

HAYALPERDESİ

SAYI: 35 TEMMUZ-AĞUSTOS 2013

DERVİŞ ZAIM: DEVİR'DE YİNE GELENEK VAR

- > TEKNOLOJİ VE
ŞİİR ARASINDA DEVİR
- > YÜCEL ÇAKMAKLI
SORUŞTURMASI



INTERVIEW WITH RUDIGER SUCHSLAND

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 35, Temmuz-Ağustos 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 Yıldırım

Kısa-ca: Zeynep Merve Uygun

Kamera Arkası - Sinefil: Ayşe Pay

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Keşif: Barış Saydam

DiziKritik: Hilal Turan

Kapak: Erkan Söğüt

Grafik: Fatma Efe

Web Sorumlusu: İbrahim Erbaş

Reklam Sorumlusu: Gökhan Gökmen

Halkla İlişkiler: Gülsüm Çelik Bayram

Katkıda Bulunanlar

Zeynep Feyza Akınerdem, Cihan Aktaş, Ali Aslan, Nazan Bekiroğlu, Naz Emel Berber, Ömer Çolakoğlu, Salih Diriklik, Ali Osman Emirosmanoğlu, Nedim Hazar, Zeynep Gemuhluoğlu, Kurtuluş Kayalı, Taki Kurtoğlu, Hakkı Kurtuluş, Gülsah N. Maraşlı, İbrahim Yavuz Özer, Emine Öztaner, Koray Sevindi, M. Abdulgafur Şahin, Ahmet Terzioğlu, Melih Tu-men

**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

Devir

1996 yılında *Tabutta Rövasata* ile sinemaya başlayan Derviş Zaim, daha sonraki çalışmalarında özellikle geleneksel sanatlarla sinemayı buluşturma çalışmaları ile dikkat çekiyor. Son filmi *Devir*'de geleneksel bir çoban yarışmasını anlatan Zaim ile belgesel ve kurmaca arasında bir dil tutturan filmin hikâyesini ve gelenekle ilişkisini konuştuk. *Perspektif* sayfalarında Zeynep Gemuhluoğlu *Devir* filmi üzerinden sinemanın teknoloji ve sanat arasındaki hassas konumunu, insan ve doğa ilişkisinin hakiki mahiyetini tasavvuftaki "devir nazariyesi" bağlamında tartışıyor.

2009 Ağustos'unda vefat eden Yücel Çakmaklı sinemasını soruşturduğumuz bölümümüzde Kurtuluş Kayalı, İhsan Kabil, Salih Diriklik, Nedim Hazar, Gülsah Nezaket Maraşlı ve Ali Osman Emirosmanoğlu yönetmeni, "Milli Sinema" düşüncesini ve filmografisini anlattılar.

Geçen sayımızdan başladığımız Türkiye'de Dağıtım Sorunu isimli soruşturmamız bu sayıdaki yazı ve röportajlarla sona eriyor. Yapımcı Türker Korkmaz ile sinema işletmecisi Temel Kerimoğlu sorularımızı cevaplandırırken yönetmen ve kültür tarihçisi Hakkı Kurtuluş Türkiye'de sanat sineması seyircisinin neden az olduğuna dair görüşlerini kaleme aldı.

Önemli gazete ve dergilerinde sinema eleştirileri yazan ve Cannes Film Festivali'nde Almanca filmler konusunda danışmanlık yapan Rudiger Suchsland'la sinema eleştirilenliği, eleştirinin genel özellikleri ve günümüz sineması üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

Kamera Arkası'nın konuğu ise sanat yönetmeni Reza Hemmatirad. Hemmatirad ile sanat yönetmenliğinin ne olduğunu, mesleğin inceliklerini ve ülkemizdeki durumunu konuştuk.

"Neden Film Seyrediyoruz" sorusuna bu sayıda romancı Nazan Bekiroğlu cevap verdi. Bekiroğlu sorumuzu hangi filmleri sevdiğini anlatarak cevaplıyor ve bizimle sinemayla kesisen hikâyesini paylaşıyor.

Celil Civan



Küs Kardeşler Limited Şirketi, (The Darjeeling Limited), Wes Anderson, 2007

**Devir**

Geleneksel sanatlarımız ile sinemayı buluşturma çalışmaları ile tanınan Derviş Zaim'in son filmi *Devir* bir çoban yarışmasını konu alıyor. Zaim ile belgesel ve kurmaca arasında bir dil tutturan filmin hikâyesini ve gelenekle ilişkisini konuştuk. Ayrıca *Perspektif* sayfalarında Zeynep Gemuhluoğlu *Devir* filmi üzerinden sinemanın teknoloji ve sanat arasındaki hassas konumunu, insan ve doğa ilişkisinin hakiki mahiyetini tartışıyor. Gemuhluoğlu makalesinde "devir" kavramının tasavvuftaki anlamına da yer veriyor.

VİZYON

- 06 Günlerin Köpüğü: Balon Peşinde Bir Çocuk/ **Ahmet Terzioğlu**
- 10 Holy Motors: Simülasyonun Aldatıcılığı/ **Barış Saydam**
- 16 Man of Steel: Süpermen'in Serüveni/ **Ali Aslan**
- 22 Evden Kaçanlar, Evini Arayanlar/ **Celil Civan**

SÖYLEŞİ

- 26 DERVİŞ ZAIM: "Devir'de Yine Gelenek Var"/ **Hilal Turan**

PERSPEKTİF

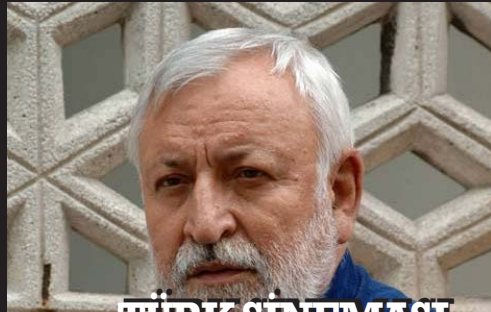
- 32 Teknoloji ve Şiir Arasında Devir/ **Zeynep Gemuhluoğlu**

DOSYA:

- 42 TÜRKİYE'DE DAĞITIM SORUNU
- 44 TÜRKER KORKMAZ: "Yapımcı Türkiye'de Görünmez Adamdır"/ **Barış Saydam**
- 50 TEMEL KERİMOĞLU: "Dünyayı Anlatan, Derdi Olan Filmleri Gösteriyoruz"/ **Barış Saydam**
- 56 Nerede(ydi) Bu 100.000 Kişi?/ **Hakkı Kurtuluş**

SÖYLEŞİ

- 60 RUDIGER SUCHSLAND: "Sinema Eleştirmeni Oynayan Kişi Değil, Öğretendir"/ **Barış Saydam**



68 TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

Yücel Çakmaklı Soruşturması

Bundan dört yıl önce bu mevsimde hayatını kaybeden, "Milli Sinema" düşüncesinin temelini atan Yücel Çakmaklı'yı anmak ve filmlerini yeniden hatırlatmak için yönetmenle ilgili sinema yazarları, tarihçileri ve çalışma arkadaşlarından görüşler aldık.



60 SÖYLEŞİ

Rudiger Suchsland

Önemli gazete ve dergilerde sinema eleştirileri yazan ve Cannes Film Festivali'nde Almanca filmler konusunda danışmanlık yapan Rudiger Suchsland'la sinema eleştirmenliği, eleştirinin genel özellikleri ve günümüz sineması üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.



106 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

Nazan Bekiroğlu

Her sayıda farklı bir isme sorduğumuz "Neden Film Seyrediyoruz" sorusunu bu sayıda romancı Nazan Bekiroğlu cevaplıyor. Bekiroğlu sorumuzu hangi filmleri sevdiğini anlatarak cevaplıyor ve sinema yazını ile kesişen hikâyesini paylaşıyor.

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

68 Yücel Çakmaklı Soruşturması:

Nedim Hazar

Kurtuluş Kayalı

Salih Diriklik

Gülşah Nezaket Maraşlı

İhsan Kabil

Ali Osman Emirosmanoğlu

BÜYÜLÜ GERÇEK

82 "Kırlı Ses" ya da Bir Teslimiyetin
Gündelik Cümleleri/ Cihan Aktas

BELGESEL ODASI

88 Rodriguez'e İade-i İtibar/
Naz Emel Berber

KAMERA ARKASI

92 REZA HEMMATİRAD: "Sinema
Amelelikle Değil Zekâyla Yapılır"/
M. Abdülgafur Şahin-Koray Sevindi

DİZİKRİTİK

102 Kuzey Güney'e Veda: Adalet Tecelli
Eder Mi?/ Zeynep Feyza Akınerdem

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

106 Hangi Filmleri Seyretmekten
Hoşlanıyorum?/ Nazan Bekiroğlu

SİNEFİL

110 Arı Kovanının Ruhu/ Emine Öztaner

ENGLISH SECTION

118 Rudiger Suchsland: "The Film Critic is
not the One Playing, it's the Teacher"/
Barış Saydam

GÜNLERİN KÖPÜĞÜ BALON PEŞİNDE BİR ÇOCUK

AHMET TERZİOĞLU

İki günde roman yazan, karakterlerinin adını sayfalar ilerledikçe unutan, bilim kurgu olarak başladığı metnin ne olduğunu hatırlamakta zorluk çeken, şiirleri sonsuz salınım döngüsüne girmiş birer jöleyi andıran birine yazar demek de zorluk çekiyor insan. Bahsettiğim ama bir türlü bahsetmediğim yazar, Boris Vian. Şimdi bir sürü okur için işler değişti.

Vian'ın deli dolu, kendine has kurgu kendine has bilimsel, olduğunca şiirsel metinlerine aşina olan biri, onun dünyasını tahayyül ederken hangi yönetmenin çatısı altına girmesi gerektiğini de bilir. Michel Gondry, sanırım bu noktada ilk akla gelmesi gereken isimlerden biri. Zira hayalle gerçeği, gerçekle onun alternatif tüm çehrelerini buluşturan en başarılı isim kendisi. Hele ki *Günlerin Köpüğü* (*L'écume des jours*) bu benzersiz buluşma için kaçınılmaz bir

“orta nokta”. Tıpkı uzun zamandır buluşmayan arkadaşların, birbirlerini ikna etmek için “ne senin dediğin, ne de benim” diyerek tam orta noktada buluşmaları gibi, müteveffa Vian, Gondry ile kaderin ördüğü ağların da katkısıyla, *Günlerin Köpüğü* sayesinde, 2013’de buluşuyor.

Sahsi Bir Gondry Özeti

Oyuncaklı video klipleriyle gençlerin yüreklerini hoplatan Gondry, sinemaya ilk adımını *İçgüdü* (*Human Nature*, 2001) ile attı. Bu ne şanstı ki, çoğu insan için önemsiz gibi duran ancak her yanından alt metin fışkıran bu filme sinemaya başlamak herkese nasip olmazdı. Gondry’ye oldu. Üç yıl sonra da *Sil Baştan* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*) geldi. O nasıldı? Anlatmamıza gerek yok. Bu film ile Gondry diye birinin varlığından haberdar olduk.

Peki, bir sürü klip, kendince bir şeyler anlatan kısa film sonrasında çektiği iki uzun metrajla bir anda sinema dünyasının ve sinefillerin en fazla adından söz ettiği yönetmen haline gelen Gondry’yi bu kadar önemli yapan neydi? Tabii yaratılan “patchwork” evren, tabii ki filmlerin sanat yönetimi dokusu ve tabii ki alışılmısın dışında işleyen görsel dünya. Yoksa, yoksa tabii ki olay Kaufman’daydı.

İlk bakışta kaotik gibi görünen bu fikri birazdan temellendireceğiz ama öncesinde birkaç noktaya temas etmek lazım. Bunun için de geleceği anlamak için geçmişe gideceğiz.

Gondry’nin filmografisine biraz özenle bakan gözler, bilim kurguyla fantezi arasında bir yerde dolanan erkek karakterlerin kadınlarla olan sorunlu aşk ilişkilerine odak-

landığını görürler. Erkek çocuksudur. Bir kadınla tanışır. Fantastik dünyasının kapılarını ona aralar. Artık kadın da bu dünyanın parçasıdır. Kahramanımız ve aşkı bir yerden sonra gerçeklikten koparlar. İlişkinin devamlılığı, hikâyenin geleceğini de belirler. Yıkım ya da mutluluk, fantezinin gerçeklikle zedelenip zedelenmeyeceği, bir aşk hikâyesi omurgası üzerinde anlatı rodeosunu gerçekleştirir. Erkek protagonistin, bilim kurgusal ve fantastik öğeler taşıyan dünyasının bütünlüğü, ilişkisininin akıbetine bağlıdır.

Bir Gondry Filmi Aşağı Yukarı Ne Anlatır?

Formüller işimizi kolaylaştırır. İşte aşağı yukarı Gondry filmografisinin büyük kısmını oluşturan ve ona gerçek ününü veren filmle-
rin yapısal akışı:

Yalnız Protagonist (erkek) à BİLİM KURGU+FANTASTİK EVREN à AŞKIN HİKÂYEYE GİRİŞİ à ilişki ilerliyor à İLİŞKİDE SORUN VAR, FANTASTİK DÜNYA KADINA YETMİYOR à EVRENİN YIKILIŞI

Puff ve Lila’nın insan doğasının primitif yanları üzerine odaklanan sıkıntılı ilişkisi/ ilişki girişiminde de bu mekanizma aynen işler. Joel ve Clementine için de durum farklı değildir. Birbirinin ses oyunu olan iki isme sahip Stephane ve Stephanie’nin hikâyesi de aynı tas aynı hamam ilerler.

Ancak Puff ve Lila’nın hikâyesinde, “İçgüdü” (*Human Nature*) adı üzerinde bir göreve soyunur. Joel ve Clementine’nin acıklı öyküsü, *Sil Baştan* ise belleğin, aklın sınırlarının ve öznelliğin eşsiz bir haritasını çıkarır. Lakin Stephan eve Stephanie bir ergen kompozis-

Gondry için milat Charlie Kaufman olarak belirlenebilir. Kaufman'dan önce ve sonrası olarak kariyeri ortadan zarif şekilde katlanabilir. Velhasıl, Gondry metinle arası olan, derinlikli hikâye kurma becerisine sahip biri hiç olmadı.

yonu gibi herhangi bir altmetin taşımaz. Derinliğe sahip değildir. Derdi yoktur. Mukavvadan ilginç şeyler yapabilen bir çocuğun gövde gösterisidir olsa olsa. Buna ne yazık ki, özellikle diğer üç örneğin yanında sinema demek pek doğru olmaz. Bu nedenle *Rüya Bilmecesi* (*Science of Sleep*, 2006)'ne olsa olsa "ilginç" bir klip diyebiliriz, *Lütfen Başa Sarın* (*Be Kind Rewind*, 2008)'ı da listeye eklersek, klip kelimesini çoğullastırarak yolumuza devam ederiz: Klipler.

Gondry'nin çocuksu ve farklı mizansenleri güçlü bir metinle birleştiklerinde benzersiz sonuçlar verirken, *Rüya Bilmecesi* ve *Lütfen Başa Sarın* gibi filmlerde durum daha çok kötü işlenmiş, derinliksiz ilginçlikler/video klipler silsilesi olmanın ötesine ne yazık ki geçemiyor. "Sweedish" edilmiş dünya eğer görünenin ötesinde bir anlam teşkil etmiyorsa, imlâlarla bükülerek yeni bir dünyanın kapılarını açmıyorsa ergenlerin dünyasını altüst eden, bilgisayar masaüstlerini süsleyecek birer "imaj" olarak kalıyor.

Gondry için bu nedenle milat Kaufman olarak belirlenebilir. Kaufman'dan önce ve sonrası olarak kariyeri ortadan zarif şekilde katlanabilir. Velhasıl, Gondry metinle arası olan, derinlikli hikâye kurma becerisine sahip biri hiç olmadı. Görsel gücü yüksek, çarpıcı "el işi evreni", eğer ki güçlü bir metinle



karşı karşıya gelebilirse bir filmin, gerçek bir filmin sahip olması gereken kıvama rahatça ulaşıyor. Böylece filmleri de görsel bir şölen, şahane bir oyuncaktan daha fazlası olarak, kurcalanmayı hak etmenin ötesine geçerek bir filme dönüşüyor. Bu noktada başa dönüyoruz ve Boris Vian vatandaşı Gondry'nin yardımına yetiştiriyor. Gondry'nin ihtiyaç duyduğu, "el işi evrenine" en uygun metin, yine kendi gibi dağınık, anlatılarının dokusuna zaman ayıramayacak kadar hızlı yazıp, bir an evvel piyanokokteyl'inin başına geçmek isteyen Vian'dan geliyor.

Vian romanlarının dipnotlarına bakarken, aslında Gondry sinemasının eksiklerini de görüyorsunuz. Vian metni akarken ona eşlik eden editör, yayıncı ve çevirmen dipnotları;



Gondry sinemasının haletiruhiyesinin, eksiklerinin ve fazlalıklarının da ne olduğunu bize sayfa boyu, yazıldığı gibi hızla akan metnin debisine ayak uydurarak, ama çok da fazla göze batmayarak anlatıyor. *Günlerin Köpüğü* de bir önceki satırlarda yer alan “yazarlı” pozitif kısmı da, aynı yazarın metinlerinin “zorunlu dipnotlarının” negatif yanlarını da bünyesinde barındırıyor.

Vian savruk, aceleci, ulaşmak istediği amaca giderken yolda sıkılıp “derinleşme” olasılığını yitirme negatif potansiyeli yüksek, ancak janrlar arasında dolanırken bilim kurgudan felsefi bir metin, polisiyeden ciddi sorunsallara değinen bir hikâye çıkarabilen de bir yazardı. Yaptığı işten sıkılıp farklı bir kimlikle eğlenmek istediğinde Vernon Sullivan olma-

sının ve kendisini İngilizceden Fransızcaya çevirmesinin nedeni de buydu. Gondry’nin sorunu da Vian’la aynı. Kendisinden sıkılmış, kendi evrenini “tüeticilerine” sunmakla yükümlü olma cezasını yemiş biri. Ondan beklenen çok açık. Ama onun bir Vernon Sullivan kimliği yok.

İlginç bir hikâye, ilginç bir görsel dünyaya zemin hazırlıyor. *Günlerin Köpüğü* de böyle bir metin ve aynı zamanda bu sonuca koşmaya çalışan bir film. Lakin yolun sonuna yine gitmeden sıkılıyor. Üstelik kendinden. Yorgun düşen “formül”, yine iş başında çünkü. İlginçliği yok. Piyanokokteyl güzel ama o bile Vian’ın fikri. Gondry, muhtemelen birçok yönetmenin göz koyup düzgün bir yere varamayacağı metni alıp bir yere götürebilecek, bu hoş pası golle sonuçlandırıp gerçek bir asiste çevirecek ender potansiyele sahip yönetmenlerden biri. Ama durmadan aynı formül, aynı takıntılı karakterler, aynı kırılmalıklar üzerinde dolanan bir evren kurmanın ötesine geçemiyor ne yazık ki. *Günlerin Köpüğü* adıyla müsemma. Fransızcası daha afili, tıpkı Gondry’nin çektiği klipler gibi.

Günlerin Köpüğü / L’écume des jours

Yönetmen: Michel Gondry

Senaryo: Boris Vian (Roman), Luc Bossi

Oyuncular: Romain Duris, Audrey Tautou, Gad Elmaleh

Yapım: Fransa, Belçika, 2013, 125 dk.

Vizyon Tarihi: 24 Mayıs 2013

HOLY MOTORS

KUTSAT, MOTORLAR SİMÜLASYONUN ALDATICILIĞI

BARIŞ SAYDAM

Joon-ho Bong, Michel Gondry ve Leos Carax üçlüsünün Tokyo üzerine çektikleri üç kısa filmden oluşan *Tokyo!* (2008) isimli yapımda, Carax kendi yönettiği bölüm olan *Merde*'de toplumu tehdit eden bir insanın hikâyesini anlatır. Merde birdenbire yaşadığı kanalizasyondan çıkarak şehirde terör estirmeye, elindeki bombaları rastgele etrafa atmaya başlar. Ansızın çıkan ve modern kent yaşamını tehdit eden *Merde*'in gerisinde, toplumsal yaşama yönelik bir eleştiri vardır. Toplumun iğfal ettiği bir kadının çocuğu olduğunu ifade eden *Merde*, düzene karşı kaos getirendir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, tehdidin “dışa-

rıdan” değil, bizatihi “içeriden” gelişidir. İlk bakışta insan olduğu bile belirsizliğini koruyan, görünüşü, hâl ve hareketleri, konuştuğu işaret dili ve düşünme şekliyle toplum dışındaymış gibi duran *Merde*'in film ilerledikçe aslında toplum tarafından yaratıldığını fark ederiz. Böylece Carax'ın absürt ve gerçeküstü hikâyesi politik bir bağlam kazanarak bir toplumsal eleştiriye dönüşür.

Carax'ın filminde öne çıkan bir diğer öge ise kitle iletişim teknolojileriyle donatılmış, dışarıdan bakıldığında son derece görkemli ve şatafatlı görünen ve bir tür gösteriye dönüşen modern toplumsal yaşantının işleyişidir. Carax başkarakteri aracılığıyla gösteri ile gerçeklik arasındaki ikircikli

ilişkiyi açığa çıkarır ve toplumun gösteri üzerinden şekillendiğini ortaya koyar. Filmin en tepe noktası olan duruşma sekan-sında, birdenbire toplumsala karşı duran Merde'in etrafındaki gösteriyi bozduğunu, gösterinin dışına çıktığını ve kurmaca-da bir yarık açtığını fark ederiz. Yaşanan bu kırılmadan sonra gerçeklik gösterinin içinde birdenbire belirginleşmeye başlar fakat burada karşılıklı bir yabancılaşma vardır; çünkü gösteri artık tek gerçeklik olmuş, diğer bir ifadeyle gerçekliğin yerini almıştır. Gösteri, toplumsal işleyiş içinde içkinleştiği için toplumun temel dayanak noktalarından biri haline gelir ama unutul-mamalıdır ki, gösteri toplumun değil, kendi kendisinin bir ürünüdür. Guy Debord'un ifadesiyle söylersek, gösteri kendi "sahte kutsallığını" ilan eder ve birleştirici olmak-tan çok ayrıştırıcı bir güce sahiptir.¹ Gö-rünüştaki ortaklığın gerisinde, ayrı olanları "ayrı olarak" birleştirdiğini görürüz. Dola-yısıyla gösterinin yarattığı sahte bir homo-jenliktir; bu yapının ürettiği "biz" vurgusu hem herkesi hem de hiç kimseyi içerir.

Merde'den Kutsal Motorlar'a Gösteri Toplumu

Carax kısa filminde gösteri toplumunu alışı-ğı ederek ona provokatif bir saldırıda bulunurken, son filmi *Kutsal Motorlar*'da bu izleği daha da detaylandırır. Filmde, farklı kimliklere bürünen ve büründüğü

Kutsal Motorlar'da farklı kimliklere bürü-nen ve büründüğü kimliklerin yaşantıla-rını bir performans olarak sergileyen Bay Oscar'ın hikâyesini izleriz. Her şeyin bir simülasyon gibi yaşandığı, yanılısamanın ve yabancılaşmanın sınırlarının belirsiz-leştiği, benlik yerine personaların belirle-yici olduğu bir ortamda gösterinin yanılı-tıcı doğası açığa çıkar.

kimliklerin yaşantılarını bir performans olarak sergileyen Bay Oscar'ın hikâyesini izleriz. Her şeyin bir simülasyon gibi ya-sandığı, yanılısamanın ve yabancılaşmanın sınırlarının belirsizleştiği, benlik yerine personaların belirleyici olduğu bir ortam-da gösterinin yanılıtıcı doğası da açığa çıkar. Filmde Oscar ne kadar çok kişinin kimliğine bürünürse, aslında hayatı o ka-dar az deneyimler. Yaşadığı hayatlar baş-kalarının hayatıdır ve onlara ortak oldukça kendi hayatından uzaklaşır, yersiz yurtsuz-laşır, kimliğinden uzaklaşarak aidiyetsiz ka-lır. Oscar'ın hüzünlü yabancılaşmasının ve hayatının bir gösteriden ibaret kalmasının yanında, seyirci de Oscar'ın çözülüşüyle birlikte gösteriye katılımını sorgular.

Oscar'ın sürüklendiği farklı yaşamlarda söylediği bir söz, bir yüz ifadesi, bir duy-gu, tanık olduğu bir sahne ya da kendi kendisiyle kuramadığı ilişki üzerinden yönetmenin esas derdini de anlamak mümkündür. Yönetmen bu tarz sahne-leri birer kırılma ve yüzleşme anı olarak

¹ Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, çev: Aysen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul: 2010, s. 44

kullanır. İnsanların gündelik hayat içinde bir parçası oldukları “büyük yalana” ne denli gömüldüklerini ve kendilerini aldatıklarını açığa çıkarır. Carax’ın Oscar karakteri aracılığıyla film boyunca yapmaya çalıştığı şey, bireyin öznelğini elinden alan ve onu “yalana” ortak eden gösteri toplumunun sunduğu sanal aldanmışlık hissini ortaya çıkararak, bireyi bastırdığı travmasıyla yüzleştirmektir.² Carax bu yüzleşmeyi sağlarken, gösteri toplumunu çözümlememiz ve bireyin toplum içindeki rolünü daha iyi kavramamız için çeşitli sembolik temsiller sunar.

Oscar’ın film içinde canlandığı kimliklerden biri de Motion Capture (Hareket Yakalama) modelidir. Kişinin üzerine giydiği ışığı yansıtmayan tek parça bir kıyafete eklenen hareketi algılayıcı sensörler aracılığıyla kişinin hareketlerini bilgisayarda modellemeye yarayan bu teknolojinin amacı, gerçek bir insanın eylemlerini sanal bir karaktere yansıtmaktır. Filmin kendi anlam dünyasında ise Oscar’ın canlandığı model sadece

² Slavoj Zizek bu durumu psikanalizin verdiği temel derse benzetir ve şu şekilde ifade eder: “Günlük hayatımızda ot gibi yaşarız, evrensel Yalan’ın içine fena halde gömülmüşüzdür; sonra, birdenbire olumsal bir karşılaşma -bir konuşma sırasında öylesine söylenen bir laf, tanık olduğumuz bir olay- kendimizi aldatışımızı paramparça eden bastırılmış travmayı günışığına çıkarır.” Slavoj Zizek, *Kırılğan Temas*, çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul: 2006, s. 163



bir model olmaktan öte, hayatın da handiyse bir “hareket yakalama” teknolojisine dönüştüğünü, bireylerin de kendi hayatlarını bir tür modeli canlandırıyormuşçasına yaşadıklarını sembolize eder. Hayatın bir simülasyondan farkının kalmaması, canlandırma, seyretme, oynama gibi eylemlerin yaşamının önüne geçmesi, öte yanıyla da “seyretme” ve “oynama” üzerine kurulu bir kültürün yabancılaştırıcı yanını vurgular. Kendi yarattığı imajlara bağımlı kalan birey, etkin olmaktan çıkarak gösteri toplumunun edilgen bir halkasına dönüşür. Kişinin davranışları ve eylemleri artık kendini ifade etmekten uzaktır; neyin gerçek neyin taklit olduğu askıda kalır. Bu açıdan hareket yakalama teknolojisi bir anlamda



filmin de meselesinin en net ortaya koyulduğu bölümlerden biridir.

Simülasyona Gizlenen Gerçeklik

Filmin esas can alıcı kısmı ise Oscar'ın yeniden canlandırılmış bir gerçeklik yaratarak, gerçeğin gerçeğe benzemediğini deşifre ettiği noktada gizlidir. Bunu daha net bir şekilde ifade etmek için Jean Baudrillard'ın Disneyland örneğini kullanabiliriz. Baudrillard'a göre Disneyland "gerçek" Amerika'nın bir Disneyland'a benzediğini gizlemek için yaratılmıştır. Bu durumu, gündelik yaşantısının bir hapisaneyi andırmadığını gizlemeye çalışan toplumsal bir yapının hapishaneler inşa etmesine benzetir. Bu yorumdan hareketle, Disneyland'ı çevreleyen Los Angeles ve

Carax'ın film boyunca yapmaya çalıştığı şey, bireyin özneliğini elinden alan ve onu "yalana" ortak eden gösteri toplumunun sunduğu sanal aldanmışlık hissini ortaya çıkararak, bireyi bastırıldığı travmasıyla yüzleştirmektir.

Amerika'nın gerçeğe değil, simülasyona ait olduğunu söyler.³ Baudrillard'ın ifade ettiği türden bir çabayı Carax'ın filminde de görürüz. Carax'ın Oscar'ı kullanarak yarattığı ve taklit üzerine kurulu dünya gerçeği gizlemek için yeniden üretilmiş kusursuz bir simülasyon gibi işler. Gözle görülemeyecek kadar minimize edilmiş kameralarla performansı kaydedilen Oscar, insanların günlük yaşamlarını taklit ederek, gündelik yaşamı olağan bir seyirlik olarak sunar. Girdiği kimliklerle kişilerin arzu ve isteklerini, bilinçaltına bastırılan duyguları açığa çıkarır. Hayata ve insana dair bildiğimiz en ufak nüansları bile yansıtmakla görevlidir. Ama onun ustaca ürettiği gerçeklik, insanların kendi hayatlarındaki gerçeklerle yüzleşmelerini engellemekte, diğer bir ifadeyle "büyük yalanı" gizlemektedir. Bütün bu düzenin ve simülasyonun arkasındaki ideolojik tezgâhın amacı bireyleri kendi gerçekliklerinden kopararak, sanal bir deneyim üzerinden gösteriye ortak etmektir. Dolayısıyla Oscar'ın geçici kimlikleri üzerinden

3 Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara: 2010, s. 29

Bütün bu düzeneğin ve simülasyonun arkasındaki ideolojik tezgâhın amacı bireyleri kendi gerçekliklerinden kopararak, sanal bir deneyim üzerinden gösteriye ortak etmektir. Dolayısıyla Oscar'ın geçici kimlikleri üzerinden aslında ideolojik benlik üretme mekanizmasına da ulaşmak mümkündür.

aslında ideolojik benlik üretme mekanizmasına da ulaşmak mümkündür. İnsanların benliklerinin parçalanmasını önleyen, “bir aradalık” duygusu veren ve onları gösteri toplumuna eklemleyen sanal deneyimler ve simülasyona indirgenmiş yaşam şekli, özü itibarıyla bireylerin kişisel evreninin sağlam bir şekilde durduğunu sayıklayan bir yanılısamaya neden olur.

Carax *Indiewire*'da yayımlanan söyleşisinde sanal dünyanın dayatmacı tavrına karşı olduğunu, sanal dünyanın da büyük bir politik sistem haline geldiğinden bahseder.⁴ Bu konuda öncülerin yaratıcı ve özgürlükçü çabasını överken, sonrasında bu yeni teknolojinin çevresindekileri belirli bir sisteme uymaya zorlayan ve yeniden bir benlik inşasına soyunan ideolojik tavrını eleştirir. Yukarıda bahsettiğimiz gibi, esasında *Kutsal Motorlar*'ın belki de en derininde yatan ve Oscar'ın kimliklerine anlam veren bağlam da buradadır.

⁴ “Q&A Leos Carax”, Eric Kohn, *Indiewire*, <http://bit.ly/RCOF7U>, (Erişim: 19 Haziran 2013)

Simülasyona bağımlı hâle getirilen bireylerin benliklerini yeniden şekillendiren ideolojik sistem, kendisini sayısal dünyanın ardına ustalıkla gizlemeyi başarır; yarattığı sanal gerçeklik üzerinden kişileri birer kullanıcıya/tüketiciye dönüştürür ve varoluşu kullanma/tüketme ile paralel bir düzleme taşır. Kişi, yaşadıkça değil tükettikçe varolur. Özneliği elinden alınarak meta düzeyinde varlığı sayısal bir veriyle sınırlandırılır. Dolayısıyla Oscar'ın içinde bulunduğu simülasyonun arka plânında kendisine bağlanan herkesi sayısal veri olarak algılayan dayatmacı bir ideolojik sistem bulunur. Bu anlamda *Kutsal Motorlar*, Carax'ın *Merde* ile başlayan modern toplum eleştirisinin daha geniş bir perspektifle ele alınmış ve genişletilmiş bir versiyonu olarak da yorumlanabilir. Benliğin inşa mekanizmasını ve simülasyonun gerçeği gizlemedeki işlevini Oscar'ın bir gün boyunca taklit ettiği yaşantılar üzerinden açığa çıkaran Carax, bizlere simülasyonun aldatıcılığını ifşa etmiş olur.

Kutsal Motorlar / Holy Motors

Yönetmen: Leos Carax

Senaryo: Leos Carax

Oyuncular: Denis Lavant, Edith Scob, Eva Mendes

Yapım: Fransa, Almanya, 2012, 115 dk.

Vizyon Tarihi: 2 Ağustos 2013

Şimdi her yerde!



YERALTI İNSANI ARARKEN

CELİL GÜVAN

...bazan da İler Ç. Bld. (1954)
(1999) ve Bekir Ç. Bld.
...felsefeye bağlıdır.
...yapı: Muzayin, yapı:
A. Akında Ç. Bld. de
...yazdığı karan-

bir da vakti: sözleri, yâhâzârına, her
ve eskimî gâh. Derneklerin son sâhâ
...her yâhâzârına dernek her
...her yâhâzârında Derneklerde çâh-
...her yâhâzârında Derneklerde çâh-
...her yâhâzârında Derneklerde çâh-
...her yâhâzârında Derneklerde çâh-

**Yeraltı, her zamanın derinleri her
de zamanın derinleri her zamanın
derinleri her zamanın derinleri her
zamanın derinleri her zamanın derinleri**

...her zamanın derinleri her zamanın
derinleri her zamanın derinleri her
zamanın derinleri her zamanın derinleri
...her zamanın derinleri her zamanın
derinleri her zamanın derinleri her
zamanın derinleri her zamanın derinleri

SÜPERMENİN SERÜVENİ

ALİ ASLAN

Zack Snyder'ın yönetmenliğini ve Christopher Nolan'ın senarist ve yapımcılığını üstlendiği *Çelik Adam (Man of Steel)* ünlü çizgi roman kahramanı Süpermen'i bir kez daha ekranlara taşıyor. Film, kıyametin eşiğindeki Kripton gezegeninde yaşanan siyasi karmaşayla açılıyor. Gezegenin önde gelenlerinden Jor-El (Russell Crowe), Kripton ırkının devamı için yeni doğan oğlu Kal-El (Henry Cavill)'e bu ırkın tüm genetik sırlarını yükleyerek bir roket ile daha genç bir gezegen olan dünyaya gönderir. Kal-El Amerika'nın Kansas eyaletinde bir

çiftçi ailesi tarafından bulunup büyütülür. Kent ailesinin Clark adını verdiği Kal-El, zamanla bu dünyadan olmadığını farkına varır, diğer çocuklardan farklı ve üstün özelliklere sahiptir. Bu duygunun verdiği yalnızlık ve merak duygusuyla kim olduğunu araştırmaya başlar. Otuzlu yaşlarda en sonunda kim olduğunu öğrenir. Fakat bu sır yerel bir gazetede çalışan Lois Lane (Amy Adams) tarafından da öğrenilir. Böylece Kal-El'e Süpermen adını veren Lane ile Kal-El'in kaderi birbirine bağlanır.

