neticede Parliament Pazar Gecesi Sinema Kulübü’yle sinemaya salon dışından adım atan sinemaseverlerin sayısı ülkemizde hiç de az değil. Ama şimdi, yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinin tam ortasında bu durum pek de normal görünmüyor.

Bilginin sınırsız ve özgürce paylaşıldığı internet, insanları DVD region code’lar dışına çıkararak “sonsuz hızdaki veri akışı-

**TPB AFK farklı alışkanlıklarla, farklı bir iletişim biçimi ve diliyle kendi hayatlarını sürdüren yeni nesillerin, kendilerine has bir tüketim ve ödeme biçimi arayışının öyküsüdür. Çünkü internet de gerçektir ve onun da kendine has bir yaşam modeli vardır.**

na” az da olsa ayak uydurmalarını sağlıyor. *Uzun Boylu Esmer Adam*’ın ülkemizde üç yıl sonra vizyona girmesiyle Pirate Bay’in tarihçesini ve Aaron Swartz’ın zamansız ölümünü birleştiren şey de Hacker Etiği’nin en önemli unsurlarından biri olan ve jar-



gon dosyalarının vazgeçilmezleri arasında yer alan “enformasyonun özgür/bedava olma isteği.”<sup>1</sup> Çünkü biz zaten *Uzun Boylu Esmer Adam*’ı izlemiştik!

### **Klavye Başında Olmak ya da Olmamak**

*TPB AFK* (The Pirate Bay Away From Keyboard)’nın en ilginç sahnelerinden birinde yargıcın Pirate Bay’in basın sözcüsü Peter Sunde’ye “Fredrik (TIAMO) ve Gottfrid (anakata) ile nasıl tanıştınız?” diye sorar. Bu soruya Sunde’nin verdiği yanıt, *TPB AFK*’nın gerçek anlamda neye odaklanmış bir belgesel olduğunu ortaya koyuyor. Filmde Sunde sakin bir biçimde diyalogu şöyle sürdürüyor:

<sup>1</sup> Brand, Stewart. [www.rogerclarke.com/II/IWtbF.html](http://www.rogerclarke.com/II/IWtbF.html)

- Hatırlamıyorum, ama sanırım internette bir sohbet odasında olsa gerek.
- Gerçek hayatta (IRL/In Real Life) ne zaman tanıştınız?
- Biz IRL ifadesini kullanmayız. AFK deriz (Away From Keyboard/klavye başında değilken). Ama bu başka hikâye.
- Bu ifadeden hoşlanmıyoruz. AFK daha doğru -Away From Keyboard. Bize göre internet de gerçek.

*TPB AFK*’nın hikâyesi de aslında tam olarak budur. Farklı alışkanlıklarla, farklı bir iletişim biçimi ve diliyle kendi hayatlarını sürdüren yeni nesillerin, kendilerine has bir tüketim ve ödeme biçimi arayışının öyküsüdür *TPB AFK*. Çünkü internet de gerçektir ve onun da kendine has bir yaşam modeli vardır.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur*’da taşra üzerine düşünürken taşrayı bir bekleme yeri olarak konumlandırmasını bir adım daha öteye taşıyacak olursak; her şeyin ana yollarının geçtiği merkezden uzakta, kendi “urban”larında hayatlarını sürdüren “bilgisayar kullanıcılarının” internet aracılığıyla buldukları noktayı taşradan merkeze dönüştürmeleri yeni bir ekonominin ve yeni bir çağın mecburi habercisi olarak okunmalıdır.

Pirate Bay’in meşhur üçlüsünün de yaptığı tam olarak buydu. Bilginin özgürlüğe olan açlığı ve eğilimini değerlendirerek, internette yer alan ve kolektif biçimde biriktirilen verileri tasnif ediyorlar, bu verilerin

dilendiğinde müzik, film, kitap gibi farklı formatlar üzerinden farklı etiketlerle kolayca ayrı çözümlülüklerde ve formatlarda bulunmalarını kolaylaştırıyorlardı. Görevleri gerçekten de bir “hub” gibi çalışarak, veri akışını tekellerden kurtarıp merkezsizleştirmek için “merkezileştirmek”, tek bir çatı altına toplamaktı. Yani Pirate Bay, çağımızın en ilginç ve dinamik üretim biçimlerinden biri olan *crowdsourcing* ile ilerliyordu. Kullanıcılar, kendilerine sunulan bir hizmetin içeriğini yine kendileri hazırlıyor ve şekillendiriyorlardı. Boş bir çerçevenin içini doldurarak, çerçevede ne görmek istediklerini kendi aralarında belirleyerek, “son kullanıcıya ulaşacak olan” ürünü, son kullanıcı olarak üretimin içerisinde yer alarak kararlaştırıyorlardı. Böyle bakınca biraz fazla dallı güllü duruyor ama, aslında *crowdsourcing* için postmodern bir “kendin pişir, kendin ye” demek şu noktada işimizi biraz daha kolaylaştırıp terminolojimizi hafifletebilir.

Kelimenin kökenine dönecek olursak da Jeff Howe’in 2006 yılında *Wired*’da yazdığı “The Rise of Crowdsourcing” başlıklı makale ile karşılaşırız. Bu makalede ele alınan bu yeni üretim biçimi, *hybrid*’i olduğu iki kelime üzerinden kendisini aslında net olarak ifade eder: *Crowd+outsourcing* kelimelerinin birleşiminden meydana gelen *crowdsourcing*, kalabalık bir grup tarafından birbirlerinden bağımsız biçimde gerçekleşen bir ortaklaşa üretim sürecini ana hatlarıyla ifade eder. Bu yöntem, adı

konmasa bile uzun yıllardır internette yer alan pek çok kaynağın işleyişini de özetliyor. Ekşi Sözlük de, Emule de, Wikipedia da, iStockphoto da bir biçimde *crowdsourcing* hizmetler olarak tanımlanabilirler. Pirate Bay de bu yapıyı kullanıyordu. Ancak onun korsan üzerinden şekillenen bir gelir modeli de vardı. Arayüzünde yer alan banner alanlarını kiralyor ve dönüşümlü olarak birden fazla reklâmın banner’larda dönmesine izin veriyordu. Pirate Bay böylece oldukça yüksek maliyetli server side masraflarını, hardware ve software ihtiyaçlarını karşılıyordu. Yine yabancı olmadığı terimlere dönecek olursak, bu da bir çeşit döner sermaye idi.

Ancak mahkemede bu durum ekonomik çıkar için başkalarının entelektüel mülkiyetini korsan olarak kullanmak biçiminde yorumlandı. Savuma tarafı ise buna dünden hazırды. Pirate Bay Üçlüsü ve avukatları, Pirate Bay’i oluşturan kaynağı doğrudan bir savunma biçimine dönüştürmekte gecikmedi. *Crowdsourcing* için bir “alan” sunan ve kendileri üzerinden paylaşılan verileri yalnızca tasnif ettiklerini söyleyerek, savunmalarını oluşturdular. Yirmi birinci yüzyılın üretim biçimi, yirmi birinci yüzyılın en ilginç davalarından birinin savunmasının merkezine böylece oturdu.

Gerçekten de King Kong Savunması olarak adlandırılan ve literatüre geçen savunmaları boyunca bir önceki paragrafta tanımladığım “süreç”/“anlayış”, Pirate Bay’in varlık nedenini açıkça tanımlıyor. İşte TPA

**Her şeyin ana yollarının geçtiği merkezden uzakta, kendi “urban”larında hayatlarını sürdüren “bilgisayar kullanıcılarının” internet aracılığıyla buldukları noktayı taşradan merkeze dönüştürmeleri yeni bir ekonominin ve yeni bir çağın mecburi habercisi olarak okunmalıdır.**

AFK da, 2008 yazından 2012 Şubat'ına kadar geçen bu süreci ele alıyor, hikâyenin kahramanlarıyla bizi tanıştıyor. Onların deneyimini bize “kendince” aktarıyor. Yer yer Pirate Bay kurucularının özel yaşamlarına, kısmen politik görüşlerine ve Pirate Bay öncesi ve sonrasında yaptıklarına değiniyor, ama öne çıkarması gereken *enformasyonun özgür/bedava olma isteği*, Pirate Bay'in daha sonra Sunde tarafından Flatter adıyla geliştirilen gelir modeli anlayışı ve özellikle de Hacker Etiği'ne yeterince değinmiyor.

Kickstarter'da 2010 yılında duyurulan ve Kickstarter üzerinden finanse edilen proje, 8 Şubat 2013'te 63. Berlin Film Festivali'nin Belgesel Bölümü'nde gösterilmesiyle eş zamanlı olarak download edilebilir, farklı altyazılar ile Youtube'dan izlenebilir ve DVD olarak üç farklı biçimde *vizyona girdi*. Sinemada yer almadan vizyona giren bu film, farklı bir üretim, tüketim ve ödeme biçiminin içinden doğuyor, farklı bir “kültür endüstrisinin” yaklaştığına işaret ediyordu. Fakat ait olduğu ve üzerine

inşa edildiği kültür hakkında fazla düşünmüyordu. *TPB AFK*, kendi üretim biçimi ile içeriğiyle tamamen özdeşleşiyor olsa da, Sunde'nin “başka hikâye” olarak tanımladığı asıl hikâyeyi bir türlü ele almayı başaramayan bir film olarak -ne yazık ki- kalıyor.

## **Pirate Bay Üçlüsü'nün Düşündükleri**

1984 yılındaki Hacker's Conference'da Stewart Brand'in Steve Wozniak'a söylediklerine kulak verelim:

“Bir taraftan bilgi çok değerli olduğu için pahalı olmak ister. Çünkü doğru yerde doğru bilgiye sahip olmak hayatımızı değiştirir. Ama bir diğer taraftan da bilgi özgür/bedava olmak ister. Çünkü tazesini elde etmenin maliyeti her geçen güç düşmektedir. Bu iki taraf, sürekli birbiriyle çarpışır durur.”<sup>2</sup>

Pirate Bay'in bu çarpışmanın hangi tarafında olduğunu söylemeye gerek yok. Ama neden o tarafta olduğu üzerine odaklanmakta fayda var. *TPB AFK*'nin yapmadığını biz yapacak olursak, Hacker Etiği'nin önemli başlıklarıyla karşılaşırız.

1. Paylaşmak
2. Açıklık
3. Merkezleştirme
4. Bilgisayarlara Serbest Erişim
5. Dünyanın Gelişmesi<sup>3</sup>

<sup>2</sup> agy.

<sup>3</sup> Himanen, Pekka. *Hacker Etiği*, Ayrıntı Yayınları.



Steven Levy'nin<sup>4</sup> geliştirdiği ve Pekka Himanen'in sonraki yıllarda sistematize ettiği Hacker Etiği'nin bu en temel unsurları; TPB AFK'da Pirate Bay'i Pirate Bay yapan şeyler. Ancak belgeselde bu konulara fazla değinilmiyor. Gerçekten de "dünyanın taşrasında" yaşayan ve bir biçimde entelektüel olarak çağı yakalamak isteyen insanlar için Pirate Bay'in konumu büyük önem taşıyor. Özgürleşme eğiliminde olan bilginin bir biçimde sürekli saklanması, bilginin kim için üretildiğini sorgulamamıza neden oluyor. Gerçekten de Aaron Swartz ile JSTOR vakasına geri dönersek, insanlık için çalışan akademisyenlerin ortaya koyduğu çalışmaların "insanlardan" uzaklaştırılarak, özel bir merkezde yalnızca akademisyenlerin erişebileceği biçimde saklanması anlamı nedir? Sorular çoğaltılabilir. Ancak Hacker Etiği'nden uzaklaşmadan bunu yaptığımız takdirde bazı yanıtlara yaklaşabiliriz. Şimdi Aaron Swartz vs JSTOR'a sorularımızı yöneltip, TPB AFK'nin gözden kaçırdıklarına bakalım.

*Paylaşım:* Bilginin daha fazla insan tarafından ve daha ucuza elde edilmesini sağlar. Birinin indirdiği pdf, bir başkası tarafından da kullanıldığında merkezin istediği tüketim kontrolden çıkar. Oysa elde zaten karşılığı ödenmiş bir kitap ya da e-book vardır. Ama yetmez, resmen herkesin okumak için bir birim, bir birim... daha para vermesi gerekir.

4 Levy, Steven. Hackers, Heroes of the Computer Revolution. [www.gutenberg.org/ebooks/729](http://www.gutenberg.org/ebooks/729)

*Açıklık:* Herkesin paylaşımına sunulan bir verinin dikkatle incelenmesi ve netice olarak ciddi biçimde kalabalık bir insan grubu tarafından eleştirilmesi kaçınılmazdır. Aaron vs. JSTOR davasında bu durumun herhangi bir entelektüel sermaye vakasından çok daha ön plânda olduğunu düşünüyorum. Akademi, belli ölçülerde kendi arasında "takılmayı", kendi içine kapalı kalarak değişmeye direnmeyi seven bir yapıdır nihayetinde.

*Merkezsizleştirme:* Tanpınar'ın bahsettiği Şark'ı genel bir "imkânsızlıklar" alanı olarak yorumladığımda, merkezlerde biriken bilginin bir filmin üç yıl sonra vizyona girdiği ya da herhangi bir kitabın üç yüz yıl sonra basıldığı her yeri tanımadığını düşünüyorum. Bu yüzden Tanpınar'ın Şark'ını yalnızca bürokrasinin değil, aynı zamanda entelektüel kıtlığın da etkisi altında olan herkesi tanımlayan coğrafyalar olarak kabul ediyorum. İnternet, hepimizi merkeze taşıyor. Merkezi ortadan kaldırarak kendi bağımsız otonom odaklarımızı kurmamıza imkân tanıyor. Hakim Bey'in kavramsallaştırdığı TAZ'lar (Temporary Autonomous Zones) böylece hepimizin bilgisayar masaüstlerine taşınıyor. Orada, bireyselliğin en tartışmasız tahtında kendisini baştan, en saf haliyle üretiyor. Akademinin kendi görkemli çatıları altına toplandığını iddia ettiği, herkesten bin tane sınav, yüzlerce mülakat ve sayısız bürokratik işlem arkasına sakladığı hikmet, merkezleri yok eden paylaşımcı bir anlayış içerisinde eriyor. Kalabalık tarafından eleştirilen, tüketilen ve yeninden üretilen

bir içerikle birleşerek daha da güçlenme şansını tanıyor. Ancak titrler ve terfilerin önemsiz olduğu bir dünya kimsenin pek fazla dikkatini çekmiyor.

4. ve 5. Soruları bir kenara bırakmamızda sakınca yok. İlk 3 sorudan aldığımız olumsuz yanıt miktarı zaten 4'i dolaylı olarak, 5'i ise doğrudan gerçekleşmesi imkânsız hale getiriyor.

*PTA AFK*, bağımsız bir belgesel olarak ele alması gereken sorunların çoğuna değinmiyor. Derin bir konunun yüzeyinde kalarak, cevaplanması gereken onlarca soruyu bir anda ıskalıyor. Üç arkadaşın arasındaki gerginliklere, bireysel egzantrik durumlara, Gottfrid'in Kamboçya'da yaşamasının marjinalliğine, yine Gottfrid'in kız arkadaşıyla arasındaki iletişimsizliğe ve Neij'in Laos'ta evlenmesi gibi enteresan durumlara odaklanarak, aslında *Pirate Bay*'in karşısında yer aldığı ideolojiyi, muhtemelen farkında olmadan, sadece ortaya ilginç bir görüntüler bütünü koyabilmek adına üretiyor. Güçlendiriyor.

Amanda Palmer'in Ted Talks'ta gerçekleştirdiği "The Art of Asking"<sup>5</sup> başlıklı etkili konuşmasında, *Pirate Bay*'in üzerine düşündüğü yeni çağın yeni üretim ve tüketim modeli güzel biçimde özetleniyor. Palmer, büyük stüdyolarla çalışmanın sanatçıları nasıl kısıtladığına ve baskı altına aldığına değindiği konuşmasının başlangıcında, 25.000 adet satan albümünün başarısının

5 [www.youtube.com/watch?v=xMj\\_P\\_6H69g](http://www.youtube.com/watch?v=xMj_P_6H69g)

stüdyosu tarafından yetersiz görülmesiyle birlikte nasıl zor durumda kaldığından söz ediyor. Palmer'ın yaşadığını bugün her yönetmen, müzisyen ve yazar yaşıyor. Ticari kaygı sanatın özüne zarar veriyor. Üretim sancısı yerini tüketilmeme endişesine bırakıyor ve sanatın içi -istisnalara odaklanıyor- boşalıyor.

Palmer da yeni albümünü Kickstarter<sup>6</sup> üzerinden destek isteyerek duyuruyor. Albüm için ihtiyaç duyduğu paranın çok daha fazlasını, 24.000 kişinin katılımıyla 1 milyon doları topluyor. Paylaşım, açıklık, merkez-sizleştirme... Bu hikâyede de işliyor.

Palmer kendi yöntemini şöyle özetliyor: İnsanlara bir şeyleri dayatmadım. Onları bir şey yapmaya mecbur bırakmadım. Sevgilerini kendi amaçlarım uğruna kullanmadım. Onlara bir şey sordum. "Bir albüm yapmak istiyorum. Kartonetinden DVD'sine kadar her şeyi art work olsun, dinlediğinizde her notası sizin için özel olsun, içinize sinsin istiyorum. Bana destek olur musunuz?"

Bunun adı "Soru sorma ya da rica etme sanatı" olarak çevrilebilir. *TPB AFK* aslında bununla ilgili olmalıydı. Ama ne yazık ki olamamış. Yine de düşündürdükleri için teşekkürler.

6 <http://www.kickstarter.com/projects/amandapalmer/amanda-palmer-the-new-record-art-book-and-tour/posts/232020>

# Şimdi her yerde!



# WOODY WOODY'Yİ ANLATIYOR

## BARIŞ SAYDAM

Kariyerine gazetelere çeşitli fıkralar yazarak başlayan, sonrasında da sahne şovları ve stand-up gösterileriyle ünlenen Woody Allen'in sinemayla kurduğu ilişki de hayatla kurduğu ilişki gibi sıradışı ve belirli sınırlara, türlere ve terimlere hapsedilemeyecek kadar geniştir. Allen'in hayat hikâyesini anlatan *Woody Allen: Bir Belgesel (Woody Allen: A Documentary, 2012)* isimli çalışmanın da vurguladığı gibi Allen, sinemayı, başlarda insanların eğleneceği ve onlara bir tür kaçış alanı yaratan bir "seyirlik" olarak görür. *Ne Haber Kaplan Lily? (What's Up, Tiger Lily?, 1966)*'den *Annie Hall (1977)*'a kadar olan

dönem içinde basit güldürüler çekerek, sinemaya olan bakışıyla paralel örnekler sunar. Sinemada ünlenmesine neden olan *Parayı Al ve Kaç (Take the Money and Run, 1969)*'ta suç işleme takıntısından kurtulamayan bir adamın hayatının bütün dönemlerini anlatan Allen, bu filmde Amerikan sessiz sinema geleneği olan slapstick komediyle belgesel anlatımı iç içe geçirerek farklı bir tarz yaratır. *Muz Cumhuriyeti (Bananas, 1971)*'nde apolitik Mellish ile aktivist Nancy arasındaki ilişki üzerinden Allen bir tür yanlışlıklar komedisine imza atar. *Sleeper (1973)*'da ölmesine rağmen kardeşinin isteğiyle dondurulan, 200 yıl sonra mekanik bir dünyada yeniden hayata döndürülen bir karakterin çevresinde, bilimkurgu ve distopya türleri mizahi bir öyküde iç içe geçer. *Aşk ve Ölüm (Love and Death, 1975)*'de Rus klâsiklerinin ciddiyetini kendine has mizahıyla bir komedinin parçaları hâline getiren Allen, böylece ilk döneminde sinemayı sinema yaparak öğrenir. Türler içinde gezinir, farklı komedi tarzları dener ve kendine has bir şekilde sinemanın kurmaca dünyasını genişletmenin formüllerini arar.

*Annie Hall*'la birlikte ise Woody Allen sineması yeni bir eşiğe geçer. Artık Allen sadece insanları güldürmenin peşinde

**Woody Allen: Bir Belgesel (Woody Allen: A Documentary, 2012) isimli çalışmanın vurguladığı gibi Allen, sinemayı, başlarda insanların eğleneceği ve onlara bir tür kaçış alanı yaratan bir "seyirlik" olarak görür. Allen, ilk döneminde sinemayı sinema yaparak öğrenir. Türler içinde gezinir, farklı komedi tarzları dener ve kendine has bir şekilde sinemanın kurmaca dünyasını genişletmenin formüllerini arar.**



değildir; filmleriyle seyircilerde farklı duygular da uyandırmanın derdine düşer. Komedi ve bilimkurgu sineması içinde gezindikten sonra yönetmen hayatın anlamını dramatik yapıdan ödün vermeden sorgulamaya başlar. Kendine özgü mizahıyla daha ciddi sorular peşinde koşan yönetmen, artık yeni bir durumun içerisinde ve sineması da farklı bir yöne doğru evrilmektedir. Kemikleşmiş Allen seyircileri ise bu durumdan hoşnut değildir. Allen'ın yeni dönemini belli eden öncü yapımlardan olan *Interiors* (1978) seyircileri hayal kırıklığına uğratar. Esprileri, şovları ve filmleriyle Amerika'yı güldüren Allen artık yeni sulara yelken açmıştır.

### **Varoluşsal Sorgulamalar**

Allen içine düştüğü çıkmazı *Stardust Memories* (1980) filminde kendisiyle dalga geçerek aktarır. Tıpkı Fellini'nin *Sekiz Buçuk* (8 1/2, 1963) filminde olduğu gibi kendisine karşı olan beklentileri karşılayamayan ünlü bir film yönetmeni karakteri üzerinden kendi durumunu anlatan Allen, filmde aradığı cevapları bulmak için IQ'su yüksek uzaylılara sorular sorar. İnsanlar neden bu kadar acı çekiyor, Tanrı var mı diye söze başlayan yönetmen, sorularına cevap bulamayınca neden film yapmakla uğraşıyorum o zaman diyerek kendi varoluşunu sorgular. Uzaylılar da, filmlerini beğeniyoruz, özellikle de ilk dönem komedilerini diye karşılık verir.

Bu cevaptan tatmin olmayan yönetmen, film yapmayı bırakıp işe yarar bir şeyler yapmam gerekiyor mu diyerek üsteler. Uzaylılar ise, sen bir komedyensin, insanlığa gerçek bir hizmette bulunmak istiyorsan daha komik eserler yap diye karşılık verir.

*Stardust Memories*, Allen'ın yaşam tarzıyla sineması arasındaki organik ilişkiyi samimi bir şekilde aktarır. Yönetmenin sinemasını besleyen ana damarların özeti gibidir ve aynı zamanda yönetmenin üretme pratiği üzerine de bir yöntem verir. Allen tıpkı etkilendiği Bergman ve Fellini gibi büyük auteur yönetmenlerin yaptığına benzer şekilde kendi iç dünyasından yola çıkarak bir kurmaca yaratır; fakat yaratılan kurmaca dünya bütün oyunbazlığının ötesinde Allen'a aittir ve Allen'ın alter-egosu diye tabir edebileceğimiz geniş bir karakter skalasına sahiptir.

### **Gerçek/Kurmaca İlişkisi**

Belgeselde Woody Allen'ın *Stardust Memories*'le birlikte en sevdiği filmlerinden biri olduğunu söylediği *Kahire'nin Mor Gülü* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) de bu açıdan bakıldığında, katmanlı yapısının altında Allen'ın sinemaya ve sinema aracılığıyla kavradığı dünyaya yaklaşımını içeren yapımlardan biridir.

Yönetmen, *Kahire'nin Mor Gülü* filminde Mia Farrow'un canlandığı Cecilia karakteri aracılığıyla sinemanın doğasına hem nostaljik hem de romantik bir bakış açısıyla yaklaşır. Cecilia, Amerika'nın ekonomik kriz döneminde gündüzleri garsonluk yapar, iş çıkışı ise ek gelir elde

etmek için çamaşır yıkar. İssiz, ayyaş ve kumarbaz bir eşi vardır. Eşinin kendisini aldattığını öğrendikten sonra evden ayrılan Cecilia, kurtuluşu sinemada bulur. Sürekli izlediği filmin başrol oyuncusu olan maceraperest Tom Baxter'ın beyazperdeden dışarıya çıkarak Cecilia'nın imkânsız aşkına karşılık vermesiyle film başka bir boyuta geçer.

Kurmaca ile gerçekliğin birbiriyle paralel ilerlediği filmde, Allen kurmaca içinde kurmaca, oyun içinde oyun yaratır. İzlediğimiz kurmaca evren içinde (Cecilia'nın hikâyesi) bir de Tom Baxter'ın hikâyesine yer verir. Baxter oynadığı filmin içinden çıkarak gerçek dünyada gezinse de, oynadığı filmin diğer karakterleri sahnede sıkışmıştır. Onlar kurmaca içinde yaratılan kurmacanın esiridirler; ne rollerine devam edebilirler (hikâye Baxter'ın gitmesiyle kesintiye uğrar) ne de gerçek hayata geçebilirler. Birden gündelik hayatta insanlara kaçış olanağı sağlayan sinema (kurmaca), bir döngünün (çıkışsızlığın) uzantısı hâlini alır ve işlevi daha da belirginleşir. Cecilia için bir tür kaçış yeri olan filmler aslında dışarıdan bakıldığı gibi bir kaçış alanı değildir; onlar da kendi evrenlerinde bir çıkışsızlığın ürünüdür. Gerçek hayatta bir yemeğin bile parasını ödeyemeyen Baxter'ın içine düştüğü çaresizlik gibi bir çaresizlik ânı yaşanmaz kurmaca evrende, ama kurmaca evren de yapısı gereği bir çıkışsızlığın mekânıdır; kurmacanın hareket alanı yazarın izin verdiği ölçütlerle sınırlıdır. Bu nedenle, filmde kurmaca içinde yer alan karakterler özgürlüklerine kavuşmak için gerçek

hayatta, gerçek hayatta yaşayan izleyiciler ise kurmaca evrende yer almak isterler. Gerçek insanlar hayali yaşam, hayali olanlar ise gerçek yaşam ister; ama bu bir çıkmazı işaret eder.