Bu arada, yok olan Kripton'dan kurtulan tek kişi Kal-El değildir. Kripton gezegeninden ceza alıp uzaklaştırılan General Zod

(Michael Shannon) ve adamları da kurtulmayı başarır. Yersiz yurtsuz kalan Zod ve adamları, Kal-El'in bedenine yüklenen genetik sırların peşine düşer ve sonunda Kal-El'in uzayda yerini tespit etmeyi başarır. Kal-El'in aksine Zod, insanlarla dünyayı paylaşmak istemez, Kal-El'i öldürüp genetik sırları alarak Kripton'u dünyada yeniden inşa etmek, dünyayı Kripton'a dönüştürmek ister. Bunun üzerine Zod ile Süpermen arasında büyük bir mücadele başlar. İnsanların (daha doğru ifadeyle Amerikan ordusunun) yardımıyla mücadeleyi Süpermen kazanır ve dünya yok olmaktan kurtulur.

Bir Amerikan Popüler Kültür Nesnesi Olarak Süpermen

Bir çizgi roman kahramanı olarak doğan Süpermen, Amerikan popüler kültürünün en önemli nesnelere biridir. Amerika'nın da ötesinde modern Batı medeniyeti açısından bakıldığında Süpermen, derin bir felsefi krizin yaşandığı düşünce-kültür ortamının bir ürünü olarak görülebilir. Modernite tüm diğer otoriteleri bir kenara iterek insanı varlık hiyerarşinin merkezine, en tepe noktasına yerleştirmiş ve "egemen" yani "özne" kılmıştır. Buna göre, egemen insan dünyayı istediği gibi tasarlayarak cenneti yeryüzünde inşa edecektir. Süpermen hem bir fikir hem de bir popüler kültür nesnesi olarak tam da bu inancın ciddi yara aldığı bir tarihi-toplumsal ortamda, 1933 yılında doğmuştur. Bu noktada özellikle, insanın başaramadığını,

Modernite insanı varlık hiyerarşinin merkezine, en tepe noktasına yerleştirmiş ve "egemen" yani "özne" kılmıştır. Egemen insan dünyayı istediği gibi tasarlayarak cenneti yeryüzünde inşa edecektir. Süpermen hem bir fikir hem de bir popüler kültür nesnesi olarak tam da bu inancın ciddi yara aldığı bir tarihi-toplumsal ortamda doğmuştur.

mevcut tüm ahlâk ve toplumsal kuralları zorlayarak insanlığı daha ileri taşıyacak *übermensch* (Süpermen ya da "üstün-insan")'in devreye girmesi gerektiğini iddia eden Friedrich Nietzsche'nin (ölüm yılı 1900) modernitenin çanına ot tıkayan düşünür olduğu akıllara getirilmelidir.

Sadece Amerika bağlamında ele alındığında, Süpermen ülkenin "Büyük Buhran" ile sarsıldığı 1930'lu yılların toplumsal psikolojisini yansıtmaktadır. Ekonomik ve sosyal yıkımın yarattığı bu korku ortamında insanlar, insanın kurduğu siyasi mekanizmaların karşılaşılan sorunlarla başa çıkmayacağı inancına kapılmıştır. Bu ortamda Süpermen, süper güçlerle donanmış birinin çıkıp gelmesi ve sorunları bir çırpıda halletmesi umudunun toplumsal dışı yansımasıdır. Lakin bu yıllarda Süpermen, daha çok yolsuzluklar ve yoksullukla mücadele eden ve Amerikan Başkanı Franklin D. Roosevelt'in 1933-1936 yılları arasında uygulamaya koyduğu "yeni düzen" (The New Deal) politikalarının yarattığı umut

ışığında “solcu” bir kahraman olarak karşımızda durmaktadır.

Amerika ile ilgili bir başka boyut ise Süpermen’in tüm Amerikalılar gibi bulunduğu topluma bir “göçmen” olarak gelmiş olmasıdır. Bu haliyle Süpermen en temelde bir göçmen hikâyesidir. Kahramanımızın yaşadığı “çifte kişilik” (bir yandan sıradan vatandaş Clark Kent, diğer taraftan Süpermen olmak) ve uyum problemi birçok Amerikalı için oldukça bilinen bir durumdur. Bu özellikle Amerikan toplumunun genelinden dini-kültürel farklılıklar taşıyanlar için daha da bilindik bir problemdir. Bu noktada, Süpermen’in yaratıcılarının Amerika’ya anne-babaları göç etmiş iki Yahudi lise talebesi (Jerry Siegel ve Joe Shuster) olduğunu hatırlatmak gerekir. Süpermen, göç ettikleri toplum tarafından dışlanma korkusu ile bu iki göçmen çocuğunun göç ettikleri topluma uyum sağlayacakları ve büyük katkılar yapabilecekleri mesajı vermeleri açısından önemlidir. Bu aynı zamanda “Amerikan rüyası” hedefinin kabul edildiği, beraberinde getirilen kültürün koyduğu ideal yaşamın bir kenara bırakıldığı ve asimile olmaya rıza gösterildiği anlamına gelmektedir. Bu noktada, göçmenlerin kendi kültürlerini toplumsal uyumsuzluğa yol açarak başarısız olmalarına sebep olabilecek ciddi bir tehdit olarak görmeleri ile Süpermen’i alt eden ve hatta öldüren yegâne şeyin geldiği gezegene ait Kriptonit maddesi olması ilginç bir benzerlik taşımaktadır.



Yine yaratıcılarının dini-kültürel kimliğine atıfla iddia edildiği gibi, Süpermen birçok açıdan Hz. Musa’nın hikâyesine benzerdir. Hz. Musa’nın ailesi tarafından firavunun katliamından korunmak için Nil nehrine salınması ile Süpermen’in babası tarafından yok olmakla karşı karşıya kalmış Kripton’dan dünyaya kaçırılması oldukça paraleldir. Hz. Musa’nın daha sonra mucizeleri yani süper güçleriyle firavuna karşı verdiği mücadele ile Süpermen’in süper güçlerini kullanarak kötülüklerle mücadelesi ve dünyayı kurtarması arasındaki benzerlik de akılda tutulmalıdır. Yine



Süpermen'in asıl ismi olan Kal-El'in İbrani-
ce "Tanrı'nın sesi" anlamına yakın düştü-
ğü yönünde iddialar da mevcuttur.

Günümüzde Süpermen

Siegel'in Süpermen'i, babasını kaybetmiş
(Siegel'in babası 1932 yılında bir hırsız
tarafından öldürülmüştür) bir göçmen ço-
cuğunun her şeye gücü yeten ve onu ko-
ruyan bir baba figürüne duyduğu özlemi
yansıttığının yanında yukarıda değinil-
diği gibi Yahudiliğin simgesel dünyasının
izlerini de taşımaktadır. Haliyle Süpermen
en başlarda, Yahudi Tanrısı ve şeriatına

uygun şekilde, düşmanlarına karşı sert,
acımasız ve içinde yaşadığı toplumla daha
mesafeli, sosyal adaletsizlikle mücadele
eden bir kahramandır. Süpermen zaman-
la yumuşak huylu, toplumsal normlarla
olabildiğince uyumlu ve naif bir kimliğe
bürünmüştür. Aynı şekilde, kurulu düzene
olan muhalifliğinin yerini daha çok dev-
let otoritesinin yetersiz kaldığı boşlukları
doldurmak almıştır. Kısaca, Süpermen'in
zamanla Amerikanlaşması, Hıristiyanlaş-
ması ve muhafazakâr-sağcılaşmasından
bahsetmek mümkündür.

Snyder ve Nolan *Çelik Adam*'da bu
trend'e ellerinden gelen katkıyı yapmaktadırlar. Bu ikilinin elinde Süpermen'in
adeta İsa Mesih'e dönüştüğünü görü-
yoruz. Olabildiğince fedakâr, cesur ve
iyi kalpli bir görüntü çizen Süpermen,
kendisi gibi bu gezegenden olmayan
Zod'a karşı insan ırkını kurtarmak için
mücadele vermektedir. Burada bir nevi
kıyamet öncesine, yani Mesih ve Deccal
arasındaki mücadeleye şahit olmaktayız.
Süpermen'in Zod'la savaşmaya başlama-
dan önce bir kiliseye yaptığı ziyaret ve
kilisenin papazı ile yaptığı kısa sohbet
Süpermen'in mücadelesine bu Hıristiyanı
renge verme ve mesajı somutlaştırma gay-
reti olarak okunabilir.

Süpermen'in devlet otoritesiyle ilişkisi
de muhafazakâr Nolan'ın Batman'i ile
benzerlikler taşımaktadır. 1930'ların Sü-
permen'inin aksine, kötülüğün kaynağı
mevcut yapılar değil, dışarıdır (Zod teh-

Süpermen tüm Amerikalılar gibi bulunduğu topluma bir “göçmen” olarak gelmiştir. Bu haliyle Süpermen en temelde bir göçmen hikâyesidir. Kahramanımızın yaşadığı “çifte kişilik” ve uyum problemi birçok Amerikalı için oldukça bilinen bir durumdur.

diti mesela). Süper kahramanımız bu kötülüklerle mücadelede devlet otoritesinin zayıf kaldığı noktada devreye girmekte, toplumda birleştirici bir rol oynamakta ve otorite boşluğunu doldurmaktadır. Aynı zamanda, öldürmemek ve orantısız şiddet kullanmamak konusunda gösterdiği gayretler göz önüne alındığında sıradan insanlar için geçerli toplumsal hukuk kurallarına da elinden geldiğince riayet etmektedir. Lakin fırsat doğduğunda kendisini devlet otoritesinin dışında görmekten de imtina etmemektedir. Mesela filmin son sahnesinde bunu açık bir şekilde görmekteyiz. Süpermen ile karşı karşıya kaldıklarında, Süpermen insanoğluna ve tabii ki devlet otoritesine “benimle yaşamayı öğrenseniz iyi olur” demektedir. Siyaseten bu durumu, gerçekte bir Süpermen olmadığına göre, siyasi otoritenin bazı hallerde, yani “olağanüstü hal”de, hukukun dışına çıkabileceği şeklinde anlayabiliriz. Bu da 11 Eylül sonrası Amerika’da muhafazakâr-sağcı kanatın açıkça destek verdiği bir siyasi fikirdir.

Film aynı zamanda, Süpermen’in giysisinin üzerindeki “S” simgesinin Kripton geze-

geninde “umut” anlamı taşıdığıнын altını kalın harflerle çiziyor. Ekonomik sıkıntılarla boğuşan günümüz Amerika’sında insanların şüphesiz en fazla duymak isteyeceği kelime “umut” olacaktır. Zod ve adamlarının dünyayı istilası bu haliyle ekonomik krizin de bir sembolü olarak görülebilir. Zod’ın gemisinin Amerikan ekonomisinin kalbi Wall Street’i anımsatan bir bölgeyi yutma sahnesi bunu bir şekilde imlemektedir. Süpermen ve insanoğlunun Zod’a karşı zaferi de bir bakıma ekonomik krize karşı bir zaferi temsil etmektedir.

Sonuç olarak, karşılaşılan toplumsal sıkıntılara yönelik insan-üstü otoritelerin çözüm sunması bazılarına göre bir nevi umut tacirliği ve otoriterleşme emaresi olarak görülmektedir. Fakat görünen o ki, bu tarz yapımların artış göstermesi ve ilgi görmesi aynı zamanda insanoğlunun kadim korkularından bir türlü kurtulamadığının ve başaramadığının bir göstergesi olarak da görülebilir.

Man of Steel / Süpermen’in Serüveni

Yönetmen: Zack Snyder

Senaryo: David S. Goyer

Oyuncular: Henry Cavill, Amy Adams,
Michael Shannon

Yapım: ABD, Kanada, İngiltere, 2013, 143 dk.

Vizyon Tarihi: 14 Haziran 2013

2

ULUSLARARASI VAN GÖLÜ FİLM FESTİVALI

MÎHRÎCANA FÎLMAN A BEHRA WANÊ YA NAVNETEWÎ

● INTERNATIONAL FILM FESTIVAL OF "LAKE VAN"

"ՎԱՆԱ ԼԻՃ" ԲՐ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԿԻՆՈՓԱՌԱՏՈՆ



01-07 EYLÜL
2013

EV DEN KAÇANLAR EVİNİ ARAYANLAR

CELİL CİVAN

Rita Felski akademik dünyadaki “nesnel yaklaşımların” aksine sıradan okurun edebiyatla ilişkisinin daha kişisel ve duygusal olduğunu söyler. Felski’ye göre okurun metin karşısında yaşadığı dört an vardır: Tanıma, büyülenme, bilgi ve şok. Okur bir metni okurken kendini tanıır, metinden yeni şeyler öğrenir, kahramanlarla yolculuk ederken büyülenir,

bazen de şoka uğrar.¹ Akademik eleştirinin metinle okur arasında mesafe koyan yaklaşımlarına (yapısalcılık, Marksist eleştiri, yapıbozumculuk) karşı fazlasıyla naif görünen bu dört an bizim neden edebiyattan vazgeçemediğimizi de ifade eder. Zira yapısalcılığın metni yazardan ve okurdan koparan yaklaşımı, yapıbozumculuğun metni ötekileştirmesi veya

¹ Rita Felski, *Edebiyat Ne İse Yarar?* çev. Emine Ayhan, Metis Yayınları, 2010.

Marksist eleştirinin metinde ideoloji arayıp durması karşısında bizler tam da Felski'nin sözünü ettiği dört eylem için sanat eserleriyle iletişim kurarız. Bir metin, başkaları kadar kendimizi tanıtmamıza, “sanat eserleri bir şey öğretmez” diyen uzmanlara inat yeni bir şeyler öğrenmemize, sıkıcı hayatlarımızın aksine yaşanan maceralarla büyülenmemize, kendi ahlâki kalıplarımızın dışına çıkıp şoka uğramamıza “yarar.”

François Ozon'un son filmi *Evde* (*Dans la maison*, 2012) “çağdaş sanata” dair yaptığı keskin alaylar, edebiyat dünyasına ve Hitchcock'a yaptığı göndermelerin yanında bize edebiyatla olan yakın ilişkimizi tekrar hatırlatıyor: Çağdaş sanatın tumturaklı lafazanlıklarına bakmayın bizler edebiyatı “yararları” için okuruz.

Cumhuriyetçi bir müdürün sıkıcı ve tektipleştirici idaresi altındaki bir liseye gelen “eskinin başarısız yazarı” yeninin Edebiyat Öğretmeni Germain, kompozisyon derslerinde bir arkadaşının evinde olup bitenleri kendine has üslubuyla kaleme alan Claude'ün yazdıklarından etkilenir. Başlangıçta ahlâki bulmadığı için şoka uğrayan Germain, daha sonra işin içindeki edebiyata odaklanarak Claude'ün yazdığı maceranın büyüüne kapılır, macerayla birlikte hem anlatılan aileyi tanır hem de kendi aile ilişkilerini

François Ozon'un son filmi *Evde* “çağdaş sanata” dair yaptığı keskin alaylar, edebiyat dünyasına ve Hitchcock'a yaptığı göndermelerin yanında bize edebiyatla olan yakın ilişkimizi tekrar hatırlatıyor: Çağdaş sanatın tumturaklı lafazanlıklarına bakmayın bizler edebiyatı “yararları” için okuruz.

yeniden öğrenir. Bu şok, büyülenme, tanıma ve öğrenme başlangıçta keyifli bir hal olsa da “hayatın gerçekleri” karşısında Germain'in kendisini yazılanlara (edebiyata!) fazlasıyla kaptırması onu mutsuz bir sona sürükler.

Walter Benjamin bir roman okuduğu sırada okurun aslında neyin peşinde olduğunu dile getirirken söz konusu mutsuzluğu da ima eder:

“Ancak roman okuru aslında “hayatın anlamını” ortaya çıkaracağı insanları arar. Bu yüzden de o, ne olursa olsun, onların başlarına gelecek olan ölümü paylaşacağını önceden bilmelidir: Gerekiirse onların mecazi ölümlerini -romanın sonunu-, fakat tercihan hakiki olanını. Kahramanlar ölümün -tamamen belirli bir ölümün, tamamen belirli bir yerde, onları çoktan beklediğini okurun anlamasını nasıl sağlar? İşte bu, okurun romandaki olaylara dönük yakıcı ilgisini besleyen meseledir.



Filmdeki lisenin adının Flaubert olması bize hayatından alabildiğine sıkılan Esther'in sürekli "çekip gitmeyi" düşünen *Madame Bovary*'den ilham aldığını söyler. Bir başka Flaubert romanı olan *Duygusal Eğitim*'inin kahramanı da tıpkı Claude gibi sevdiği kadınla yakın olmak için onun evine girmeye, ailesiyle yakınlaşmaya çalışır.

Roman, sadece başkasının kaderini, belki de öğretici bir biçimde bize sunduğu için önemli değildir; roman önemlidir zira bu yabancı'nın kaderi onu tüketen

alevin erdemiyle, kendi kaderimizden asla çıkaramayacağımız sıcaklığı getirir. Okuru romana çeken de ürpertili hayatını okuduğu bir ölümle ısıtma ümididir.”²

Başkaca söylersek, bir metinde bizi asıl çeken ve bizi mutsuz eden şey, bizim hayatımızın sıkıcılığına, durağanlığına, dahası anlamsızlığına karşı bir anlamın mevcudiyetine olan inancımızdır. Bizler kendi kaderimizden çıkamasak da kendi kaderinden kurtulmaya çalışan roman

² Walter Benjamin, "The Storyteller", *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, Schocken, 1979.

kahramanlarına hayranlık duyarız. Diğer bir ifadeyle, evimizi terk etmeye cesaret edemsek de evini terk etmeye cesaret eden kahramanların hikâyelerini okumayı severiz. Bu terk etme onların ölümü pahasına da olsa...

Edebiyat metinlerini böylesi bir ev metaforuyla anlatmak mümkün olabilir mi: Filmdeki lisenin adının Flaubert olması bize hayatından alabildiğine sıkılan Esther'in sürekli "çekip gitmeyi" düşünen *Madame Bovary*'den ilham aldığını söyler. Bir başka Flaubert romanı olan *Duygusal Eğitim*'inin kahramanı da tıpkı Claude gibi sevdiği kadınla yakın olmak için onun evine girmeye, ailesiyle yakınlaşmaya çalışır. Jack London'un *Martin Eden*'inin bir eve giriş sahnesiyle açılması, Martin'in o evi ve evde yaşayan Ruth'u tanımasıyla bütün hayatının alt üst olması tesadüf olmasa gerektir. Tıpkı yazarıyla kahramanını bir araya getiren Unamuno'nun *Sis*'indeki maceranın Augusto'nun bir evin önüne gelmesiyle başlaması gibi.

Örnekler çoğaltılabilir -çoğaltıldığında muhtemelen ilginç bir manzara da çıkar ortaya. Ancak okur ve kahramana odaklanırken şu soruyu gözden kaçırmamak gerekir: Okur, okuduğu kahramanın ölümü uğruna hayatın anlamını bulma hevesiyle okur; kendi evini terk etmeyi göze alamadığı için. Kahramansa kendi

Kaderimizden çıkamasak da kendi kaderinden kurtulmaya çalışan roman kahramanlarına hayranlık duyarız. Diğer bir ifadeyle, evimizi terk etmeye cesaret edemsek de evini terk etmeye cesaret eden kahramanların hikâyelerini okumayı severiz.

evini terk edemeyen okura inat hayatın anlamına sahip olmak uğruna evini terk edip ölümle karşılaşır. Filmdeki gibi, evinden memnun olmayan okurla yazarın gönül birlikteliği karşısında yazarın ısrarla başını sokacak bir ev aramasına ne demeli?

Evde / Dans la Maison

Yönetmen: François Ozon

Senaryo: François Ozon

Oyuncular: Fabrice Luchini, Ernst Umhauer, Kristin Scott Thomas

Yapım: Fransa, 2012, 105 dk.

Vizyon Tarihi: 24 Mayıs 2013

DERVİŞ ZAIM:

“DEVİR’DE YİNE GELENEK VAR”

Sinematografisinde forma dönük arayışları ile dikkat çeken Derviş Zaim’in son filmi *Devir* (2012) belgesel ve kurmacanın sınırlarında dolaşıyor. Burdur’un Hasanpaşa köyünde geleneksel olarak düzenlenen bir çoban yarışmasını konu alan filmin tamamında gerçek mekânlar ve gerçek oyuncular yer alıyor. Yönetmen Zaim ile filmin hikâyesini, sınırlarda dolaşan sinemasını ve gelenekle ilişkisini konuştuk.

SÖYLEŞİ: **HİLAL TURAN**

➤ **Geleneksel sanatlar üçlemesinden sonraki ilk filminiz *Devir* oldu. Bu filmde de sinema dili açısından farklı bir denemeye girişiyorsunuz. Belgesel ve kurmacanın sınırlarında gezinen bir film. Bundan sonraki sinema serüveniniz bu yolda mı devam edecek?**

Geleneksel sanatlarla sinemayı buluşturma sebeplerimden biri, “Acaba bu ülkenin

cephanesini, malzemesini kullanarak sinema sanatının dilini farklılaştırmak, tazelemek mümkün müdür?” sorusuydu. Bu da daha bizden bir sinema anlayışının mümkün olup olmayacağı konusunda kendime sorduğum sorular neticesinde ortaya çıkmış bir motivasyondur.

Devir’de geleneksel bir sanat yok. Daha önceki filimlerimdeki yapıyı hatırlarsanız, bir tane geleneksel sanatla ilgilenen karakter, o karakterin karşı karşıya kaldığı



Fotoğraf: Hihal Turan

meseler ve geleneksel sanatla olan ilişkisi filmin aksiyon çizgisini belirliyordu. Çobanlarla ilgili yaptığım *Devir* filminde böyle bir geleneksel sanatı işin içine entegre etmenin malzeme nedeniyle çok da mümkün olamayabileceğini gördüm. Dolayısıyla oraya bir geleneksel sanatı koymadım. Ama *Devir* filminin gelenekle başka bir bağlantısı var. O da yüzlerce seneden beri devam eden bir geleneğin filme aktarılması biçiminde gerçekleşti. Bu filmde aslında “gelenek” dendiği zaman sadece ve sadece bir şeyi anlamamız gerektiğini söylemeye çalışıyorum. Geleneksel sanatların tarihi seyrini, hatta bu manada onların Çin’den geldiğini, İran’ın bunlar üzerine katkısını düşünür-

seniz, böyle tüm zamanlar boyunca hazır ve nazır bir geleneksel sanat olmadığını, onların zaman içinde değiştiğini düşünürseniz ucu bucağı olmayan bir okyanusla karşı karşıya kaldığımızı siz de takdir edersiniz. Kaldı ki, gelenek sadece bunlarla ilintili bir şey de değil. Anadolu’da çeşitli yerlerdeki “senkretik” inançlar da bizim gelenek bagajımıza pekâlâ girebilir. Bu anlayışın ürünü olarak *Devir* filmi ortaya çıktı. Sözün özü şu ki benim gelenek adını verdiğim dolap, meşrebi geniş bir dolap. Bu da iyi bir şey. Çünkü yaşadığım coğrafya böyle bir coğrafya. Bunun bir zenginlik olduğunu düşünüyorum.

➤ **Kendinizi gelenekle modernlik arasındaki sınırda iş yapan bir yönetmen**

Anadolu'da çeşitli yerlerdeki “senkretik” inançlar da bizim gelenek bagajımıza pekâlâ girebilir. Bu anlayışın ürünü olarak Devir ortaya çıktı. Benim gelenek adını verdiğim dolap, mesrebi geniş bir dolap. Bu da iyi bir şey. Çünkü yaşadığım coğrafya böyle bir coğrafya. Bunun bir zenginlik olduğunu düşünüyorum.

olarak mı tanımlarsınız? Tam olarak nerede duruyor Derviş Zaim sineması? Gelenek ve modernliği mezcetmeye mi çalışıyor, ya da bu ikisi arasındaki gerilimden yeni bir dil mi kuruyor?

Yaptığım işler aslında bu sorulara ilişkin verileri taşıyor. Ama şimdi böyle büyük bir argüman; “Gelenek ve modernliğin arasında duruyorum ve bundan hareketle film üretiyorum.” demek beni korkutur. Çünkü ileride yapma ihtimalim olan ve buna uymayan başka bir işin ortaya çıkmasını böyle sözler sarf ederek baltalamak istemem. Ama yaptığım işlerin bir şekilde gelenekle bir teması olacak. Bunu söyleyebilirim. Bizim gelenekle olan ilişkimizin, algımızın biçimi de beni rahatsız ediyor. Ya körü körüne bir bağlanma ya da bir devekuşu gibi görmezden gelme. İfrat ve tefrit tavrı var geleneğe yaklaşımımızda. Halbuki tam tersinin yapılması gerekiyor. Godard, “Ben sinemayı Fransız olmanın ne anlama geldiğini öğrenmek için yapıyorum.” der. Türkiyeli olmak, bu coğrafyada yaşamak ne anlama geliyor, sinemanın yapması gereken şeylerden birisi de bu. Sinema insan ruhunun aynasıdır diyorsak,

o zaman bu aynayı nereye tutacaksınız? Bu coğrafyaya tutacaksınız. Dolayısıyla bu coğrafyaya tuttuğunuz zaman da öyle ya da böyle bu ülkenin geçmişi işin içine girmek durumundadır.

➤ Derviş Zaim sineması, “sınırlar sinemasıdır” diyebilir miyiz? Gelenekle modernlik, tarihle bugün, makro öykülerle mikro hayatlar arasında...

Doğrudur. Çünkü filmografimde yelpazenin geniş olması, yan yana uzanıp giden, birbirine paralel olarak devam eden ama farklı dokulara sahip kulvarların olması beni mutlu ediyor. Filmografimdeki değişik film kümelerini hatta filmlerimin her birini bir kulvara benzetirsek bunların birbirinden farklılıklarıyla yan yana uzanıyor olmaları, bir bütün oluşturmaları, linearite içinde olmaları iyi bir şeydir. Bu biçim ve içerik olarak farklı şeylerin denendiğini, yelpazenin geniş olduğunu gösterir. Ki yapmaya çalıştığım şey de bu. Bir sürü şapkam var. Bunların bazılarını bir süreliğine çıkarıyorum, ötekini takıyorum. Sonra onu da bir süreliğine çıkarıp bir sonrakini... Bir sürü şapkaya sahip olmanın bir yönetmen için iyi bir şey olduğuna inanıyorum. Çünkü çağımız da böyle bir çağ artık.

➤ Bu sınırlar filmografisine Devir’de insan ve doğa arasındaki sınır da ekleniyor. Filmde yüzlerce yıldır devam eden koyun yıkama şenliklerini modern yaşamın tüm engellerine rağmen sürdürmeye çalışan köylülere tanıklık edi-

yoruz. Siz modern dönemde insan ve doğa ilişkisini nasıl yorumluyorsunuz?

İnsanların en önemli meselelerinden birinin doğayla olan ilişkisi olduğunu düşünüyorum. Bu çağda doğayla anlamlı bir ilişki nasıl kurabiliriz sorusu çok önemli ve benim de kafa yordüğüm bir soru. Çünkü kalkınma ve gelişme başat olduğu zaman doğayla olan ilişkinizi daha arka plânda tutmak zorunda kalırsınız.

➤ Huxley, *Cesur Yeni Dünya* isimli distopyasında “Doğa sevgisiyle fabrikalar çalışmaz.” der.

Evet, kalkınma döneminde doğayla olan ilişkide daha hoyrat davranmak durumunda kalırsın ki bizim ülkemizde de bunu yaşıyoruz. İnsanlar ya da devlet, bürokrasi kalkınma hevesiyle birtakım şeyleri görmezden gelme eğiliminde olabiliyor. İnsanlar ne zaman doğayı daha ciddiye almaya ve daha incelikli yaklaşmaya başlıyorlar: Ancak ülke belli bir gelişmişlik düzeyine geldiği zaman, tuzu kuru olduğu zaman tabiri caizse. Doğa duyarlılığı o zaman üst düzeye çıkmaya başlıyor. Şimdi biz henüz bu noktada değiliz. Ama ileride muhtemelen bu da olacaktır. Fakat bindiğimiz dalı kesmeden önce bu meselenin gündeme getirilmesi gerektiğini düşünüyorum. Çünkü herkesin hak vereceği üzere doğayla ilgili tahribat bazen geri dönülemez boyutlara varabiliyor. İşte bu geri dönülemez boyutlara varma ihtimali olan noktalara dair küçük bir uyarıda bulunmak için yaptığım işlerden bir olarak görmek mümkün *Devir*'i.

Bizim gelenekle olan ilişkimizin, algımızın biçimi beni rahatsız ediyor. Ya körü körüne bir bağlanma ya da bir devekuşu gibi görmezden gelme. İfrat ve tefrit tavrı var geleneğe yaklaşımımızda. Türkiyeli olmak, bu coğrafyada yaşamak ne anlama geliyor, sinemanın yapması gereken şeylerden birisi de bu. Sinema insan ruhunun aynasıdır diyorsak, o zaman bu aynayı nereye tutacaksınız? Bu coğrafyaya tutacaksınız.

Devir'de insanlar koyunlarını kırmızı boyamak için bir kaya bulmak zorundalar. O kayayı alabilmek için önlerindeki engel de maden şirketi oluyor. Maden şirketi mermer ocağını işletmek için çit çeviriyor o kayanın bulunduğu alana. Çobanlar oradan kaya alamıyorlar. Bundan sonra da başlarının çaresine bakmaya çalışıyorlar. Gidip şehirdeki nalburdan toz boya alıyorlar. Ve gelenek ancak bu şekilde devam edebiliyor.

➤ Gelenek devam etmiş oluyor mu bu şekilde sizce?

Gelenek tabii başka bir bağlamda devam etmiş oluyor artık. O kaya artık genç çobanlar için dedelerinin koyunları için boya aldığı bir kaya değil. Dedeleri otantik bir şekilde o kayadan faydalanıyorlardı. Ama kendileri nalburdan alıyorlar. Burada asıl önemli olan şu: Bahsedilen kayadan parça alıp onu toz hale getirip boya elde etmeye çalışmak maden şirketinin işine girmesiyle sekteye uğruyor. Gün-



Bu çağda doğayla anlamlı bir ilişki nasıl kurabiliriz sorusu çok önemli ve benimde kafa yordüğüm bir soru. Çünkü kalkınma ve gelişme başat olduğu zaman doğayla olan ilişkinizi daha arka plânda tutmak zorunda kalırsınız.

müzle ilgili olarak bunu bir metafor olarak görmek mümkün. Ben kendi istediğim şekilde, dedelerimin yıllardır yaptığı şekilde kayadan toz boya elde etmeyi başaramazsam ne yapacağım? O gelenek bu yüzden başka bir şekilde devam edecek. Artık, parçalı, “fragmantel” olacak. Çünkü sen gerçek kayayı değil nalburdaki toz boyayı alarak devam ettiriyorsun. Başka türlü olması düşünülebilir mi peki? Hayır düşünülemez. Bir şekilde hayat kendine bir yol açıyor. Tatlı olan şey burada, geleceğin bir şekilde devam etmesi. Ama çobanlar ayak diremek istiyorlar, biz eskiden yaptığımız gibi yapmak istiyoruz diye. Ve de film burada ancak ve ancak onlara do-

ğaya ilişkin bir şey yapmaları durumunda kayayı veriyor. Finalde kırmızı kayayı buluyorlar. Ama o kırmızı kaya, doğanın onlara sunduğu hediye, ancak geyiğin tahta boynuzlarını geyiğin yanına bırakan beceriksiz çoban sayesinde oluyor. Burada da bir ironi var. Aralarında en yeteneksiz çoban bunu yapıyor.

➤ **Özellikle tüm filmlerinizde rüyaların devreye girdiği vicdan sorgulaması bu filminizde de mevcut. Descartes’ın bahsettiği şekliyle bedenden koparılmış Aklı, doğa üstü, metafizik alanda rüyalarla temize çekiyor sanki karakterler.**

İnsanların inançlarının da en az zihni melekeleri kadar, Descartes’ın deyimiyle akılları kadar, hayatlarını belirlemekte etkili olduğuna inanırım. William James der ki inançlar doğru oldukları için iş görmezler, iş gördükleri için doğru olurlar. Bizim ve bize benzeyen dünyanın pek çok yerinde insanların inançları var. Batıl ya da değil, beğenelim ya da beğenmeyelim, akıl dışı olsunlar ya da akla uygun olsunlar, bunlar iş görüyorlar. Bunlar toplumsal, psikolojik, fizyolojik, biyolojik pek çok anlamda iş görüyorlarsa, o halde bunlar doğrudurlar, hayatın önemli bir parçasıdır. *Devir*’in içerisinde hayatın devretmesine ilişkin olarak benim şamanik bir gönderme yaparak kullandığım şey bu insanların hayatında bir yere denk düşüyor, o boşluğu dolduruyor. Demek ki onlar için doğru.

➤ **Filmin sonunda bir duvar halısında İsa figürü görüyoruz. Burada çobanlık da fiziksel anlamının ötesinde metafizik bir anlama mı taşıyor?**

Yarısmada bir türlü birinci olamayan ve avlanan geyiğin kesilen boynuzları dolayısıyla vicdan azabı duyan o genç çobanda İsevi bir hava olsun istedim çünkü. Adamcağız rekabet nedeniyle ruhu kavrulmuş bir biçimde sabaha kadar içki içiyor. Yarısmada birinci olamamanın kızgınlığını koyunlardan alıyor. En sevdiği koyununu ağılın dışına atıyor. Ama ertesi sabah uyanınca koyunun yanına gidiyor ve özür dilercesine okşuyor, seviyor. O koyunu öpüp, okşayıp ondan bir sevgili gibi özür dilemesi sahnesinin öncesinde onun yatdığı odanın duvarında İsa peygamberi çoban iken kuzularla birlikte gösteren halıyı görüyoruz. Çünkü rekabet duygusunun gemi aزیya aldığı bu çağda İsevi bir merhamet duygusunu vurgulamak istedim. İsa peygamberin merhamet üzerine olan sözlerini hatırlayın. Bu filmde de yaptıklarından pişman olan ve özür dilemek isteyen bir çobanın İsevi denebilecek bu duygusunu yansıtmak istedim burada. Ki filmin bütününde de bu var. Özellikle genç çoban büyük şehre geliyor ve bir hayvan kesim atölyesinde çalışmaya başlayınca, öldürülecek olan hayvanların yanına gidip onların başlarını okşadığı sahnede de benzer bir duyguyu görmek mümkün.