*Kahire'nin Mor Gülü* bu paradigmayı incelikli bir şekilde ekrana taşıırken, sinemanın bir kaçış alanı yaratsa dahi kaçışın nihayetinde gerçekleşemeyeceğini, asıl sihrin “selüloit” ve “gölge”den değil, gerçek dünyadaki gündelik olaylardan kaynaklandığını acı tatlı bir hikâyeye seyircilere hatırlatır. Bu vurgu önemlidir; çünkü belgeselde kendi kendisini anlatan Woody Allen da bu duruma sık sık atıfta bulunur.

### **Gündelik Hayatın Akıldışılığı**

Woody Allen sineması gücünü gündelik hayatın sihrinden alır ve insanların koşulsuzca kabul ettiği irrasyonel olaylar dizisi üzerine kuruludur. Cem Yılmaz'ın *CM101 MMXI Fundamentals* gösterisinde insanların dokunmatik telefonları bu kadar çabuk kabullenmesinin aslında çok akıldışı olmasını söylemesi ve dokunmatik telefonlarla birlikte hayatımıza giren bir dizi “tuhaf” davranışın çok çabuk benimsenmesini örneklemesi gibi, Allen sinemasının mizah yükünü de bu tür gündelik davranışlar ve bunların zekice yorumlanması alır. Bilimkurgu hikâyelerinde herkesin ezberlediği ve kabul ettiği klişeler, bilgisayarların insan hayatındaki hâkim konumu, kadın-erkek ilişkilerinde taraflar arasında önceden kabul edilmiş birtakım öngörüler, Tanrı'ya inanan ama bir yandan da seküler hayattan vazgeçemeyen bireyin trajikomik hâli gibi ilk anda örnek

**Woody Allen'ın kendi hayat hikâyesini anlattığı ve yönetmeni tanıyanların da onun hakkındaki görüşleriyle zenginleştirdikleri *Woody Allen: Bir Belgesel* isimli yapım, içinden Allen filmleri geçen ve Allen'ı samimi bir şekilde beyazperdeye taşıyan bir belgesel olmasının haricinde, esas olarak Allen'ın sinemayla olan ilişkisini açıklaması bağlamında önem taşır.**

gösterilebilecek pek çok mesele, Allen sinemasında mizah unsuru olarak yer aldığı kadar, sıradan insanın gündelik hayatındaki akıldışı durumlara da göndermede bulunur. Gündelik hayatın çatlaklarını alaycı bir üslupla genişleten Allen, bu yüzden de gücünü sinemadan değil; tersine hayatın kendisinden alır.

Woody Allen'ın kendi hayat hikâyesini anlattığı ve yönetmeni tanıyanların da onun hakkındaki görüşleriyle zenginleştirdikleri *Woody Allen: Bir Belgesel* isimli yapım, içinden Allen filmleri geçen ve Allen'ı samimi bir şekilde beyazperdeye taşıyan bir belgesel olmasının haricinde, esas olarak Allen'ın sinemayla olan ilişkisini açıklaması bağlamında önem taşır. Biçim olarak sıradan bir “konuşan kafalar” belgeselinin ötesine geçmeyen çalışma, bir insan olarak Woody Allen'ı anlamaya çalıştıkça, aslında Allen'ın sinemasını da daha derinlikli çözümler. Yönetmenin çalışma şekline, hayatındaki önemli eşikleri ve çektiği filmlere kadar Allen'ın hayatını didik didik inceleyen çalışma, bir auteur'ün iç dünyasını seyircilerle paylaştığı ölçüde, onun sinemasının anlaşılmasına da imkân tanır.

# YARALI BELLEĞİN İZİNDE

---

**HİLAL TURAN**

---

“Bomboş unutabilsek unutmaktan yanayım ben... Ama unuttukça insanın anıları çoğalıyor.”

*Unutma Bahçesi*, Latife Tekin

Hafıza, bireyler kadar toplumların da kimlik inşa süreçlerinde en temel unsur. “Ben”e giden yola belleğin karmaşık koridorlarından ulaşıyor. Güzel anılar kadar ve hatta belki daha fazla travmaların açtığı yaralar etkili oluyor bu inşada. *Kunduralarımı İstanbul’da Bıraktım* (*I Left My Shoes in İstanbul*) belgesel filmi de Lübnanlı bir Ermeni olan şair Sako Arian’ın “kolektif belleği” biçimlendiren bir travmanın peşinden, yüzyıl kadar önce atalarının terk etmek zorunda kaldığı İstanbul’a ilk kez yaptığı yolculuğun izini sürüyor. Lübnanlı bir Ermeni olan Nigol Bezjian’ın yönetmenliğini yaptığı belgesel, Ermenistan Türkiye Sinema Platformu’nun desteğiyle çekildi ve 12. İf İstanbul Festivali’nde Türkiye prömiyerini gerçekleştirdi.

Arkadaşının Sako’yu İstanbul’a gitmeye ikna etme çabasıyla başlayan film,

Sako’nun İstanbul ziyareti üzerinden Türkiye Ermenilerine ve Ermeni kültürüne dair bir farkındalık yaratıyor. Sako için geçmişin açtığı yaralar halen taze olduğundan, Ermeni yazarların kitaplarından öğrendiği “uzak ama yakın” şehirle ilk temasın heyecanı kadar, yangından artakalana bakmaya benzer korkunun da eşlik ettiği bir ziyaret bu. Bu nedenle İstanbul sokaklarında olduğu kadar Ermeni kolektif belleğindeki İstanbul algısına da aşına kılıyor film izleyiciyi.

Yönetmen, adeta hayata yeni gözlerini açan bir bebeğin heyecanı ile gezdiriyor kamerasını İstanbul’da. Arnavut kaldırımlı sokaklardan, taş binalara kadar her bir detay yansıyor kadraja. Uzun uzun taş sokaklardaki detayları gösteren kamera İstanbul’a yüklenen anlam kadar ona duyulan özlemin de altını çiziyor. Uzun zaman görmediğimiz sevdiklerimizle karşılaştığımızda nasıl yüzlerindeki her detaya dikkatle bakarsak, Sako Arian da öyle bakıyor İstanbul’a. Jann Asmann’a göre “her bellek tekniğinin ilk aracı mekânlaştırmadır”<sup>1</sup>. Şair Sako için de İstanbul, geride bırakılan travmanın her

1 Jann Assman, *Kültürel Bellek*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul: 2001.





adımda yeniden canlandığı, hatırlama ve unutmanın birlikte yer aldığı bir belleksel bir mekâna dönüşüyor.

Osmanlı Ermenilerinden gazeteci, mizah ve hiciv yazarı Hagop Baronian'ın ayak izlerini takip eden Sako'nun ilk ziyareti İstanbul Ermeni Mezarlığı'na oluyor. Köklerini yeniden keşfe çıkan Sako'nun İstanbul Ermeni cemaatinin kurumlarına yaptığı ziyaretlere Bedros Turyan gibi Ermeni edebiyatından güçlü isimlerin şiirleri eşlik ediyor. Türkiye'deki Ermeni cemaatinin gündelik yaşamına konuk olan Sako, Ara Güler'den Mihran Tovmasyan'a, Rober Koptaş'tan Sako Arian'a İstanbullu

Ermeni cemaatinin önde gelen isimleriyle görüşüyor.

İstanbul Ermeni cemaatiyle yaptığı görüşmelerde, modern yaşamda Ermenilerin kültürlerini yaşatmak ve yeni nesillere aktarmak konusunda karşılaştığı zorluklar kadar, Türkiye'de yaşadıkları dışlanma ve bastırma pratikleri de gündeme geliyor. Ermenicenin yeni nesil tarafından yeterince bilinmemesi, Ermeni Edebiyatı dışındaki derslerin Türkçe verilmesi zorunluluğuna bağlanıyor. Tarihsel süreçte Cumhuriyet'le birlikte azınlıklara yönelik uygulanan dışlama pratiği ve 6-7 Eylül olayları gibi provokatif

**Kunduralarını İstanbul'da Bıraktım Lübnanlı bir Ermeni olan şair Sako Arian'ın "kolektif belleği" biçimlendiren bir travmanın peşinden, yüzyıl kadar önce atalarının terk etmek zorunda kaldığı İstanbul'a ilk kez yaptığı yolculuğun izini sürüyor.**

olaylar ile yalnız Ermenilerin değil tüm Türkiye'nin vicdanında kanayan bir yara olan Hrant Dink suikastına karşın, iki binli yıllarla birlikte başlayan demokratikleşme sürecine dair ortak bir umut öne çıkıyor İstanbullu Ermenilerle görüşmelerde.

**Seçilmiş Travma: 1915**

Sako'nun tüm ziyaretlerinde Cumhuriyet döneminde azınlıklara yönelik baskı mekanizmalarının yanında 1915 olayları da tüm ağırlığına kendini hissettiriyor. Sako'nun İstanbul'a ziyaretten çekince duymasının temel nedeni de 1915.

1915 olayları, hem Türklerin hem de Ermenilerin kolektif hafızalarında derin bir yarık. Tehcir nedeniyle farklı ülkelere göç eden "Diaspora Ermenileri" için "1915" Ermeni kimliğinin kurucu unsuru olurken, Türkler de kurucu öteki olarak konumlandırıldı. Türkiye'de kalan Ermeniler ise Varlık Vergisi gibi uygulamalar ve 6-7 Eylül olayları sonrasında travmayı bastırarak ve içe kapanarak "görünmezleştirdi".

Tehciri yaşayan Ermeniler için 1915 bir "seçilmiş travma" olarak beliriyor. Seçilmiş

travma, bir grubun üyelerinde başka bir grubun üyeleri tarafından aşağılanmışlık ve mağdur edilmişlik şeklinde yoğun duygular uyandıran olay anlamına geliyor. Mağdur grup, mağdur edilmeyi seçmiyor elbette, fakat olayı psikolojize ve mitolojize etmeyi -sürekli bu konuda kafa yormayı- seçiyor. Bir travma bir kez seçildikten sonra bununla ilgili tarihsel doğrular önemini yitiriyor. Grup travmatik olayın incinmişlik biçimindeki duygusal temsillerini kimliğinin özüne çekiyor, bu temsiller etnik kimliğin yaşamsal belirtisi haline alıyor.<sup>2</sup>

Devletin 1915'i reddi ise yaşanan mağduriyet duygusunu pekiştiriyor. Tehcir giderek reddedildiği oranda hatırlanan bir kimliğe dönüşüyor Ermeniler için. Belgeselde Sako'nun görüştüğü tüm Ermeni entelektüeller de inkârın, mağduriyet duygusunu derinleştirdiği yönünde ortak görüş içerisindedir. Sako'nun görüştüğü Türk sanatçıların 1915 dolayısıyla vicdan azabı taşıdıklarını belirten sözleri ise yine bu reddedişi normalleşme yönündeki önemli bir engel olarak imliyor.

**Duvarları Aşmak**

Belgeselde, Diaspora Ermenileri için 1915'in, kimliğin merkezinde yer almasına rağmen Türkiye Ermenileri için kimlik

<sup>2</sup> Vamık Volkan- Norman Itzkowit, *Türkler ve Yunanlılar: Çatışan Komsular*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul: 2002, s. 20.

inşasındaki tek unsur olmadığı da ortaya çıkıyor. Bir Ermeni okulunda görüşülen öğrencinin, “Ermeni kimliğinin 1915 olaylarından ibaret olamayacağını ve 4000 yıllık bir Ermeni kültürünün söz konusu olduğunu” vurgulaması da bunun altını çiziyor. Ermeni genci Hrant Dink’in iki halk arasına örülen duvarı aşmak için çok çaba sarf ettiğini, şimdi bu çabayı Türk ve Ermeni gençlerin kaldığı yerden sürdürmesi gerektiğini söylüyor.