➤ **Siz Türk sineması üzerine düşünen ve bunları kimi zaman kaleme döken**

Doğayla ilgili tahribat bazen geri dönülemez boyutlara varabiliyor. Devir bu geri dönülemez boyutlara varma ihtimali olan noktalara dair küçük bir uyarıda bulunmak için yaptığım işlerden biri.

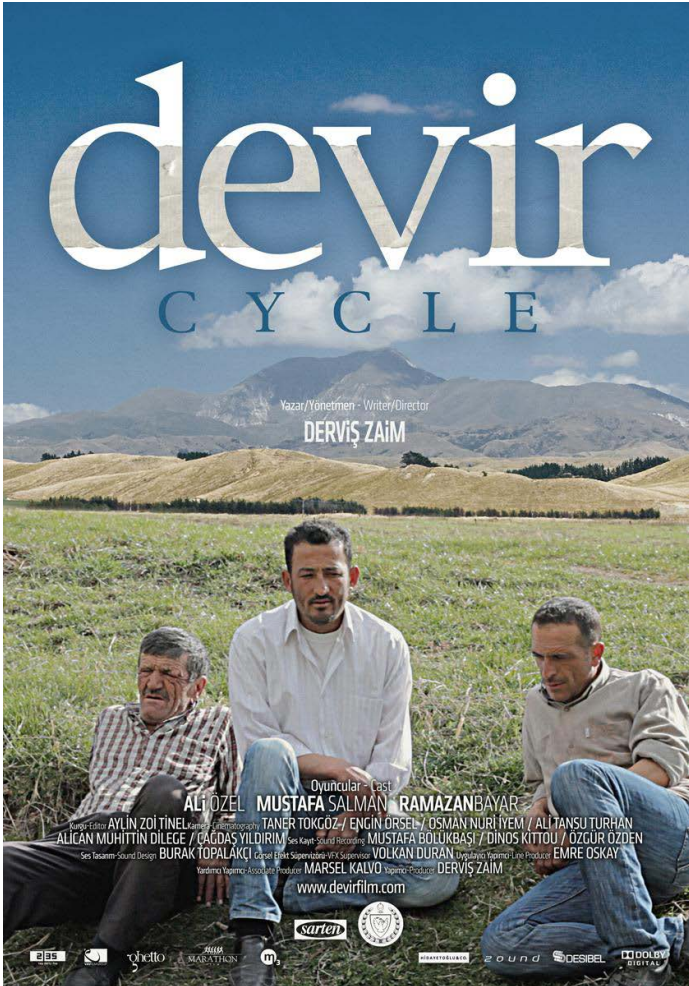
de bir yönetmensiniz aynı zamanda. Türk sinemasında sizin de son filminiz *Devir*'de olduğu gibi ciddi anlamda bir "taşra"ya yönelik söz konusu. Siz bunu nasıl okuyorsunuz?

Bu konunun genel olarak, sosyal, ekonomik, politik karmaşayla baş edemeyen bireyin kapağı taşraya atıp orada daha az uyarının ve problemin olduğu bir mekânda hayatını devam ettirmeye çalışması biçiminde yorumlandığını biliyorum. Ve ben de bu yorumu açıklayıcı buluyorum. Aslında bir anlamda kaçış mekânı taşra. Ancak ben taşrayı bir kaçış mekânı olarak görmedim hiç.

➤ **Biraz yeni filminiz *Balık*'tan bahsedelim istersiniz. Son aşamaya gelindi yanılmıyorsam. Nasıl bir film bekliyor bizi? Yeni bir üçleme mi?**

Bu defa doğal oyuncular yok. Sanem Çelik ve Bülent İnal oyuncular. Doğayla olan ilişkisi bağlamında *Devir*'le bir ilgisi var tabii. Ama büyük kentten bunalıp giden bir adam yok!

TEKNOLOJİ ve ŞİİR ARASINDA DEVİR



ZEYNEP GEMUHLUOĞLU

Bir şeyin var-olması ile insanın “yapma”sı, “bir şeyi varlığa çıkarması” arasındaki ilgi nedir? Sanat –ki arapça bir kelime olarak “yapma” anlamındadır- ne tür bir eylemdir? Derviş Zaim’in *Devir*’ini (2012) konuşmak için düşünce ve felsefenin bu ilk ve önemli sorularıyla başlamak gerek belki de. Hem filmin önemli meselelerinden birinin -yönetmenin diğer filmlerindeki gibi- sanatın/sinemanın ne’liğine dair soruyu “gelenekten yararlanma” biçiminde yeniden gündeme getirmesi hem de bunu filmin diğer meselesi olan insan ve doğa ilişkisi merkezinde görünür kılarak çözmesi açısından.

Devir, İstanbul Film Festivali’nden sonra tam da hepimizin “insan söz konusu olduğunda üç-beş ağaç nedir ki” yahut “mesele elbette üç-beş ağaç değil” söylemlerine odaklan-



dığımız sırada sessizce vizyona girdi. Belki de bütün meselenin üç-beş ağaç, üç-beş hayvan olduğunu ima edercesine. Hatta bu “olay”ın “logos”unu belirleyen güncel reel politikanın köklerindeki antro-po-lojik tavrın doğayı, ağacı, hayvanı, varlığın açıklığındaki insanı, dini, sanatı ve düşünceyi nasıl hâkimiyeti altına aldığını da göstererek.

O halde filmin açtığı yoldan ve “antropolojik tavır”la ilgili itirazı da yedeğimize alarak sanatın ne türden bir eylem olduğunu, var-olanların varlığa gelişleriyle insanın bir şeyi varlığa getirişi arasındaki ilgiyi düşünelim önce. Sinemanın “teknik” özelliği nedeniyle başlangıcından günümüze “sanat” olup olmamasına ilişkin tartışmaları da hatırlarsak sorularımızı başka bir soruya doğru yönlendirmeliyiz belki de:

“teknoloji ve sanat arasındaki ilişki nedir ve sinema bu ilişkinin neresinde durur?”

Teknoloji ve sanatın uzak geçmişteki kökenleri üzerine düşündüğümüzde Greklerde iki kelime çıkıyor karşımıza, “poiesis” ve “techne”. Her iki kelime de varlığın vücuda gelmesinin veya “açığa çıkmasının” tarzlarını isimlendirir. Platon’un tanımıyla “nâ-mevcutluktan mevcut olmaklığa çıkan her ne varsa orada *poiesis* vuku bulur.” Sanatın bu çağdaki yazgısı üzerine düşünen Heidegger ise doğada vuku bulan açığa çıkmanın yani *physis*’in en yüksek anlamda *poiesis* olduğunu söyler; bir goncunun açılması, bir bebeğin doğumu veya bir meyvenin olgunlaşması gibi. Mevcuda getirme, açığa çıkarma insan eliyle, aracılığıyla gerçekleştiğinde ise “techne” adını

alır. Bu şekilde bakıldığında sanat da dahil tüm insani edimler “teknik”tir ve tıpkı *poiesis* gibi “hakikatin açıklığı” ile ilgilidir. Bu açıklığı sağlamak da “teknik” olanı “şiiresel” kökenine geri götürmek, açığa çıkarmaya hakim olmak değil “aracılık etmek”, onu tıpkı bir goncanın açılışındaki “kendi”liğe ve gizine iade etmekle mümkündür.

Ancak Platon’la ve Varlık’a değil varolanlara yönelerek kurulan felsefeyle birlikte bu defa “asıl ve kopya” ilişkisi devreye girerek *technen*in karakterine sınırlama getirilir. Platon’un felsefeyi de arkitektonik (arkhe-tecton/ arke ustasına dair) metaforuyla açıkladığı düşünülürken şairler ve sanatçıların “ideal şehir”den kovulmasının sırrı anlaşılabilir. Şiirin/sanatın olduğu kadar ağacın ve hayvan’ın da polis/şehrin ve politikanın emrine, tasavvuruna verilmesinin de. Aristo ile birlikte ise “hakikat”in önerme/mantık temelinde kazandığı “kesin doğruluk”a paralel olarak doğada vuku bulan *physis*’e özgü hakikat, bir gizem olmaktan çıkmaya başlar ve yeni bir tür “açığa çıkarmanın, mevcuda getirmenin” önünü açar. Yine Heidegger’in kelimeleriyle söyleyecek olursak bir tür “zorla açığa çıkarma” olarak “çerçeveleme”nin.

Çerçeveleme, Greklerden Müslüman filozoflara, oradan da Aydınlanma ve Modernizmdeki bütün görünümünde metafizik temelli felsefenin tasvirici-tasavvurcu düşünme biçiminin bir sonucudur. “Şeyler”, onları nasıl göreceğimiz ve tasavvur edeceğimizi belirleyen bir çerçeveye



yerleştirir, çerçeveler de tıpkı bir resmin çerçevesi gibi neyin resmin bir parçası olarak görülebileceğini belirlerler. Yapılacak bir bina, bir resim veya başka bir şey, içinde/içinden var-olacağı yeryüzü veya doğadan, ağaçtan, taştan tamamen bağımsız bir öz olarak tasavvur edilir, böylece yeryüzü o binayı, tuval veya kağıt o resmi ortaya çıkaran bir canlılık, giz olmaksızın çıkar ve nesneleşir.

İnsan olan ve olmayan şeyleri sabit rezerve indirgeyen anlayış da çerçevelemenin hükümsüzlüğünde vuku bulur. Bu zorla açığa çıkarmada doğa, kendi kendisini sürekli yeniden “yapan” bir makine gibi düşünülür veya bir amaca yönelik olarak



kullanılabilecek ve saklanabilecek bir araç olarak enerjiye dönüştürülür : “... bir toprak parçası, kömür ve cevher çıkarmak için zorlanır. Yeryüzü kendisini bir kömür madeni bölgesi olarak, toprak da mineral rezervi olarak gösterir.” Ve mekân “arsa” olarak binalar dikilmeye, nehir elektrik üretmeye, bitkiler daha meyve vermeye, hayvanlar süt ve et vermeye “zorlanır.” Devamla insanlar insan-kaynaklarının, sanatçılar da kültür endüstrisinin rezervlerini oluştururlar. Böylece şey’in kendi kendisi olarak açığa çıktığı şiirsellik unutulur. Çağımızın teknolojisi tam olarak bu türden bir çerçevelemenin egemenliğindeki *tekniktir*.

Devir, hepimizin “insan söz konusu olduğunda üç-beş ağaç nedir ki” yahut “mesele elbette üç-beş ağaç değil” söylemlerine odaklandığımız sırada sessizce vizyona girdi. Belki de bütün meselenin üç-beş ağaç, üç-beş hayvan olduğunu ima edercesine.

Tasvirici-tasavvurcu anlayışta dünya veya doğa bir resim olarak fethedilir ve biçimsel yahut normatif olarak dünyayı, doğayı anlayışımız ve varlık olmanın ne olduğu önceden kurgulanır. Bu arada doğayı ve dünyayı bu şekilde kavramsallaştırarak onun modelini kuran bir özne olarak “insan” da mezkur tavrın en başından beri farklı görünümelerde ortaya çıkan “antropolojik makine” tarafından tekraren üretilmektedir. “İlk Felsefe” veya Müslüman filozofların tabiriyle “Felsefe-i Ülâ”, yani Metafizik, “hayvani doğanın” “physis”in aşılmasını sağlayan “öte”, “meta” ile ilgilidir ve bu şekilde “insan”ı üretirken ona eklenen “insan merkezli” Yahudi-Hristiyani vahiy anlayışı ve devamla Rönesans, sonra da Aydınlanma “üretime” devam eder. Ancak günümüzde -Agamben’in ifadesiyle- “artık” her defasında insana ve hayvana dair karar vererek “humanitas” üretmiş olan antropolojik makine olarak kendi hayvanlığının topyekûn işletim tebliğini üzerine almış insanlığın, hâlâ insani olup olmadığını söylemek kolay değildir ve insani ya da hayvani olarak tanımlayan bir hayata ilişkin refahın tatminkâr olup olmayacağı da

Tasvirici-tasavvurcu anlayışta dünya veya doğa bir resim olarak fethedilir ve biçimsel yahut normatif olarak dünyayı, doğayı anlayışımız ve varlık olmanın ne olduğu önceden kurgulanır. Doğayı ve dünyayı bu şekilde kavramsallaştırarak onun modelini kuran bir özne olarak “insan” da mezkur tavrın en başından beri farklı görünümlede ortaya çıkan “antropolojik makine” tarafından tekraren üretilmektedir.

açık değildir. Bir anlamda “makine, boşa dönmektedir”.

Bu noktada yine Agamben’in yorumuyla Heidegger’e kulak verecek olursak Batı düşüncesi açısından karşımıza olası iki senaryo çıkar: tam da “açıklığı” hayvanın “kapalı” oluşunu fark etmesine bağlı olan insan, ona *teknik* aracılığıyla hükmetmeye çalışır veya “varlığın çobanı olan insan” hâkimiyet nesnesi haline getirilmeyen kendi gizliliğini, kendi hayvanlığını sahiplenir.

Devir, elbette bütün bu felsefi tartışmalara girmeden kendi topraklarımız üzerinde binlerce yıldır tekrarlanan bir ritüelin kaydedilmesi, kurgulanması ve böylece izleyicinin de buna dahil edilmesi ile yapıyor, hem şenliğini hem sanatını hem de itirazını. İlk bakışta yukarıda dile getirdiğimiz teknoloji-sanat ilişkisi ve bu bağlamda ilerleyen antropolojik tavra ilişkin çözümlemenin tümüyle Batı’yı ilgilendiren bir süreç gibi görünmesini de engelliyor. Zira filmin “açığa” çıkardıkları belki de tam ola-

rak bu toprakların derdiyle dertlenmemizi şart koşarken bizzat “Devir” ismi ile yine bu topraklara dair hem kadim dönemlerin hem de tasavvufun bilgeliğini geri çağırıyor. O halde bu bilgeliğin unutulmasının muhtemel sebepleri ile de yüzleşmeliyiz. Hem de başında “İslam” kelimesi olan düşünme biçimlerinde yol alarak.

Şiir, “İslam düşüncesi” olarak genelleştirilen düşünce içinde dört farklı alanda karşımıza çıkar: Şiir eleştirisi, fıkıh ve kelâm eksenli dinî ilimler sahası, felsefe ve tasavvuf. Uzun tarihlerinde, birbirinden farklı epistemolojik sistemlere dayanmalarına rağmen ilk üç alanda şiir, bilişsel değeri küçümsenerek sadece haz ve heyecan kaynağı olarak düşünülür veya retorikle eşitlenerek insanları etkilemesi ve duygusal olarak harekete geçirmesi yönünden değerlendirilir. Bunun nedeni şiir eleştirisi ve dil çalışmalarında başlangıçta şiirin neredeyse Grekçe *poiesise* yakın “doğal” bir anlam taşımaya rağmen teolojik geleneğin “ilim” ve “kudret”e dayanan “yoktan yaratma” teorisine bağlı olarak gelişen “insan” ve “önerme merkezli” vahiy anlayışının etkisi olabilir. Şiirin anlamının bu anlayışa paralel olarak gelişen dini ilimler sahasının *tekniki* karşısında değişmiş olması da muhtemeldir.

Felasife ise varolanların varlığa gelişini Grek metafiziğine bağlanarak “sudûr/taşma” ile açıklarken insani edimi -felsefe ve teoloji de dahil- her türünde “sanat” kelimesi ile karşılar. Hatta şiiri de bilişselli-

ğin en alt düzeyinde mantığa dahil ederek tekhné ve poiesis farkını ortadan kaldırır -belki de böylece selefleri olan Platon ve Aristo düşüncesinde gizli olarak bulunan şeyi görünür kılarak. Ancak elbette “çerçeveleme” esasında bir *tekhne*’nin lehine olacak şekilde. Meşşâî filozofların şiiri mantığın beş sanatı’nın en alt düzeyine yerleştirmeleri, şiirin yanıltıcı ve “bir çeşit yalan” olduğu kabulünden kaynaklanır. Felasifenin şiir ve sanat anlayışı böylece temelde sürekli zıtlastıkları kelimeler (teoloji) ve fıkıh ehlinin şiir anlayışı ile birleşir. Bu tavır, yukarıda bahsettiğimiz “hakikat”in artık bir “açılma” yahut keşf olmasından ziyade önermesel bir “kesin doğruluk” anlamını kazanmasıyla alakalıdır.

Tasavvufta Devir

Tasavvufta baktığımızda, sufilerin şiire düşkünlüklerinin bütün tarihsel farklılıklarında bile izlenebilir olduğunu görürüz. Onlar çoğunlukla Varlık’ı epistemolojik temelli bir hakikat içinde açmayı makbul görmedikleri için filozofların bahsettiği “yanıltma”yı şiirin aldatıcı duygulara dayanmasına değil belirli bir sistem içerisine alınması mümkün olmayan bir yolla düşünmesine bağlarlar. Şiir böylelikle epistemolojik sistemlerin eksikliğini göstererek onların küllî bilgi sunmadaki gücünü sorgular ve onları aciz bırakır. Sufiler ayrıca varlıkların Hakk’tan gelişini “hakikat olarak açılmasını” ve O’na dönüşünü “aşk” ve “oluş” ile açıklarken “zuhûr” ve “tecellî” kelimelerini kullanırlar. Bu yüzden onlar

Devir, felsefi tartışmalara girmeden kendi topraklarımız üzerinde binlerce yıldır tekrarlanan bir ritüelin kaydedilmesi, kurgulanması ve böylece izleyicinin de buna dahil edilmesi ile yapıyor, hem şenliğini hem sanatını hem de itirazını.

söz konusu olduğunda modern anlamda veya uzak köklerinde “sanat”ı bir “mevcuda gelme/getirme/açılma” olarak ele alırken bizzat “sanat” kelimesiyle değil belki tam da “açık olan” anlamına gelen “zâhir” kelimesiyle düşünmemiz gerekir.

Sufilerin “Devir Teorisi” olarak bilinen açıklamalarında ise tecellî suretiyle zuhûr eden bir varlık, çeşitli merhalelerden geçip geldiği noktaya ulaşarak devrini tamamlar. Bir daire şeklinde tasavvur edilen bu yolculuk, mufârik akıllardan, feleklerden, maddeye oradan da maden, bitki, hayvan, insân ve insân-ı kâmil’e intikal ederek tamamlanır. Ancak buna “teori” denmesi tasviricilikle karıştırılmamalıdır. Zira tasavvuf, Heidegger’in “pratik davranış a-teorik, kör değildir, aksine kendi bakışını üretir” demesine benzer şekilde bireysel tecrübeyi önceler. Nitekim dervişin seyr-i sülûku da böylece tüm varlığın devri ile ilişkilendirir ki bu yolculuğu anlatan bir şiir türü dahi mevcuttur: *Devriye*.

Devir anlatısının özelliği, “ilahi olan”ın feleklerden unsurlara, madene, bitkiye, hayvana ve insana tecellî ile yayılmış olmasıdır. Burada insan, metafizik felsefenin



Varlığın hatırlanmasıyla beraber insan, yeryüzündeki “hayatın” şiirselliğini yeniden duyumsar ve sanatın “özü”nü yeniden düşünmek imkânı doğar. Buradaki “öz”, hakikatin odaya çıkmasını sağlayacak olan “olay” ya da “oluş”tur.

kendisine “akıl eklenmiş hayvan” olan “antropos”u değildir. İnsanı “akıllı hayvan” olarak tanımlayarak onun özünü akılsallığa bağlayan düşünce onun doğasını da duyusallığın hayvansal yanı ve duyusal olmayan akılsal-insani yanı olarak ayırır. Bu, insanın Varlık ve var-olanların ilişkisini artık tecrübe edemez hale getirir. Metafizikğin ve insan merkeziliğinin Batıda olduğu

kadar Doğu toplumlarında da modernizmle sonuçlanan halinde insanı özneye, düşünmeyi ve “yapış”ı da tasarımlamaya indiren bu yöntem, bilim üzerindeki hâkimiyetinin somutlaşması ile akılsallığın bir formu olarak *teknolojiye* dönüşür ve endüstri toplumunu, dini ve sanatı biçimlendiren temel aktör olarak sahneye çıkar. Oysa İbn Arabi ile birlikte düşünürsek sufilerin vahiy anlayışı da insan veya önerme merkezli bir düşünceye geçit vermez. Örneğin *Fütûhât*’ta “arıya vahyedilmesi” ayetini açıklarken İbn Arabi, vahyi tanımayı, “hükümünü kişinin üzerinde uygulaması” olarak açıklar ve devamla “böylelikle kendini insan olarak üstün gördüğün şeyin diğerlerine yani cansızlar, bitkiler ve

hayvanlara katılman olduğunu öğrenirsin” der. Bu bakışta, bir açılma olarak vahiy, “insan”ı diğer var-olanlarla bir-araya getirir. “İnsan ağaçtır” der, başka bir yerde İbn Arabi, “ağaç-seçer” kelimesinin kökündeki “teşâcür, yani çatışma ve farklılıkların bir-arada olması” anlamına gönderme yaparak. O halde “Devir Teorisine” bağlanarak diyebiliriz ki insanın özü onun akılsallığının biçimlerine değil varlıkla ilişkisine bağlıdır, hatta dünyayı anlamamız, dünya-içre olmaklıgımızdan ayrılmadığında ve diğer varlıkların ortasında, onlarla olan ilişkimizle, onlarla uğraşmamızla mümkündür.

Devir'de izlediğimiz “hikâye” en başından beri bütün aşamalarında doğanın bitki, hayvan, maden veya taş olarak açığa çıkmasındaki şiirsel olanla artık çağımızda çerçeveleme olarak kendini gösteren teknoloji arasındaki gerilime işaret ediyor. Bu gerilim öncelikle ölen bir hayvanın yeniden dirilirken bütünlüğünü koruması için kemiklerinin bir araya getirilmesi inancı ile insanın yapma ve sanat edimlerinde doğayla ilişkisinde ortaya çıkıyor. Böylece ahşap boynuzlu bir geyik imgesi ile açılan film, kendisi de “teknolojik” bir açığa çıkarma olan sinemanın yeniden poetik/şiirsel kökenini keşfetmenin imkânını arıyor. Filmin ana izlekleri de bu açıdan “poetik-teknik” ikilikleriyle izlenebilir: koyunların her bahar nehirden geçirilmesinin “arınma/ritüel” veya yarışma olarak algılanması, koyunları boyamak için kullanılan boyanın her yıl yeniden keşfedilen kırmızı

kaya veya civarına kurulan maden ocağı, hayvanlarla doğada birlikte-var-olmak veya onların sadece birer et ve besin kaynağı olduğu mezbaha görüntüleri, geyiğin boynuzlarının bir güç veya süs nesnesi olması veya yeniden var-olması için bütünlüğünün ve biricikliğinin korunması gerekliliğine kadar bütün filmin dokusuna yayılan bir gerilim bu.

Devir, her örnekte kaybolan şiirselliği yeniden geri getirecek bir umudu canlı tutmaya çalışırken sanat, teknoloji ve doğa ilişkilerini özellikle insan ve hayvan üzerinden düşünmeye çalıştığı için eleştirisi de antropolojik bakışın eleştirisiyle paralel olarak ilerliyor ve teknoloji çağının yıkımı karşısında varlığın gizemini korumak için yeryüzünün/doğanın kutsanmasına açık olmaya odaklanıyor. Zira yine Heidegger'e kulak verecek olursak “Yeryüzünü yalnızca kullanmak bir şeydir, varlığın gizemine çobanlık etmek ve imkânlılığının bozulmazlığını gözetmek, bekçilik etmek için yeryüzünün kutsanmasını kabul etmek ve bu kabulün yasası içinde yurdunda olmak başka bir şeydir.”

Devir'in gösterdiği de bu: teknoloji ağının hapsedtiği, taşın, toprağın, ağacın, hayvanın ilahi mazharlar değil de rezervlere dönüştüğü bir yeryüzü, ancak ritüellerle ve gerçek anlamda bir “şenlikle” hatırlanabilir ve kutsanabilir. Hatırlamayla -ki istersek zikir diyelim- tüm var-olanların bir “şenlik”, festival, ritüel ya da oyun içinde varlıklarını nasıl sürdürdükleri kavranır.

Zira ritüellerde veya festivallerde Varlık ve varolanın karşılıklı olarak birbirilerine ait olmaları *şiiirsel* olarak gerçekleşir. Doğanın kendi döngüsü içindeki belli bir zamana, “devire” tekabül eden bu tür ritüellerde insan gündelik etkinliklerin dışına çıkararak var-olanların bir-ara-dalığında yaşar. Filmde, koyunların boyanması için gereken kırmızı taşın çobanlar tarafından aranıp boyanın hazırlanmasına, hayvanların boyanmasına, koyunların sudan geçirilmesine ve şenliğe civardaki insanların eşlik etmesine kadar tüm aşamalar bu bir-ara-dalık’ta gerçekleşir. Nitekim mermer ocağı/teknoloji tarafından engellenen bu “şiiirsellik”, sentetik boya yahut “teknik tarafından üretilmiş *doğa*” ile gerçekleştirilemez. Bu fikri devam ettirsek bir filmin sadece kurgu ile *şiiirsel* olamayacağını söyleyebiliriz.

Varlığın hatırlanmasıyla beraber insan, yeryüzündeki “hayatın” -ki hayvan kelimesinin de kökeni olan *Hayy* kelimesi *canlı olan* demektir ve Esmâ-i Hüsnâ’da dandır-şiiirselliğini yeniden duyumsar ve sanatın “özü”nü yeniden düşünmek imkânı doğar. Ancak buradaki “öz”, o şeye atfedilebilecek sabit nitelik veya tutum değil daha ziyade hakikatin ortaya çıkmasını sağlayacak olan “olay” ya da “oluş”tur. İçinde bulunduğumuz tarihsel çağda sanat endüstrisi veya işçiliği ile örtülen veya unutulmuş sanatın hakikati ancak böyle hatırlanabilir. Fakat bu hatırlama ya da sanat eserinde hakikatin vuku bulması, bir şeyin doğru

tasvir edilmesi veya taklidinin yapılması, film söz konusu olduğunda da “belgele-nen olay”ın aktarılması veya çobanların hikâyesinin tasvir edilmesi değildir. Hakikatin vuku bulması daha ziyade bir şeyin “kendi içinden” açığa çıkartılmasıdır. Şiiir ve sanattaki meydana getirme de bir şeyi gizli kalmışlıktan gizli kalmamaklığa yani batından zahire çıkarır ve şiiir/sanat bu açıklıkta vuku bulur. Tıpkı *Devir* filminin “gerçek bir olay”ın belgelenerek kurgulanmasından açığa çıkması gibi. Zira “belgelemek”te ima edilen “hakikat”in kaydının da aslında bir kurgu olduğunun ima edilmesi filmin ancak bir gizli açıklığı anlamında şiiir/sanat olmasıdır.

Devir, Burdur’un Hasanpaşa Köyü’nde her yıl tekrarlanan koyunların akarsudan geçirilmesi ritüelinde tam da bu türden bir hatırlamanın ve açığa çıkarmanın imkanını yakalıyor. Böylece yönetmen, belki kendi film çekme tecrübesini ve Çoban Ali’nin “arınma” ve “hatırlama” yolculuğunu/devrini filmin hem içeriği hem de biçimi ile birleştirebiliyor. Sinemanın belge ile kurgu arasında gidip gelen ve tartışılan “teknik” doğası da farklı bir zaman deneyimi ile de şiiirselleşiyor. Hatta film, kronolojik ve hesaplayıcı “teknik”in zamanının karşısına “zaman” anlamı da taşıyan “devir” kelimesinin açtığı zaman deneyimini koyuyor ve tekrarlama/hatırlamada festival ve sanatı yahut “festival ve oyun olarak sanat”ı birleştiren bir özellikte izleyici ile yeniden tecrübe edilebilir kılıyor.

“Festival ve oyun olarak sanat” tanımıyla hatırlamamız gereken Gadamer’le birlikte söylersek festival, sanat eserinin deneyimlenmesine benzer. Festivallerde doğa ve insanın bir-araya gelmesi vuku bulur. Festivali kutladığımızda festival sürekli ve bütün zaman oradadır, zira ona ait olan şey, özü, tekrarlanmasıdır. Festival zamanı, zamanın soyut hesaplanması veya doldurulması değil, kendi özelliği sayesinde zamanı öngörmesi ve bununla zamanı tutması ve durdurmasıdır. Bu, kutlamadır. Zamana egemen olan, hesaplayıcı ve düzenleyici karakter, kutlama anında durdurulur.

Yaşanmış hayata dair bu tür bir zaman deneyiminden sanat eserine geçişin kolaylığı filmin seyredilmesi ile de mümkün olabilir. Zira artık sanat, organik varlık olan hayatın temel belirlenimine çok yakındır. Hatta bir sanat eserinin –geyik gibi-organik bir birlik olduğunu söyleyebiliriz. Bu da onun kendi zamanına sahip olması anlamına gelir. Doğa, burada soyut bir kavram ya da teknik tarafından üretilmiş yapay bir şey değildir, aksine o, suyun ateşin, havanın ve toprağın ilişkisinde bitkilerin ağaçların, hayvanların “görünür olduğu”/zuhur ettiği giz, “batın”dır. Tıpkı kırmızı kaya gibi. Ancak dilsiz de değildir, “tekrarlanmayan tecelliler”le sonsuzca kendini açar. O, belki açığa çıkarırken kendini gizleyendir. Modern dönemlerde sanat olarak sadece açığa çıkana ya da figüre, eserin kendisine odaklanırız ve ancak tam da onu içinden çıktığı yeryüzünü, gökyüzünü, doğayı

görmeyiz. Festival olarak sanatta ise sanatın sadece figüratif yönü değil doğanın kendisi de şenliğe dahil olur. Böylece sanat endüstrisinde veya teknolojik olarak sanattaki ontik olan değil ontolojik olan vuku bulur. Ontik olan sanat, yaşayan deneyimin ölümü iken diğerinde sanatın kendisi bir deneyim haline gelir. O yüzden de zamanı “şimdi”nin zamanıdır.

Filmde Çoban Ali’nin tekrar dirilirken “organik bir bütün” olarak doğmasını temin etmek inancıyla ölü geyiğe yaptığı ahşap boynuzlar, tıpkı sinemanın kendi şiirselliğini keşfine benzer şekilde filmin artık sadece kurgusal ve tasvirici bir çerçeveleme olarak değil, şiirsel bir deneyim olmasına işaret ediyor. Ali, yaşlı çobanın -geleneğin- sözüne kulak vererek “aşk” ile kendi devrini/ yolculuğunu tamamlayıp belki kendini nehirden geçirip arındırdığında işte tam da o zaman teknoloji -maden ocağı- tarafından hapsedilen ve koyunları boyamak için her yıl yeniden “keşfedilmesi gereken” kırmızı kaya da yeniden bulunmuş oluyor. İzleyicinin kendi kırmızı kayasını bulması ise şüphesiz bu “seyir, devir ve yolculuk” tecrübesiyle oyuna/ festivale ve “kutsamaya/ kutlamaya” açık olmasına bağlı. Biz de bu yazının devrini tamamlamalıyız o halde: “İnsan söz konusu olduğunda, üç-beş ağaç her şeydir” ve “Elbette bütün mesele, üç-beş ağaçtan ibarettir.” Artık polise/ şehre ve politikaya da ağacı, hayvanı ve şiiri geri çağırmanın vakti gelmedi mi?

T

Türkiye'de Dağıtım Sorunu

Türkiye'de uzun süredir yaşadığımız salon sorununa geçen sayıda Özen Film'in sahibi Mehmet Soyarslan'la gerçekleştirdiğimiz uzun soluklu söyleşiyle bir girizgâh yapmış, yönetmenlerin bu konuyla ilgili görüşlerini aktardıkları soruşturmayla meseleyi merkezimize almıştık. Bu sayıda da dosyamızı farklı meslek gruplarından bakışlarla derinleştirmeye çalışıyoruz. *Devrim Arabaları*, *Kavşak*, *Nar* ve *İz (Reç)* gibi küçük ölçekli önemli filmlerin yapımcısı Türker Korkmaz'la yaptığımız söyleşide sorunun yapımcı gözünden, Beyoğlu Sineması Müdürü Temel Kerimoğlu ile yaptığımız konuşmada da bağımsız sinemalar açısından durumun nasıl algılandığına bakıyoruz. Son olarak da sektörün hem yurtiçi hem de yurtdışı ayağını gözlemleyen, Melik Saraçoğlu'yla birlikte yönettikleri *Orada* ve *Bergmanya'ya Yolculuk* filmleriyle de hatırladığımız Hakkı Kurtuluş'un sinema-seyirci ilişkisine dair kaleme aldığı yazısına yer veriyoruz.



TÜRKER KORKMAZ	44	"İYİ BİR UYARLAMA HER ŞEYDEN ÖNCE İYİ BİR FİLM OLMALI"
TEMEL KERİMOĞLU	50	"DÜNYAYI ANLATAN, DERDİ OLAN FİMLERİ GÖSTERİYORUZ"
HAKKI KURTULUŞ	56	NEREDE(YDİ) BU 100.000 KİŞİ?

TÜRKER KORKMAZ:

“YAPIMCI TÜRKİYE'DE GÖRÜNMEZ ADAMDIR”

1 999 yılında Arti Film'i devralan, *Devrim Arabaları, Kavşak, Nar, Eylül ve İz (Reç)* gibi filmlerin yapımcılığını üstlenen ve aynı zamanda SE-YAP'ın Yönetim Kurulu'nda da görev yapan Türker Korkmaz'la Türkiye'de yapımcılık mesleğinin detaylarını ve filmlerin gösterime girme konusunda yaşadığı sıkıntıları konuştuk. Geçen sayımızda başladığımız Türkiye'de Dağıtım Sorunu dosyasının bir parçası olarak, son dönem Türkiye sinemasında önemli bağımsız filmlere imza atmış bir yapımcı olan Korkmaz'ın perspektifinden bu sorunun yapımcılara yansımalarını öğrenmeye çalıştık.

SÖYLEŞİ: **BARIŞ SAYDAM**

► İsterseniz bir yapımcının görevleri tam olarak nedir, bir filmde nelerden sorumludur onunla başlayalım.

Türkiye'de yapımcı aslında filmin her şeyidir. Dünyada para veren yapımcı var, bir de film çeken yapımcı var. Bizde para veren de film çeken de aynı insanlar. Yeni

çıkan bir kavram var, uygulayıcı yapımcı dedikleri. Türkiye'de yapımcılık sisteminde uygulayıcı yapımcı, prodüksiyon amiri. Bir yapımcı yılda birden fazla film çekmeye başlayınca altında ekipler oluşturuyor, orada sistem işliyor ama bizde işlemiyor. Burada uygulayıcı yapımcılığı da kendim yapıyorum ki bence işin en keyifli kısmı o zaten. Yapım koordinatörlüğü adı altında.



Fotograf: İbrahim Yavuz Özer

Onun dışında yapımcı, para bulmak, filmi satmak, filmin tüm anlaşmaları, sözleşmeleri, finansı gibi her şeyi yapmak zorunda; çünkü Türkiye'de film yapmak için sektörden gelmeniz lazım. Benim bu kadar param var, haydi film çekeyim diyemiyorsunuz. Deseniz bile olmuyor, o yüzden yapımcı filmin her şeyi, sahibi, uygulayıcısı, koordinatörü ve en kötüsü de satış meselesinden sorumlu. Yoksa keyifli bir film çekiyorsunuz, sonra kanallarla, dağıtıcılarla, sinema salonlarıyla muhatap olmak zorundasınız. O yüzden yapımcı ne iş yapıyor diye sorarsanız, yapımcı film çekiyor. Burada en vahim unsur, yapımcı bütün telif hakları sahiplerinden (senarist, müzisyen, yönetmen, oyuncu) hak devirlerini

alıyor. Yapımcı bütün hakları kendi üzerine alıyor ama maalesef film yapımcıyla anılmıyor, yönetmen ve oyuncularla anılıyor. Bütün inış çıkış yapımcıya ait ama film iş yaptığı ya da ses getirdiği zaman her şey yönetmen ve oyuncuya ait. O yüzden yapımcı Türkiye'de görünmez adam.

► Yurtdışıyla kıyasladığınız zaman peki Türkiye'de yapımcılık ne durumda? Örneğin isimden bahsettiniz, Oscar törenlerinde önce yapımcının ismi geçer.

Türkiye'de kataloglarda bile yapımcının adı yoktur, bazen yapım şirketi bile olmaz. Bunlar hâlâ bir sektör olmadığımızı gösteren önemli göstergeler aslında. Hâlâ bir filmin hikâyesi üzerinden yönetmenin o

Türkiye'de kataloglarda bile yapımcının adı yoktur, bazen yapım şirketi bile olmaz. Bunlar hâlâ bir sektör olmadığımızı gösteren önemli göstergeler aslında. Hâlâ bir filmin hikâyesi üzerinden yönetmenin o filmi nasıl çektiğini konuşuruz.

filmî nasıl çektiğini konuşuruz. Biz mesele reklâm filmi çektiğimiz zaman, reklâm filmi de yönetmene gelir, hâlbuki onun altındaki yapım ekibinin kalitesi de önemlidir. Yönetmen tabii ki çok önemlidir. Yönetmen, bir masalı anlatan adamdır ama masalın oluşması için pek çok şey gerekir. Maalesef Türkiye'de bu sistem işlemiyor. Bir filmin temsil hakları yönetmende, ama bir filmin satış hakları yapımcıdadır. Eskiden yapımcının telifi vardı. Yirmi yıl önce bu hak devirlerinden dolayı yapımcı da telif alırdı. Şimdi hiçbir hakkı yok. Kültür Bakanlığı nezdinde de yok. Kültür Bakanlığı'na imzayı atmaya gittiğinizde sizden yönetmenin, senaristin ve oyuncuların devir sözleşmelerini istiyorlar. Şimdi bir sürü oyuncu derneği var ve onlar televizyon dizilerini yurtdışına satanlara bir sürü dava açacaklar. Oradaki devir sözleşmesi gereği aslında yapımcı en az parayı kazanandır, kanallar orada esas parayı kazanıyor. Dünyada esas sözü yapımcı söyler ya, yapımcı Allah'tır derler, senaryoyu da oyuncuyu da değiştirir. Bizde o sistem işlemiyor, ancak yönetmen-yapımcı olursan. Örneğin Osman Sınav, Tolga Örnek'in yaptığı gibi...

►Yapımcılığını üstlendiğiniz filmlerde sizin temel aldığınız kıstaslar nelerdir?

İlk önce senaryoya bakıyorum. Senaryonun içinde ben var mıyım, senaryonun üstüne bir katkıda bulunabilir miyim diye bakıyorum. Senaryodan daha önemlisi bir filmin nasıl çekilebileceğine ve yönetmene bakıyorum. Özellikle *Kavşak* ve *Nar*'a baktığımız zaman, senaryoda zaten filmin yönetmenin tarzının ne olabileceğini, o filmin finalinde ne olduğunu görebiliyorsunuz. Eğer onu göremiyorsam, senaryosu ne kadar iyi olursa olsun girmemeye çalışıyorum.

►*Devrim Arabaları, Kavşak, Nar, Eylül ve İz (Reç)* gibi filmlerin yapımcılığını üstlendiniz. Öncelikle bu filmlerin dağıtımıyla ilgili yaşadığınız sorunlar nelerdi?

Benim şansına, ben dağıtımla ilgili bir sorun yaşamadım. Yani dağıtımcı sorunu yaşamadım, sinema sorununu hep beraber yaşıyoruz zaten. *Devrim Arabaları*'nı Pinema dağıttı, benim ondan sonraki bütün filmlerimi de Medyavizyon dağıttı. 2011'den sonra çok ciddi bir dağıtım sorunu artarak devam ediyor. Şimdi özellikle Mars Grubu'nun film yapımcılarından kopya başına belirli bir rakam talep ettiğini duyuyoruz. Bunlar çok vahim şeyler. Sanat ya da gişe diye ben ayırım yapmıyorum, her film gişe yapsın diye çekilir. Para kazanmak için olmasa bile seyirciye ulaşmak için film yapılır. Gişe eşittir para değildir. Şimdi seyirciye ulaşmak için bile kopya başına üç yüz avroluk paralar konuşuluyor. Zaten 1+1'lik anlaşma yapıyorlar sizinle. Normalde 2+1 yapılsa, belki de

bugün “sanat sineması” dediğimiz filmler daha çok seyredilecek ama daha birinci hafta sinema salonu kendi cirosunu karşılamadan senin filmini çekiyor zaten. O zaman hiç şansın yok. Daha da vahimi salonlarda egemenliği olan büyük gruplar o filmi almazsa, küçükler de almıyor. Bu filmi onlar almadığına göre, bu film kötü film demek diye düşünüyorlar. Geçen sene yaklaşık seksen film çekilmiş, bunlardan elli küsuru vizyona girmiş. Kalan otuz film çöp, nasıl olacak? O zaman neden film çekiyoruz?

▶ Görece daha bağımsız filmlerin vizyon plânlaması yapılırken salonların sizden talep ettiği ölçütler neler?

Kavşak'ta mesela şu anda hata yaptığımızı düşünüyorum. Çıktığımızda altmış yedi kopya girdik, anlaşmamız 1+1'miş. O zaman o kadar tecrübeli değildim, bilmiyordum. Daha ilk hafta film çekildi, hâlbuki bana sorarsanız *Kavşak* filmi üç dört hafta oynayacak bir film. *Eylül* filmi zaten ortada kalmadı. Beğenen çok beğendi, beğenmeyen hiç beğenmedi. Ama dağıtımcıdan çok sorun sinema salonlarının kestirip atmasıydı. Dağıtımcılar filmi dağıtmak, göstermek ister zaten oradan para kazanıyor ama sinema salonları göstermediği zaman ilk başta yapımcı çöküyor. Bu durumda otokontrole gidiyorsun, çünkü devamlı sinema salonları şunu söylüyor: Gişe filmi! Şimdi benim filmlerimin ortalama en yüksek bütçesi dört yüz bin dolar, bir gişe filmi çekmek için bir milyon dolarlık film yapman lazım.

Seyirciye ulaşmak için kopya başına üç yüz avroluk paralar konuşuluyor. Zaten 1+1'lik anlaşma yapıyorlar sizinle. Normalde 2+1 yapılırsa, “sanat sineması” dediğimiz filmler daha çok seyredilecek ama daha birinci hafta sinema salonu kendi cirosunu karşılamadan senin filmini çekiyor. O zaman hiç şansın yok. Daha da vahimi salonlarda egemenliği olan büyük gruplar o filmi almazsa, küçükler de almıyor.

▶ Türkiye'de sinemaya giden seyirci sayısı ve salon doluluk oranı her geçen gün daha da azalıyor. Bunun yanında AFM ve Mars Grubu arasındaki gibi sektörel birleşmeler ve tekelleşme de kendini gösteriyor. Bu gelişmelerin yapımcılar ve yönetmenler üzerindeki etkisini nasıl yorumluyorsunuz?

Artık Türk filmlerinin gişe rakamları yüz-iki yüz binlerde oynuyor. Yanlış hatırlıyorsam, geçen sene sadece beş film bu rakamları geçebildi çünkü kopya sayıları yeterli değildi. Üç yüz kopya giremediğiniz sürece bir milyon seyirci yapmanız mümkün değil. Maksimum on kopya girebiliyorsunuz. Bu durumda önce kendinizi kontrol ediyorsunuz. Yirmi kopya girersem, yirmi kopya demek yirmi bin dolar demek. Yirmi bin dolar kopyaya bağlayacağıma, on kopya gireyim on bin dolar kazanayım diyorsunuz. Bu yapımcının gücüyle ve yapımcının bunun arkasında nasıl durduğuyla ilgili. Eskiden bir filmi çektikten sonra dağıtımcı kopyaları vadeli olarak sizin adınıza

Cinemaximum Grubu sinema salonlarının büyük bölümüne sahip. Biz ilk şoku atlattıktan sonra madem bu kadar salonları var, kapasitelerini büyütüyorlar, bir salonda da bizim filmlerimizi gösterirler diye düşünüyorduk ama maalesef tam tersi yönde açıklamalar oldu. Gişe yapmayan filmi niye göstereyim, o zaman herkes film çekmesin diyorlar.

bastırtırdı. Kırk beş kopya ise, dağıtımçı bunu sizden mahsup etmek üzere bunu yapardı. Ama şimdi o kadar karşılıksız ki filmler, doğal olarak dağıtımçıları da bu rizikoya girmiyorlar. O zaman ne yapıyorsunuz, on kopya basıyorsunuz. Şu an yirmi üçüncü haftayı geçtik vizyon takviminde, bu kadar eylemin yaşanmasına ve sinema salonlarının çöküş içinde olmasına rağmen en çok gişeyi *Hızlı ve Öfkeli 6 (Fast and Furious 6)* yaptı. Türkiye'de bir yabancı filmin bir milyon gişe yapması önemli bir rakamdır. Bakın filmin seyredilme oranlarına, gündüz seansları hep yoğunlukta. Millet gündüz filmi izlemiş akşam eyleme gitmiş. Yani böyle bir film yapmadığınız sürece Türk sineması önümüzdeki bir yıl içinde ciddi bir çöküş içine girecek. Aksiyon sinemasından bahsetmiyorum. Seyircinin sinema salonlarına girmeyeceğinden bahsediyorum.

▶ **Kopya ve gişe sayısında yalnız şöyle de bir durum var: Örneğin *Aşk (Amour, 2012)* filmi ikinci haftasından sonra tek salonda oynamasına rağmen ciddi bir gişe yaptı.**

Çok fazla kopyayla salonlarda gösterilen pek çok büyük bütçeli filme göre performansı çok daha iyiydi.

Piç'i çekebilseydik, biz şöyle bir strateji geliştirmiştik. Temel (Kerimoğlu) ağabeye dedik ki, biz *Piç* filmi sadece senin sinemanda (Beyoğlu Sineması) gösterelim ama bize altı ay salon ver. Yani bizi altı ay boyunca çıkartma. O da dedi ki her seansta en az üç yüz elli yapması lazım kendimi kurtarabilmem için. Bir kopyayla her seansta üç yüz elli yapınca altı ayda bu yüz bin seyirci yapıyor. Yirmi kopya girip zarar etmektense, bir kopya girip seyirci yapmak aslında daha ulaşılabilir bir şey. Türkiye'de bir sektör olamadığımız ve televizyon destekli bir sinema da yapamadığımız için televizyona ön satış yapsak, televizyonda filmimizin yayınlanacağını garantilesek bile salonlar birazcık daha sabırlı davranabilir. Ama bir sektör olmadığı için herkes kendi köşe başlarında oynuyor. Burada gerçekten yapımcı macera peşinde koşuyor. Keşke bilet fiyatları Türkiye'de beş lira olsa, on beş lira çok yüksek bir rakam. Bunun altı lirası yapımcıya gelen kısmıdır. On bin seyirci yapıp da altı lira kazanacağımıza, beş lira olsun bilet, yüz bin seyirci yapsın. Sinemada bizde ara var, neden çünkü arada dışarı çık, mısır ye, içecek al. Majestic Sineması'nın önünde mısır ve kola dâhil 6.99 yazıyor. Şimdi bunu 6.99'a yapabiliyorsan, demek ki sinemanın ederi budur. Sinema çok pahalı bizde. Hele de bir

AVM'de sinemaya gittiğiniz zaman ulaşım, yemek vs. yüz liradan az olmuyor.

▶Daha dengeli bir gösterim sistemi kurmak için sizce neler yapılabilir?

Cinemaximum Grubu sinema salonlarının büyük bölümüne sahip. Biz ilk şoku atlattıktan sonra madem bu kadar salonları var, kapasitelerini büyütüyorlar, bir salon da bizim filmlerimizi gösterirler diye düşünüyorduk ama maalesef tam tersi yönde açıklamalar oldu. Gişe yapmayan filmi niye göstereyim, o zaman herkes film çekmesin diyorlar.

▶Yasal bir düzenleme yapılarak Türkiye'deki salonlara belli düzeyde yerli film oynatma gerekliliği getirilirse, bu sorun çözülebilir mi?

Devletten çok televizyon kanalları önemli aslında, tabii buna devletin de önayak olması lazım. Haftada yayınlanan bir dizi fiyatına bir sinema filmi çekiliyor Türkiye'de. Kanallar yeni salonlarla anlaşsa, film önce o salonda gösterilse, sonra da o kanalda...

▶Çok yakın bir tarihte Cinemaximum Grubu dijitale geçiş yapılacağını duyurdu. Bunun sektöre olası etkileriyle ilgili ne düşünüyorsunuz?

Ama bir yandan da o avantaj olabilir. Sekiz kopyayı dijitale yani DCP'ye geçtiğiniz zaman, onun bedeli bir kere verilen 2500 avro ve sonrasında bir hard disk sadece. O yüzden bence sonradan 35mm.

basılmıyorsa bir avantaj haline gelebilir; çünkü sinema salonları da anında refleks gösterebilir. Şöyle de bir absürtlük var tabii, sinema salonları dijitale dönüyor ama filmin işletme belgesini alabilmek için Kültür Bakanlığı'na 35mm. teslim etmek zorundasınız. Şu an 35mm.'ye basmak çok pahalı. Tek kopyayı 35mm. döndürme parası yirmi bin dolar. DCP formatında zaten çoğu film çekiliyor, o yüzden bu bence bir avantaj olabilir. O zaman sinema salonu, belirli bir kalitenin altında kalsa bile, DCP ile onu kurtarabilir.

▶Dağıtımdaki tekelleşme bu şekilde giderse, bunun sonu ne olur peki?

Çok umutsuzum açıkçası. Genel olarak Türkiye'nin sinema seyircisi genç kitleydi ve bu genç kitlenin anlatacak bir hikâyesi yoktu. Şimdi bir adrenalini en azından Başbakan'ın deyimiyle "sandığa gidene kadar" sinema salonlarına gitmeyeceğini düşünüyorum. Özellikle bu senenin Türk sineması için çok vahim olacağını inanıyorum. Takip edebildiğim kadarıyla da yeni çekilen filmlerin bu talebi karşılamayacağını düşünüyorum. Bu yüzden zorlu bir yola giriyoruz. Doğal olarak bu dağıtım ve sinema salonlarının para kazanmasını da etkileyecektir.

Temel Kerimoğlu: “Dünyayı Anlatan, Derdi Olan Filmleri Gösteriyoruz”

Beyoğlu Sineması, seksenlerin sonunda Beyoğlu'nda sinema salonları kapanırken, bu gidişatın aksine pasajın içinde yeni bir sinema salonu inşa ederek işe başlar. Ana akım filmler göstermek yerine dünya sinemasından örnekleri seyircilerle buluşturmayı amaçlar. Kimse sinemaya bir ömür biçmezken, onlar Beyoğlu'nda kapanan sinemalara aldırmandan kendi inandıkları istikamette ilerler. Yeni Türkiye Sineması'nın önemli mekânlarından biri olan Beyoğlu Sineması'nın müdürü Temel Kerimoğlu'yla hem Beyoğlu Sineması'nın son durumunu hem de genel olarak Türkiye'deki gösterim sorunu üzerine konuştuk.



Fotograf: İbrahim Yavuz Özer

BARIŞ SAYDAM

Yaklaşık beş yıl önce Beyoğlu Sineması kapanmak üzereydi, siz Sadibey.com'da yayımlanan yazınızda Beyoğlu'nu Emek, Alkazar ve Sinepop'un da izleyeceğini söylemişsiniz. Bugün o sinemalar yok ama Beyoğlu hâlâ direniyor. Beyoğlu Sineması'nın son durumu nedir, onunla başlayalım.

Aslında burada esas problem Beyoğlu Sineması'nın değil, bağımsız sinemaların ayakta kalması. Türkiye geneline baktığınız zaman bağımsız sinemalar bir bir kapanıyor. Biz daha önce tekelleşmenin olduğunu gördük. Kültür Bakanlığı senede kırk

tane yeni filme destek veriyor, bu eğlence vergilerinden alınarak verilen bir destek ama çekilen filmleri oynayacak sinema bulamayacaklar, dedik. Çünkü AVM'ler doğal olarak ticari filmleri oynuyor, ticari olmayan filmleri oynamıyor. Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim vb. yönetmenlerin filmleri yerine Şahan Gökbakar'ın filmi ya da *Kurtlar Vadisi*'ni oynuyor. Biz önceden bunu gördüğümüz için Bakanlığa seslendik ve bize de destek verin dedik ama Bakanlık buna kulak vermedi. Bir yandan da dağıtım firmaları tekellere mahkûm, çünkü dağıtım firması bağımsız sinemalara film verirken bunu altı hafta oynayacaksınız diyor. Adamın bir tane salonu var, Emek'i

Dağıtım firmaları tekellere mahkûm, çünkü dağıtım firması bağımsız sinemalara film verirken bunu altı hafta oynayacaksın diyor. Tek sana verse altı hafta dayanabilirsin belki. Beyoğlu'nda Fitaş, Majestic ve Atlas'ta oynuyor, çünkü herkesin filmde "büyük film" diye beklentisi var. Ama öyle bir seyirci kapasitesi yok.

düşünün. Filmi iş yapacak diye alıyorsun, altı hafta oynatmak zorundasın ama tek sana vermiyor. Tek sana verse altı hafta dayanabilirsin belki. Beyoğlu'nda Fitaş, Majestic ve Atlas'ta oynuyor, çünkü herkesin filmde "büyük film" diye beklentisi var. Beyoğlu'nda ama öyle bir seyirci kapasitesi yok. Ne oluyor sonra, film daha ikinci haftasında batıyor. Dört hafta o sinemayı pas geçiyorsun ama tekeller ne yapıyor film alırken, diyor ki bir hafta eğer iş yaparsa ikinci hafta oynarım. 1+1 sistemi yani. Niye? Çünkü dağıtımçı firma ona bağlı. O almazsa, bağımsız sinemalardan para kazanamayacak. Sistem buna döndü. Sistem buna dönünce de bağımsız sinemalar teker teker kapanmak zorunda kaldı. Sadece Beyoğlu'nda değil, Kadıköy'de, Ankara'da, Mersin'de, Trabzon'da, Adana'da... Türkiye'nin her yerinde sinemalar kapandı.

► Beyoğlu Sineması kurulduğu ilk günden beri daha alternatif ve görece bağımsız filmler gösteriyor ve kuruluş amaçlarından biri de bu zaten. Geçmişten bugüne geldiğinde, Türkiye'de ana akım dışında kalıp

da varlığını korumaya çalışmanın giderek zorlaştığını söyleyebilir miyiz?

Bundan 10-15 sene önce, örnek vereyim *Şarküteri (Delicatessen, 1991)*, *Kraliçe Margot (Queen Margot, 1994)* ya da *Arizona Rüyası (Arizona Dream, 1992)* gibi filmler 6-7 kopya çıkardı ve 30-40 bin kişi izledi. Ama İstanbul ayağında Bakırköy, Kadıköy, Etiler bir de Beyoğlu oynardı. İki kopya Ankara, iki kopya da İzmir'de oynardı. Sinemacılar da memnun olurdu ama son dönemlerde kültür-sanat ağırlıklı filmlerde de bir gerileme var. Artık sanat filmlerine haftada 400-500 kişi gidiyor. Bunlara gelen yok, zaten bu tip sinemaların kapanmasının en büyük sebeplerinden biri de seyirci. Neden? Filmi korsan DVD'sinden izlersen, internetten indirirsen, sinemaya gitmezsen bu sinemalar da kapanır.

► Küçük işletmeler peki bu durumda ayakta kalabilir mi?

Dağıtımçı kanalıyla ayakta kalabilir. Büyük gruplara film veriyorsan, diğerlerine de verip adaletli davranman lazım. Emek Sineması'nın kapanmasının en büyük sebeplerinden biri de buydu. Emek Sineması gibi 800 kişilik bir sinemaya sen nasıl altı haftalık film dayatıyorsun? Eskiden dağıtımçı firmalar bize film teklif ederlerdi. Haftalık izleyici sayısı beş binin altına düşerse, filmi çıkarırız derdik. Şimdi nerde... Ama dağıtımçı firmalar bağımsız sinemalara dayatmazlarsa bu sinemalar yaşar. Mesela bizde öyle bir şey yok. Biz büyük firmalarla çalışmıyoruz. Filmleri bi-

zim formatımıza göre değil, biz insanlara bir şeyler veren, izledikten sonra akılda yer bırakan filmler oynatıyoruz. Korku ve komedi filmleri bana göre sinema değil. İnsan korkmak için para verir mi?

➤ Mars Grubu'nun büyük bir dijitalleşme hamlesi var. Sinema salonlarının dijitalleşmesiyle ilgili ne düşünüyorsunuz?

Dağıtımçıları açısından bu olumlu bir şey. Kopyadan para kazanacak, şimdi bin dolar veriyorsa kopyaya iki yüz dolar verecek ama Anadolu'daki bağımsız sinemalar ne yapacak? Bir tane DCP aleti elli bin avro. Adamın üç tane salonu var, yüz elli bin avro. Onun regülatörü, perdesi vs. maliyeti daha da artıyor. Adamın zaten o kadar parası olsa sinemayı kapatır. Anadolu'daki çoğu sinemalar bu gidişle kapanacak.

➤ Filmleri gösterirken sizin bir filmi oynamak için aradığınız kriterler nelerdir, neye göre göstereceğiniz filmleri belirliyorsunuz?

Seksen Darbesi'nden önce erotik film furyası vardı ve insanlar sinemaya gidemez durumdaydı. 1985 yılında birkaç arkadaş Kadıköy Moda'da bir sinema açıyorlar ve diyorlar ki, ailelerin sinemaya gideceği bir sinema salonu açalım. Sonra bir bakıyorlar ki sinema sürekli dolu. Aradan yıllar geçiyor bu arkadaşlardan birisi, Kadıköy'de oluyorsa niye Beyoğlu'nda da olmasın diyerek, 1989 yılında da burayı kuruyor. Moda'nın formatında, yani insanların Arjantin'den Güney Kore'ye kadar tüm dünyadan örnekler izleyebilecekleri filmler oynatılıyor. Bunun içinde politik filmler, belgeseller,

Son dönemlerde kültür-sanat ağırlıklı filmlerde de bir gerileme var. Artık sanat filmlerine haftada 400-500 kişi gidiyor. Bunlara gelen yok, zaten bu tip sinemaların kapanmasının en büyük sebeplerinden biri de seyirci. Neden? Filmi korsan DVD'sinden izlersen, internette indirirsen, sinemaya gitmezsen bu sinemalar da kapanır.

çevreyi anlatan filmler var. Dünyayı anlatan, derdi olan filmleri gösteriyoruz.

➤ Program olarak Sinematek'in de bir uzantısı gibi aslında.

Evet, gibi... Ekim ayından itibaren de DCP'yi koyarsak, günde üç farklı film de oynayabileceğiz. Böylece üç dört hafta aynı filmleri oynama şansımız olacak. Eski Sinematek'in havası gibi yani. Türk filmi de yabancı film de olur. İki aylık programlar yayınlayacağız. Böyle bir politika izleyeceğiz. Genel olarak zaten dünyada ödül almış, belli bir kalitesi olan filmler tercihlerimiz.

➤ Eskiden Beyoğlu Sineması film göstermenin yanında, insanların toplandığı, yönetmenlerle söyleşilerin yapıldığı ve daha sık ziyaret edilen bir yerdi. Yeni dönemde bu tarz etkinlikler de düşünüyor musunuz?

Geçen sene yavaş yavaş başlamıştık, ama şu da var tabii: Eskiden bir Dünya Sineması'nın kafeteryası vardı bir de Beyoğlu'nun. Beyoğlu'nda kafeterya diye bir şey yoktu. İnsanların buluşabilecekleri fazla mekân yoktu. Şu anda Beyoğlu'nda üç binden fazla kafe var. Ama seneye ba-

Bu sinemanın aylık gideri otuz beş bin lira. Seyirci gelmezse nasıl karşılanacak bu? Başka bir iş yaptığımız yok, seyirci gelecek ki sinema para kazansın. Burası gerçekten sıradan bir sinema değil. Bağımsız sinemaların öncülerinden biri ve ayakta durmaya devam ediyor. Ama destek olunmazsa, mutlaka bir gün kapanacak.

ğimsız Türk filmleriyle ilgili söyleşiler düzenleyeceğiz. Yönetmenlerle ve oyuncularla aynı anda film seyrettireceğiz. Böyle bir aura oluşturmaya çalışacağız.

▶ Aslında bir anlamda sinemayı değerli kılan ve atmosfer yaratan şeyler de bu tarz, seyirciyle yönetmeni buluşturan ve ortak bir alan yaratan organizasyonlar.

Şimdi Beyoğlu Sineması'nda yeni bir tadilat yapılıyor. Tadilattan sonra da artık olmuyorsa, kapatacağız zaten. Çünkü sürekli borç borç bir yere kadar.

▶ Gösterim sorunuyla ilgili sektörden farklı meslek grubuyla da konuştuk ama işin en önemli ayağı belki de seyirci. Bir yandan sinema kapanmasın istiyor ama diğer yandan salona da gitmiyor.

Bu sinemanın aylık gideri otuz beş bin lira. Seyirci gelmezse nasıl karşılanacak bu. Başka bir iş yaptığımız yok, seyirci gelecek ki sinema para kazansın. Burası gerçekten sıradan bir sinema değil. Bağımsız sinemaların öncülerinden biri ve ayakta durmaya devam ediyor. Ama destek olunmazsa,

mutlaka bir gün kapanacak. Buna kimsenin yapabileceği bir şey yok.

▶ Sinema salonlarındaki tekelleşme bu şekilde devam ederse sorunun boyutları ne kadar vahim hâle gelebilir, sizin gelecek için öngörüleriniz nelerdir?

Sinemaları hükümetlerin değil, devletin desteklemesi lazım. Hangi partiden olursa olsun belediyelerin desteklemesi lazım. Belediyelerin Avrupa'da olduğu gibi bağımsız sinemalara destek vermesi şart. Bağımsız sinema derken tabii kriterleri olacak, her türlü filmi sırf para kazanmak için gösterenler değil. Bir de atıyorum Ankara'da sinemanın kirası bin liradır, Beyoğlu'ndaki sinemanın kirası on bin liradır. Giderlerini de göz önüne alıp ona göre destek verecek. Sen bağımsız sinemalara onar bin lira destek veriyorum dersen, Beyoğlu Sineması kabul etmez. Ona da destek ver, ama onun giderine bak, bir de buranın giderine bak. Reha Erdem'in daha önce bütün filmlerini biz gösterdik. Son filmi *Jîn*'i de ben dağıtımına göstermek istediğimizi söyledim, Mars Grubu bir tek Fitaş'ta oynayacak demiş. Tamam dedim, film onların nasıl olsa, vermezlerse vermezler. İkinci haftasında beni aradılar, ağabey Capitol'de bir haftada filmi doksan kişi izledi, Pera'da oynatabilir misin, dedi. Pera da altmış beş kişilik salon. İkinci hafta varım dedim, Fitaş'ta oynuyor mu, oynuyor. Pera'da bir haftada *Jîn* filmi 720 kişi yaptı, Fitaş'ta 300 kişi. Şimdi eğer bir çizgin varsa, her filmin bulunduğu bir sinema vardır. Ben *Recep İvedik*'i buraya koyarsam kimse gelmez.

3-5 eylül 2013



**8. DATÇA
ALTIN
BADEM
SİNEMA VE KÜLTÜR FESTİVALİ**



Nerede(vdi)

Bu 100.000 Kişi?

HAKKI KURTULUŞ*

“100.000 potansiyel seyircimiz var.” Yanlış hatırlamıyorsam ilk kez Yılmaz Güney ve ekibi sonrası kuşağının en kıdemli isimlerinden Derviş Zaim’in ağzından işittiğim bu tespit-iddia, bilfiil sinema yapmaya koyulduğumdan bu yana aklımın köşesinde hep durdu. Aslında nüfusu 75 milyonu

* Yönetmen, yapımcı, kültür tarihçisi

aşmış bir ülke için 100.000 rakamı nereden bakılırsa bakılsın gülünç. Bu hâlde bile yönetmen sineması örneği bir film için 100.000 seyircilik bir potansiyel biçmek nereden bakılırsa bakılsın bir “wishful thinkinge” dönüşüyor. Ezcümle “gülmeyin ağlanacak hâlimize” durumu...

Nasıl oluyor da bir zamanlar -nicelik bakımında- dünyanın en büyük dört sinemasına sahip olan büyük bir ülkede nüfusun sade-

ce 0,13'ünü bile yönetmen sineması örneği filmlere potansiyel izleyici saymak gülünç olabiliyor? Sorunun yanıt ve/ya yanıtları alabildiğine çetrefilli. Yapabileceğim en iyi başlangıç kişisel deneyimimden yola çıkarak verebileceğim bir yanıtla olabilir.

2007 yazında Paris'teki doktora öğrencisi hayatım bir patinaja girdiğinden nihayet bir ilk filmi kotarmak için kendimde güç bulmuş ve bu ilk filmi gerçekleştirmek üzere ağırlıklı olarak Türkiye'de bulunmaya başlamıştım. Ertesi bahar bakanlıktan destek alan ve sonbahar-kış dönümündeki 18 günde çekilen ilk filmim *Orada*'nın temel dayanak noktalarından, sinemasal referanslarından biri, üzerine sinema bölümü bitirme tezimi vakfettiğim, kadri bilinmemiş büyük üstat Claude Sautet ve sinemasıydı.

Fransız sinema tarihinin derinliklerine inen bir meraklının hemen göreceği gibi Claude Sautet'nin sineması belli başlı özelliklere sahipti: Genellikle burjuvaziyi yakın plân ele alan, sosyal gerçeklikten kopmadan; çok güçlü oyunculuk ve karakterlere dayalı son derece rafine bir senaryo/yönetmen sineması... Claude Sautet'nin bu sinemayı kotarıken en büyük dayanaklarından biri birinci sınıf film müzikleri idiyse (Philippe Sarde, Maurice Ravel...) bir diğeri de çok büyük, fetiş aktörler ve bilhassa da aktrislerdi. Michel Piccoli, Yves Montand, Daniel Auteuil, Michel Serrault, Micheal Lonsdale gibi dev sıfatını sonuna dek hak eden aktörlerin yanı sıra sinema tarihinin ecesi Romy Schneider ve Emmanuelle Béart

Nasıl oluyor da bir zamanlar dünyanın en büyük dört sinemasına sahip olan büyük bir ülkede nüfusun sadece 0,13'ünü bile yönetmen sineması örneği filmlere potansiyel izleyici saymak gülünç olabiliyor?

gibi zarafetin pürüzsüz bir güzellikle harmanlandığı ve herkesin saygı duyduğu dev aktrisler Claude Sautet sinemasının özünü oluşturuyordu. Claude Sautet sinemasının bir diğeri ayrıksı yanıysa bu filmlerin en az iş yapanının bile bir milyon gişeyi bulmasıydı! *César ve Rosalie* gibi bugün bile *aşk sinemasının* tartışılmaz başyapıtları arasında yer alan muazzam bir filmin 2.5 milyon barajını aştığı bile görülmüştü!

Fransız sinema tedrisatından geçmiş biri olarak *Orada*'ya yeltenirken gişe konusunda naifliğimiz dağıldıkça gişe konusundaki beklentilerimizi 200 binlerden 50 binlere ve nihayetinde 2500'lere dek çektiğimizi acıyla anımsıyorum. Ticari bir bozgun gibi algılanabilir bütün bunlar; aslında hayatta esas derdi çok iyi filmler yapmak olan ve sıfatlarının en önüne "yönetmen"i koyan biri olarak bu, daha çok zihninde biriktirip iyi kötü filme aktardıklarınızın boşlukta yitmesi ve herhangi bir karşılık bulamaması anlamına geliyordu. O bozgunun içimde yarattığı fırtınanın dinmesi en az birkaç yıl alacaktı.

İlk başta Dolunay Soysert gibi hemen herkesin saygı duyduğu, bugüne dek

ucuz işlerden hep imtinâ etmiş bir aktrisi merkeze alarak, onu ve diğerlerini göçkün bir burjuva ailesinin orta-üst sınıf ve yaş grubuna mensup izleyicilerde yankı bulacak öyküsü çerçevesinde beyazperdeye taşımak ve 50.000 civarında bir izleyiciye ulaşip vakit kaybetmeksizin bu filmde edinilecek sermayeyle yeni filme başlamak: Naif hayal buydu. Elbette ki olmadı.