Yine Sako’nun görüştüğü fotoğraf duayeni Ara Güler’in dünyanın pek çok şehrini gördüğünün ve hiçbirinin İstanbul kadar güzel olmadığını söylemesiyle ifade bulan İstanbul aşkı, tüm sıkıntılara rağmen “buralı” olmayı vurguluyor. Türkiye Ermenilerinde, diasporadan farklı olarak tehcir ve dışlama pratikleri kadar, şiddetin olmadığı zamanlara ilişkin bir hafıza da söyleme yansıyor.<sup>3</sup>

### **Diyalog İçin Sinema**

Kuşkusuz 1915, Ermeni kimliği kadar Türklerin Ermeni algısını da yeniden şekillendiriyor. Resmi tarih söyleminde tehcirin “unutturulması” ve Ermeniliğin “güvenilmez” ve “hain” olarak kodlanması yaşanan güven bunalımını daha da derinleştiriyor. Diaspora Ermenilerinin “soykırım” iddialarını uluslararası kamuoyunda etkin şekilde duyurmasıyla birlikte her yıl 24 Nisan’da yaşanan

3 Esra Özyürek, *Türkiye’nin Toplumsal Hafızası*, İletişim Yayınları, İstanbul: 2001, s. 133.

tartışmalar da gerilimi tırmandırıyor. 1915 travmasının aşırı siyasallaşması, her iki toplumda konuşulabilir alanları devre dışı bırakıyor. Belgeselin festivaldeki gösteriminin ardından salonda yaşanan tartışmalar da bunun açık bir göstergesi niteliğindedir.

Esra Özyürek, *Türkiye’nin Toplumsal Hafızası* kitabında geçmişin, bellek yoluyla şimdiki anın ihtiyaçlarına göre sürekli olarak yeniden şekillendiğini söylüyor. Sürekli inşa sürecinde olan kolektif bellek, geçmişi anlamlandırma kadar geleceği biçimlendirmede de kullanılıyor.<sup>4</sup> Geline nokta yaşanan travmanın aşılması, hem geçmişi unutmak ya da reddetmekten hem de onu bir obsesyona dönüştürmekten vazgeçip, geleceğe dönük yeni bir kolektif bellek inşasıyla mümkün olabilecek gibi görünüyor. Bunun da yolu, devletler tarafından yürürlüğe sokulan makro tanımlar ve söylemler yerine gündelik hayatın kendiliğindenliğini ve orada kurulma potansiyeli olan öznelerarasılığı ve yatay ilişkileri güçlendirmekten geçiyor.<sup>5</sup> Sinema ise ötekileştirmek yerine çok anlama ve diyalog arayışına dönük bir çaba için mümbit bir ortam sunuyor. *Kunduralarını İstanbul’da Bıraktım*, bu diyalog arayışı yolunda mütevazı bir adım.

4 age, s. 8.

5 Füsün Üstel-Karin Karakaşlı-Ferhat Kentel-Günay Göksu Erdoğan, *Türkiye’de Ermeniler: Cemaat-Birey-Yurttaş*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul: 2009, s. 444.



# TEPELERİN ARDINDA GİDİLECEK BİR YER YOK MU?

**ZEYNEP KÖROĞLU**

Tepelerin ardındaki manastırın kapısında “Bu Tanrı’nın evine farklı dine inananın girmesi yasaktır.” yazıyor. Romanyalı yönetmen Cristian Mungiu, *Tepelerin Ardında* (*Dupa Dealuri*, 2012)’da, niyeti arkadaşı rahibe Voichita’yı alıp gitmek olan Alina’yla birlikte seyirciyi bir süreliğine bu manastıra sokuyor ve çıkış kapısını göstermeksizin filmi sonlandırıyor. Alina’nın manastıra uyum sağlayamayışı ve Voichita’nın da manastırı bir türlü terk edemeyişi arasında oluşan mekânsızlık seyirciye kalan tek seçenek.

*Tepelerin Ardında*’nın iskeletini Ortodoks Hıristiyanlığı eleştirisi, kurumları eleştirisi, bir arzu hikâyesi, kötülük problemi, iyiliğin göreceliği ve daha genel bir bakışla insanın evsizliği konuları oluşturuyor diyebiliriz. Yönetmenin, 2007 Cannes Altın Palmiye Ödüllü *4 Ay, 3 Hafta 2 Gün* (*4 luni, 3 saptamâni si 2 zile*, 2007) filminden sonra kurduğu şu cümlelerdeki tavır *Tepelerin Ardında*’da da varlığını devam ettirmesi bakımından önemli: “Ne yöne gittiğimi açıkçası ben de bilmiyorum. Şu an gerçekçilik bana doğru geliyor. Ama sonra ne olacağını bilemeyiz. Önümüzdeki yirmi yıl film yapmaya devam edecek kadar şanslı

olursam örneğin, sinemam belki de başka bir yere evrilir. Ama şu anda ihtiyacım olan şey gerçekçilik çünkü hayattan esinlenerek yapmaya çalışıyorum filmlerimi.”<sup>1</sup>

“Gerçek”in ne olup-olmadığı tartışması bir yana ifadedeki pasiflik ve el yordamı ilerleme hali bir sanatçı açısından oldukça sağlıksız görünüyor. Bu noktada *Tepelerin Ardında*’nın temel probleminin pek çok meseleyi ele almak fakat hiçbirini sonuna kadar takip etmemek olması şaşırtıcı değil.

Film, manastırı dolayısıyla Ortodoks Hıristiyanlığı ve genel olarak “din”i tepelerin ardına, yaşamın dışında bir yere koyuyor. Alina, “artık evim burası” diyen Voichita’ya “neden korkuyorsun, yaşamaktan mı?” diye sorarken bu ayırım belirginleşiyor. Arzuyu-bedeni-maddi olanı temsil eden Alina’nın önce manastırda sonra dünyada varlığına bir yer bulamayışıyla birlikte din yaşamı geri dönüşsüz bir şekilde reddediyor. Ortodoks Hıristiyanlığı bu konu üzerinden eleştirmesinde haklılık payı bulunsa da filmin açık kapı bırakmayan yorumunu her tür “din”i içine alacak şekilde genelleştirmesi, bir sanat eserinden beklenmeyecek katılığıyla sağlıksız bir tavra işaret ediyor.

Film sığınacak bir ev olması bakımından dini saf dışı bırakma tavrını kurumlar konusunda da koruyor. Ailesi olmasına rağmen Alina, yetimhanede büyüyor, on sekiz yaşından sonra buradan ayrılarak hayatta kalma mü-



***Tepelerin Ardında*’nın iskeletini Ortodoks Hıristiyanlığı eleştirisi, kurumları eleştirisi, bir arzu hikâyesi, kötülük problemi, iyiliğin göreceliği ve daha genel bir bakışla insanın evsizliği konuları oluşturuyor.**

cadelesi veriyor. Yer yokluğu ve gerekli uyumu sağlayamama gibi nedenlerle manastırda kalamıyor. Sinir krizleri geçirip, rahibeler tarafından hastaneye yatırıldığında yine yer yokluğu ve hastane personelinin rahibe-lerine onu manastıra götürüp dua etmelerini salık vermesiyle karşılaşılıyor. Yetimhanede birlikte büyüdüğü, ailesi konumundaki tek kişi Voichita’nın Tanrı’yı kastederek “Artık kalbimde başka biri var.” demesi Alina için son ihtimali de ortadan kaldırıyor. Elbette yıkıcı darbe Voichita’nınki oluyor ve dünyadaki evsizliğimizin son çaresi “bir insana sığınma” elimizden alınmış, Alina’yla birlikte açıkta kalakalıyoruz. Voichita’nın manastırdaki hayatından bahsederken kurduğu “Burada kimseyle yakın arkadaş değilim, sadece birbirimize yardım ediyoruz, hep-

1 Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı, 2009, s. 289.

si bu.” cümlesi ise herhangi bir yakınlığı imkânsızlaştırarak “beraber yaşamaya mecbur olmak” konumunda bırakıyor bizi.

Felsefi arka plânında kötülük probleminin kuvvetli etkilerini görme bakımından *Tepelerin Ardında*, 4 Ay, 3 Hafta 2 Gün’ün bir devamı olarak okunabilir. Her iki filmi de gerçek olaylardan yola çıkarak çeken yönetmen, 4 Ay, 3 Hafta 2 Gün’deki hikâyeyi bir müddet “anlatılmayacak, üzerine konuşulmayacak” şeyler içinde konumlandığını fakat sonradan bu tavrından vazgeçtiğini söylüyor: “Ama sonunda, bir yönetmenin yapması gerekenin, konuşmak istemediği konularda bir şeyler söylemesi olduğuna karar verdim. Herhangi bir derdi olmayan filmler yapmak kolay, ama bu zaten genelde yapılan şey.”<sup>2</sup> İlk bakışta “derdi olmak” bakımından bu cümleler haklı görünse de bu derdi yeterince olgunlaştırmadan ve son noktasına kadar götürmeden izleyici önüne çıkarması her iki filmin temel çıkması gibi. *Tepelerin Ardında*’da günah listesi kendisine okunurken “bazen dünyanın çok kötü bir yer olduğunu ve Tanrı’nın hiçbir şey yapmadan oturduğunu söylüyorum” a Alina’nın “peki, neden bir şey yapmıyor?” cevabı, yönetmenin kötülük problemiyle ilgili gidebildiği son nokta. Filmin sonundaki bir cümlede söylendiği üzere “kötülük her yerde”. Manastırda da “Tanrım Tanrım, lütfen beni dinle. Neden beni terk ettin? Sözlerimin

<sup>2</sup> a.g.y. s. 286.



kefaretinden uzağa gittin. Tanrım, gece gündüz sana haykırıyorum ama beni duymuyorsun ve düşünmüyorsun.” duası okunuyor. Dünya kötü bir yer, Tanrı bize aldırıyor ve yönetmen bu teist tasavvur eleştirisini bir adım öteye götürmek ve anlayarak aşmak yerine çaresizliğimizin altını çizmeye yönelik retorik bir tavırla filmde kullanmaktan çekinmiyor.

Yönetmenin, çaresizliğimizin altını çizmeye yönelik retorik tavrını filmin görsel ve işitsel öğeleri üzerinden de takip etmek mümkün. Simsiyah kıyafetleri ve çaresiz yüzleriyle uzaklardaki bu manastırda bir arada kalma mücadelesi veren rahibelerin uzun gece sahnelerinde, karanlığın etki-



siyle bireylikleri iyice siliniyor ve geriye Alina'yla baş etmek için dua eden, yalvaran çözüm arayan sesleri kalıyor. Alina'nın rahibelerden kurtulmak için verdiği mücadele ve ağzı bağlanıncaya kadar attığı çılgınlıkların film içerisinde eş zamanlı yer bulmasını; Voichita'nın masum yüzündeki imanın yerini, filmin sonunda hedefi olmayan öfkeli bir çaresizliğe bırakmasını; kısa rollerde karşımıza çıkmakla birlikte Alina'nın kardeşi İonut'un uzun zamandır hiçbir ifade taşımadığı belli olan donuk yüzünü bu görsel tavrın uzantıları olarak sayabiliriz. Hareketli kamera kullanımı, özellikle Alina'nın zapt edilmeye çalışıldığı sahnelerde, seyircide Alina ve rahibeler

**Ortodoks Hıristiyanlığı eleştirmesinde haklılık payı bulursa da filmin açık kapı bırakmayan yorumunu her tür "din"i içine alacak şekilde genelleştirmesi, bir sanat eserinden beklenmeyecek katılıyla sağlıksız bir tavra işaret ediyor.**

arasındaki şiddet dolu çaresizliğe ortak olma hissi yaratıyor. Tüm bunların üzerine elbette öldürücü darbeyi, Alina'nın rahibeler tarafından bağlanıp üzerinde can verdiği sedyenin giderek bir haç biçimine dönüşmesi vuruyor. Alina'nın şahsında insanın kendine sığınacak bir yer aramasından ibaret masum çabası hiç de kötü niyetli olmayan bir grup inançlı insan tarafından çarmıha geriliyor. Buradaki "iyi niyetlilik" topyekûn çaresizliğimizin altını bir kere daha ve koyu bir şekilde çizerek tüm filme yayılıyor.

Mungiu, *Tepelerin Ardında*'da "sevginin iyi ve kötü kavramlarını nasıl göreceli bir hale dönüştürdüğünü ve dünyadaki en büyük hataların inanç adına nasıl yapıldığını" anlattığını söylüyor. Görecelilik, dünyanın kötülüğü, insanın evsizliği gibi konuların yeterince uzun bir süredir sanatın ve özellikle sinemanın gündemini meşgul ettiğini düşünerek filmin yeni bir şey söylemediği çıkarımında bulunmak haksızlık olmasa gerek. Hayat devam ettiğine göre bir yerlerde bir "ev" bulunuyor olmalıysa, *Tepelerin Ardında* insana bu evi göstermek için çaba harcamaması yönüyle eksiktir denilebilir.