Nerede(ydi) bu 100.000 kişi? Sorulabilecek bir başka soru da bu. Koskoca ülkeden sinemaya gidip filmlerimizi izleyecek 100.000 kişi aslında her birimiz için makul yaşam ve film üretme şartları sunabilirdi. Para peşinde koşturmayacağımız, akıllarımızı sadece filmlerimize yatırbileceğimiz ve kesintisiz ve huzurla film yapabileceğimiz bir düşünce tasarısı...

Bugüne dek bu soruya pek çok yanıt verildi: Televizyonların insanların boş zamanlarını ele geçirmesi, ülkedeki kültürel yozlaşmanın baş dayanaklarından dizi denilen rezillikler, ADSL ile beraber internet hızının artması torrent vb. kaynaklarla yerli yabancı filmlere “kaçak” erişimin neredeyse sınırsız hâle gelmesi, vs. vs. Şüphesiz ki bunların hemen hepsi geçerli. Ama ben burada biraz farklı bir argümanı öne çıkarmak yanlısıyım.

Uzun yıllar Avrupa'nın belli başlı metropollerinde bulunmuş, vakit geçirmiş ve yaşamış biri olarak içinde yaşadığım ve Türkiye denilen fokurdayan kazanın içinde çok da farkına varılmayan bir gerçeklik bu: Beyin göçü. Sonda diyeceğimi en başta diyebil-

rim aslında: Bizi, hayatımızı ve sinemalarımızı rahat ettirecek o 100.000 kişinin çok büyük bir kısmı askerden kaçmak, akademik kariyer yapmak, -bir kadın olarak- daha özgürce yaşamak, daha ciddi araştırma olanaklarına sahip olmak, zengin kütüphanelerde çalışabilmek, cinselliğini özgürce yaşayabilmek veya en basitinden aşkı nedenlerden yurtdışına gitti. Ben Paris, Berlin gibi büyük Avrupa metropollerinin Türkiye kökenli öğrenci, sanatçı, entelektüel, sürgün “cemaat”lerinde de Lyon, Stockholm, Tübingen, Heidelberg gibi göreceli orta boy ve küçük şehir cemaatlerinde de buldum. Metropollerde birkaç yüzü, orta boylu şehirlerde 50 ilâ 100'ü, küçük şehirlerdeyse 20-30'u bulan bu yetişmiş insan gücü Kaliforniya'dan, Kanada'nın buz tutan nehir kıyılarındaki şehirlerine, Avrupa'nın küçük üniversite şehirlerinden, Japonya'ya, Avustralya'dan Yeni Zelanda'ya dek engin bir coğrafyaya dağılmış durumda.

En son gezi direnişinin ilk günlerinde Academicians for Gezi ve diğer benzeri protestolarla çok somut bir şekilde ortaya çıkan acı bir gerçek bu: Dünyanın en kaydadeğer üniversitelerinde, araştırma kurumlarında, sanat enstitülerinde toplandığında o yazının en başında andığımız 100 bini bulabilecek nicelikte, niteliği de çok yüksek Türkiye kökenli bir kitle yaşamını ve çalışmalarını sürdürüyor. Türkiye'de hiç farkına varılmayan, adeta unutulmuş ve ülkenin açık ara en parlak zekâlarını barındıran bu insanların *memleket*lerindeki daha önce eş benzeri görülmemiş bu kalkışma

dolayısıyla buldukları laboratuvar amfi, atölye ve stüdyolarından yanlarında çoğu kez -Türkiye'den olmayan ancak kendi memleketleriyle benzer daussıla sıkıntısını yaşayan- parlak meslektaşlarıyla verdikleri pozlar daha birinci hafta dolmadan uluslararası kamuoyunun, dünyada ciddiye alınabilecek her türlü kurumun olayın iç yüzünü bütün çıplaklığıyla anlamasını sağladı.

Bu görünmez fenomenin bir başka yüzü de şu aslında: Özellikle pozitif bilimlerde, mühendislik alanlarında burs bulmak çok daha kolay. Bundan ötürü de bu alanlarda profesyonel hayatlarını sürdüren ancak sinemasız, edebiyatsız bir hayat düşünecek olanların en parlaklarının neredeyse istisnasız bir şekilde yurtdışında olması. Bu durum iktisadi bilimlerde master doktora yapmışları da büyük ölçüde kapsıyor. *Memleketten* tanıdığım ve sinemasal "gusto"larına şahadet edebileceğim en parlak genetikçilerin, biyologların Berlin'de, Ottawa'da, New York'ta; en parlak bankacıların, finans uzmanlarının Amsterdam'da, Londra'da olmaları ve çoktan oralara vatanlık, evlilik, çocuk, vb. bağlarla çapa atmış olmaları artık beni şaşırtmıyor.

Geriye en az burs olanağı tanınan beşeri bilimler ve sanat disiplinleri kalıyor... Onlardan kişisel bir çıkış bulabilenleri yurtdışında tutunabilirken, önemli bir kısmı da projelerini gerçekleştirebilmek üzere *memleketlerine* dönüyorlar. Bir kısmı da çoğu kez maddi sıkıntılardan, bazen de özel hayat galesinden *burada* kalmışlar. Bu ülkede hâlâ iyi sinemayı sinemada

Dünyanın en kaydadeğer üniversitelerinde, araştırma kurumlarında, sanat enstitülerinde toplandığında andığımız 100 bini bulabilecek nicelikte, niteliği de çok yüksek Türkiye kökenli bir kitle yaşamını ve çalışmalarını sürdürüyor.

takip edenler de çoğu kez bu küçücük cemaatten çıkıyorlar zaten. Bu durum edebiyat ve diğer disiplinler için de çok farklı değil. Bunun üzerine üniversite tercih hatası, özel hayat galesi, vb. sebeplerden Türkiye'de kalakalmış tanıdığım en parlak, edebiyat, sinema vb. meraklısı beyaz yakalıların ülkemizi -ve başta kültürel iklimini- tarumar eden muhafazakâr neo-liberalizm kasırgasında ruhları yara bere içinde kuytu bir köşede sıkışmışlıklarını ya da bir zamanlar hasbelkader sınıf arkadaşı olduğum ve merak denilen kavramla zerrece alâkası olmamış, akşamları en sakil diziyi izleyip, en güneşli haftasunda bile tüketmeye en banal AVM'ye gitmeyi marifet sanmış, alabildiğine mat, alabildiğine sıradan, gönüllü "süklüm püklüm küçük burjuva"ların memleket üniversitelerinde, bürokrasisinde, özel şirketlerinde makam, mevki sahibi olmasını da ekleyince tablo olanca açıklığıyla ortaya çıkveriyor işte. Özetin özeti iyi veya kötü Türkiye'de yönetmen sineması örneği filmlerin gülünç gişe rakamlarına ulaşabilmesinin köklerinde *memleketle* ve onun dayattıklarıyla ilgili çok daha derin bir "iç hakikat" var.

RUDIGER SUCHSLAND: “Eleştirmen Okuru Eğitmeli ve Aydınlatmalı”

SÖYLEŞİ: **BARIŞ SAYDAM**

32. İstanbul Film Festivali'nde bu yıl ilk defa Seyfi Teoman anısına verilen “Seyfi Teoman En İyi İlk Film” jürisinde görev yapan, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Berliner Zeitung* gibi gazetelerde, *Filmdienst* ve *Cahiers de Cinema* (İspanya) dergilerine katkıda bulunan, Yimou Zhang ve Wong Kar Wai sinemasıyla ilgili kitap yazan ve Cannes Film Festivali'nin Eleştirmenler Haftası bölümünde Almanca filmler konusunda danışmanlık yapan Alman sinema eleştirmeni Rudiger Suchsland'la sinema eleştirmenliği, eleştirinin genel özellikleri

ve günümüz sineması üzerine keyifli bir söyleşi gerçekleştirdik.

➤ **Sinema eleştirmenliğinin konumunu geçmişle kıyaslarsak, günümüzde nerede görüyorsunuz?**

Bu hayli zor bir soru çünkü çok genel bir kapsamı var ve birkaç farklı olguyu dikkate almak gerek. Bana göre sinema eleştirmenliği daha büyük bir eleştirmenlik dünyasının parçasıdır. Bundan kastım, sinema eleştirmenliğini sanat, edebiyat eleştirmenliğinden veya felsefi hatta belki de siyasi ve kültürel eleştiriden ayrı tutamıyor olmam. Sinema eleştirmenliği dendiğinde benim anladığım, genel olarak kültürel



eleştirinin bir parçası olduğu yönünde. Tarihten iki örnek vermek istiyorum: Birincisi, dünyanın en ünlü eleştirmenlerinden biri olan ve *Caligari'den Hitler'e* kitabını yazan Siegfried Kracauer. Onun sinema eleştirmenliği görüşüne göre, toplum veya güncel kültür eleştirisi yapmayan biri iyi bir sinema eleştirmeni de olamazdı. İşaret etmek istediğim diğer örnek ise felsefi aydınlanma geleneğidir. Entelektüelin görevi toplumdaki uzak kalmak, ana akıma kapılmamak, cevaplar vermektense ziyadesorular yöneltmek, avangart bir ruhla sorgulamaktır. Felsefi anlamdaki eleştirmenlik en iyisidir. Kapalı gibi duran bütün resmi küçük parçalara ayırarak analizlerde bulunur ve

bulmacanın parçalarını belki de yeni bir düzende bir araya getirir. Bence herhangi bir eleştirmen gibi sinema eleştirmeni de entelektüel olmalı ve içinde yaşadığı çağın bir yorumcusu olmalıdır.

Entelektüel, entelektüellik, analizde bulunma, sinema eleştirmenliği gibi kavramlar şu anda geçmişte olduğundan çok daha fazla saldırı altındalar. 20. yüzyılın ilk yarısı entelektüeller için kahramanlık yıllarıydı. O dönemden öncesi ise şimdikine çok benzer bir durumdaydı fakat entelektüelin aynı bir sanatçı gibi görev üstlendiği ilerleme, devrim kültürü ve siyasi toplum devrimi görüşü bir süreliğine de olsa hâkimdi.

Günümüzde eleştirmenlik, özgür medya, kamusal alan, özgür konuşma hakkı ve daha ziyade bir tüketiciye dönüşmüş bireyde gördüğümüz üzere insan yaşamı saldırı altındadır, dolayısıyla sinema eleştirmenliği de aynı saldırıya maruz kalmaktadır.

Topluma liderlik eden; geleceği, ütopyaı düşünüp ütopik örnekler veren, daha iyi bir hayata dair fikirler öne süren kişiydi entelektüel. Bugün birçok insan tarihin sonuna geldiğimizi, ebedi bir alışveriş merkezinde yaşadığımızı ve bu yüzden de entelektüelin sessiz kalıp pazarlamacı olarak çalışması gerektiğini düşünüyor. Satışa yardımcı olmak zorunda. İnsanların satın alma ve tüketme zevkleri ile satın alma ve satma zevkini kaçırmamalı. Entelektüel kişi eğer buna riayet edip pazarın bir kölesi olursa “iyi bir entelektüel” olarak görülecek ve para kazanacaktır. Bence bunun temelinde sağ-sol sorunu yatıyor ama daha çok da kamusal alanla ilgili bir sorun bu. Kamusal alan üzerine kapsamlı analizler yapmış Richard Sennett’i düşünürsek, 18. ve 19. yüzyıllarda yaratılmış bu alanın bile özelleştirilip pazarlandığı ve siyaset mekanizması tarafından müdafaa edilmediği için günümüzde çökmekte olduğunu görebiliriz.

Günümüzde (hepsi iç içe geçmiş) eleştirmenlik, özgür medya, kamusal alan, özgür konuşma hakkı ve daha ziyade bir tüketiciye dönüşmüş bireyde gördüğümüz üzere

insan yaşamı saldırı altındadır, dolayısıyla sinema eleştirmenliği de aynı saldırıya maruz kalmaktadır. Kendini demokratik sürecin veya medeniyet ve aktif bir kamusal alan yaratma sürecinin bir parçası olarak görmeyip bir pazarlamacı gibi konumlandırmış olan medyada büyük bir popülizm göze çarpmakta. Gazete artık satmak zorunda olduğunuz bir ürün. Satmak için ne yapmalıyız? Okurun, okumak istediğini farz ettiğimiz şeyleri yazmalıyız. Dolayısıyla ideal bir okuru ve onun zevkini kafamızda kuruyor ve bu zevke uygun düşecek metinler üretiyoruz. Eleştirmenin, okurdan daha tecrübeli olduğu eski anlayıştan tamamen farklı bir yaklaşım bu. Bir eleştirmen kendi deneyimlerini okurla paylaşmalı, bu deneyimler üzerinden okuru eğitmeli ve aydınlatmalıdır. Kötü zevkin den dolayı okuru da eleştirmelidir. Zevk, deneyim gibi unsurları sonradan da öğrenebilirsiniz. Sinema eleştirmenliği deneyim kazandığınız, birlikte oynadığınız dostane bir okul veya belki de bir anaokuludur. Elbette, sinema eleştirmeni oynayan kişi değil, öğretendir. Kendini bir öğretmen olarak ortaya koymak tehlikeli ama başka bir yol görmüyorum. Zira öğretmiyorsanız, satmaktan başka bir şey yapmıyorsunuzdur. Sinema eleştirmenliğinin bir yanında eğitim süreci bulunurken, diğer yanında ise sinema eleştirmenliğini sanat sisteminin bir parçası olarak gören daha narsist bir yaklaşım vardır. İyi sinema eleştirmenliği demek iyi metinler, iyi düşünceler, bazen de garip metinler ve garip düşünceler

demektir. Eğlenirken bile bayat espriler yapmamak demektir. Anlayabilecek mutlu azınlık için aydınlatıcı, entelektüel espriler yapmaktır. Tuhaf alıntılar yapmak, belki de yalnızca sizin ve üç arkadaşınızın bilebileceği şeyleri bilmek, olaylara derinden bakabilmek demektir. Belli bir tür sanattır ve bu yanıyla da seçkincidir. Bunun, özellikle de İnternet üzerinde belli bir anlamı hâlâ var. İnsanlar sinema eleştirmeni olabilirler ama belli görevleri yerine getirmeleri gerekmektedir. İyi okurlar da eleştirmen olabilirler. Yeni medya sayesinde, en azından sinema eleştirmenliğinin estetik yönüyle ilgili ufak da olsa bir umut var. Fakat işin eğitim kısmında, biz sinema eleştirmenleri bir çeşit savunmaya geçmiş durumdayız ama bu, oyunu kazanmak istemediğimiz anlamına gelmiyor. Bazen savunmaya geçersiniz, bazen de rakibiniz golü atar.

➤ **Bu noktada, yazıların niteliği hakkında ne söylemek istersiniz? İnternet serbest bir medya, ama genellikle filmlerle ilgili yazılarda herhangi bir nitelikten bahsetmek zor.**

İnternetin niteliği de okurların, gazetele-
rin, radyonun vs. niteliği kadar. Çok kötü gazeteler olduğu gibi, iyi gazeteler de mevcut. İnternet üzerinde çok iyi metinler varken, kötüler de mevcut. İnternetin avantajı aynı zamanda onun dezavantajı. Gazete yazarları bazen daha çok alana ihtiyaç duyarlar. Ayrıca bazen editörler de filmi izlemedikleri ya da sinemadan anlamadıkları için neyi tashih ettiklerini

Eleştirmen kendi deneyimlerini okurla paylaşmalı, bu deneyimler üzerinden okuru eğitmeli ve aydınlatmalıdır. Kötü zevkinden dolayı okuru da eleştirmelidir. Sinema eleştirmenliği deneyim kazandığınız, birlikte oynadığınız dostane bir okul veya belki de bir anaokuludur. Elbette, sinema eleştirmeni, oynayan kişi değil, öğretendir.

bilmiyor olabiliyorlar. Kısıtlı bir alana sahip olmak size disiplin sağladığı için çok iyi bir özellik olabilir ama bazı düşünceleriniz için daha fazla alana ihtiyaç duyarsınız ve bu çok kötü bir özelliğe dönüşebilir. Kararınızı, görüşünüzü gerekçeleriyle açıklamak istediğinizde size daha fazla alan gerekecektir. Bazen çok miktarda şeyi tarif etmek de ilgi çekicidir. Daha fazla alana sahip olmanız internetin iyi yanıdır. Kötü yanı ise bizi bu alana sahip olmanızdır ve bazen bu bolluktan dolayı disiplinin ucu kaçır, en azından benim bazen disiplin eksikliği çektiğim oluyor. Kendi incelememi İnternette tekrar okuduğumda gereğinden uzun ve çok süslemeli ve sırf cümle yazmanın keyfinden ileri gelen tarzda yüzeysel kısımlar bulabiliyorum. İnternetin özet yapısı son derece kaotik. Tek bir tane değil, on farklı düşünce yapınız var. Çok karışık olduğu için insanlar okumayacaktır. İlk ve belki son paragrafı okuyacak ve dilerim umduklarını bulacaklardır. İnternet alternatif bir kamusal alan fakat tüm ka-

musal alanlar bir tür hiyerarşiye muhtaçtır, fakat polise değil, hakeme gerek duyar. İyi bir hakem nerede işe karışması gerektiğini ve sarı kart göstermesi gerektiğini bilir. İnternetteki metinler ile diğer metinler arasındaki esas farkın nitelik olmadığını düşünüyorum.

➤ Peki sinema eleştirmenin öncelikli rolü ne olmalıdır?

Şaşırtıcı ve meraklı olmalıdır. İzleyici için filmin kahramanı gibi olmalıdır çünkü kendinizi bir noktaya kadar onunla bir tutarsınız, kendi başınıza gitmeyeceğiniz yerlere onunla birlikte gidersiniz. Bazen merak ettiğiniz, hoşlanmadığınız, nefret ettiğiniz kişi odur. Elbette bir düşmandan ziyade bir arkadaş gibi olmalıdır. Olumsuzdan ziyade olumlu eleştiriler yazmayı tercih ediyorum çünkü bir filmin iyi özelliklerini arkadaşşıma anlatmak daha zevkli. Bir sinema eleştirmeni size yarenlik edebilir ve eğer onu yeterince iyi tanıyorsanız sizin arkadaşınız olabilir. Okurlar sinema eleştirmenlerine karşı toleranslı olmalıdırlar. Bir sinema eleştirmeninin sizden farklı bir zevke sahip olduğunu bilirsiniz. Yazdığı incelemeleri okumak faydalıdır zira eğer eleştirmen filmi sevmişse siz de o filmde nefret edeceğinizi veya o filmi seveceğinizi bilirsiniz.

➤ Sizin sinema eleştirmeni olarak öncelik verdiğiniz hususlar nelerdir?

Olumlu bir haletiruhiyede kalmak, para kazanmak ve keyfini çıkarmak. Çok fazla taviz vermemeye çalışırım ama eğer taviz

vereceksem de kendim olarak kalmaya çalışırım. Merakımı yine de korumaya gayret ederim. Elbette, önceden bildiğim filmler oluyor. Onları izlemek için yanıp tutuşmuyorum ama hiç değilse bu yaklaşımı da yazılarıma yansıtmaya çalışıyorum. Yönetmene, filmde çalışan insanlara ve okurlara karşı adil davranmaya gayret ediyorum. Şayet bir tercih yapmak zorundayım yönetmene karşı adil davranmak bence en önemlisi. Bir bakıma, sinema adına filmin avukatıyım. Yönetmeni eğitmem gerektiğini düşünmüyorum. Eğer film kötüyse bunu söylerim ama yönetmene ne yapmış olmalıydı konusunda bir şey demem. Okurlar içinse durum biraz farklı. Günümüzün asıl sorunu, herkesin her şeyi bilmesi. Bence kimse hiçbir şey bilmiyor. İçimizdeki soruları, aptallığımızı ve dar kafalılığımızı paylaşıyoruz. Gördüğüm bir şey varsa, bunu okurlara açık bir şekilde anlatmaya çalışırım; anlaşılması mümkün, fazla şifreli olmayan bir tarzda ama belli bir seviyenin altına inmeden. O seviyenin altına inerseniz filme ve okurlara doğru bir şekilde yaklaşmamış olurum.

➤ Yönetmen ve seyirci arasında bir köprü kurma sorumluluğu hissediyor musunuz?

Evet, genellikle hissediyorum. Bir eleştirmen, arabulucuya benzer. Hem bir arkadaş hem de küratör olmalıdır. Size ait olmayan bir içeriği takdim edersiniz. Sinema eleştirmenliği tabii ki kişisel bir konu ama başka birine ait olanın üçüncü birine takdim

edilişidir. Okurların filme yaklaşabilmele-
rine yardımcı olmak derdiyle ve filmin de
bir şekilde ulaşılabilir olması için köprüler
kuruyorum. Fakat esas olan köprü değil.
Köprüyü nereye kurmalıyım? Köprü filmin
ve okurların nerede durduklarına bağlı.
Sırf kurmak istediğim köprü için filmi ya
da okuru yerlerinden edemem.

➤ Cannes'da Eleştirmenler Haftası bölümünde Almanca filmlerin danış- manlığını yapıyorsunuz. Bu bölümde seçilen filmler için başlıca kriterleriniz nelerdir?

Ben sadece öneriyorum. Son derece öznel
bir kriterim var: Bölüme uyan ve benim de
önermekten utanmayacağım filmler olmalı.
“Bu filmi neden önerdin?” gibi bir soru
gelirse haklı gerekçelerim olmalı. En azın-
dan faydalı olduğuna inanmadığım filmleri
önermem; komite tarafından da izlenmiş
olmalı. Bazen kendi zevkime uymayan film-
leri önerdiğim veya kendi zevkime uyanları
önermediğim de oluyor. Adeta bir gazete-
ci, bir muhabir gibi benim görevim, izlen-
memiş veya denetlenmiş olabilecek filmleri
önermek. Bana göre, Cannes'daki kriter
sinemanın her şeyden önce bir sanat ol-
ması. Auteur sineması çok zorlayıcıdır,
kendine has bir imzası vardır ve diğerle-
rinden farklıdır. Ayrıca yüksek sınıfa özgü,
belki de seçkin sayılabilecek bir eğlence
unsuru da barındırır. Cannes sıkıcı filmler
istemem. Bir film sırf gösteriş yapıyorsa
beğenilmez ama bir amaç uğruna göste-
rişliyse filmi beğenirler.

➤ Yimou Zhang ve Wong Kar Wai ile ilgili kitaplarınız var. Öncelik- le Avrupa'dan bir yönetmen yerine Uzakdoğu'dan iki yönetmeni tercih et- menizden nedeni nedir?

Avrupa sineması hakkında yeterince kitap
var. Oysa Çin sinemasıyla ilgili Almanya'da
hiç kitap yok. Çin kültürü ilgimi çekiyor.
Her iki yönetmeni de seviyorum. Asya si-
nemasını, özellikle de Çin sinemasını öne
çıkarmak için geçerli sebepler olduğunu
düşünüyorum. Günümüzde en iyi sine-
masal dile sahip olan sinemalardan biri.
Her iki yönetmen de son derece kendine
has. Asya sinemasının bir bölümünü bu
iki yönetmen temsil ediyor, keza onlarla
çalışan görüntü yönetmenleri, aktörler ve
hatta bahsettikleri konular da bu temsilin
bir parçası. Her iki yönetmen de Çin'in ve
sinemanın çoğulculuğunu temsil ediyorlar.
Bazı ortak yanları var ama bu noktaya ka-
dar bir ayniyet göstermediler.

➤ Bu iki yönetmenin sinemasını nasıl tanımlarsınız?

Her ikisi de auteur yönetmenler, bir bakı-
ma kendi film kültürlerine yabancılar. Ken-
di filmleri, sinemasal dilleri için icap etti-
ğinde savaşırlar. Risk de alıyorlar. Çektikleri
filmler topyekûn tek bir dev film gibi görü-
lebilir. İkisinin de çektikleri filmler arasında
bir bağlantı olduğuna inanıyorum. Avrupa
sinemasından fazlasıyla besleniyorlar ki bu
da Avrupa sinemasından yetişmiş ve ilham
almış olduklarını gösteriyor. Yimou Zang'ın
başlangıçta Yeni Gerçekçi ve İtalyan sine-

Cannes'daki kriter sinemanın her şeyden önce bir sanat olması. Auteur sineması çok zorlayıcıdır, kendine has bir imzası vardır ve diğerlerinden farklıdır. Ayrıca yüksek sınıfa özgü, belki de seçkinci sayılabilecek bir eğlence unsuru da barındırır. Cannes sıkıcı filmler istemez. Bir film sırf gösteriş yapıyorsa beğenilmez ama bir amaç uğruna gösterişliyse filmi beğenirler.

masından fazlasıyla etkilendiğini söylemek hiç zor değil, sonraki filmlerinde ise bazı Amerikalı yönetmenlerin etkileri görülüyor. Wong Kar Wai de muhtemelen Antonioni gibi İtalyan yönetmenlerden ve ayrıca Godard ile Fassbinder gibi Fransız ve Alman yönetmenlerden etkilenmiş görünüyor. Wong Kar Wai'nin güçlü olduğu nokta hikâye anlatımı değil. Sanki atmosferik bir bilinç akışı tarzında yönetmenlik yapıyor ve bence bunun da gayet farkında. 20. yüzyılın ilk yirmi yılında Bergson ve Proust tarafından Fransa'da geliştirilmiş bir çalışmayı üç aşağı beş yukarı aynen uyguluyor. Onun tüm filmlerini “kayıp zaman arayışı” başlığı altında toplayabilirsiniz. Hikâyeyi doğrusal olmayan, fetişist, nesneyle bağlantılı bir üslupla anlatıyor; insanlar bile birer fetiş ögesi ve nesne; ufak tefek şeyler genellikle büyük öyküyü açan anahtar işlevini görüyorlar (tam anlamıyla Proust'un “Madeleine” mefhumunda olduğu gibi). Buna her şeyin, genelin, “kapsayan”ın

bireyin içinde bulunduğu müzikal veya opera yaklaşımı da denebilir. Dolayısıyla Wong Kar Wai filmindeki bir kişi ya da bir kahkaha ya da bir ilişkinin ardında baştan aşağıya Hong Kong yatıyor. Asla sadece aşkla ilgili değil. Aynı anda hem bizim zamanımızı yöneterek şimdiye benzer bir şey hissettiriyor hem de gerçekliğe (veya gerçek olmayana) bakış atıyor ve geçmişte umulanları bir bakıma maskeliyor. Bunların hepsini de son derece bilinçli bir şekilde alt kurgular kullanmadan, görsellikle anlattığı hikâyelerle gerçekleştiriyor. Eğer çektiklerine film denmeseydi, bunlar müzik, resim olabilirdi. Tiyatro oyunu veya kitap olmazdı. Avrupa olarak çok şey öğrenebileceğimiz bir yaklaşım bu, zira Avrupa'daki pek çok yönetmen film çekmiyor olsaydı, roman veya bolca diyalog barındıran tiyatro oyunları yazardı.

➤ **Türk sinemasını takip ediyor musunuz?**

Evet, yıllardır takip ediyorum. İstanbul'a ilk olarak 2004 yılında geldim ve bir kez hariç tüm film festivallerine katıldım. Özellikle son yıllarda Türk sinemasının gayet iyi bir durumda olduğunu düşünüyorum. Nuri Bilge Ceylan ya da Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler henüz yeteneklerinin zirvesine ulaşmış değiller. Her ikisinin de son filmleri kariyerlerinin en iyi eserleriydi. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerini beğeniyorum ama en çok son filmini sevdim. Çok daha açık, serbest, akıcıydı. Gişede başarı yakalamış olması da sevindirici. Öte

yandan, Türk yönetmenlerden en az iki tanesinin hak ettikleri daha geniş ve büyük itibarı şimdiye kadar henüz yakalayamadıklarını görmek beni üzüyor. Bunlardan biri elbette ki en sevdiğim Türk yönetmen olan Reha Erdem. *Beş Vakit*'in bir başyapıt olduğunu düşünüyorum, keza *Hayat Var*'ın da. *Jîn*'i çok beğendim, Berlin Film Festivali'nin yarışma bölümünde rahatlıkla gösterilebilecek bir film. Büyük festivallerde olmayı hak eden diğer yönetmen ise Zeki Demirkubuz. Umarım Semih Kaplıanoğlu da film çekmeye devam eder. Üç yıldır hiçbir iş yapmadı ve görünürde yeni bir proje olmadığı için biraz şüpheliyim. Üçlemeden sonra dilerim kendine yeni bir yol çizebilir.

➤ **Kıyaslama yapmanızı istersem, Türk sinemasını Avrupa'da nerede görüyorsunuz?**

Öncelikle, Alman sineması ile kıyaslayabiliriz. Türkiye'de hayli fazla sayıda ana akım film çekiliyor; bazıları iyi bazıları kötü. Öte yandan, auteur sinema konusunda bir eksiklik mevcut olsa da bir sanat sineması var. Tek bir yönetmeniniz, tek bir okulunuz yok. Dört beş tane var. Almanya ile kıyaslandığında daha geniş bir yelpaze var. Almanya'da yalnızca Berlin Film Okulu ve Fatih Akın, Oskar Roehler, Hans-Christian Schmid gibi iki ya da üç yönetmenimiz var. Daha darkfalı bir yapı mevcut. İyi filmler çekiliyor ama genellikle hepsi birbirinin aynı. Türk sinemasının her daim kırsal anlatan tarafında ise bir benzerlik görülüyor. Çocuklar, köylüler vs. ile ilgili çok

Son yıllarda Türk sinemasının gayet iyi bir durumda olduğunu düşünüyorum. Nuri Bilge Ceylan ya da Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler henüz yeteneklerinin zirvesine ulaşmış değiller. Her ikisinin de son filmleri kariyerlerinin en iyi eserleriydi. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerini beğeniyorum ama en çok son filmini sevdim. Çok daha açık, serbest, akıcıydı.

sayıda Türk filmi izledim fakat yanılmıyorsa on yıl kadar önce pek çok film kentte geçiyordu. Daha sonraları hepsi doğruya, kırsala yöneldiler. Hâlâ eksik olan ve yolunda gitmeyen ise yaygın film kültürü, yani halkın ve medyanın tavrı. Filmler için mükemmel ülke ise Fransa çünkü auteur filmleri bile birçok kopya ile gösterime giriyor. Ayrıca Danimarka ve Avusturya'yı da atlamamak gerek. Bildiğim kadarıyla, nüfus oranla sinemaya giden kişi sayısında bu iki ülke en önde. Her Danimarka vatandaşı 8.4 kez sinemaya gidiyor. Fransa'da bunun yarısı, Almanya'da ise Fransa'nın çeyreği. Birçok film izledikleri için Danimarka seyircisinin en toleranslı ve eğitilmiş seyirci olduğunu söyleyebiliriz. İstanbul seyircisinin de hayli eğitilmiş olduğunu düşünüyorum. Türkiye'deki film kültürünü başka Avrupa ülkelerine oranla biraz daha açık fikirli ve toleranslı görüyorum. Almanya'da ise son derece sınırlı bir tolerans var.

(Tercüme: Melih Tu-men)



YÜCEL ÇAKMAKLI SİNEMASI

Yücel Çakmaklı Tohum Dergisi'ne "Milli Sinema İhtiyacı" başlığıyla yazdığı 1964 tarihli yazısında, sinemamızın "milli sinema" hüviyetinden uzak olduğunu, filmlerin Türk toplumunun sosyal sorunlarını, gelenek ve göreneklerini, sıradan insanların yaşama mücadelesini anlatmak yerine ticari kazanç sağlamanın yollarını aradığından bahseder. O dönem için manifesto niteliğindeki yazısıyla dikkatleri üzerine çeken Çakmaklı, sonraki filmlerinde de Yeşilçam estetiğinden kopmadan, Milli Sinema örneklerini verir. 23 Ağustos 2009 tarihinde vefat eden Çakmaklı'yı anmak ve filmlerini yeniden hatırlatmak için bizler de yönetmenle ilgili bir soruşturma hazırladık.

Milli Sinema akımının en büyük -belki de tek- kuramcısı ve uygulayıcısı olan Yücel Çakmaklı'nın sinema serüvenini dört ayrı evreye ayırmak mümkün. Çakmaklı'nın sinemaya adımını atıp, önce yazıları ile ardından film setlerine girmesiyle sonuçlanacak olan yönetmenlik öncesi dönemi bu evrelerin ilkidir. Gazetecilik okulunda henüz öğrenci iken içinde bulunduğu fikir mücadelesi ve okulun son dönemlerinde ilgi duyduğu sanat, kendisinden önce herhangi bir rol model olmamasına rağmen Çakmaklı'yı sinemanın içine çekmiştir.

1960'lı yılların başında tamamladığı yüksek tahsilinin ardından askerliğini bitirip İstanbul'a dönen Yücel Çakmaklı, ilerde bir sinema akımını başlatacağından habersiz Yeni İstanbul, Düşünen Adam, Yeni İstiklâl gibi yayın organlarında sinema yazarlığına başlar ve kısa süre sonra zihninde tasarladığı kuramsal yaklaşımı kağıda döker: "Türk sineması ancak köylüsü ve şehirlisi ile manevi kıymetleri maddeden

MÜTEVAZI BİR CESUR YÜREK

NEDİM HAZAR



üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek Milli Sinema hüviyetine kavuşabilecektir." Yazının başlığı koşulacak olan uzun maratonun da ismidir adeta: "Milli Sinema İhtiyacı!" (Tohum, Ağustos -1964)

Eli kalem tutan muhafazakâr kesimin ortak dilidir artık bir sinema pratiği. Ancak yapacak kimsenin de çıkacağı pek yoktur. İşte Çakmaklı böylesi bir ortamda onun sinema serüveninin "ikinci evresi" diyebileceğimiz setlere adımını atmasıyla neticelenir. Çakmaklı, Aram Gülyüz, Mehmet Dinler, Osman Seden ve Orhan Aksoy gibi yönetmenlerin asistanlığını yaparak deneyim kazanır. Dönemin iki popüler romanından biri olan Huzur Sokağı'nı *Birleşen Yollar* ismiyle filme alır. Film büyük ilgi görür.

Ancak eleştiriler de vardır, Çakmaklı sanatıyla ilgili eleştirileri bir yere kadar ciddiye alır ve kendi zihninde geliştirdiği ölçüyü hızla sinemaya uygular. Yöntem son derece lineerdir; popüler isimler ile popüler sinema tarzıyla, Yeşilçam imkânlarını kullanarak alternatif bir dil oluşturmak! Bunu alenen dönemin medyasına da açıklar: “Sanat filmi yapacağım diye filmin muhtevassından fedakârlık edip, şekil endişesini ön plâna almayı doğru bulmuyorum.”