# NERMİN TENEKECİ HER FİLM BİR HİKÂYE İLE BAŞLAR

İnsan göçüp gittiğinde geriye bir hikâyesi kalır. Gaffar bu hikâyenin altında ezildi. İsmi nin manası altında ezildi. Bu ezginlik kanına, iligine işledi. Ağır, koyu, katran kırmızısı bir uyku gibi üzerine çöken bu kâbustan sıyrılıp, başka başka evlerde kendine bir sığınak kurmak istedi. Ya bu sığınakta yarasını tek başına saracaktı ya da kendisi gibi geride kanlı izler bırakanları bulup, onlarla avunacaktı. O zaman şehre göçtü, şehrin kenar bir köşesine uzun zaman önce yerleşti. Önceleri yabancı ve korkaktı, ürkek ve çekingen. Ancak yoksulluğun, aymazlığın ve kalleşliğin cirit attığı mahalle aralarında, iki kuruş için adam kesmenin rutinden sayıldığı bu dip köşelerde ayakta kalmanın yolunu çok çabuk kavradı: sövüp saymalı, bol tehditli ve alabildiğine sert, alabildiğine erkek

Her şey kendi olmaktan çıktı ve eşyalar tuhaflaştı bir bir. Kapılar kapı olmaktan çıktı; her açtığında içeride titreyen bir gölge bulur hale geldi. Basamaklar basamak olmaktan, duvarlar duvar olmaktan çıktı ve sıradan eşyalar büyük heyulalar haline geldi: balkondaki çamaşır ipi, sürahideki su, masadaki bardak. Ne zaman bir sürahiye uzansa, sürahi ona soran gözlerle baktı, bardak bir mezarın ağzı gibi geldi.

bir dil, alev almış bir çift göz, yürürken kolaçan edilen arka, ayakkabıya zulalanmış bir falçata, *Kurtlar Vadisi*.



Hiç olmak değil nam salmaktı racona uyan. Bütün bunlar iyiydi, güzeldi de... Bir kavgadan galip çıkmak, rövesatadan gol atmak, tavlada en iyi eli tutturmak; Digitürk'lü kahvehaneler, dostlar, sataşmalar ve dışarılar sonra. Özellikle dışarılar ve özellikle kalabalıklar... Çünkü bir başına kaldığında ne güneşinde ısınabildi bu şöhretinin ne de gölgesine sığınabildi. Sıkıntısı, onu diri tutan ne varsa ince bir duman gibi üzerini kapladı ve belli belirsiz bir çatırtı yükseldi heybetinden. Her şey kendi olmaktan çıktı ve eşyalar tuhaflaştı bir bir. Kapılar kapı olmaktan çıktı; her açıldığında içeride titreyen bir gölge bulur hale geldi. Basamaklar basamak olmaktan, duvarlar duvar olmaktan çıktı ve sıradan eşyalar büyük heyulalar haline geldi: balkondaki çamaşır ipi, sürahideki su, masadaki bardak. Ne zaman bir sürahiye uzansa, sürahi ona soran gözlerle baktı, bardak bir mezarın ağzı gibi geldi. Gönül'ün esmer yüzü belirdi o ağzda: sol kaşının ucundaki siyah nokta, yanağının gamzesi, dudaklarının kıvrımı, boynunun inceliği ve her gece rüyalarına karışan gözleri.

Ses çıkarmadan yalvarmayı ve gözyaşı dökmeden ağlamayı bu gözlerde görmüştü Gaffar. On iki yıldır durmaksızın akan bu gözyaşlarını dindirmeyi, bir elbise gibi üzerinde taşıdığı bu nedametten kurtulmayı istedi; kadınların bitişik odalarda suskunluğa gömüldüğü, adamların bir sofranın ardında fısıldaştığı,

Fotograf: Aysenur Gönen



**Aile büyüklerinin onun ergen ellerine tutuşturarak hafifledikleri bir vazifeyi sırtında taşımanın yükü ona ağır geldi, kalbi ağır geldi. Esen yel, savrulan yaprak, musluk şırıltısı, saatin tıkırtısı, baca dumanı ağır geldi.**

tepsi tepsi çayların, duman duman havanın ve zehir zehir sözlerin tüketildiği o uzun süren gecenin şafağını bütün dünyayı unutacak kadar unutmayı istedi. İnleyerek açılan bir tahta kapıdan geçtiğini mesela, eğri büğrü bir basamağı atladığını ve amcalarının eline tutuşturduğu buyruğu, dört duvarı yetim, dört duvarı kireç, dört duvarı buz bir odanın en karanlık köşesine sinmiş küçük kara gölgenin kucağına bıraktığını. Gönül yaprak gibi titreyen dudaklarını aralayıp bir bardak su istemeseydi unuttur muydu? O suyla hayat bağışlayan bir Hızır olur muydu? O günden beri elleri titremeden su içmeyi becerebilir miydi? Kaderinde yazmasa insan ölür müydü? Bilemedi. O zaman, aile büyüklerinin onun ergen ellerine tutuşturarak hafifledikleri bir vazifeyi sırtında taşımanın yükü ona ağır geldi, kalbi ağır geldi. Esen yel, savrulan yaprak, musluk şırıltısı, saatin tıkırtısı, baca dumanı ağır geldi. Nefes almak, su içmek, yemek yemek, işe gitmek; insanlar, yollar, dokunaklı türküler, omuzlarına bir günahın vebali yüklenen on dört yaşındaki erkek kardeşler ve bir çamaşır

ipiyle kucaklarına intiharı bırakılan on yedi yaşındaki ablalar ağır geldi. Dünya ağır geldi. Dünya ağır gelince bir filme sığındı.

### **Her Hikâye Bir İnsanla**

Esikten içeriye adım attığı anda bir kumpasa geldiğini anladı Gönül. Halbuki hepi topu bir gün önce, sigara yanığıyla dolu döküntü koltuklarda otobüsün kalkış saatini beklerken, ferah bir odaydı aklından geçen, rüzgârın dalgalandırdığı tül perdeler, bir avuçtan bir avuca akması suyun, bir parmaktan bir parmağa yol. Rüyasını görmüştü bunun. Elleri portakal kokan kadınlar (Portakal reçeline mi aş eriyordu ne!) sürahilerle su döküyorlardı ellerine. Rüyada görülen su uzun bir ömre işaret derlerdi. Suyun yürümesi küslüğün bitmesi, üç buçuk aydır oradan oraya sürüklendikleri bir kaçgöçün sona ermesi demekti, bir çatıya kavuşmaktı. Kavuşmak Hüseyin'di. Hüseyin yol inşaatında çalışan Bartınlı bir işçiydi. Amcaoğluna sözü kesilen Gönül'ün onun adını anması ölüm fermanı demekti. Gönül ferman dinlemedi. Filmler dahi içinde bir kalbi bir kalbe düğümleyen bir sevda yoksa, seven-sevilen yoksa, kavuşmak yoksa çekilmezken bitişik evin tezek kokulu odalarına karışmaya gönlü el vermedi de soluğu Hüseyin'in yanında aldı. (Kaderinde vardı demek ki. Allah istemese yaprak düşmezdi.) Kıyamet kopmuştu kopmasına ama üç buçuk ayın sonunda nihayet ılık bir ses, bir söz girmişti araya. Küslük bitecekti nihayetinde. Diğerleri

ne derse desin, söz babanın ağzından çıkmıştı bir kere ve lâf orada biterdi. Hem rüyasını görmüştü bunun... Sürâhilerle su taşıyorlardı ellerine. Rüyada görülen su, kahırsız ve uzun bir ömre işaretti. Ömür dedi içinden, suya üflenen bir dua gibi üç kez tekrarladı içinden: ömür, ömür, ömür. Hem söylenişi güzeldi hem anlamı, hem de kadife gibiydi, yumuşak. Ömür ve Gönül... Ne güzel de uyuyordu birbirine. O anda karar verdi. Kız-erkek fark etmezdi (kimseler bilmezken kadınlar bilirdi elbet içlerinde ikinci bir kalbin attığını), Ömür koyacaktı adını, erkekse Ömür Cabbar. (Bu bağışlanmadan sonra babasının adını da ekleyecekti mutlaka.)

Bahçesinde bir köpeğin ağlar gibi uluduğu, rüzgarın pencerelerin kağsamış ahşabından ve duvarların yarıklarından içeri süzüldüğü evin bu en ücra köşesinde, tavandaki kirişlerden uzunca bir kabloyla sarkıtılmış, yazdan kalma sinek pisliklerinin kararttığı bir ampulün fersiz ışığı altında, soğuktan değil korkudan yaprak gibi titrediği o gece anladı ki aslında baştan böyle yazılmıştı yazgısı. Rüyaların uğursuzluğuna, dünyanın yalanlığına, yaşamanın bir yorgunluk olduğuna, erkeklerin erkekliğine, kadınların kadınlığına, yalnızların çaresizliğine, çaresizlerin yalnızlığına ve bütün bunların aslında insanın alınına doğumuyla yazıldığına o gece inandı. Ölüm gerçektir, gerisi heves. Vakti geldiğinde insanın aklının

**Bahçesinde bir köpeğin ağlar gibi uluduğu, rüzgarın pencerelerin kağsamış ahşabından ve duvarların yarıklarından içeri süzüldüğü evin bu en ücra köşesinde, tavandaki kirişlerden uzunca bir kabloyla sarkıtılmış, yazdan kalma sinek pisliklerinin kararttığı bir ampulün fersiz ışığı altında, soğuktan değil korkudan yaprak gibi titrediği o gece anladı ki aslında baştan böyle yazılmıştı yazgısı.**

tutulduğuna ve artık kaçsa da göçse de o canın insandan çekip alındığına, kalbinin gümbür gümbür attığı, bütün damarlarının kısaldığı, içindeki bütün suların çekildiği ve yağmurlar dolusu suyu içse yine de kanmayacağı bir susuzlukla dudaklarının çatladığı o anda inandı, iman etti. Bütün bunları, bir köpeğin ağlar gibi uluduğu, rüzgârın pencerelerin kağsamış ahşabından ve duvarların yarıklarından içeri süzüldüğü soğuk bir gecenin safağında, içeriye doğru tanıdık adımlarla, ayaklarını sürte sürte yürüyen Gaffar'la göz göze gelmelerine ramak kalan o kısacık sürede geçirdi aklından.

Kısa ömrünün son uzun gecesinde, ölen bir kişinin son bakışıyla ekranda donan yüzü, hep başa sarılan gücenik şarkılar gibi, bütün kuşların aynı anda havalanması, dünyanın bir anda durması gibi geride bir boşluk, bir yokluk bırakarak sinelerine kazındı seyredenlerin.

# TRAJEDİYLE RAKS

---

## KÜBRA TURANGİL

---

Öncülüğünü ettiği Dogma 95 akımı doğrultusunda çektiği *Dalgaları Asmak* (*Breaking the Waves*, 1996) ve *Gerizekalılar* (*Idioterne*, 1998) filmlerinin hemen ardından *Karanlıkta Dans* (*Dancer in the Dark*, 2000) filmi ile müzikal bir yapıma imza atan Trier, akımın birtakım ilkelerini ihlâl ederek takipçilerini şaşırtmıştı. Keza ilerleyen dönemlerde çektiği stüdyo filmleriyle Dogma'yı tekrar ihlâl edecek ve eleştirilere maruz kalacaktı. Buna rağmen Trier ne yapmak istediği konusunda kendinden emin tavrını da hep koruyacaktı.

Trajik bir hikâye üzerinde yükselen müzikal bir film *Karanlıkta Dans*. Filmde trajik olanı takip eden müzikal bölümler yer yer heyecanı sekteye uğratsa da oyuncu seçimi (Björk) ile Trier, filmin ezberleri altüst eden müzikal yönünü de hayli önemsedğini gösteriyor. Müzikal yapımlarda genelde eğlenceli olanı izlemeye alışığızdır, fakat söz konusu Danimarkalı yönetmen Trier olunca serbest vuruşlu her tokatlanma hâlini

-ritim duygusuyla işlenmiş şekilde üstelik-beklemek yanlış olmaz.

Oğlu Gene ile birlikte bir karavanda hayat süren Selma, Çek asıllı yalnız bir kadındır. Gözleri ileri derecede kusurlu gören ve giderek körlüğe daha da yaklaşan Selma'nın bir sırrı vardır: Genetik bir miras olarak aynı hastalığı taşıyan oğlu Gene'nin on üç yaşına bastığında ameliyat olması gerekmektedir. Çelik fabrikasında çalışan Selma'nın yaşam gayesi bu ameliyat parasını biriktirme uğraşı ve amatör bir grupla "Neşeli Günler" (*The Sound of Music*) müzikalini sahneleme amacıyla katıldığı drama dersleri etrafında şekillenmektedir. Zor da olsa hedefe doğru uygun adım ilerlenen bu yaşam örgüsünde gidişatı bozan yegâne durum, yanlış kişiyle paylaşılan doğru sırdır: Parasal yönden zor günler geçiren polis memuru komşusu Bill, neredeyse tamamen görmeyen bir kadını alt etmenin çok da zor olmayacağı öngörüsüyle Selma'nın parasını sahiplenmiştir.

Trier'in Amerikan demokrasi algısıyla ilgili eleştirel görüşlerini filmografisi boyunca



izlemek mümkün: *Karanlıkta Dans* filminde Selma'yı hükme bağlayan yüce jüri üyeleri, *Dalgaları Aşmak* filminde hedonist kocanın eşinin ölümüne yol açan hasta ruhlu fikirlerinin sorgulanmaya yeltenildiği mahkeme sahnesi, *Dogville* (2003)'de kasaba halkının ortak çoğunluğu oluşturup onlara sığınan kaçak bir kadın için aldıkları "hürriyet için esaret" kararı ve devam filmi niteliğindeki *Manderlay* (2005)'de siyahi topluluğun demokrasinin ne olduğuna dair almaları gereken derslerin akabinde yaşlı bir kadının kısasa kısas hükmünce öldürülmesi kararına vardıkları sahneler... Neredeyse artık Trier filmlerinde bir hükme varmak adına bir araya gelen topluluk gör(e)mesek bu durumu yadırgayacak hâle geliriz. Tüm bu kurguların ortak noktasındaysa karar

aşamasında hiçbir objektivite emaresine rastlanamıyor oluşu ve klişe Amerikan filmlerinin aksine zayıf (göçmen, sığınmacı/kaçak, aciz/yaşlı) olanın değil de güçlü olanın lehine kararın hükme bağlanması dikkat çeker. *Karanlıkta Dans* filmiyle bir bakıma olaylara aynı pencereden bakan, ortak bir kültür ve değer yargısına sahip çoğunluğun öteki'ye karşı verebileceği kesin yargının da ne kadar demokratik olabileceği sorgusu üzerine düşünmeye salar bizleri Trier. Amerikan hukuk düşüncesinin gelişim sürecinde Amerikan hukuksal realistleri, hukuksal formalizmin söylediğinin tersine hukuksal yaşamın mantığa değil deneyime dayanması gerekliliğini savunur. Hukukun ahlâktan ayrılmasına ve normatif yönüne değil, ampi-

rik ve pragmatik yönlerine odaklanılmasına işaret eder. Normların işlevine ilişkin bu çekinceli yaklaşıma “kural şüpheciliği”, bir adım ötesinde yargılamaya konu olan olaydan da tam olarak emin olunamayacağı tezine “olay şüpheciliği” adını verirler. Tıpkı Selma’nın yargılanma anının betimlendiği mahkeme sahnesinde izleyicinin farkında olduğu ancak yüce mahkeme heyetince bir türlü şüphe uyandırmayan olay örgüsünün anımsattığı gibi. Bununla beraber heyet, gitgide körleşen Selma’nın bu eksikliğine bir acınma duygusu beklentisiyle sığınışına atıfta bulunarak genelgeçer bir konuşma anında komünist rejimi benimsediğini çekinmeden ifade edişine, buna rağmen Amerika Birleşik Devletleri’nin “yalnızca” müziklerine hayranlık duyuyor oluşuna ve bunları kendi ülkesindeki yapımlardan daha başarılı bulduğunu söyleyişine hayli şüpheli yaklaşır.

### **Trier’in Sırlı Kadınları**

Trier, kimi zaman sonsuz empati duygusuyla kadın dünyasının gerçekliğine yaklaşırken kimi zaman da kadınlığın şeytanî yönlerini (çoğu zaman cinsel dışavurumla) tasvir eder. Kadınlığı belki başlı başına bir sır olarak gören yönetmen, hemen her filmde sırrını ifşa edemeyen başrol kadın karakterin zafiyeti üzerinden yapar kurgusunu. Bu zafiyet bazen Tanrı’ya ve tarafından sunulan aşka sorgusuz sualsiz inanç ve itaat -motamot itaat arka plânında tüm sadakati ihlâl- (*Dalgaları Aşmak*), kimi zaman tekebbürden doğan aşırı bir tevazu



(*Dogville*), kimi zaman da anneden miras alınmış melankolik, tutarsız kişilik kurgusuyla (*Melankoli*) görünür olur. *Karanlıkta Dans*’ta ise bu zafiyet, fiziksel özrünü bile isteye bir alt kuşağa, evlâdına aktarma suçluluğunun ön kabulü ve “Yalnızca minik bir bebeğim olsun istemiştım.” sözleriyle Selma’nın bencilliğinin farkındalığı şeklinde kendini gösterir.

Oğlunun onun yaşadığı güçlükleri yaşamaması adına kendi yaşamını hiçe sayan Selma, izleyeni çoğu kez çileden çıkaracak denli fiziksel ve ruhsal özveri sergiler. Film boyu süren Selma’nın kişilere, durumlara ve



hayata karşı sergilediği kinik tavrı, kadınlığın en irrite edici varyasyonlarından birinin resmedilişi, olay örgüsü dâhilinde gelişen, kadınlığın duygusal ve fiziksel istismarına karşın sergilediği bir savun(ama)ma mekanizmasının imlenmesidir. Benzeri kinik tavrı *Dalgaları Aşmak* filminin Bess'i kocasına karşı, *Dogville*'in Grace'i ise kasaba halkına karşı sergiler. Selma zorluklar karşısındaki kayıtsızlığının aksine, hedefe ulaşmasına ramak kala önüne çıkan engeli ortadan kaldırmak için cinayet işlemekten geri durmaz. Böylelikle yönetmen, doğası gereği kadınlık fitratına hayli uzak cani profilini, kötüye ilişmemek adına elinden geleni yapmış

bulunanın kinikliği ardına sığdırmaya çalışır. Filmin başında şekillenmeye başlayan sefkat, merhamet, ortak eylem, güven gibi kadınlık doğasının getirisi birtakım duygusal hassasiyetler zaman içerisinde çaresizce dönüşüme teslim oluşla yitirilir ve acıma duygusu törpülenir. Tıpkı *Dogville*'de incinen, öfkeli bir kadının kabaran intikamı ve *Manderlay*'de adalet duygusunun kusursuz tecellisine olan inancı doğrultusunda terazi rolünü üstlenen kadının hezeyanı gibi.

Çıkarıldığı mahkemede Selma'nın, niçin öldürdüğü sorgusu karşısında dudakları mühürlüdür. Zira ikinci bir sırrı vardır: Bill'e verdiği sözü tutacaktır. Oğlu Gene'in yaşamı söz konusu olduğu için kendi savunmasından/yaşamından vazgeçmiştir. Oysa ilk sırrının perdesini olay örgüsünün ta en başında aralayıp bir kadın zafiyetiyle, salt inanmakla yaşamını riske atan da yine Selma'nın kendisidir.

Nihayetinde Selma, infaz kararı gereğince idam sehпасına çıkar; bir bakıma hayat sahnesindeki son rolünü oynar. Selma'nın yaşamının sona erişiyile Gene de olması gereken şekliyle yeni yaşamında yerini alacaktır. Yine kadınlığın doğasına atıfla doğum mucizesini göze alan her kadının, doğacak çocuğu uğruna kendi yaşamını riske edişinin bir ömür boyu belki devam edip gidişine, anaçlığa bir gönderme şeklinde de okunabilir bu; hani insan yaşamında bir ayrıcalık olarak kadınlara lütfedilen, yaşanmadan bilinemeyecek olan o en inanılmaz sırra...

# FİLMDEN BİR DÜNYA YARATMAK

---

**SEMA KARACA**

---



Hayal Perdesi'nin çok sayıda isme sorarak cevap aradığı bir soru var: Neden film seyrediyoruz? Şüphesiz, çok çeşitli düşünce yapılarına ve elbette ilgi alanlarına sahip bu isimlerin verdiği birçok farklı yanıt oldu. Kimi gerçeklikten bir kaçış olarak görüyordu sinemayı, kimi şiire kapı araladığı için seviyordu, kimi sosyolojik araştırma için kullanılabilir bir ayna olarak görüyor, kimileriye yalnızca "iyi hissettirdiği için" film izlediğini söylüyordu. Ama bu bahsettiğim insanların neredeyse hepsinin yaptığı bir "duygu" vurgusu vardı; filmin insan ruhunda bıraktığı ize dair belli-belirsiz bir hissi açıklama gayreti...

Daniel Frampton, "Neden film seyrediyoruz?" sorusunu olabildiğince genişleterek yepyeni bir formda teorisyeninden film eleştirmenine, sıradan izleyiciden yönetmene kadar herkesin dâhil olduğu -hatta öyle ki



dışında kalamayacağı- bir dünyanın kapılarını aralıyor. Metis Yayınları'ndan çıkan *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto* (2013) ile sinemaya dair bildiklerimiz üzerine tekrar düşünmek gerektiğini “seyirciyi, yönetmeni, zamanı ve mekânı kapsayan bir dünya olarak film neden ve nasıl vardır?” sorusu üzerinden anlatıyor.

Frampton, sine-felsefesini sinemanın gerçekliğin basit ve dolaysız bir yeniden üretimi olduğu şeklindeki indirgemeci yaklaşıma karşı çok temel bir itiraz üzerine kuruyor. Mevcut film eleştiri veya analizlerinin “filmin” kıymetini düşüren ve onu gerçekliğin ardına atan bir sıradanlaştırmaya gitmeleri yüzünden filmin bir *ayna değil, bizatihi gerçekliği olan bir özel dünya* olduğunu ispata girişiyor. Özellikle filmin kimi felsefi kavram ve yorumları ince bir üslupla seyirciye aktarmak görevini üstlenerek felsefeye alan açtığını ima eden ve filmi araçsallaştıran yaklaşımları tamamen reddediyor. Frampton, sinemanın “kullanışlı bir felsefi problemler kataloğundan çok daha fazlası”, hatta yeni bir felsefe olduğu kanaatinde.

### **Bir Felsefe Olarak Filmozofi**

Filmozofi, yazarın sözleriyle “filmi bir tür düşünme olarak ele alır, film-varlığa ve film biçimine dair bir kuram geliştirir; (...) filmi organik bir zeka olarak kavramsallaştırır, yani filmdeki karakterlere ve mevzulara dair düşünen bir “film-varlık” olarak.”

**Frampton, sine-felsefesini sinemanın gerçekliğin basit ve dolaysız bir yeniden üretimi olduğu şeklindeki indirgemeci yaklaşıma karşı çok temel bir itiraz üzerine kuruyor. Mevcut film eleştiri veya analizlerinin “filmin” kıymetini düşüren ve onu gerçekliğin ardına atan bir sıradanlaştırmaya gitmeleri yüzünden filmin bir ayna değil, bizatihi gerçekliği olan bir özel dünya olduğunu ispata girişiyor.**

Yazar filmi, *kendisi dışındaki* bir şeyin saf taklidi olamayacak kadar ince kurgulanmış ve üzerine derinlemesine düşünülmüş bir “varlık” olarak tanımlıyor. Kendini ifade etmeye yarayan teknik ve edebi birçok aracı olan, ancak teknoloji veya edebiyattan çok öte bir mevcudiyeti bulunan ve bu alanlardan hem faydalanan hem de onları kapsayan bir bütünlük olarak. Bu yaklaşım, ister istemez okuyucuya Heidegger’in *kendinde şey* kavramlaştırmasını hatırlatıyor. Tıpkı Heidegger gibi Frampton da filmin gerçekliğini, onun kendini oluşturan unsurlardan (yönetmen, senaryo, teknik imkânlar, ses, görüntü, hareket, kadraj...) bağımsız bir ruha (asla bir akla değil, fakat bir ruha) *bürünmesiyle* açıklıyor.

Bu ruh nasıl ortaya çıkar, ya da bu ruhun ardındaki varlık nedeni nedir? Yazar bu

**Yazar filmi, kendini ifade etmeye yarayan teknik ve edebi birçok aracı olan, ancak teknoloji veya edebiyattan çok öte bir mevcudiyeti bulunan ve bu alanlardan hem faydalanan hem de onları kapsayan bir bütünlük olarak düşünüyor.**

sorulara maalesef cevap vermiyor, üstelik kitap boyunca sürekli bu sorulardan kaçtığına düşündürecek manevralarla hep bir “varlık” ve “mevcudiyet” olarak filmin *şimdi*sine odaklanıyor. Kimi yerlerde filmin meydana gelmesine neden olan süreç ve aktörleri tamamen devre dışı bırakmayı öneriyor: “Esasen, bir dış güç olarak “(filmi) mümkün kılan kişi” kavramının seyirciye hiçbir faydası yoktur; seyircinin söz konusu mümkün kılma işini filmin organik parçası olarak görmesi gerek (...) Film, kendi dünyasının yaratıcısıdır, ama bu yaratımı bir bakış “açısından” yapmaz, bilakis bir alandan, (...) bir olmayan-yerden, gaipten yapar.”