Mesele bu kadar basittir...

Ve hızla devamı gelmeye başlar. İlk filmde yapamadığını sonra yapar ve Kısakürek'in “Deprem” isimli öyküsünü *Çile* ismiyle filme alır, tabii yine kendi tarzıyla. Hatta o dönem Yeşilçam çevresi kadar muhafazakâr çevreden de eleştiri alır; “Necip Fazıl'ın cânım diyaloglarına ne olmuş böyle!” şeklinde!

Sonraki filmi *Zehra*, Çakmaklı'nın önceden aldığı eleştirileri de bertaraf etmiştir: Önceki filmlerine göre daha dengeli, daha sembolleşmiş bir anlatım deneyerek, mizansenleri yerli yerine oturmuştur.

Çakmaklı sinemasının en önemli özelliklerinden biri; öykünün kendini tekrar etmemesidir, ancak filmlerinin temelinde yatan düşünce asla değişmez. En arabesk muhtevada da, ağdalı melodramlarda da, tarihsel kahramanlık öykülerinde de hep aynı yaklaşım vardır. Zaten Çakmaklı'nın Yeşilçam stilizasyonu dışında film yapmak gibi bir iddiası da yoktur. Klâsik Yeşilçam melod-

ram kalıplarına “perspektif” farklılığı getirmek gibi mütevazı bir çabadır onunki...

Bir panelde “Milli Sinema” kavramını şahane şekilde özetler: “Milli Sinema, Türk halkının yaşayışını yansıtan, onun bugünkü yaşayış tarzına, düşüncesine, inancına ters düşmeyen filmlerdir. Ben Türk sinemasında milli anlayışta da filmler yapılabileceğini ispatlamak için bu tür filmler yapıyorum.” Ve kendine has bir üslupla kırmadan dökmeden çizgiyi belirler: “Ben milliyetçi sinema yapmıyorum, milli sinema yapıyorum...”

1974 yılında sinemamız altın çağını yaşarken bir teknolojik rakibi ciddi anlamda karşısında bulur: televizyon. İsmail Cem'in TRT'ye genel müdür olmasından sonra Yeşilçam'ın usta isimleri proje üstüne projeyi hayata geçirirler. Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi isimler TRT adına seri dramalar çekmeye başlarlar.

Yücel Çakmaklı sinemasının en verimli dönemi olan ikinci evresinin son filmi *Memleketim*, TRT'nin atılımına denk gelir. Baştan sona milliyetçilik dozunun fark edilir oranda yükseldiği görülen film, dönemin Yeşilçam filmlerinin üzerinde bir plastik değere sahiptir ve özellikle Ulusal sinemacı çevrenin de beğenisini kazanır. Atilla Dorsay Cumhuriyet'te, “Film korkulacak olan aşırı ve gereksiz bir nasyonalizme bile düşmüyor... *Memleketim*, diğer yandan sağcı yönetmen Çakmaklı ile pekala diyalog kurulabileceğini, belli temeller üzerinde anlaşılabilceğini gösteriyor.” der

ve ekler; “Böyle sağın başımızın üzerinde yeri var!”

Kendi kulvarında hep öncü olan Çakmaklı'nın TRT adına çektiği filmler de çok tartışılmıştır. Rasim Özdenören'in aynı adlı hikâyesinden filme aldığı *Çok Sesli Bir Ölüm* TRT'nin diğer dramalarını gölgede bırakacak derece sağlam bir dramaturjiye sahiptir. Aslında hikâye son derece yalındır: Hasta babasını at sırtından köyden şehre götürmeye çalışan bir çocuğun macerası... Ancak oluşturulan atmosfer, güçlü mekân tasarımları ve etkili mizansenler ile film beğeni kazanır ve uluslararası ödül de alır.

Çok Sesli Bir Ölüm artık apaçık bir şekilde göstermiştir ki; Yücel Çakmaklı bir uyarılama dehasıdır. TRT birbiri peşi sıra uyarılama projeleri verir: Şevket Bulut'un *Oynaş*'ı, Rasim Özdenören'in *Çözülme*'si, Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak*'ı, Tarık Dursun K.'dan *Denizin Kanı*, Tarık Buğra'dan *Kuruluş* ve *Küçük Ağa*, Turan Oflazoğlu'nun 4. *Murad*'ı vs. 10 yıla tam 11 dizi ya da TV filmi sığdıran Çakmaklı, *Küçük Ağa* ve *Osmancık* gibi diziler ile yine bir ilke imza atmıştır.

Bahsi geçen filmleri çektikten sonra kısa bir süre TRT'de yöneticilik yapan Çakmaklı, yine gençlerin önünü açarak bu kurumdan ayrılır. Artık dördüncü evre sayılabilecek “ustalık” dönemi gelmiştir...

1988 yılında çekmeye başladığı ve Kahramanmaraş'ın destansı kurtuluş öy-

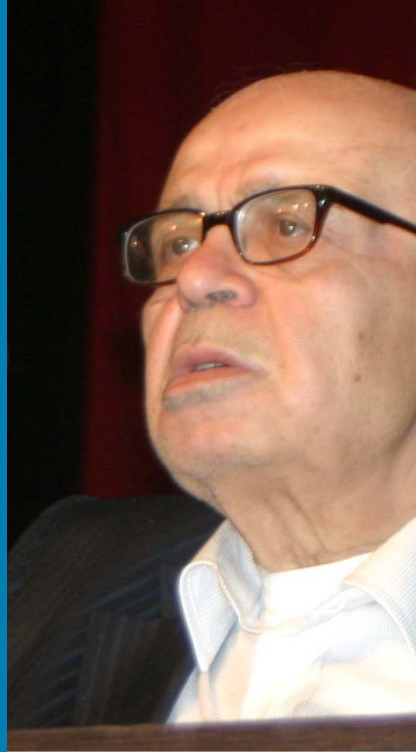
küsünün anlatıldığı *Sahibini Arayan Madalya* yönetmenin filmografisinde zirvedir. Milli Sinema ikinci büyük hamlesini de Yücel Çakmaklı önderliğinde yapar. Ancak bu kez kulvarda yalnız değildir Çakmaklı.

Toparlayacak olursak; Yücel Çakmaklı sinemaya adımını attığı günden, bu hayattan ahirete intikal ettiği ana kadar hep farklı, öncü ve cesur projelerin insanı, tartışılan bir sanatçı olmuş, ancak hiçbir şey onu bildiği yoldan döndürmemiştir. Çoğu zaman haddi aşan eleştirileri bile tahammül ve tebessümle karşılamış, belki içinde fırtınalar kopmasına rağmen tevuazundan hiçbir şey yitirmemiştir. Kırk yılı aşkın meslek yaşamında hep yapılmayanı, yapılmaya çekinileni yapmış, bunu yaparken kırıp dökmemeye dikkat etmiş ve seven-sevmeyen herkesin bu anlamda takdiri kazanmış son derece zeki bir sinemacıdır Yücel Çakmaklı. O kadar ki, öte aleme giderken bile kendinden sonraki kuşağa bir vebal bırakmıştır: Necip Fazıl ve Bediüzzaman'ın filmlerinin çekilmesi! Salt son derece zeki bir vasiyet değildir bu aslında, Çakmaklı'nın ruh dünyasının konuşlandığı alanın çerçevesidir de...

Yücel Çakmaklı sineması denilince akla bazı özellikleri itibariyle Yılmaz Güney sineması gelir. İki yönetmen tam da 1970'li yıllardan itibaren Türk sinemasının seyirci kompozisyonunu değiştirmiştir. *Umut*'la *Birleşen Yollar*'ın aynı tarihte gerçekleşmesi tesadüf müdür bilinmez. İki yönetmenin de kendileri ile bir anlamda takipçileri ya da aynı düşünsel doğrultuda film yapan yönetmenler arasında ciddi kopukluklar, önemli farklar vardır. Düşünsel doğrultunun aynı olup olmadığı da ayrı bir tartışma konusudur. İki yönetmen de yaygın olarak Yeşilçam tabir edilen geleneksel Türk sineması içinde, onun genel karakterini aşmakla birlikte ona uyumlu da olan filmler yapmışlardır. Bu nedenle yeni seyirciler yanında eski seyirciler de onların sinemalarının, filmlerinin takipçileri olmuştur. Yapılagelen sinema ile hep dirsek temasları olmuş-

YÜCEL ÇAKMAKLI SİNEMASI- NIN FARKI

KURTULUŞ KAYALI



tur çektikleri filmlerin. Elif Film de, Güney Film de benzerlikleri çağrıştırmaktadır. Bu durum *Ben Doğarken Ölmüşüm*'ün mantığının anlaşılmasının da yolunu açar.

Yücel Çakmaklı'nın bir yönü itibariyle farklı olarak popüler edebi metinlere yaslanarak film çekmesi de onun eski seyirci potansiyeli ile bağlantı kurmasını sağlamıştır/güçlendirmiştir. Bu anlamda *Birleşen Yollar* ile *Minyeli Abdullah I-II* yönetmenin sadece başlangıçtaki tavrının böyle olmadığını, onun sinema anlayışı konusunda bir temel tercihi olduğunu göstermektedir. *Bir Adam Yaratmak* farklı bir yönelim olsa da/olarak nitelense de gene televizyona uyarladığı *Küçük Ağa* da bunun bir örneğidir.

Sözü edilen iki özelliğin genelde yorumu o dönem sanatçılarının ürettiklerinin tarihsel-toplumsal arka plânının farkında olduklarının göstergesidir. Daha sonraki dönem devrimci ya da/ve de İslamcı sinemanın iz bırakmamasının nedeni tarihsel/toplumsal arkaplânın gözden uzak tutulmasındandır. Bu hem sinemaya çok dar

anlamda sanat açısından bakmaktadır hem de genel anlamda bir düşünsel değişimden kaynaklanır.

Bir de bir başka bağlamda Yücel Çakmaklı'nın iki dönemi vardır. Biri TRT'de, televizyonda çektiği filmler dönemi. *Denizin Kanı* da bu örneklerden biri. Bu dönemde biraz sansürlü bir biçimde eski popüler mahiyetteki metinlerin çekimi söz konusu. Gene eski tad ve eski dinamizm filmlerinde bir nebze de olsa var. Daha sonra ise milli sinema bitiyor. Bu durum siyasal iktidar değişikliğinin Türkiye'yi getirdiği yer.

İnsan bakıyor da bir dönem insanını sarıp sarmalayan tarzda filmler dönemi artık bitmiş. Sinema yönetmenlerinin filmlerinin tarihsel-toplumsal özellikleri itibariyle Türk insanıyla kültürel frekansının uyuşma döneminin sonu bir ölçüde Yılmaz Güney ve Yücel Çakmaklı sinemasının bitmesiyle geldi. Bir kesim insan malzemesiyle Yücel Çakmaklı filmlerinin kültürel özdeşleşmenin en güzel göstergesi, şimdi artık başka bir mecrada metinler yazan bir yazarın onun ölümünün hemen arkasından yayınlanan o müthiş yazısı. Belki de *Ateşin Düştüğü Yer*'le, İsmail Güneş'in bu müthiş filmiyle halkla frekans uyumu zaman zaman depresiyor. Ha keza Yüksel Aksu'nun iki filmiyle de.

Kıyıda olmak, muhalefette olmak yaratıcılığın, üreticiliğin nedeni. İktidar başka şeyleri de bitiriyor, sanatı da.

Bugün döndürüp, döndürüp Yücel Çakmaklı'nın filmlerini seyretmek

Türkiye'nin kültürel yapısı ve tarihsel özellikleri konusunda bilgilenmenin yollarını açabilir.

Bir de hayatının, ruh halinin anlaşılmasını sağlayacak çerçevede o *Yeni İstanbul*'daki sinema yazıları ve röportajlarını da kapsayacak, onları da tahlil edecek tarzda bir kitabın, birkaç kitabın yokluğu da acaba bir şeyleri anlatmıyor mu? Böylesi bir kitap pekala bir roman da olabilir.

Ha bir de hayatının son yedi yılında kültür alanının muktedirleri onun sinema yapma hevesine nasıl yaklaştı? Bunun da vicdanlı bir şekilde sorgulanması/cevaplanması gerekmiyor mu? Tıpkı Lütfi Akad ve Metin Erksan gibi yönetmenlerin hayatlarının son otuz yılında film çekememeleri gibi.

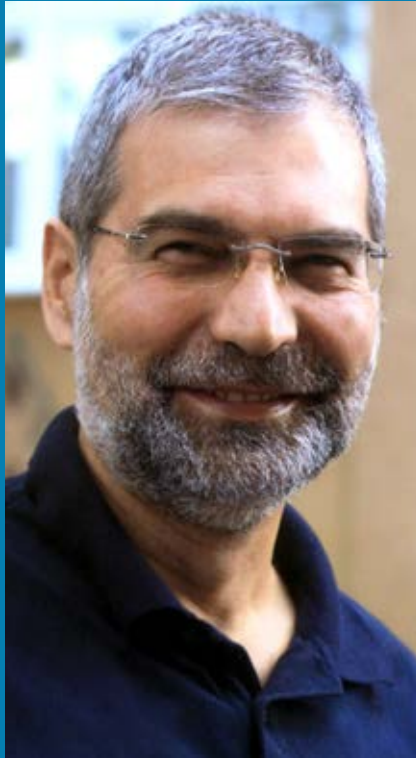
Demek ki bir toplumun kültürünün atar damarıyla frekansın uyuşmasının yolu halkın beğenisine en azından sempatik bakmaktan geçiyor. *Memleketim* benzeri bir film ya da bizatihi *Memleketim* bugünün muhafazakâr ve modernist yaklaşım tarzıyla ne kadar uyuşur?

Belki de Yücel Çakmaklı'nın filmlerinin tarih olması bundan kaynaklanıyor. Ancak Yücel Çakmaklı'nın filmlerinin tarih olmaması gerekiyor. Bu filmlerin Türkiye'de yaşanan hayatla hâlâ sıkı bir bağlantısı var. Bu konuda şüphe izhar edenler Yücel Çakmaklı filmleleriyle yeni dönem İslamcı yönetmenlerinin filmlerini halkla kurdukları bağ kantarında tartarlarsa sonucun ne olacağı aşikâr.

Rahmetli Yücel Çakmaklı'yı az çok tanıyan herkesin görüş birliğine vardığı üç ortak karakteri, sakin, nazik ve sabırlı olusudur. Elli yıla ulaşan sinemacılık hayatında hem Türk sineması hem de televizyon dünyasında pek çok ilklere imza atmış ve bu ilk sayılabilecek denemelerle kendinden sonrakilere yol açmıştır. Özellikle TRT'nin ilk yıllarında gerçekleştirdiği hemen her dizi en çok ses getiren ve en çok beğenilen eserler arasında yer almıştır. Burnu havada eleştirmen taifesi tarafından bu eserlerin sıradan diziler gibi gösterilmesi veya görmezden gelinmesine bile her zamanki nezaketiyle ses çıkarmadığına bizzat şahit olmuşumdur. Ortalama yaşam süresi dikkate alındığında, sanat hayatında

ÇAKMAKLI PEK ÇOK İLKE İMZA ATMIŞ BİR YÖNETMEN

DR. SALİH DİRİKLİK



geçen elli yılın ne kadar büyük bir öneme sahip olduğu hemen anlaşılır. Hele ülkemizde bize özgü ekonomik, sosyal, hukuksal şartlarla boğuşarak sanat yapmanın, kendini topluma kabul ettirmenin zorluğu dikkate alındığında, bu önem daha da belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Yücel Çakmaklı, "fikri açılımı ile Türk sinemasında ses getiren yönetmenler" şeklinde bir sıralama yapılırsa, mutlaka ilk beşe giren isimler arasında yer alır. Çünkü yetmişli yılların tartışmalı ortamında sinemamıza damgasını vuran iki temel teorik çalışmadan biri olan Milli Sinema'nın hem fikir babası hem de o dönemdeki en önemli uygulayıcısıdır. Onun kuramsalladığı Milli Sinema fikrini destekleyen gençlerin kurduğu MTTB Sinema Kulübü'nü manen desteklemiş, orada sinema ile ilgilenen gençler yetişmesine yardımcı olmuş, bu kulübün düzenlediği pek çok açık oturum, konferans, seminer ve gala

çalışmalarına önyak olmuştur. Yine o dönemin önemli sinema derneklerinden olan Türk Film Arşivi ve Sinematek de hem onun filmlerini göstererek hem de seminerlere ve sohbetlere davet ederek Yücel Çakmaklı'nın sinema çalışmalarına gereken ilgiyi göstermiştir. Yücel Çakmaklı, 1959 yılında Yeni İstanbul gazetesinde sinema yazıları yazarak başladığı sanat hayatını, asıl karakterini ortaya koyacağı sinemada reji asistanı şeklinde devam ettirmiş; herkesin beyaz perdede olumlu eserler beklediği zor bir dönemde, birkaç arkadaşı ile birlikte film şirketi kurarak elini bizzat taşın altına koymuş bir yönetmendir. Uzun yıllar süren sinema hayatında eriştiği tüm şöhrete, unvana ve piyasadaki etkinliğine rağmen örnek kişiliğini ve olgun görüntüsünü zedeleyecek hiçbir ters harekette bulunmamış, adı hiç bir skandal habere ve piyasa dedikodusuna karışmamış, örnek kabul edilecek bir sinemacıdır. Belki sinemaya girdiği dönemin şartları ve mesleği öğrendiği yönetmenlerin sinema dili sebebiyle olsa gerek, gerçekleştirdiği hiçbir sinema filmi ve TV dizisinde klâsik yerli film anlatım tarzı dışına çıkmayı denememiştir. Ama işlediği konuların ilginçliği ve çektiği senaryoların toplum yapısı ile barışık manevi atmosferi, onun genellikle ses getiren eserlere imza atmasını sağlamıştır.

Yücel Çakmaklı sadece sinemada değil, ekranlarda da öncü çalışmalarda bulunmuş bir yönetmendir. TRT'nin tekel durumunda olduğu ve yabancı dizilerin dolgu malzemesi olarak kullanıldığı yetmişli, seksenli yıllarda ardarda ilginç diziler çekerek TV seyircisini yerli yapım izlemeye alıştırmıştır. Astronomik bütçeli ilk TV dizisi sayılabilecek olan *Osmancık/Kuruluş*'u çekerek beyazcamda yeni bir çığır açmıştır. Özel TV furyası başladığında çekilen ilk iddialı ve pahalı dizi olan *Kanayan Bosna* da, yine Yücel Çakmaklı imzasını taşıyan bir yapım olarak Türk sinema tarihindeki yerini almıştır.

Çakmaklı, gerek gazetecilik yaptığı dönemde gerekse sinemacılık hayatında, çoğu toplum önderleri olan isimlerle birlikte olmuş biridir. Tarık Buğra'nın yönettiği sayfada sinema yazıları yazmaya başlamış, Erman Film Stüdyoları'nda yönetmen yardımcısı olarak çalışmış, Osman Seden, Orhan Aksoy gibi yönetmenlere yardımcılık yapmış; Rasim Özdenören, Tarık Dursun K., Tarık Buğra, Necip Fazıl Kısakürek, Turan Oflazoğlu gibi edebiyatımızın önder isimlerinin eserlerini sinemaya uyarlamış, Yeşilçam'ın havasını solmuş biridir.

Çakmaklı'nın sinemasına baktığımızda, anlatım tarzının dinginliği arasında derinden seyircinin yüzüne doğru esen bir rüzgâr hissedersiniz. Sonra o rüzgârın birdenbire fırtınaya dönüşmesiyle finale gelirsiniz. Filmlerinde konular oldukça sade seçilmiştir. Elbette tercih ettiği edebiyat eserlerinin ve senaryoların içeriklerinin bu sadelikte payı büyüktür. Çakmaklı filmlerinde çok cafcı hayat tarzları göremezsiniz. Ama karakterlerin kendi aralarında sessizce yürüttükleri ilişkilerinde her an bir patlama olasılığı sezilir. Filmin iç dinamizmi, iç gerilimi seyirciyi bağlayıcı bir unsur olarak daima canlı tutulur. Ve Yücel Çakmaklı bu patlamayı yine sade dilini kullanarak ve dozunu sinema

ÇAKMAKLI SİNEMASI SESSİZ BİR FIRTINADIR

Gülşah N. MARAŞLI



diliyle yoğurarak enfes bir şekilde verir.

Çakmaklı'nın sinemasında ne anlattığına baktığımızda ise hakikaten hiç abartı olmadan, kendine has sadeliğinden uzaklaşmadan bu coğrafyanın hikâyesini görürüz. Günümüz dizileriyle ve bazı sinema filmleriyle kıyas kabul etmeyecek kadar bizdendir onun filmlerinde anlattıkları. Çünkü derdi bizizdir, kendi öz insanımızın hayat tarzıdır, düşünce ve inanç tarzıdır. Belki de bu dert, onu "Milli Sinema" kavramını ortaya çıkarmak için iten en önemli sebeptir. Çakmaklı için her şeyin millisi olmalıdır, o halde sinemanın da... Gelenek, kültür, inanç, onun vazgeçilmezleridir. O, belki de yalnızca bunları anlatmak için yola çıkmıştır.

Bir dönem TRT, Çakmaklı'nın bu hassasiyetlerini gösterebildiği en önemli zemin halini

alır. Küçük Ağa, Kuruluş, Bir Adam Yaratmak, 4. Murad, Hacı Arif Bey, Aiş ile Zeynep gibi TV klâsikleri ve Mınyeli Abdullah, Sahibini Arayan Madalya, Denizin Kanı, Çok Sesli Bir Ölüm, Kızım Ayşe, Memleketim, Diriliş, Oğlum Osman, Ben Doğarken Ölmüşüm, Çile, Zehra, Birleşen Yollar gibi filmleri, Türk sinema ve televizyon tarihinde üst sıralarda yer almayı hak eder. Tıpkı filmleri gibi, vefatı da sessiz sedasızdır ünlü yönetmenin. Ardında pek çok ödül, Devlet Üstün Hizmet Madalyası, 50 yıllık hizmetleri dolayısıyla aldığı Emek Ödülü'nü bırakarak...

Yücel Çakmaklı sinemasının önemli bir çıkış, yaklaşım olduğunu düşünüyorum. Türk sineması özelinde, 1970'lere gelindiğinde biraz daha belirginleşen Türk sinema akımları içinde Milli sinemanın baş kurucusu olarak görebiliriz Yücel Çakmaklı'yı ve o anlamda bir çığır açmıştır diyebiliriz. Türk sineması çerçevesinde bizim sinemamızın başından beri süre gelen gelişim çizgisi daha çok belli bir Amerikan, Hint ve Arap sinemasından oluşan üçlü sac ayağı üzerine kurulmuştu. Ve onların harmanlanmasından ortaya çıkan bir sinemasal yaklaşımımız söz konusuydu. Yücel Bey'in kendisi bu sinemayı kozmopolit bir sinema olarak değerlendiriyordu. Dolayısıyla biraz daha yerli hasletlerle örülü bir sinemadan yanaydı. Bunu da önce iyi bir sinema seyircisi, daha sonra sinema yazarı olarak ve bizzat kamera arkasına geçerek sinemacı kişiliğiyle kendi görüşlerini bu yolla gerçekleştirmek istedi. Ve o anlamda da kendisinin milli sinema tanımlamasını yaptığı bir çerçevede, bir medeniyet anlayışıyla ve yerli duruşla, bu coğrafyanın iklimini, dokusunun renklerini vermek istedi. Ama bunu yaparken Yeşilçam sinemasının anlatım normları içinde kaldı. Yani sinema dili anlamında bir yenilik getirmedi; belki de kendi sinemasının

YÜCEL ÇAKMAKLI BİR ÇIĞIR AÇMIŞTIR

İHSAN KABİL



en büyük eksikliği bu diyebiliriz. Ancak öte yandan sinema çok fazla ekonomik temellere dayalı bir çalışma sahası, bazı unsurları da gözetmek gerekiyor ve büyük bir ekonomik girdi gerektirdiğinden bir şekilde onun da gışeden karşılanması gerekiyordu. Bu anlamda zannediyorum o ana kadar seyircinin alışageldiği konvansiyonel Yeşilçam normları cinsinden bir sinema anlatımı ve dili çerçevesinde kasten kaldı diye düşünüyorum. Yani seyirciye bir yenilik adına pek de yabancı düşmek istemedi ve bunu bir nebze olsun TRT'ye yaptığı yapımlarda ortaya koydu aslına bakarsak; *Bir Adam Yaratmak*, *Çok Sesli Bir Ölüm* gibi filmlerde ortaya koyabildi. Ama bunu sinemasının geneline yaymadı. 70'lerin başında yönetmen

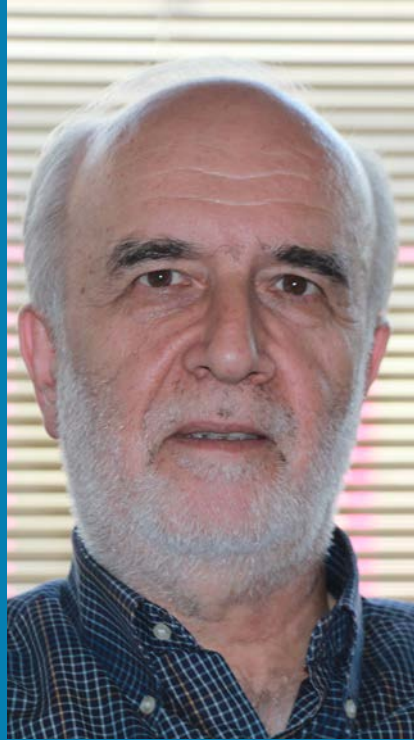
olarak başladığı o serüveni 90'lara kadar hatta 90'ların sonuna kadar taşıdı diyebiliriz. Hem sinema hem televizyon yapımlarında yapmak istediklerini büyük ölçüde gerçekleştirdi. Farklı bir duyarlılığı sinema yoluyla seyirciye aksettirebildi. Televizyondaki yapımlarıyla da bize hem tarihimizi hatırlattı hem sinemada oluşmuş duyarlılığı televizyon filmlerinde de yansıtabildi. O anlamda Türk sineması özelinde özgün bir dile sahip ve çığır açmış bir yönetmen olduğunu kesinlikle söyleyebiliriz.

Elif Film Şirketi'nin Kuruluş Hikâyesi

Kâbe Yollarında filminin belgesel bölümlerini çektik. Artık Türkiye'deki sahneleri çekip ses, müzik ilavesiyle filmi tamamlamamız gerekiyordu. Benim o zamanki imkânlarımla iş çok yavaş ilerliyordu. Hayrettin Karaman ve Bekir Topaloğlu hocalarıma durumu anlattım. Hocalarım bana hemen destek olacaklarını ve bir toplantı tertip edeceklerini söylediler. Toplantıda hocalarım durumu ortaya koydular. Ben ve Yücel Çakmaklı da detaylı bilgiler verdik. Oradakiler duruma olumlu bakıp destek olacaklarını ifade ettiler. Hemen şirket kurma hazırlıklarına başladık. Elif Film Komandit Şirketi'ni kurduk. Yalnız or-

KIRK YILLIK DOSTUM, ORTAĞIM, HİZMET ARKADAŞIM YÜCEL ÇAKMAKLI

ALİ OSMAN
EMİROSMANOĞLU



tak bulmak ve sermaye toplamak epey zor oldu. İlk filmimizin maliyetinin yarısından az bir sermaye toplandı. Bu arada biz de boş durmadık. *Kâbe Yollarında* filminin Türkiye sahnelerini çekip filmi tamamladık. İstanbul'da birkaç sinemada gösterime girip Anadolu'da ekiplerle özel gösterimler yaptırдық. Filme harcadıklarımızı geri kazandık.

İlk Filmimiz Birleşen Yollar

Artık yeni ses getirecek ilk filmimizi çekmek için hazırдық. Bu film bizim için çok önemliydi. Hem çevremizi memnun edecek hem de yeni bir ses ve soluk getirecek bir film olmalıydı. Bu işin en zor tarafı konu bulmaktı. İlk olarak aklımıza tiyatro eserleriyle ün yapmış olan Necip Fazıl Kısakürek geldi. Hemen Yücel Çakmaklı ile ikimiz Üstad'la buluşup konuştuk. Bizimle çalışacağını söyledi. Prensipte anlaşmıştık. Ama konu ve senaryo meselesinde çalışmalarımız epey zaman aldı. İlk filmimize Necip Fazıl'ın

eserinin yetismeyeceğini anlayınca romanları ve basılı eserleri araştırmaya başladık. Bir gazetede Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı* isimli bir romanının tefrika edildiğini ve çok rağbet gördüğünü söylediler. Hikâye örgüsü bize çok güzel geldi. Konusu da o zamana kadar hiç işlenmemiş bir özellikteydi. Şule Hanımefendi'yle görüştük. Meğerse roman sonlara yaklaştığı halde hazır değilmiş. Yani bir taraftan da yazılmakta imiş. Kendisi ile anlaşarak yazılı kısımları alarak hemen senaryo haline getirdik. Senarist Bülent Oran tecrübesiyle eseri Türk sineması kalıplarına uygun hale getirdi. Böylece daha romanın tefrikası bitmeden sonunu biz kendimize göre şekillendirmiş olduk. Senaryomuzdaki son kısım Şule Hanım'ın da hoşuna gitti ve romanını bizim hikâyemizdeki gibi bitirdi. Sıra başrol oyuncularının bulunmasına gelmişti. Yücel'le en ünlü oyuncularla çalışmak prensibinde anlaşmıştık. Yücel bu rol için Türkan Şoray için çok uygun, onu oynatabilirsek bizim için de iyi bir çıkış olur, dedi. Yücel daha evvel asistanlığını yaptığı filmlerde Türkan Hanım'da iyi bir intiba bırakmıştı. Araya eski ustalarını da koyarak Türkan Hanım'la anlaşma sağlandı. Baş erkek rol için de kibar ve efendi insan İzzet Günay'la anlaştık. 1970 yılı Eylül ayında "motor" deyip çekimlere başladık. Bir ayı aşkın bir sürede çekimler

tamamlandı. Metin Bükey müziklerini yaptı. Seslendirme, montaj ve kopya basımıyla film sinemalarda oynamaya hazır hale geldi. Ancak o yıllarda filmler sansür kurulundan aldıkları onay belgesiyle gösterilebiliyordu. Biz de ilk kopyayı hemen Ankara'ya kurula gönderdik. Ankara'dan gelen sansür belgesinde, "üçer iki ekseriyetle... filmin halka gösterilmesine izin verilmediği" kararı yazıyordu. Birkaç daire parası borçlanarak yaptığım filmi "çöpe atın" diyebiliyorlardı. Tabii ne yapabiliriz, diye düşünüldü. Ankara'ya gidip sansür heyetine etkili olacak kişilerle görüşüp kararı değiştirmeyi salık verdiler. Yücel'le beraber Ankara'ya gittik. Tanıdığımız insanları devreye sokarak birçok yeri dolaştık. Ankara'daki bürokrasiyi iyi bilen ve orada yaşayan Yücel'in kardeşi Ünsal Çakmaklı da bize yardımcı oldu. Nihayet filmcilerin "sansür heyeti" dediği Merkez Film Kontrol Komisyonu'nda daha önce "ret" kararı veren bir temsilci ikna edildi. Temsilci bize, "şu değişikliği yapıp filmi tekrar kurula gönderin" dedi. Hemen değişiklik yapıp gönderildi ve bu sefer üçer iki kabul oyuyla *Birleşen Yollar* filminin gösterimine izin verildi. *Birleşen Yollar* filmi hem iş yaptı hem de çok değişik yorumlara sebep oldu. Türk sinema tarihinde önemli bir yeri olduğu herkes tarafından kabul edil-

di. Yücel Çakmaklı'nın ilk sinema filmi oldu. Tabii benim de.

Muhafazakâr kesimin çektiği ilk Türk filmi kabul edildi. Milli sinema, Ak sinema diye adlandırılan akımların ilk filmi sayıldı. 1970 yılında sezonda 800.000 lira net hasılat elde ederek en çok seyirci çeken filmlerden biri oldu.

...Ve 23 Ağustos 2009

Vefatından iki buçuk ay evvel Ankara'ya gitmeye karar verdik. Beraberce gidip görüşmeler yapıp döndük. Yürürken ara sıra dinleniyordu. Bir hafta sonra yine Ankara'ya gittik. Bir görüşme öncesi Ertuğrul Günay bizi görüp odasına davet etti. Kültür meselelerinden güzel bir sohbet yaptık. Daha sonra Bülent Arınç Bey'le görüştük. Bülent Bey ve Yücel çok samimi bir sohbet yaptılar. İyi temennilerle ayrıldık. Yücel "İyiyim ama İstanbul'a dönünce muayene olacağım." dedi. Bir ay olmamıştı ki bana telefon açtı. "Yarın kalp ameliyatı olacağım hakkını helal et." dedi. Karşılıklı helallesip hayır diledik. Ameliyattan sonra ziyaretine gittim. Elimi tutarak bir müddet konuştuk. Aradan on beş gün geçti. Evine telefon açtım. Çünkü yakında eve çıkacağını söylemişti. Eşi Filiz abla "Hâlâ Hastanede!" dedi. Meğerse enfeksiyon kapmış. Yoğun

bakıma almışlar. Yoğun bakımdan çıkınca Mahmut Kış, bizi ilk tanıştıran akrabası Ömer Hami arkadaşlarımı alıp ziyaretine gittik. O kadar sevindi ki bizi karşısına oturtturdu. Kendisi de yataktan inip bir sandalyeye oturdu. Yarım saat konuştuk. Doktor müdahale edince müsaade alıp ayrıldık. Bu görüşme, kırk yıllık dostum, ortağım, hizmet arkadaşımı son görüşüm oldu. Biz tekrar eve çıkmasını beklerken, 23 Ağustos 2009 günü vefat haberi geldi. Arkasında 43 eser bırakan arkadaşına Allah'tan rahmet diliyorum.