Frampton, seyircinin, filmi izleme eylemi esnasında muhatap olduğu tek şeyin bütünsel bir varlık olarak film (yönetmen değil) olduğunu savunuyor. Film-zaman olarak tanımladığı, filmin izlenmesi için ayrılan sürenin de ötesindeki bir zaman boyutuna çektiği seyirciyi, film-zihin’de en ince ayrıntısına kadar kurguladığı bir dünyada seyahate çıkaran “film”, tam

da bu kapsayıcı ve yönetebilen tavrı nedeniyle yönetmene aşkın bir varlık... Ancak, filmin onu yaratandan bağımsız değerlendirilmesinin bir dereceye kadar eseri yücelten ve gerçekten de sinemanın sanatsallığına bir saygı olduğunu kabul etmekle birlikte, bunca soyutlanmış bir film-düzlemin (Frampton’ın çok boyutlu vurgusuyla film-dünyanın) izleyiciye tam olarak nasıl bir kapı açtığını belirsiz bulduğumu eklemeliyim. Her ne kadar film-dünyanın şiirselliğine ve duygu aktarımı yapabilen doğasına yapılan vurgular neden filmi başlı başına bir “varlık” olarak algılamak gerektiği sorusunu cevaplıyor gibi görünse de bu denklemde -düşünen ve eyleyen bir aktör olarak- yönetmeni tamamen göz ardı etmenin faydasını anlamak mümkün değil.

Aslında, yazarın, ilk dönem sinema yazılarındaki kamera ve teknoloji fetişizmini eleştirirken de yapmaya çalıştığı; kolektif bir çalışmanın ürünü olan filmi arka plâna atıp, sinematik faaliyeti yalnızca “gerçeklik” ve onun yeniden aktarımını sağlayan “alete” odaklamanın eksikliğini göstermek. Çünkü, düşünen ve seyirciyi de düşünmeye, görünen/algılanan gerçek dünyanın ötesinde bir düşünme eylemine iten film-dünya, kameranın belli açılardan gösterdiği kimi imaj unsurlarından çok daha fazlasına işaret eder, “dünyayla ilişkili olarak ne denli zayıf düşündüğümüzü gösterir”, dolayısıyla da “Heideggerci bir gerçeği,

henüz düşünmüyor olduğumuz gerçeğini, “gelecek bir düşüncenin olduğu” gerçeğini” imler. Bu noktada okurun aklına düşense aynı etkiyi bir kitabın da pekala yapabildiği. Yani, sinema seyirci için saf bir bilgilenme/farkındalık aracına dönüşüyorsa, ya da zaten öyleyse ve bu simdilerde iyiden iyiye açığa çıkıyorsa, bunun sinema sanatına “yazarından bağımsız kitap” gibi bir özgürlük kazandırmasında nasıl bir fayda olabilir?

Frampton’un sine-felsefesi, yönetmenin duruşunu ve varlığını eserin içinde eritmek ve filme başlı başına bir mevcudiyet atfetmek için hayli çaba sarfediyor. Yer yer -özellikle son zamanlarda Türkiye’de de gündemi meşgul eden- yönetmen odaklı auteur tartışmalarını da anlamsızlaştıran bu yaklaşımda yönetmen film-düşünmenin yaratıcısı olarak kabul ediliyor, ancak filmin seyirciye hissettirdiği anlamların bu kişisel yaratıcılığı aştığı vurgusu her daim canlı tutuluyor.

Yönetmenin faaliyetini minimize eden ya da daha doğru bir ifadeyle bir bütüne izafe eden filmozofinin elbette anlamlı yönleri de var. Bir mekân ve zaman üzerindeki konumu ve aslında bir yandan da o zaman ve mekânda bulunmayı, oraya dahil olmayı kabul etmiş bir muhatap olarak seyirciyi de etkisi altına alabilen film-dünya gerçekliğinin saf bir temsili değildir elbette; zira kendi gerçekliği vardır. Dolayısıyla filme dahil olmadan evvel doğada bulunan varlıkların birer

**Frampton’ın film-zaman olarak tanımladığı, filmin izlenmesi için ayrılan sürenin de ötesindeki bir zaman boyutuna çektiği seyirciyi, film-zihin’de en ince ayrıntısına kadar kurguladığı bir dünyada seyahate çıkaran “film”, tam da bu kapsayıcı ve yönetebilen tavrı nedeniyle yönetmene aşkın bir varlık.**

film-varlığa dönüşmesi söz konusudur. Film, tam da bu *kendine-özgüleştirme kapasitesi* ölçüsünde değerlidir. Frampton, asıl önem taşıyanın bu dönüşümün mimarı film-zihin olduğu görüşünde. Film-zihin, bu öncesi olan varlıkları bir *niyet* doğrultusunda yeniden üretir. Niyet, yalnızca *gösterme* (dolaysız ve dümdüz bir aktarım) değil, “*bir biçimde*” *gösterme* ve o görüntü (imaj) aracılığıyla *yeniden ve yepyeni* bir düşünme metoduna kapı aralama amacıdır. Tam da bu niyeti ve plânlanmış doğası nedeniyle film, “benzersiz bir film-dünyada kendi film-nesnelere yaratır”.

### **Filmi Hissetmek ya da Eserin Ruhunu**

Ancak elbette, kendince bir varlığı da olsa, ortaya çıktığı andan itibaren kendini oluşturan imkân ve kısıtlardan bağımsız görülmesi de gerekse bir film, içinde bulunduğu zamanın bir ürünü. Frampton,

sinemanın geliştirmekte olan bir dünya sunduğunu kabul ediyor, hatta gelişim sürecinin tamamlanması gibi bir ifadeyi hiç kullanmıyor. Bu da yazarın, zımnen de olsa film-zihnin eksikliğini farkında olduğu anlamı taşıyor. Aslında yazının en başta da belirtilen filmin ruhu meselesi, bu eksiklik algısının yanlış olduğuna da götürebilir bizi. Çünkü Frampton'ın film-dünyası anlamları insan hislerine yönelttiği, duygulardan ortak bir dünya yaratabildiği için özel bir alandır. Film, seyir edilmez, deneyimlenir; filmin taşıdığı anlamları görölmez/akılla anlaşılmaz ancak hissedilir. İşte bu tam da bir filmi, konusunu, müziklerini, çekim tarzını, karakterlerini ve sonucunu bilmemize rağmen defalarca seyredebilecek isteği hâlâ duyabilmemizi açıklar. İnsan her filmde bir dünyanın içine girer; bir film-dünyanın... Mevcut evrenden kopar ve bambaşka bir evreni deneyimler. Film bittiğinde gerçekliğe dönmek insana zor gelir, iki dünya arasında bir tercih yapmak gerekmektedir, ama her seferinde *dış dünya* kendisini dayatır. Film-dünya ise bundan *bilinçli bir kaçıştır*.

Peki her filmin bir film-dünyası, ya da bir ruhu var mı? Frampton olduğunu iddia ediyor. Kiminde çok belirgin ve çarpıcı olan bu *ruh*, kimi filmlerde zayıf kalabiliyor. Ya da kimi filmler olanca varlığıyla seyirciye kendini hissettirirken kimileri bir "kapalı kutu". Film anlamak işte bu yüzden insanın zihniyle yapabileceği, bir bütün film süresi boyunca aklını uyanık

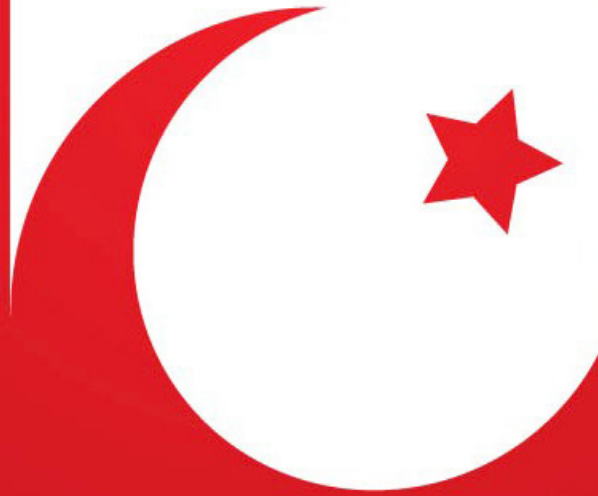
tutarak kontrol edebileceği bir şey değil; ancak filmin ruhunu alımlamak, anlamı hissetmek mümkün, hem de kesintiye uğramadan ve şiirsel akışta kaybolarak. Yazar, filmlerin şiirselliği yakalayabildiği, kendi dilini oluşturabildiği ölçüde başarılı sayılabileceğini düşünüyor. Bütün teknik detaylar ve arkaplândan kendini soyutlamayı başarmış, oyuncunun kimliğinden, kameradan, ekibin büyüklüğü veya profesyonelliğinden bağımsız -belki onlara bağımlı ama bir kendinde şey olarak onların önünde konumlanmış- bir varlık/ürün olarak film aynı zamanda bir ruhtur da. Film teknik bakımdan analiz etmek Frampton'a göre film-dünyanın arka kapısında dolanmaktır; oysa filmin düşünme olarak kavramsallaştırılması ön kapıyı açar, asıl kapıyı...

*Filmozofi*, Frampton'un hayalindeki gibi bir film okumasına imkân sağlayabilir. Henüz yönetmeni, teknolojiyi, oyuncuyu vb bu denli geri plâna atabilen ve sadece ama sadece filme odaklanıp ondan insani tecrübelerle birtakım duygular devşirecek bir film fikri gelişmiş olmasa da, yazar, kitabın başında da söylediği gibi bir *gelecek zaman*'dan haber veriyor. Kısacası filmozofi, sinema meydanına çıkmış bütüncül ve sağlam bir yapıdan çok, tamamlanmaya devam eden ve gelecekte muhkem bir alan olarak felsefenin aracı değil belki rakibi olabilecek bir yeni biçimin müjdecisi.

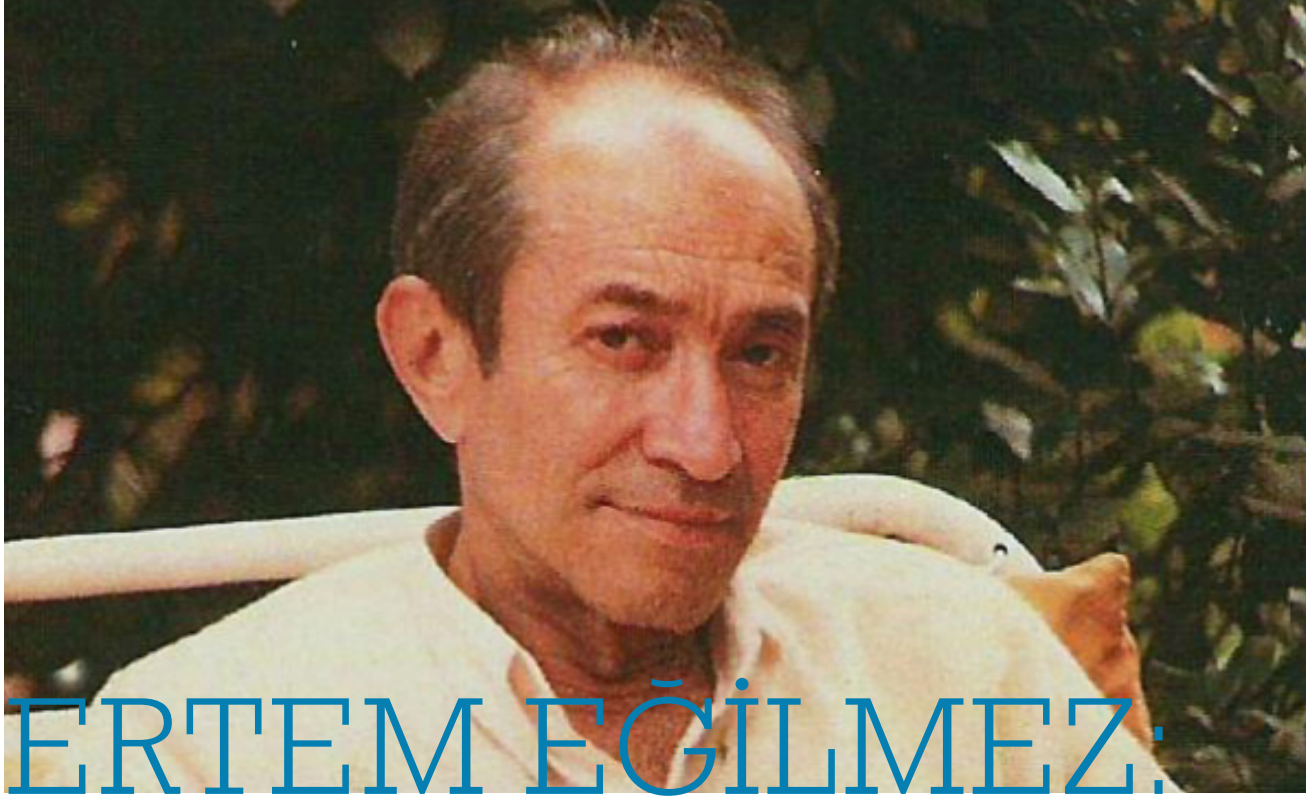
3<sup>th</sup>

مهرجان الأفلام التركية  
في لبنان

TURKISH  
FILM  
FESTIVAL  
LEBANON



3 -7 April, 2013



## FROM ONE GENERATION TO NEXT

**T**he ability to ridicule oneself must be one of the significant qualities one can acquire walking on the path of life. In Eğilmez, this quality is very evident. A sadly unfinished interview where he gives an extensive account of his life is full of reflections of his sparkling intelligence, hard work, perseverance, ambition, his power of intuition and problem solving as well as his frankness, rage, sarcasm, and relentless criticism that he directed to his very self too. Once a self-educated filmmaker, Eğilmez completed his walk of life having transformed into a sardonic artist.