JCI 

DIGITAL
FILM
ACADEMY



CROSSROADS

KÜLTÜRLER
ARASI
DİYALOG

8. ULUSLARARASI KISA FİLM FESTİVALI

SON BAŞVURU TARİHİ 1 TEMMUZ 2013

FESTİVAL HAFTASI 10 - 13 EYLÜL 2013

GALA GEÇESİ 13 EYLÜL 2013

Ayrıntılı Bilgi ve Katılım İçin
www.jciistanbulcrossroads.com



sosyal
bilgiler



Divas

AKSAN | PİYANTO
Civiva

ÉCU

keremkoc



“Kirli Ses” ya da Bir Teslimiyetin Gündelik Cümleleri

CİHAN AKTAŞ

“İslam şehri” diye bir şey yok demişti Weber. Doğaçlama şekillenmiş, topluluğun (cemaatin) korunması amacına dönük hesapsız kitapsız kaba yığılmalardan ibaret sayıyordu Alman sosyolog, Müslümanların yaşadığı şehirleri... Toplumsal sınıflara karşı statüleri öne süren Weber’in böyle bir yargıya dokusu bozulmamış herhangi bir İslam şehrini görmeden varması normal belki de. İslam şehri, statü üzerinden şekillenen bir mimari sunmadığı için, oluşturduğu harmoniyle kural dışı görünmüş olmalı.

Müslümanların kurup geliştirdiği ya da kurmasa bile geliştirdiği şehirlerde mahalleler arasında duvarlar bulunması, iki mahalle arasında çatışmalar yaşandığı şeklinde okunuyor, oryantalist araştırmacılar tarafından. Mahalle kapısı ise çatışmanın, güvensizliğin ortaya koyduğu bir önlem olarak anlaşılıyor. Oysa kapılar güvenliğin, kontrolü elde tutmanın sembolü olarak da okunabilirdi. Stefanos Yerasimos “...bir toplumun kuramsal öğeleri olan karşılıklı hak ve yükümlülükler yol açan sınırlar, cepheler ve çatışmalardan” söz ediyor.

Oryantalist araştırmacılar Müslümanların kurduğu ve yaşadığı ya da tazelediği şehirlerin toplumsal talep ve ihtiyaçlarla



ilişisini çözümlenmekten uzak durdukları için herhangi bir şehri “düzensiz” şeklinde bir nitelemeyle açıklamakla yetinmişlerdir çoğunlukla. Benzeri yargılar, modernleşme sonucu meydana gelen göçlerle Müslüman toplumların şehirlerinin yığılmaya maruz kalırken yaşadığı bozulmadan çok önce dile getirildi. Weberci anlamda varlık kazanmış bir şehir bu tür yığışmalara karşı daha mı dayanıklı olurdu? *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'un yazarı, böyle düşünmüyor.

Bu bağlamda Stefanos Yerasimos'un “Müslüman Uzmanında Sınır Çizgisi ve Geçit” başlığını taşıyan makalesi de son derece ilginç ve açıklayıcı. Kent, Müslüman cemaatin merkezidir ve tüm güçlü görünüş-

Kirli ses, ihtişamlı görüntü, tüketilen imkânları örtbas etmek üzere şehri kuşatıyor. Yeşil griye dönüşüyor. Ne var ki haksız baskılar ve müdahaleler sürdükçe, petek doku labirente dönüşmenin yolunu bulacaktır.

müne karşılık devlet buradan dışlanmış. Bir plânsızlık değildir söz konusu olan, her zaman plânlanmıştır kentler, bir yol semasına göre çizilmişlerdir. Evlerin, düzenli bir yol örgüsünün kendilerine ayırdığı boşlukları doldurduğu yukarıdan aşağıya kurulan kentin aksine, burada kent aşağıdan yukarıya kurulur. Salkım salkım caddelere açılan

Şehircilik sorunlarına içinde yaşayan insanlardan önce, mekânı birçok açıdan algılayan bakışlarıyla sanatçıların uyandırdığı söylenebilir. Godard, *Onun Hakkında Bildiğim 2 veya 3 Şey'i* daha 1966'da; ABD'de, modern mimarlığın başarısızlığının tipik bir örneği Pruitt-Igoe konutları dinamitlenerek yıkılmadan birkaç yıl önce çekmişti.

çıkma sokaklar ağı çerçevesinde oluşan mahalleler, mahalleler arası eksenlerle merkez eksenlere bağlanırken peteksel bir şema oluşturur. Kentsel uzamın yapısını geçişle değil ulaşım ile temellendiren bir şemadır bu. Bu uzamda belirsizce bir uçtan diğerine geçilmez; merkezden mahallelere, izlenen yöne göre özelleşen ya da ortaklaşa bir yolla kamusal olandan daha özel olana ulaşılır. Peteksel sistemin iktidarın öfkesine karşı mahalleler ve çıkma sokakları sığınılacak bir labirente dönüştürebildiğini belirtiyor Yerasimos.”¹

Doğrusunu isterseniz, şehircilik sorunlarına içinde yaşayan insanlardan bile önce, mekânı birçok açıdan algılayan bakışlarıyla sanatçıların uyandırdığını söylemek olası. Godard, *Onun Hakkında Bildiğim 2 veya 3 Şey (2 ou 3 choses que je sais d'elle)*'i daha 1966'da; ABD'de, modern mimarlığın

¹Jacques Derrida ile Birlikte Pera Peras Poros içinde, sf. 91, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.



başarısızlığının tipik bir örneği olarak görülen Pruitt-Igoe konutları dinamitlenerek yıkılmadan birkaç yıl önce çekmişti.

Film inşaat sesleri ve görüntüsüyle başlıyor. Fonda yönetmenin sesi ve kadın kahramanların manidar sessizlikleri kaba inşaata özgü seslerle bölünüyor sürekli. İnşaat sesinin imarla, umranla aynı anlama gelmediğini düşündürüyor kulak tırmalayan sesler. Her sesle birlikte şehrin ve insanların biraz daha yara aldığını ve bir çıkışsızlık noktasına çekildiğini duyuyor seyirci. Yapı, içinde yaşayacak olanların zevk ve eğilimlerini hesaba katmadan gelişmeyi sürdürürken heyecana kapılan sadece ondan para kazanacak ve içinde oturacak kişiler olacaktır.



Godard filmlerine özgü ses karmaşası, “kirli ses” olarak adlandırılıyor. Duyulmayan laflar, üst üste bindirilmiş sesler, parazit yapan gürültüler, müziğin sürekli araya girişi, korkutan ya da yerinden sıçramaya yol açan sesler, mesela silahlar, patlamalar; hızla geçen arabalar, uçaklar ve anlaşılmaz diyaloglar... Kirli ses örtüsü, mekânların sunduğu hizmetin de bir köşesine yapıyor. O sırada görünmez olan ya da öne çıkan tam olarak nedir? Mekânın kast ettiği gibi müziğin gösterdiği de aslında sanki bambaşka şeyler. Bir öfkeye karşı sığınmaya izin veren peteksi doku girdileri çıktıkları...

Filmde Godard’ın kadın kahramanlarının anlatmaya çalıştığı ise hayatlarını sahici

Godard filmlerine özgü ses karmaşası, “kirli ses” olarak adlandırılır. Duyulmayan laflar, üst üste bindirilmiş sesler, parazit yapan gürültüler, müziğin sürekli araya girişi, korkutan ya da yerinden sıçramaya yol açan sesler, mesela silahlar, patlamalar; hızla geçen arabalar, uçaklar ve anlaşılmaz diyaloglar... Kirli ses örtüsü, mekânların sunduğu hizmetin de bir köşesine yapıyor.

anlamda yaşamaya engel olan her sebebin işte bu bastıran seslerle oluşturduğu bütünlük. Bütün bu gözde amaçların, otomobil, dükkân, otoban, toplu konut projeleri, burjuva çekirdek ailenin oluşturduğu yaygaranın işitilmez kıldığı, kısılmaya zorladığı bambaşka seslerin açıklamalarına nasıl ulaşılmalı... İnşaat şirketleri, projelere onay veren kurumlar, arsa spekülörleri, gerçeği kitlelerden uzak tutmak için gerekli araçlara sahipler; yani sesleri amaçlarına uygun bir şekilde bir süreliğine dönüştürebilirler işte! Kirli ses, ihtisamlı görüntü, tüketilen imkânları örtbas etmek üzere şehri kuşatıyor. Yeşil griye dönüşüyor. Ne var ki haksız baskılar ve müdahaleler sürdükçe, petek doku labirente dönüşmenin yolunu bulacaktır.

Filmin son sahnesinde kent, tüketim maddesinden ibaret, dönüşüm sürecine girmiş bir mekân olarak beliriyor. Eski şehirden geriye kalan sanki sadece insanlar. Dönü-



Şimdilerde geçmişi garantiye alan nostaljinin hemen yanı başında, camileri gökdelenlere karıştıran bir teslimiyetin gündelik cümleleri dile geliyor: Sürat, sibernetik ve uzay çağındayız. Yarışa mecburuz. Konut, bir makinedir. İş alanları açmak gerekiyor.

şüm tamamen gerçekleştiğinde eski dünyanın insanlarına ne olacağı sorusunun cevabı seyirciye hazır verilmiyor.

AVM, AVM... Godard'ın 1960'ların dünyasını yansıtan filmi günümüzdeki albenili tüketim maddesi bolluğunda nasıl sonlandırdı acaba...

Parlayan yüzeyler, standart biçimler, iş alanı açma iddiası... Kentsel dönüşüm çalışmaları Türkiye ölçeğinde neredeyse bütün belediyelerde benzer bir mantıkla sürdürülüyor. İnşaatlar birbirini izlerken iş alanları açılın, mahalle tozundan toprağından arınırken ihtisamlı bir AVM'ye kavuşsun... Bu temennilerin, sakinleri arasındaki uyumun bünyesine kondurulan apartmanla bozulmaya maruz kaldığı bir sokaktan hareketle kurgulanmış *Huzur Sokağı* romanının dizi yapılarak dolaşma sokulduğu döneme denk düşmesi ilginçtir. Godard'ın filmi gibi Şule Yüksel Şenler'in bu romanı da 1960'ların inşaat dünyasının "kirli" sesleri arasında vücut bulmaya çalışan dünyaları kurcalıyor.

Romandan uyarlanan dizi, eski dünyanın insanlarına ne olacağı sorusunu “nostaljinin” ağırlı sızılı alanına terk etmenin ötesine geçebilir miydi...

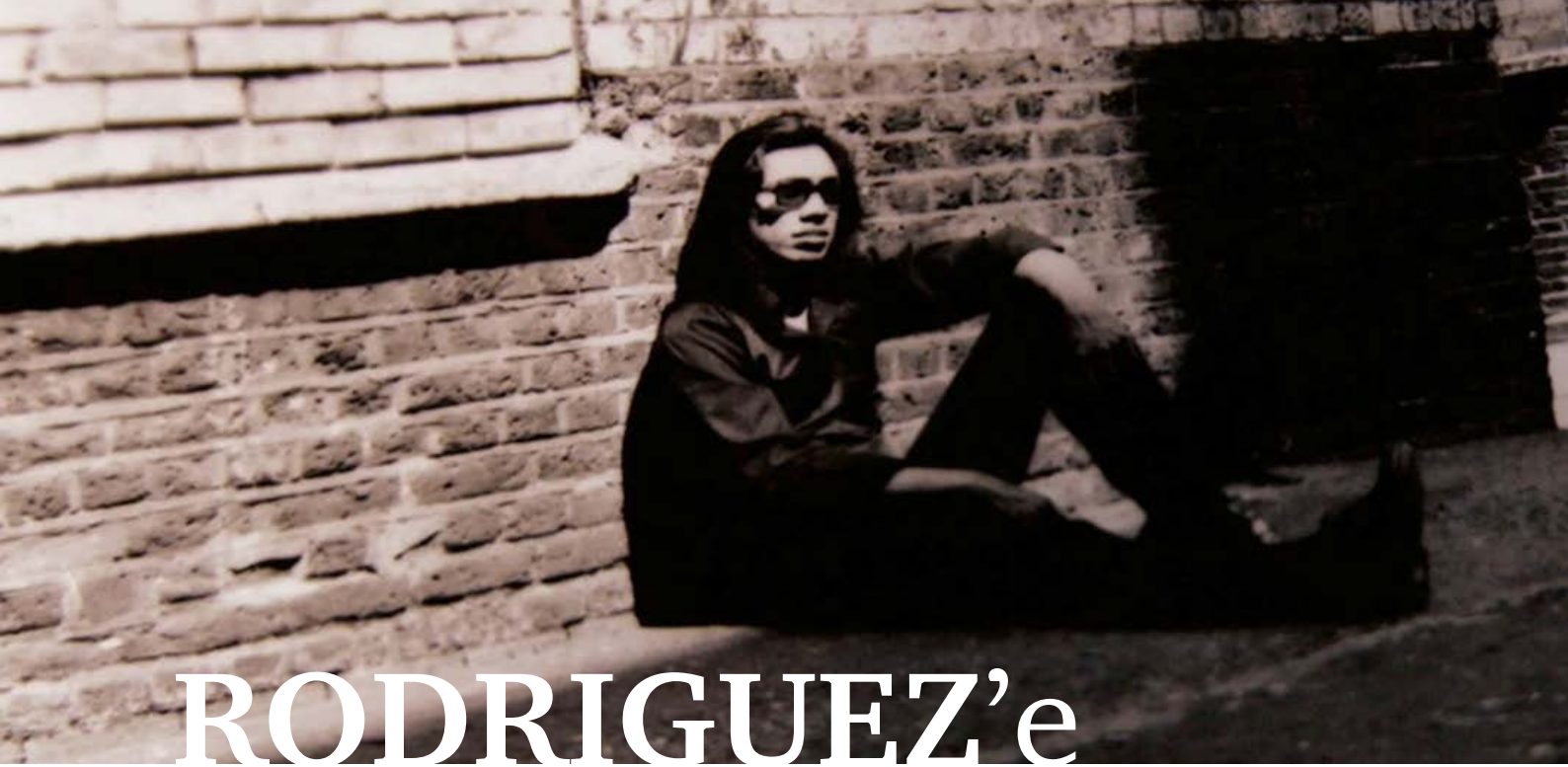
Ne de olsa şimdilerde -Paris’te değil, İstanbul’da- geçmiş garantie alan nostaljinin hemen yanı başında, camileri gökdelenlere karıştıran bir teslimiyetin gündelik cümleleri dile geliyor: Sürat, siberetik ve uzay çağındayız. Yarışa mecburuz. Konut, bir makinedir. İş alanları açmak gerekiyor.

Esenler’de, on bir işçinin inşaatı sırasında yanarak can verdiği bir AVM, açılışını şenlikli bir şekilde kutlayarak gerçekleştirmekte sakınca görmemişti. Ne bir mahcubiyet ne de üzüntü kutlamaya yansıdı. Açılış vaatlerinden ileri gelen izdiham, insanların ucuz mal kapma yarışında birbirini ezmesine izin veren kurgu, ayrıca irdelenmeye değer hoyratça bir mizanseniyansıtıyordu.

“İslam şehrinin” dokunulmazlık kazanmış sembolleri uzamını daraltan yayılmalara karşılık yanlış olanı işaretlemeyi sürdürüyor. Geriye kalanı korumak nasıl mümkün olacak, eski dünyanın insanları nasıl nefes alacak?

Sorgulanması gereken iktidar, kartellerin holdinglerin ormanlar gibi kişilikli şehirleri de bir inşaat alanına çeviren sınır tanımayan hırsı. Yerel yönetimlerin edilgenliği, şehrin imarının kartellerin gücüne teslimi demek. Buradan da petek doku ve

labirenti, mahalleleri ve çıkmaz sokakları gözetken, kişi başına düşen yeşil alanı çoğaltmanın yollarını arayan bir anlayışa ulaşılmıyor. Weber “kaba saba hesapsız kitapsız yığılmalardan” mı söz ediyordu İslam Şehri’nden söz ederken... İhtişamlı görüntülere aldanmadan, kirli sesin bileşenlerine kulak vermek gerek: Bir parça Manhattan, birkaç parça Chicago görüntüsünü, orada burada mantar misali bitebilir Pruitt-Igoe konutları mantığını kendine yediremiyor, bildiğimiz şehrin kalmaya direnen parçaları.



RODRIGUEZ'e İade-i İtibar

NAZ EMEL BERBER

Bir Şarkının Peşinde (Searching for Sugar Man) 2012 yılında dünyanın önde gelen film festivallerinde bolca ödül toplamasının ardından 2013'te En İyi Belgesel Oscar'ını kucaklamasıyla sinema seyircilerine adını duyurdu. Geçtiğimiz aylarda İstanbul Film Festivali'nde seyirciyle buluşan belgesel, gerçek olamayacak kadar heyecan verici ve etkileyici bir hayat hikâyesini konu edinmesinin yanında, sosyal ve kül-

türel tabakalaşmaya getirdiği eleştiriyi alt metne yedirme başarısıyla da ilgi görmeyi hak ediyor.

İlk dakikalarda dedektifçiliğe soyunan film, Güney Afrika'da büyük bir hayran kitlesine sahip olan Rodriguez adlı Amerikalı şarkıcının gerçek hikâyesinin peşine düşüyor. Rodriguez Güney Afrika'da ne kadar tanınıyorsa, Amerika'da da o denli tanınmıyor. Güney Afrikalıların gözünde Bob Dylan, Jimmy Hendrix gibi dönemin en popüler yıldızlarını gölgede bırakan

şarkıcı Rodriguez hakkında bazı şehir efsanelerinin yayılması ise isminin üstündeki gizem perdesini daha da artırıyor. Gerçek adı bile tam olarak bilinmeyen bu adama dair herkesin inandığı ve bildiği tek bir şey varsa o da, sahnede intihar ederek hayatına son verdiği...

Filmin yarısı tamamıyla Rodriguez'in gerçekte kim olduğu, nerede yaşadığı; hatta gerçekten bu ismin var olup olmadığı soruları üzerinde duruyor. Bunu yaparken hayranları, prodüktörler, arşivciler, gazeteciler gibi pek çok kimsenin verdiği röportajlar önemli ölçüde yol gösteriyor. Röportajların konu akışı dâhilinde parçalanması ve iyi kurgulanması filme ciddi anlamda bir akıcılık getirmiş. Buraya kadar olan kısmında kendi halinde bir şarkıcının insanlar üzerinde neden ve nasıl bu denli güçlü bir etki kurduğu duygusuna odaklanıyoruz. Bu duyguya büyük oranda Rodriguez'in şarkıları üzerinden açıklama getirilmiş.

Eşitsizlik ve Adaletsizliğe Karşı Çıkan Şarkılar

Sonradan nasıl bir yoksulluk içinden çıkıp geldiğini öğrendiğimiz bu adam, duygusal ve duyarlı kişiliğini şarkı sözlerine ve tınlarına yansıtmakla kalmıyor, eşitsizlik ve adaletsizlik karşısında dimdik durma enerjisini de şarkılarına yerleştirmeyi başarıyor. Onun Güney Afrika toplumu üzerindeki sarsıcı ve harekete geçirici etkisini doğru okuyabilmek için biraz da o bölge-

2013'te En İyi Belgesel Oscar'ını kucaklamasıyla sinema seyircilerine adını duyuran Bir Şarkının Peşinde, Güney Afrika'da büyük bir hayran kitlesine sahip olan Rodriguez adlı Amerikalı şarkıcının gerçek hikâyesinin peşine düşüyor.

deki siyasal koşullardan haberdar olmak gerekiyor. Bölgede doksanlı yıllara kadar hâkim olan ırkçılık ve buna bağlı olarak gelişen baskı rejimi, Rodriguez'in bu denli benimsenmesinde büyük bir role sahip. Filmde bu döneme ait gerçek görüntülere sıklıkla yer verilerek anlatımda pekiştirme yoluna gidiliyor. Detroit'in kenar mahallelerinde tüm yeteneğine ve hassasiyetine rağmen işçi olarak yaşayan alt sınıftan gelen bu adam, kişisel deneyimlerini sanat vasıtasıyla insanlık adına seslendiriyor. Hayranlarının tümü, bu adamın şarkılarının içlerinde başkaldırma ve eleştirme potansiyelini açığa çıkardığını anlatıyor. Bu anlamda pek çok müzisyen ve sanatçıya ilham kaynağı olmuş.

Film dilindeki akıcılık ve tanıkların yaşadıklarını ifade etme konusundaki başarıları seyircileri büyük oranda seyrettiklerinin içine çekiyor. Rodriguez'in, kalitesi ve içtenliği inkâr edilemeyecek muhteşem şarkılarının sık sık kullanılması, seyirciye müthiş bir seyir zevki sunuyor. Özellikle Rodriguez'le ilgili gerçeklerin açığa çıkışından itibaren filmde coşkun bir söylem kendini hissettiriyor. Bu anlamda duygusal frekansı oldukça yüksek bir filmde bah-



Film dilindeki akıcılık ve tanıkların yaşadıklarını ifade etme konusundaki başarıları seyircileri büyük oranda seyrettiklerinin içine çekiyor. Rodriguez'in, kalitesi ve içtenliği inkâr edilemeyecek muhteşem şarkılarının sık sık kullanılması, seyirciye müthiş bir seyir zevki sunuyor.

sediyoruz. Rodriguez'in mütevazı ve mahcup kişiliğini tanımak, kızlarının gözünden babalarına dair dinlediklerimiz, Detroit'teki hayatıyla sahnedeki hali arasındaki uçurum seyirciye başarıyla yansıtılmış.

Filmin yönetmeni Malik Bendjelloul, bir iki detay dışında kurmaca sahnelere yaslanmadığı, tamamıyla olayın canlı tanıklarından faydalandığı halde drama diline yakın bir film yapma ustalığını göstermiş. Filmdeki tüm karakterlerin gerçek oluşu ve bir karakter çerçevesinde yeniden şekillenen hayat hikâyeleri de seyirci üzerinde kurmacavari bir katarsis duygusu yaşıyor. Canlandırma kadar kolay seyredilebilir bir film oluşu ve yakaladığı gerçek hikâyenin ilgi çekiciliğiyle *Bir Şarkının Peşinde*, *Buena Vista Social Club*'ın (Wim Wenders, 1999) yanında arşivlerde yer bulmayı hak eden bir çalışma.

ULUSLARARASI
BOĞAZIÇI
FİLM
FESTİVALİ

KISA FİLM
YARISMASI

KISA FİLMİNİZE BÜYÜK DESTEK

20 KISA FİLME 5.000 TL DESTEK
BÜYÜK ÖDÜL 25.000 TL

Ödüller Kısa Kurmaca, Belgesel ve
Animasyon dallarında verilecek.
SON KATILIM: 19 TEMMUZ 2013
14 - 30 Kasım 2013
www.bogazicifilmfestivali.com



REZA

HEMMATİRAD:

“Sinema Amelelikle Değil Zekâyla Yapılır”

1 974’te İran’da doğan Reza Hemmatirad, Tahran AZAD Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde Grafik okudu. Ardından aynı üniversitede yüksek lisans eğitimini tamamladı. Öğrenciliği sırasında tiyatro, piyes, oyunculuk, edebi yazı, şiir teknikleri, tar ve ses eğitimi alanlarında dersler aldı. İran devlet televizyonunda sahne ve dekor tasarımı yaptı. İran ve Türkiye’de toplam on dokuz sergi açan, illüstratör ve yazar olarak çocuk kitapları çıkaran, minyatür alanında dersler veren, son dönemde ise Osman Sınav’ın yapımcılığını üstlendiği pek çok dizide fotoğrafçı, reklâm kampanya tasarımcısı, sanat danışmanı ve jenerik tasarımcısı olarak görev alan ve *Uzun Hikaye* (2012) filminde de sanat yönetmeni olarak çalışan Reza Hemmatirad’la sanat yönetmenliği ve sinema sektörü üzerine konuştuk.



Fotograf: Taki Kurtoglu

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

➤ Sanat yönetmenliği deyince Türkiye’de insanların kafasında çok farklı şeyler canlanıyor ve bu alanda tam olarak ne iş yapıldığı bilinmiyor. Bu sadece sinema izleyicisi için değil sinema öğrencileri için de geçerli. Bu anlamda aydınlatıcı olması amacıyla bize bir sanat yönetmenliği tanımı yapabilir misiniz?

Sanat yönetmeni, sette yönetmenden sonraki en bilgili hocadır. Filmin bütün görseline, olması gereken, görünmesi gereken ne varsa hepsine sanat yönetmeni

karar veriyor. Seti bir sınıf gibi düşünürsek hocanın asistanıdır diyebiliriz. Yönetmenin, senaryo üzerine düşündüklerinin, yorumlarının nasıl en güzel şekilde resme dökülebileceğine karar veren kişidir. Dolayısıyla yönetmenin düşündüğünü, istediğini bozmamak ve ona zarar vermemek, tam tersi onu yükseltebilmek için bilgi yönünden aslında yönetmenden eksik olmaması gerekir. Hatta daha çok bilgi sahibi olmalıdır. Görüntü yönetmeni kadar objektif ve ışık bilgisine sahip olmak zorundadır, yoksa hiçbir şekilde görüntü yönetmenine hizmet edemez ve filmi bozar. Çok iyi bir sanat bilgisi ve birikimine sahip olmalıdır. Maalesef Türkiye’de, sade-

Sanat yönetmeni, sette yönetmenden sonraki en bilgili hocadır. Filmin bütün görsele, olması gereken, görünmesi gereken ne varsa hepsine sanat yönetmeni karar veriyor. Seti bir sınıf gibi düşünürsek hocaların asistanıdır diyebiliriz. Yönetmenin, senaryo üzerine düşündüklerinin, yorumlarının nasıl en güzel şekilde resme dökülebileceğine karar veren kişidir.

ce Türkiye’de de değil sinema sektörünün çok gelişmediği ülkelerde, böyle bir sanat yönetmeni anlayışı pek yok. Burada sanat yönetmenine pek bir şey sorulmaz yahut pek bir şey istenmez. Ben şöyle düşündüm sen böyle yap derler.

▼ Türkiye’de sanat yönetmenliği sizin yaptığınız tanıma uygun mu ilerliyor?

Maalesef hiç alâkası yok. Türkiye’de sinema sektöründe yeri doldurulamayan bir şey var: Herhangi bir projenin başında, herhangi bir filmde *production designer* yani prodüksiyon tasarımcısı olmalıdır, oysa bizde hiç yok. Yani öyle bir kavram yok. Prodüktörler parayı verdiklerinden her şeye istediğim kadar müdahale edebilirim diye düşünüyorlar. Hâlbuki o bilgi ve donanımına sahip değiller. Zaten hiçbiri hiçbir zaman sanat yönetmeninin ve sanat ekibinin yerine kendini koyamıyor; çünkü hep amele gözüyle bakıyorlar. Ben isterim o yapar mantığı var. Çok komiktir ki aynı şey bizim kurgucu arkadaşlarımız

için de geçerli. Mesela bizde yönetmen filmi çekiyor, sonra gidiyor bir kurgucu buluyor. Daha doğrusu bilgisayarı kullanabilecek birini buluyor ve tepesine çöküyor; şurayı şöyle kes, burayı böyle kes diyor. Hiç kimse de şunu düşünmüyor: Eğer bunu yönetmen kesebiliyorsa dünyada bu kadar festivalde niye kurgu ödülü veriliyor. Hâlbuki bu ciddi bir sanat, çünkü kurgucu bir yönetmen kadar filmi iyi okuyabilir; filminizi yeniden yorumlar ve filminizi yükseltir. Aynı şey sanat yönetmenleri için de geçerli. Türkiye’deki “Ben istiyorum, sen yapacaksın.” meselesi büyük sorun. Ondan sonra da iş kötü olduğu zaman ne biçim sanat yönetmenisin diye söylenilir. Tabii şöyle de bir şey var: Sanat yönetmeni olacak arkadaşlar da piyasa gereği kendilerini yetistirmiyorlar. Kostüm hep ayrı düşünülüyor, makyaj tamamen ayrı... Dolayısıyla diyorlar ki sanat yönetmenliği eşittir dekor yapmak.

▼ Sanat yönetmeninin setteki herkesle bir şekilde iletişim kurması gerekiyor diyebiliriz. Sanat yönetmeninin diğer set çalışanlarıyla nasıl bir ilişkisi var; sesçiyle, görüntü yönetmeniyle, en önemlisi de yönetmenle?

Sözünü ettiğim sanat anlayışında bir sanat yönetmeninin sete gitmeden işi bitmiş olması gerekir. Motor dendiğinde artık sanat yönetmeninin işi bitmiştir: Dekorlar hazır, kostümler dikilmiş, pro-

valar yapılmıştır. Artık sadece gündelik, anlık müdahaleler vardır. Mesela her gün yeniden yapılacak olan makyajı ve saç sürekli kontrol etmek gerekir. Bir de gi-dişatla, mekânla, zamanla, şartlarla ilgili beklenmedik olaylar yaşanırsa bunlar motor demeden evvel sanat ekibi tarafın-dan çözülmüş, tasarlanmış ve hazırlanmış olmalıdır. Aksi takdirde ciddi bir karmaşa olur sette. Nitekim bunu hep yaşıyoruz. Ön hazırlık kısmı çok zayıf kalıyor. Mese-la mekân bakmak için prodüksiyon amiri gönderiliyor ve tamamen kafasına göre “Çok güzel bir köy buldum, çok güzel bir mekân buldum.” diye geliyor. Oysa *pro-duction designer* mekâna gider ve yanında mutlaka yönetmen olur. Yönetmen ken-disinin gitmediği mekânı nasıl seçebilir anlamış değilim. Bir de sanat yönetmeni olur yanlarında. Yönetmenin hayal ettiği şeyler konuşulur ve düşünülenlerin olup olmayacağına o an karar verilir. Ardından bir sonraki aşamaya geçilir. Şimdi düşü-nün, burada aylarca süreç devam ediyor. Biri gidiyor mekân çekiyor, gönderiyor adama, ama adam beğenmiyor. Sanat yö-netmenini zaten işe karıştırmıyorlar; na-sılsa biz mekânı seçtikten sonra götürüp gezdireceğiz diyorlar. Bütün bu masrafları bir kerede çözebilirler aslında. Dolayısıyla çok pahalı bir sektörmüş gibi gözüküyor ama tasarruf yapamıyorlar. Sadece tasarruf yapmamak da değil, kalite de düşüyor. Çünkü bütün süreçleri aynı anda yürüt-meye çalışıyorlar. Öyle olunca motor

Türkiye’deki “Ben istiyorum, sen yap-a-caksın.” meselesi büyük sorun. İş kötü ol-duğu zaman ne biçim sanat yönetmenisin diye söylenilir. Tabii şöyle de bir şey var: Sanat yönetmeni olacak arkadaşlar da piyasa gereği kendilerini yetiştirmiyor-lar. Kostüm hep ayrı düşünülüyor, makyaj tamamen ayrı... Dolayısıyla sanat yönet-menliği eşittir dekor yapmak.

diyeceğiniz zamana yetiştiremiyorsunuz hiçbir şeyi ve hafta atlatmak zorunda kalı-yorsunuz. Bu da daha fazla ücret ödemek anlamına geliyor. Yani prodüktör kendini kendi topuğundan vuruyor. Ondan sonra biz çok pahalı iş yapıyoruz diyorlar.

➤ **Dediğiniz gibi bu alanda bir karmaşa söz konusu ve pek çözülecek gibi de görünmüyor. Peki sanat yönetmeni ken-dini nasıl yetiştirmeli, nasıl yetilere sahip olmalı?**

Sanat yönetmeni deyince şöyle zan-nediliyor: Elin çekiç, testere tutuyorsa, ahşaptan, tahtadan, suntuadan biraz da boyamadan anlıyorsan süpersin. Mesela bir örnek vereyim size. Bir projede asis-tanlarımla çalışırken bir baktım kapıyı yağlı boyayla boyuyorlar. Dedim ki “bu sahneyi ne zaman çekeceğiz çocuklar?”; hemen “programa bakalım” dediler. Baktılar ve “yarın sabah çekeceğiz” dediler. “Bu bo-yadığınız kapı ne zaman kuruyacak biliyor musunuz?” dedim. “Yoo.” Üç gün sonra

kuruyacak ve siz yarın bir sahneniz olduğunuzu söylüyorsunuz. Düşünün, o kadar dizide çalışmış, o kadar film yapmışlar. Bir de çoğu okumuş, üniversite mezunu. Hâlâ sinemada o şekilde boyanın en azından kısa vadede kullanılmayacağını bilmiyorlar. Sonra gittim depoya, koli koli yağlı boya almışlar. Aldıklarını geri gönderdim. Saten ve plâstik boya aldım, çünkü iki saatte kuruyor. Bana verdikleri cevap da şu: “Kimse bunu bize göstermedi.” Bunu kimsenin sana öğretmesi gerekmiyor, burada kafanı çalıştırmak lâzım. Dolayısıyla sanat yönetmeni olabilmek için her şeyden önce akıllı olmak lâzım. Okuyacaksın, kendini geliştireceksin. Sonra çizim yapabilecek sanat yönetmeni. Sette yönetmenine, kendi ekibine *production designer*'ına kağıt üzerine anlaşılır şekilde çizerek bir şeyler anlatamıyorsa eğer, kusura bakmayın ama o sanat yönetmeni değil. Çünkü görsel bir şey yapıyorsun ve o işin en görsel tarafını sen yapıyorsun; yani kareye zapt ediyorsun oradaki görseli veya görüntü yönetmeninin vasıtasıyla zapt ettiriyorsun. Sen kuruyorsun o ortamı, nasıl çizim yapamazsın? Sonra görsel sanatlardaki eğitimlerin temel bilgilerini, renk temel bilgilerini, kompozisyonu, ona uygun perspektifi, geometrinin temel bilgilerini bilmek gerekiyor. Sonraki aşamada profesyonel olmasa da fotoğrafçılığı bilmesi gerekir. Işık ve gölgenin bir karede nasıl hapsedildiğini bilmesi lâzım. Özellikle ışığı çok iyi bilmesi lâzım. Mesela bir film komedi ise

çok janjanlı, çok renkli şeyler seçilir; çok gölgeli şeyler istemez. Bir sonraki safhada da objektifleri iyi bilmek gerekiyor. Mesela objektife göre fluya düşecek yerler varsa oralarla çok detaylı ilgilenmene gerek kalmaz, çünkü zaten oralar net olmayacak. Materyali tanımak lâzım; çeşitli tahtaları, metalleri, onların nasıl şekillendirilebileceğini, nasıl kalıplar yapılacağını, fiberden tut lateklere kadar bunların hepsini bilmek lâzım. Aynı zamanda estetik bilecek, insan anatomisini tanıyacak, çünkü saç makyajına dikkat edecek, kostüme dikkat edecek. Tiyatro da bilmesi lâzım. Ben oyuncu olacak değilim ama ekoller arasındaki farkları, farklı oyuncu koçlarının neler yaptıklarını bilmem gerekiyor. Bir oyuncunun nasıl davrandığını bilmezsem, dramasını nasıl vereceğini bilmezsem giydirdiğim kostümü yırtar adam. Benim seçtiğim renk onun dramasını etkileyebilir; bunu yönetmen fark etmeyebilir ama ben fark ederim. Sahnenin etrafındaki duvarlardaki, perdelerdeki, aksesuarlardaki renkler her şeyi etkileyebilir. Şimdi bunlar çok da büyük, çok da ağır şeyler değil. Sinemaya ilgisi varsa, sanat yönetmeni olmak istiyorum diyorsa kişi üniversitede okurken okulla paralel bütün bunları halledebilir.