---

**CEM PEKMAN**


---

Metin Erksan, a great director who passed away recently, reportedly made the following statement after the death of Ertem Eğilmez in 1989: “I suggest that Ertem’s life be made into a film. It would make such a great movie. He was an extremely ambitious man. And he has a great life story. I’m assured that it would be a film of awesome beauty.” [1]

Now unfortunately we are to wish the same thing for the late Erksan. And it is, again, unfortunate that we do not often see biographical films made in Turkey; let alone film directors, the life stories of even our actors/actresses cannot seem to find themselves any room in the big screen. Efforts to remember and recall are valuable in this sense as long as they serve to create a historical consciousness rather than catering to a purely nostalgic view of things. It is incumbent on our cinema to return to its own history more often and more firmly; publications made by researchers must also be directed towards resolving our problematic ties to the past in order to make better sense of what is at hand today; our cinema must be supported in this respect.

*Arabesk*<sup>1</sup> (1989), the last film of Ertem Eğilmez that he made shortly before his

---

1 Arabesque

death, is a rare Turkish film with such a retrospective glance. *Arabesque* stands beyond simply being a satire; he gets even with the history of Turkish cinema altogether by satirizing Yeşilçam melodramas, the poignant stories of the arabesque rush, and all in all - in Türker İnanoğlu’s words – “...with all the elements that had previously been exploited by Turkish cinema as work material” [2]. With this film, however, Eğilmez calls *himself* to account above all. In the words of Scognamillo, “[Eğilmez] confronts himself with his own artistic past in the sector, his cinematic perception, and all his previous films, and by lampooning his past works, he kind of draws up a balance sheet of his life” [3]. Indeed, the framework of this film - also his nuncupative will in a sense - was assembled based on those of his films that had earned him the title “the famed director of romantic films”, and in particular *Sürtük*<sup>2</sup> (1965), *Senede Bir Gün*<sup>3</sup> (1966), and *Boş Çerçeve*<sup>4</sup> (1969). Eğilmez plunges the “the biggest packing needle” to himself, yet he does not fail to give all those around him a massive injection.

The ability to ridicule oneself must be one of the significant qualities one can acquire walking on the path of life. In Eğilmez, this quality is very evident. A

---

2 The Slut

3 One Day a Year

4 The Empty Frame

sadly unfinished interview where he gives an extensive account of his life is full of reflections of his sparkling intelligence, hard word, perseverance, ambition, his power of intuition and problem solving as well as his frankness, rage, sarcasm, and relentless criticism that he directed to his very self too[4]. Once a self-educated filmmaker, Eğilmez completed his walk of life having transformed into a sardonic artist.

As a very young lad who had just started out in life, he painted himself in all colors, that is, he left no job he did not try out. Before he finally settled on filmmaking, he did a lot of things; he worked as a grocer, published books and magazines, opened a restaurant, set up a “table football kingdom” [by importing the tables], and did many more odds and ends of jobs, sometimes climbing to summits, but also experiencing bankruptcies. When he decided to undertake his first film project as its producer in 1961, he was 32; his thoughts were engaged solely on making money from the film market, which was a rapidly growing sector promising a lot of profit. Efe Film, the first film company he founded jointly with his friend Nahid Ataman, went bankrupt after shooting a few films. Despite this bitter experience, the two cronies started Arzu Film in 1963; it probably did not even cross their minds that this company would soon become one of the five largest companies in the

Turkish film sector. Ertem Eğilmez took it upon himself to direct the first production of Arzu Film in 1964, entitled *Fatoş’un Fendi Tayfur’u Yendi*<sup>5</sup>, which was a romantic comedy. This was his directorial debut, and the reason was definitely not the love of or an interest in the big screen on his part; the plain truth was, the company had no economic means to hire a director. In Eğilmez’s words, the film was “the weirdest film in the world” [5], but it turned out one of the best jobs of the year. This is how the young filmmaker, who was really conditioned for success in life, took a headfirst dive into film directing. Listening to the advice of his mentors like Kemal Tahir “to be persistent in the job”, he held onto his new job passionately and struck up a close friendship with Sadık Şendil, a great writer, and Münir Özkul, a legendary actor. Self-education was his way, and he learnt directorship on the set simply by making more and more films, benefiting all the while from Cameraman Kriton İlyadis in particular.

A year later, if not earlier, he demonstrated the height he had achieved in film-making with *The Slut*. This film achieved one of the largest box office grosses ever witnessed in Turkish cinema. Eğilmez was now a significant and popular producer-director, and Arzu Film a leading company in the sector. Following the

5 Fatoş’s Rig Got the Better of Tayfur



extraordinary success of *The Slut*, he shot some other love-melodrama stories into the 1970s. During this period, Arzu Film productions depended largely on adaptations of foreign films and literary works, domestic novels, and reproductions of popular films, and in so doing, it was just following the commercial cinematic patterns of the era.

In the 1970s, Arzu Film adopted a style that came to be called “family comedies” with which it left an indelible mark on Turkish cinema, and in this genre it made films watched not only in the time they were made, but by the next generations with the same interest and love; films that continue to be watched even today. The ones among these that immediately leap to mind are the *Hababam Sınıfı*<sup>6</sup> series (1975-1981), *Köyden İndim Şehre*<sup>7</sup>, *Mavi Boncuk*<sup>8</sup>, *Salak Milyoner*<sup>9</sup> (1974); *Süt Kardeşler*<sup>10</sup> (1976), *Gülen Gözler*<sup>11</sup>, *Şabanoglu Şaban*<sup>12</sup> (1977), which were directed by Ertem Eğilmez, and *Bizim Aile*<sup>13</sup> (1975), *Tosun Paşa*<sup>14</sup> (1976),

6 The Unruly Class

7 I Went Downtown from the Village

8 The Blue Bead

9 The Idiot Millionaire

10 The Milk Brothers

11 The Smiling Eyes

12 Şaban, the Son of Şaban

13 Our Family

14 Tosun Pasha

*Çöpcüler Kralı*<sup>15</sup> (1977), *Neşeli Günler*<sup>16</sup>, *Sultan* (1978), which were directed by other directors of Arzu Film. Arzu Film became a full-fledged team during this period, operating similar to an American studio system, but as a small-scale local version of it. It formed its own staff; apart from a few stars like Tarık Akan, Emel Sayın, and Müjde Ar, all of its actors and actresses had a theater background and were faithful to the company. In addition to figures like Münir Özkul and Adile Naşit, who were already renowned masters, young actors like Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Kemal Sunal, Şener Şen, and actress Aysen Gruda, each of whom would become great stars, joined the team. Some of these actors were among those who contributed to the screenplay; although most films shot by Arzu Film were written by Sadık Şendil, the Arzu Film family working under Ertem Eğilmez participated in the screenplay writing efforts almost altogether, thereby becoming involved in a writing process very long and strenuous by the Yeşilçam standards of the day. At the shooting and post-production stages, exactly the same directors, image and set crews, and the same musicians; in short, the entire crew would work in harmony in the same spirit. Therefore, this local studio system knew how to reach the masses with its

15 The King of Garbagemen

16 Happy Days

well-written and well-played comedies that were similar to each other, and all of which were shot with the same standards, especially in terms of their screenplays that ran like clockwork.

When we try to unravel the mystery behind the warm relationship Arzu Film managed to establish in the 1970s with the masses - a relationship that was passed down to the next generation and that continues to date -, we, above all, find this harmonious teamwork behind every film, and, of course, Ertem Eğilmez, who brought together and directed this talented cast and crew. As a director, Eğilmez endeavors to achieve competence in his art, and continuously reads, explores, studies, thinks, and experiments to this end while, as a producer, he is in pursuit of meeting with the masses, being watched more, and commercial success. Cinema is the result of these two kinds of pursuits. Especially on account of his films shot in the 1970s, he created the notion of “people’s cinema”, and capitalizing on the fact that the cast behind him had been trained in the tradition of Turkish theater and performing arts, he formed a cinematic style very appealing to people, striking them as familiar and warm. This cinematic style gave birth to stereotypes such as “Şaban”, who gradually became folk heroes. The Eğilmez type of comedy incorporates a certain extent of social critique and seeks to de-

liver a moral message - as we are familiar from traditional performing arts - and in this sense it stands by the downtrodden, providing a kind of “relief” with its spectators.

With the political-economic-cultural environment rapidly changing in Turkey in the 1980s, the film industry was hit by a great crisis, and Eğilmez and Arzu Film had their share of this period of depression. Eğilmez shot *Banker Bilo* in 1980, *Hababam Sınıfı Güle Güle*<sup>17</sup>, the last of the series, in 1981, and then until his death in 1989, he directed only three more films: *Namuslu*<sup>18</sup> (1984), *Aşık Oldum*<sup>19</sup> (1985), and *Arabesk* (1988). Nevertheless, he retained his influence and power over Turkish cinema although many problems surrounded the sector and his deteriorating health seriously impeded his production. In that period, as their master, he continued to train and lead his group of “students” consisting of script writers and actors/actresses. So much so that he somehow affected all of the outstanding comedies of the 1980s, shot by companies other than Arzu Film, such as *Davaro* (Kartal Tibet, 1981), *Çiçek Abbas* (Sinan Çetin, 1982), *Dolap Beygiri*<sup>20</sup> (Atıf Yılmaz, 1982), *Şal-*

17 The Unruly Class - Farewell

18 The Honorable

19 I Have Fallen in Love

20 Work Horse

*var Davası*<sup>21</sup> (Kartal Tibet, 1983), *Çıplak Vatandaş*<sup>22</sup> (Başar Sabuncu, 1985), *Züğürt Ağa*<sup>23</sup> (Nesli Çölgeçen, 1985), *Değirmen*<sup>24</sup> (Atif Yılmaz, 1986), and *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1986). And during this decade, Arzu Film produced a number of quality films such as *Şekerpare* (Atif Yılmaz, 1983), *Milyarder*<sup>25</sup> (Kartal Tibet, 1986), *Selamsız Bاندosu*<sup>26</sup> (Nesli Çölgeçen, 1987), and *Zengin Mutfağı*<sup>27</sup> (Başar Sabuncu, 1988). In *Banker Bilo*, and especially *Namuslu*, both shot by Ertem Eğilmez, observations on current issues became sharper, and the messages became clearer. This period, in which he produced his masterpieces, unfortunately ended with his untimely death.

The “Ertem Eğilmez effect” continued after his death, playing a determinative role in the cinema and television industry. Arzu Film productions have been used as rating boosters, particularly in the first years of the private TV stations, also becoming an inspiration to many domestic TV series. This effect is clearly visible in the comedy vein of our current popular cinema. On the other hand, Eğilmez’s students have maintained their activity

and directive influence in Turkish cinema and televisions. It may be said that Eğilmez is one of the first people that young generations look up to as a guide while establishing a connection with the history of our cinema. In this country, almost everyone - regardless of whether they know his name or not - has established a kind of kinship with him through his cinematic works. Eğilmez has touched the lives of all of us in some way or another. Such a bond of fondness and even love is not destined for every artist; as Metin Erksan once wished, we hope that it will be the lot of Turkish cinema to shoot the life of this “people’s artist”.

(Translated by Ömer Çolakoğlu)

- [1] Erksan, Metin (1989). “Ertem Made So Many People into Stars.” *Beyazperde*. Nov. 1.
- [2] Scognamillo, Giovanni (2004). *Mr. Cinema Türker İnanoğlu*. Istanbul: Dogan. p. 382.
- [3] Scognamillo, Giovanni (2005). *Şener Şen in Turkish Cinema*. Istanbul: Kabalcı. p. 98.
- [4] Akçura, Gökhan (1990). “I am Ertem Eğilmez.” *Güneş*. Sept. 21 -27.
- [5] Ayça, Engin, and Coş, Nezi (1974). “Interview with Ertem Eğilmez.” *Yedinci Sanat*. December.

21 The Baggy Trousers’ Case

22 The Naked Citizen

23 The Impecunious Agha

24 The Mill

25 The Billionaire

26 The Brass Band of Selamsız

27 The Cuisine of the Rich

TURK SINEMASININ BELGESEL ODASI  
SINEMA KİTAPLIĞI BEYAZ AYARI PELİKÜL  
KAMERA ARKASI  
NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?  
VIZYON VERİL SINEMA  
ESKİMEYEN FİLMLER ZAMAN  
GERÇEK/GERÇEKLIK MİZANSEN  
FESTİVAL GÜNLÜĞÜ  
HAYAL İŞİK

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