➤ Sinema alanındaki eğitimi düşündüğümüzde, özellikle branşlaşma konusunda faaliyet göremiyoruz. Sinema alanında bir şeyler yapmak isteyen herkes yönetmen olma isteğiyle bu işe giriyor. Niçin farklı dallara bu kadar az ilgi var?



Türkiye’deki her üniversite kafasına göre hareket ediyor. Müfredat zaten inanılmaz derecede zayıf. İyi bir şekilde tasarlanmamış ve pratiği son derece az. Neredeyse sıfıra yakın pratiği olan bir eğitim sistemi var ki biz saha insanlarıyız. Bilgi birikimimiz ve teorik bilgimiz güçlü olacak, bilimsel açıdan tabii ki güçlü olacağız, fakat biz bu işi sahada öğreniyoruz. Öyle bir eğitim yok. Sinema tarihini sana anlatıyorlar. Ben hangi sinema öğrencisini görsem geliyor bana “Hocam Hitchcock’u biliyor musunuz, bilmem kimi biliyor musunuz?” diyor. Yahu ben bu isimleri bilsem ne yazar bilmesem ne yazar. Tamam filmini oturup seyredirim ve o filmde çok şey öğrenirim. Öğrenirim ama isminin benim kafam-

da kalıp kalmaması değil önemli olan. Ne öğrendiğim önemli. Bu memlekette herkesi teorisyen yetiştiriyorlar. Herkes teori biliyor, herkes oturup saatlerce demeç veriyor. Eline bir kamera tutuştur, hadi çek bakayım de “Bu nedir?” der sana. Kameranın ne olduğunu bile bilmiyorlar. Bunlar sinemacı işte. Herkes yönetmen olmak ister tabii. Niye? Çünkü ilk ismi ortaya çıkan yönetmendir. Niye? Çünkü sanat yönetmenimiz yok ki, kostümlerimizde bir halt yok ki... Bir köye gidiyorsun, iki tane köylünün önüne bir kamera koyuyorsun, çekiyorsun, gidiyorsun yurtdışında ödül alıyorsun. Eh adamlar geri zekâlı değiller ki. Sinemayı kurmuş insanlar; senin doğal mekânda çektiğini biliyorlar. Ne kostüm

Sanat yönetmeni olabilmek için her şeyden önce akıllı olmak lâzım. Okuyacaksın, kendini geliştireceksin. Sonra çizim yapabilecek sanat yönetmeni. Sette yönetmenine, kendi ekibine *production designer*'ına kağıt üzerine anlaşılır şekilde çizerek bir şeyler anlatamıyorsa eğer, kusura bakmayın ama o sanat yönetmeni değil.

ödülü verecekler sana, ne sanat ödülü, ne makyaj ödülü. Bütün imkânlarımız var aslında. Sanatsal imkânlarımız, aklımız, yeteneğimiz... Kaldı ki kültürümüzde de klâsik sanatlarımızda da ciddi bir birikim var. Edebiyatımız ve kültürümüz o kadar güzel ve naif şeylere gebe ki biz onları hakikaten gömmüşüz. Üzerinde yıllardır tepiniyoruz bir daha filizlenmesin diye. O nedenle çok doğal herkesin gidip iki tane şey çekip hemen ben yönetmenim diye ortalıkta gezinmesi. Bazı çalıştığım yönetmenlerde zorlanıyorum. Bazıları kendilerini ifade edemiyorlar. Çok tecrübeli olması genç ya da yaşlı olması fark etmiyor. Bir sanat yönetmenine, bir oyuncuya kendilerini ifade edemiyorlar. Dolayısıyla iki tane şey çekmekle yönetmen olunmaz. Bir de şöyle yanlış bir algı var: Elinde artık bir cep telefonuyla bir şeyler çekip hemen laptopuna aktar, orada montajını da yap, sesi de koy, miksajını da yap, git bir festivale katıl, ilk ödülü de aldıktan sonra tamam. Şunun farkında değil: Sen profesyonel değilsin, sadece bir yetenek olarak keşfedildin. Bu



seni teşviktir. Bunu bu şekilde algılayıp kendini geliştirmen lâzım. Ne kadar insan tanıyorum biliyor musunuz böyle bir şeyden sonra ben yönetmenim diye artık ortalıkta geziniyor. Yok öyle bir şey.

▣ Çalışma yönteminizden bahsetsek, meselâ bir projeye nasıl hazırlanıyor-sunuz? Özellikle zihinsel hazırlık süreciniz nasıl işliyor?

Senaryo bana geldiğinde bir defa benim de bir oyuncu gibi o senaryoyu beğenmem lâzım. Gerçekten parasından ziyade, önce senaryoyu beğenirsem kabul ederim ki benim de herkes gibi ekonomik sorunlarım vardır. Yine de benim için beğeni çok önemli, sonuçta sanat yapıyorum; gönlü-



mün de olması gerekir. Diyelim beğendim, seçtim ve senaryoyu kabul ettim. Her şeyde anlaştıktan sonra hiçbir zaman senaryo ile yetinmem. Mutlaka bir brifing alırım. Giderim karşılığında otururum. Senaryoyu iyice okuduktan sonra birtakım sorularım olur. Soruları sorarım ama hiçbir zaman onlarla yetinmem. Mutlaka daha iyi olması için, var olan senaryoyu bir sanat yönetmeni olarak sanat açısından parlatmak için neler yapabilirim diye düşünürüm ve çabalarım. Araştırmalar yaparım, döneme uygun okumalar yaparım, arkadaşlarıma, asistanlarıma araştırma yaptırırım ve sonra otururuz birlikte fikir birliği yaparız. Biz o sahneyi görsel olarak nasıl daha güzel, nasıl daha etkili bir hâle getirebiliriz diye

Bu memlekette herkesi teorisyen yetiştiriyorlar. Herkes teori biliyor, herkes oturup saatlerce demeç veriyor. Kameranın ne olduğunu bile bilmiyorlar. Bunlar sinemacı işte.

düşünürüz ve bazen bizim görsellerimiz güzel olunca karakteri bile değiştirebilir. Meselâ *Uzun Hikaye*'de Kenan İmirzalıoğlu bir yazarı temsil ediyor. İlk kez Kenan İmirzalıoğlu'nun elinde silah görmüyorsunuz, ilk kez kimse ile dövüşmüyor. Bir yazar ama seyirci hâlâ bir şekilde onun elinde bir kahramanlık aracı veya bir silah görmek ister. Gittim devre uygun piyasadan bir tane dolmakalem buldum ve yönetmenimize dedim ki "Hocam görünür şekilde bu adam bu kalemi taşısın, sürekli cebinde olsun". Bir yerde de bir adamı yakalıyor filmin bir köşesinde. Elinde hiçbir şey olmadığı için, bıçak dahi taşımadığı için o hırslı o kalemi çekip adamın boğazına dayayacak. Çok hoşlarına gitti. Senaryoda böyle bir şey yok. Sonra koydular oraya ve filmin en önemli sahnelerinden bir tanesi oldu. Bu da bir sanat yönetmeninin bir filmdeki nadir etkilerinden bir tanesidir.

➤ **Senaryoya bir senarist kadar hâkim olmak ve bir düşünme sürecinden geçmek gerekiyor herhâlde böyle bir tespit yapabilmek için?**

Hazırlanırken öncelikle oturur düşünürüm. Direkt hadi şurayı ne yapıyoruz, burayı ne yapıyoruz, hadi şurayı dekor yapalım, bu-

rayı dekor yapalım değil. Hep söylüyorum, sinema amelelikle değil zekâyla yapılır. Sadece para ödemekle değil düzgün para harcamakla yapılır. Onun için çok okurum, gerekirse çok araştırırım. Tarihi işler, tarihi çalışmalar olursa çok daha fazla araştırırım. Yani bazen senaristin kendisinden daha fazla şey bulurum. Bulmam lâzım çünkü. Senarist tarihi bir şey yazmıştır. Olaylarla ilgili birtakım bilgiler edinmiştir, ama o olayların hiçbir zaman yaşamsal öğelerine girmemiştir. O olayların teksiline veya aksesuarlarına hiçbir zaman girmemiştir, çünkü ihtiyaç duymamıştır. O karakterin yaşadığı olay onun için yeterlidir ve o bir olay yazıyordur. Bunun tersi hiç mi yok dersenez, var tabii. Bazı başarılı yazarlar detaylara kadar iniyor, her şeye dikkat ediyorlar. Ama genellikle senaristler pek dikkat etmez; özellikle siparişle iş yapan birisiyse. Çok araştırmak ve okumak gerekiyor ki bazen onların hiç bulamadıkları şeyleri bulasın. Mesela bir tarihi çalışma yaptık geçenlerde, çok güzel bir karakter vardı: Bir silah tüccarı. Adamla ilgili bir şey tasarladım. Kafadan da kontak zengin bir adam bu. Adama gizli bir çekmece yapalım, hani kafasına estiğinde veya böyle işte rahatsız olduğunda kendisini rahatlatmak için topladığı tabanca yüzükten tutun tabanca kaleme kadar tabancayla ilgili şeyler olsun burada. Hazine gibi bir yerde, bir bölmede saklıyor; arada bir onları seviyor. Delice seviyor ama, yani bu adam biraz manyak ya. Çok sevindi mesela

senarist. Çok güzel bir şey oluyor, acayip güzel bir görsel olur, ben bunun üzerine biraz gideyim dedi. Bu gibi hazırlıklar yapıyorum; tabii bundan sonra da birtakım normal süreçler var asistanlarımla birlikte. Kimisi aksesuar asistanı kimisi mekân asistanı kimisi dekor asistanı; bunlar ayrı ayrı dokümanları çıkartıyorlar senaryoya göre. Mekânlar, aksesuarlar, kostümler, bunların hepsi sayıca çıkarılıyor. Eksikler tespit ediyor; gerekirse ona göre çiziliyor, yeniden yapılıyor ve o şekilde işe giriyoruz.

► Çok çeşitli dallarda eğitim almışsınız. Fizik, matematikten tutun da pek çok sanat dalıyla ilgilenmişsiniz. Bunların sizin sanat yönetmenliği yönünüze mutlaka büyük katkıları olmuştur, ama bu kadar farklı alanla uğraşmanın bir dezavantajı da oldu mu? Türkiye’de de genellikle insanlar pek çok alana yöneliyorlar, pek çok alanda bilgi sahibi olmaya çalışıyorlar ama bir müddet sonra kayboluyorlar. Siz de böyle bir tecrübe yaşadınız mı?

Her şeyin bir sınırı var. O sınırı iyi çizmeniz lâzım. Meselâ ben müzik okuduğumda ilk günden şu sınırı koydum: Kendime ben müzisyen olacak değilim dedim. Müzik hocama da bunu söyledim. Olursam ne âlâ... Ben tar eğitimi alıyordum. Sonra şan eğitimi aldım. Bunları paralel götürdüm bir dönem. Hocam devam edebileceğimi söylüyordu ama ben de diyordum ki benim derdim onlar değil. Benim derdim şu: ben yönetmen olacağım. Benim yönetmen olacağım dediğim günle diğer

arkadaşların yönetmen olacağım demesi arasındaki en büyük fark şu: ben dokuz yaşındayken bunu söylemişim ama bunun için sadece elime kamera alıp gidip bir şeyler çekmedim; edebiyat okudum, müzik okudum, tiyatro eğitimi aldım. Piyesler yazdım ve tiyatrolar oynadım, turne yaptık dört arkadaşla birlikte okullar arasında. Daha o yaşlarda ben sınırını biliyordum ve sınırımı koydum. Sen müzisyen değilsin arkadaş, sen yönetmensin. Yönetmen olabilmek için müzikten de anlamın lâzım. Ben bir yerde sırf klarnet seviyorum diye klarnet koymam. Nerede hava eksenli enstrümanları kullanacağımı, nerede yaylıları kullanacağımı, nerede davulları ve davul serisini kullanmam gerektiğini artık bilirim. Bir film seyrederken de yanlış kullanıldığını görürsem nefret ederim. O film beni delirtir. O yüzden bizde yapılan çoğu filmleri ve dizileri seyretmiyorum. Müzik başlıyor hemen çeviriyorum kanalı çünkü hizmet etmiyor ve zarar veriyor o sahneye. Adam melodiyi seviyor, hoşlandığı için oraya yapıştırıyor. Yok öyle bir şey, bak melodi güzel olabilir ama o melodiyi çello ile de çalarsın neyle de çaldırırısın, aynı melodiyi klarnetle de yaparsın ama ne işe yaradığını bilmen lâzım, çünkü müziğin rengi bu. Onun o kadarını öğrendim. Peki kafa karışıklığı yaratmıyor mu dersin, yaratmasın diye belli bir yere kadar öğrendim. Edebiyatta da keza öyle. Şiir ve hikâye yazım tekniklerini çalışıyordum. Edebiyatın bir formü-

lü, bir anlatım dili vardır. Her işte olduğu gibi onun da birtakım teknikleri vardır. Ben yazar olacak değilim, öyle bir iddiam da yok ama hocamın bana söyledikleri benim için o kadar önemli oldu ki. Bir cümlesi benim için her zaman bir standarttır: “Bir sanat eserinin ortasından bir duvar tuğlası gibi bir parçayı alıp çekersen ve genel yapıda bir hata oluşmazsa veya yıkılmazsa niye onu oraya koyuyorsun, o zaman niye gereksiz yere hamallık yapıyorsun?” Sinemada da aynı şey var. Yönetmenler bir sahneyi seviyorlar veya bir oyuncudan hoşlanıyorlar, habire onu gösteriyorlar. Yahu hikâyeyi anlattın, bitti. Geç, kes başka plâna geç. Yok, anlattıkça anlatıyorlar, ondan sonra da bizim sinemamız dizilerimize benziyor. İşte bunlar had bilmekle alâkalı şeylerdir. Yani ben biliyordum yönetmen olacağımı. Aynı şey grafik için, resim için de geçerli. Ha hayat şartlarından dolayı para kazanmam gerektiği için illüstrasyona, minyatüre, fotoğrafçılığa biraz daha fazla önem verdim mecburen, ama bütün bu birikimlerim sanat yönetmenliği yaparken işime yaradı. Evet, çok haklısın, karışıklık yaratır; yani bir yere gidersin sonra onu bitirmeden başka bir yere gidersin vs. Sen oradan ne kadar, nasıl, ne düzeyde bir şeyler almak istediğini bilersen sorun olmaz. Hedefinin ne olduğunu bileceksin. Son noktayı bileceksin ve ona göre alacaksın. Diyeceksin ki bu kadar bana yeter. Yani ciddi olacaksın. Bu işler ciddiyet işidir.

KUZEY GÜNEY'e Veda Adalet Tecelli Eder mi?



ZEYNEP FEYZA AKINERDEM

Televizyon dizilerinde ahlâki bir çatışmanın ve buna bağlı olarak çıkan çatışmalar dizisinin nasıl çözüleceğini beklemek, dizi izleme keyfinin sürükleyicisidir. Bu açıdan dizi izlemek eğlenceden fazlasıdır. Gündelik hayatımızda doğal kabul ettiğimiz normların, sıra dışı biçimde çatıştırılması ve bu çatışmaların finalde illaki çözülecek olması, biraz da bize bu doğal kabul ettiğ-

miz yapıdan kafamızı uzatıp dışarı bakmayı sağlar. İçinden çıkılmayacak çatışmalar bir miktar çözülebilir gözükür. Kendi hayatımızda hayal edemeyeceklerimiz, dizilerde mümkün kılındıkça kâh kızar kâh seviniriz. Kızmak da sevinmek de keyfe dâhildir.

Bu sezon final yapan *Kuzey Güney* dizisinde sevenler kavuşacak mı/adalet yerini bulacak mı soruları, dizi izleme heyecanımızı haftadan haftaya taşıdı. Dizide adalet aşk kadar imkânsızdı; hayatından çalınan

dört yılı ve aşkını geri almaya çalışan Kuzey, hem sevilen bir karakter hem de beğenilen bir jön olarak o kadar haklıydı ki... Kötülerden nefret edip, iyiler kazan- sını istedik; adalet yerini bulsun istedik.

Muhtemelen dizilerde tecelli eden adalet- le, hukukun içinde tanımlanan adalet bir- biriyle örtüşen kavramlar değildir. Burada soyut ve bağlamından kopuk, evrensel adalet tanımlarının sosyal teori/hukuk teorisi içinde de eleştirildiğini not edip, bir gündelik hayat kavramı olarak adaletin tecellisi, popüler dizilerde ne anlama gelir, bu sorunun cevabını arayalım.

Dizilerde adaletin tecellisi; iyilerin kazan- ması, kötülerin kaybetmesidir aslında. Tanımlanmış suç kategorilerinin ötesinde, ancak duygularımızla izini sürebileceği- miz, anlatılarlailmekilmek örülmüş iyiler ve kötüler vardır. Dolayısıyla, sadece hu- kukun koyduğu norma göre değil; daha

girift toplumsal normlar, kabuller ve bek- lentilere göre suçluyla kötü, masumla iyi eşleşir. Bu eşleşmede suç; bir başkasının sevdiğine göz koymak, ailenin sırlarını ifşa etmek, bulunduğu sosyal sınıfı beğenme- mek, zengin olmak ya da zengin olmayı arzulamak olabilir. Bu durumda adalet, sadece hukukun normunu değil, ailenin, sınıfın, mahallenin, arkadaşlığın, kardeşli- ğin, vs. normuna göre de tecelli etmelidir. Ama tabii ki dizilerde gündeme getirilen normların hepsi birbiriyle uyum içinde değildir: çoğu zaman çatışma, birkaç normun birbiriyle çakışmasından çıkar. Böylece adil olanın ne olduğu da zaman zaman bulanıklaşır. İyiler ve kötülerin ara- sında kalan karakterlerin iyi ve kötü halleri anlatıyı giriftleştirir. Adalet zaman zaman tartışmalı hale gelir.

Kuzey Güney'in konusunu kısaca hatırlayalım: iki kardeş arasındaki çatışmayı



anlatan dizide; Kuzey, abisinin suçunu üstlenip hapse girmiş ve dört sene sonra çıkmıştır. Çıktığında abisi Güney'in üniversite eğitimi bitmek üzeredir, Kuzey'in âşık olduğu kızla, Cemre'yle nişanlıdır ve parlak bir gelecek onu beklemektedir. Kuzey'in ise önünde tek bir ışık yoktur. Birinci sezon boyunca Kuzey'in Güney'den ve hayattan ne kadar alacaklı olduğunu, ama "kardeşlik" hukukunda adaleti sağlamanın da bir o kadar zor olduğunu izledik. Kardeşlik hukukunun Kuzey'in sıkı sıkıya tutunduğu delikanlılık "raconuna" eklenip, Kuzey'i, Güney'in artık ayrıldığı nişanlısından nasıl uzak tuttuğuna tanık olduk. Diğer yandan yaptığı her şeyi kardeşi için yaptığını söyleyip duran Güney'in tamahkârlığına ve hesapçılığına...

Adaleti Sorgulatan Adalet

Birinci sezonun sonunda atılan bir düğüm daha da kafamızı karıştırdı: Kuzey'in işlemek üzere olduğu bir cinayeti ondan önce işleyen Güney, Kuzey'in hapse girmekle kazandığı hayatının bedelini ödemiş oluyor muydu? İkinci sezon boyunca onun katil olduğunu, bunun yanında karısını aldattığını, yolsuzluk yaptığını, birinci sezondaki hesapçı Güney'den eser bırakmayacak kadar başını belaya soktuğunu izlememiz boşuna değildi. Önünde tek bir ışık olmayan Kuzey'in hayatında bir yol açılması için adaletin tecelli etmesi, adaletin tecelli etmesi için de suçu/suçluyu iyice tanımlamak gerekiyordu. Diğer bir deyişle Cemre'yle Kuzey'in kavuşması için Güney'in her türlü normu yerle bir etmesi gerekiyordu. Bütün sezon boyunca yaptıklarının yanı sıra,



Güney'in finalde Kuzey'e sıktığı kursun, kardeşlik hukuku dediğimiz şeyi öyle bir yerle bir etti ki, sezon boyunca Güney'in bunu hak ettiğine kendisini ikna etmeye çalışan Kuzey, Cemre'yle evlenmesinin adil olduğuna tamamen inanabildi -dolayısıyla biz izleyicilerin de içi rahat etti. Finalde, ilk bölümün tam zıddı bir sahne çıktı karşımızda: artık belini doğrultmuş olan Kuzey karısı Cemre ile Avrupa'ya uçarken, Güney'in cezaevi avlusundan uçağa bakışını izledik.

Diziyi hatırlarken, Kıvanç Tatlıtuğ'un oyunculuğunu not etmeden olmaz. Canlandırdığı karakterle Kuzey'in yanında olmamak, onun çaresizliğine dövünmemek, onun bodoslama belaya dalmasına üzülmemek, Cemre'ye aşkına saygı duymamak imkânsızdı. Bunun karşısında senaristler Güney'i kriminalize etmekte kantarın topuzunu kaçırarak kadar çalıştılar. Sonuçta iyiler ve kötüler cepheleri netleşmiş, Güney'i sarıp sarmalayan anne şefkati bile artık Kuzey ve Cemre'ye yönelmişti. Cemre de ilk tercihini Güney'den yana kullanmış olmak konusunda nedamet getirmiş, "mahalleden çıkış biletimdin" dediği Güney'i tamahkârlığı ve hesapçılığıyla baş başa bırakmıştı. Bu durumda adaletin tecelli ettiğini düşünmek gerekir. Ama bu adalet öyle bir adalet ki, bir anne babayı çocukları arasında tercih yapmak zorunda bırakan, babayı aklayıp babanın dövdüğü anneyi cezalandıran, bir sürü cinayete ve kurbanı ihtiyaç duyan, Güney'in karısı Banu'yu in-

Belki de herkes için adalet Kaf dağının ardı kadar uzaktır, bütün düğümlerin herkesi mutlu edecek bir tek çözümü yoktur. Fakat popüler anlatıların, bize irili ufaklı düğümlerin nasıl atıldığını, nasıl çözülebileceğini ve başka ihtimalleri gösterme işlevini de yabana atmamak gerekir.

tihar ettiren, bütün bu anlarda da adaleti yeniden sorgulatan bir adalet oldu.

İzleyicinin bu sondan memnun olup olmadığını bilmiyoruz, bunun için izleyicinin kendini çok açık ettiği, anlatıya katıldığı, anında yorumladığı sosyal mecralara, ya da finalden sonraki gün ofislerde, evlerde yapılan sohbetlere kulak kabartmak gerekirdi. Tabii biz bu günlerde başka gündemlerle çok meşgulüz; evlerde, ofislerde, parklarda, meydanlarda, bilgisayar başında adaletin, demokrasinin, suçun, devlet şiddetinin ne olduğunu tartışıyoruz. İçinde yaşadığımız normlardan kafamızı biraz uzatıp sokağa bakma ihtimali, sadece dizilerde yok bu aralar. Ben bugünlerde sokağa adımımı atınca, bir yandan yüz yıldır atılmış düğümlerin bir noktada mutlu sonla çözülebileceğini hayal edip, bir yandan da adaletin o kadar kolay tecelli etmeyeceğini görüyorum. Eminim her dizi finali sonrası hafiften bir hayal kırıklığı yaşayan izleyiciler de adaletin öyle tek bir düğümün çözülmesiyle tecelli edecek kadar kolay bir formülü olmadığına alışkınlar. Belki de "herkes için adalet" Kaf Dağı'nın ardı kadar uzaktır, bütün düğBde yabana atmamak gerekir.

Hangi Filmleri Seyretmekten Hoşlanıyorum?

NAZAN BEKİROĞLU

Bu soruyu cevaplarken “Hangi film?” sorusu geliyor ilk anda aklıma. Ben hangi filmleri seyretmekten hoşlanıyorum? Önce bu alanı belirlemem gerek. Çünkü ana akım sinemanın tüketim mantığıyla hazırlanıp servis edilen, hızla popülerleşen ama aynı hızla da unutulmuş filmleri bütünü temsil etmez. Öncelikle benim kalıcı filmlerden hoşlandığımı ifade etmem gerek. Bunların bir kısmının görece bir popülerlik hâlesi ile örtünmesi yanıltıcı olmamalı. Mecid Mecidi'nin *Bârân*'ının görece popülerleşmiş olması o filmin kalıcılığına hâle getirmez meselâ. Bir inşaattan çıkarılan böylesi bir hikâye bize insaniyetin ortak dilini verir. Bu da fıtratın peşinen kabul ettiği değerlerdir ve her dem geçerlidir.

Böylece benim neden film seyrettiğim sorusunun cevabı da ortaya çıkıyor kendiliğinden. Neden roman okuyorsam, neden şiir okuyorsam aynı sebeple film seyrediyorum. Neden resim sergilerine gidiyorum, mimarî bir eserin önünde uzun uzun düşünüyorsam aynı sebeple. Sinema bana insanî özü yakalayabileceğim bir hikâye ve görüntünün dili ile sesleniyorsa, beni insanlığın evrensel soruları ve sorunları karşısında verilebilecek bir cevapla muhkem kılan bir tecrübe oluyorsa, o filmi seyrettikten sonra kendimi zenginleşmiş buluyorsam, hissettiğim fakat adlandıramadığım bir duygunun adını sinema çıkışında koyabiliyorsam ya da o film bana hiç bilmediğim yeni duygu alanları açıyorsa o yüzden.

Tabii benim için buradaki tehlike, bir edebiyatçının sinema filmlerini de bir metin gibi okuma alışkanlığıyla alâkalı gibi görünebilir. Yıllarca sinema filmlerini edebî bir metin gibi okudum. Bu itibarla bazı filmler hakkında yazı kaleme alma cesaretini de buldum kendimde. Bunlar sinema yazıları değil düpedüz metin tahlilleriydi. Ama sinemanın kendi öğelerinin, göstermeye dair kendi dilinin de farkındayım ve hikâye ile sinema dilinin iç içe talihli beraberliğini yansıtan pek çok film sayabilirim. Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür*'ü kadar Ferzan Özpetek'in *Kutsal Yürek*'ini seyrederken de hissettiğim şey neden film seyrettiğim cevabıdır. Visconti'nin *Venedik'te Ölüm*'ü kadar *Sarhoş Atlar Zamanı* (Bahman Gobadi) ya da *Karatahta* (Samira Mahmalbaf)'yü seyrederken de öyle. Yıllar önce TV'de izlediğim ve izini bir daha bulamadığım siyah-beyaz *Verona Âşıkları* (Andre Cayatte), Paradjanov'un *Narın Rengi*, yine Rus sinemasından yere göğe sığdıramadığım *Rus Hazine Sandığı* (Alexandr Sokurov). Ki *Rus Hazine Sandığı* bir anlatım tekniği olarak *Nar Ağacı* isimli romanımı da etkilemiştir, zamanı tek noktaya indirgeme fikrini uygulamış güçlü bir örnek olarak. Yine son zamanlarda TV'de seyrettiğim fakat DVD'sine ulaşamadığım, Andrei Proshkin'in *Orda* isimli filmi. Filmin işlediği kuvvetli "Anti Asya" damarı, üzerinde düşünülmesi gereken bir zaaf olarak görülmeli, bu yönüyle ona temkinle yaklaşılmalı ama bir sinema filmi olarak son derece etkileyiciydi.



Bütün ışıkların söndüğü bir salonda bir perdenin içinden geçerek, tıpkı Alice'i harikalar diyarına geçiren ayna gibi, bambaşka bir zamana ve hayata dâhil olmanın hazzı. İyi bir film seyretmek her zaman için bir mucizenin gerçekleşmesi. Zaman ve mekân perdesinin aradan kalkması.

İçeriğine temkinle yaklaşıp paylaşmasak bile bir filmin etkisi altında kalıyorsak sinemanın içerikten başka bir şey olduğu meselesi de önümüzde bir gerçek olarak duruyor demektir. Büyük bir teknik. Ve onun sağladığı imkânlarla, geçmiş zamanların ya da şimdiki ve gelecek zamanların

Film izlemeyi seviyorum, sinema beni zenginleştirdiği, insaniyete dair bir değer kattığı sürece. Filmleri edebî bir metin okur gibi okuduğum için. Beyazperde zaman ve mekân perdesini aradan kaldırdığı için.

var olmayan ya da kaybolmuş sahnelerini bir perde üzerinde seyretmenin verdiği eşsiz haz. Görmek güzel şey. Belki bir veya iki saat için bütün ışıkların söndüğü bir salonda bir perdenin içinden geçerek, tıpkı Alice'i harikalar diyarına geçiren ayna gibi, bambaşka bir zamana ve hayata dâhil olmanın hazzı. İyi bir film seyretmek her zaman için bir mucizenin gerçekleşmesi. Zaman ve mekân perdesinin aradan kalkması. Beyaz perde, Alice'in aynasının yüzeyi sadece. Siz o perdenin ötesine geçebiliyorsunuz. Bambaşka zamanlara, mekânlara, hayatlara katılıyor, onu bilfiil yaşıyabiliyorsunuz. *Andrei Rublev* (Andrey Tarkovski)'i seyrederken o zamanın içinde olmak duygusu, sinemanın yarattığı hakikilik yanılsaması o büyüünün asıl sebebi benim için. Ya da Alexandr Sokurov'un *Faust*'unu izlerken Ortaçağ'ın tam ortasına düşmüş olma duygusu. Tabii zaman zaman popüleritenin içinde de kendi dilimi bulabildiğim örneklere ilgisiz kalmam mümkün değil. *Sibirya Berberi* (Nikita Mikhalkov), bilimkurgu türünün bence en iyi örneği olan *On İki Maymun*, daha eskilerden *Spartaküs* (Stanley Kubrick) ve *Ben Hur* (William Wyler) filmlerinde olduğu gibi.

Edebiyat uyarlamalarının da bende apayrı bir yeri var. Film seyretme sebeplerimden birisi de edebiyat eserlerinde anlatılan olayları ve halleri perdede "canlı" olarak görme arzusu. Roman kahramanlarının bir yerlerde yaşadığına inanan biri olarak ben o hayatın içine girmiş hissediyorum kendimi. Kısa bir süre için de olsa o yaşanmışlığa katılıyorum. Tabii edebiyat ve sinema ilişkisi her zaman tehlikeli ve şaibelidir. Genellikle iyi bir romanı okuyanlar onun filminden memnun kalmazlar. Fakat iyi örnekler de var ve bunlar beni çok mutlu ediyor. Bu hususta *Onegin* (Martha Fienness) bence iyi bir örnek. Puşkin'in şaheseri *Evgeni Onegin*'i beyaz perdede izlerken hiç hayal kırıklığına uğramadım. BBC yapımı bir dizi film olan *Anna Karenina* (1977) da bana aynı duyguyu verdi. Hattâ bazı edebiyat uyarlamaları romandan daha iyi bir dil yakalıyor. Örneğin Visconti'nin *Venedik'te Ölüm*'ü neredeyse Thomas Mann'ın romanına sadık kalarak fakat o romanı daha iyi anlatan bir filmidir. Netice olarak ben film izlemeyi seviyorum, sinema beni zenginleştirdiği, insaniyete dair bir değer kattığı sürece. Filmleri edebî bir metin okur gibi okuduğum için. Beyazperde zaman ve mekân perdesini aradan kaldırdığı için. Film, perde üzerinde gösterilen, orada kalan bir şey değil, tam tersine o perdeyi aradan kaldıran bir şey olduğu için. Perde, bir eşik sadece. Atladığınız anda (ya da daha doğru bir ifadeyle yönetmen sizi içeri çekmeyi başardığı anda) harikulâde.



FILM
FESTIVAL
TURCO
DI ROMA



T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI



III
ROMA
TÜRK FİLM FESTİVALI

“Eyvah Anneciğim Türkler Geliyor”
Filmleriyle Geliyor!

26 – 29 Eylül 2013
Multisala Barberini
Piazza Barberini, Roma

www.filmfestivalaturcodiroma.org

SRP İSTANBUL



ARI KOVANININ RUHU

EMİNE ÖZTANER

Sadece anavatanı İspanya'da değil dünya çapında başarıya payesi kazanan filmleri ve şiirsel sinema kategorisinde değerlendirilen sinematografisiyle Victor Erice, şüphesiz auteur sinema geleneğinin en önemli temsilcilerinden. Yönetmenlik tecrübesinden önce sinema yazarlığı yapan Erice, ilk uzun metraj filmi için kamera arkasına sıkı bir sansürün hüküm sürdüğü

Franco Dönemi'nin (1939-1975) son yıllarına denk gelen 1973 senesinde geçer. *Arı Kovanın Ruhu* (*El espíritu de la colmena*, 1973) filmi ile nevi şahsına münhasır bir sinema dili oluşturan Erice, çektiği diğer iki uzun metraj filmi ve özellikle son dönemde ağırlık verdiği kısa filmleri ile sinemanın imkânlarından geniş ölçüde yararlanarak, istikrarlı bir çizgi izler. Victor Erice, akademik çalışmalarda başvurulan sayılı yönetmenlerden biri olmasına ve sinema-

sının derinliği yetkin merciler tarafından çoğu kez ödüllendirilmesine rağmen ana akım sinemadan uzak olduğu için geniş kitlelerce tanınmaz.

Victor Erice sinemasını üzerine düşünmeye değer kılan en önemli unsurlardan biri yönetmenin sinemaya yaklaşımı ve yerel unsurlar yardımıyla evrensel dili yakalamadaki ustalığı diyebiliriz. Bir röportajında “milli olmayan, evrensel bir dili olan kaliteli sinemayı”¹ sevdiğini söyleyen Erice, İspanya İç Savaşı’nı bizzat yaşamış biri olarak milli bir problemi toplumsal ölçekten tüm insanlığa yayma konusundaki becerisi ile amacına ulaşmış görünmektedir. İç savaşın geride bıraktığı mekânlar, insanlar ve bölünmüşlüğün izlerini taşıyan hayatlar, Erice’nin filmlerinin zeminini oluşturan temel unsurlardır. Bu zemin üzerine inşa edilen hikâyeler, sadece politik katmanı ön plâna çıkarma kaygısı taşımaz; burada asıl mesele, tarihin izleri es geçilmeksizin insanın kendi hikâyesine yönelebilmektir.

Genelde sanat, özelde sinema üzerine sahip olduğu teorik ve felsefi birikimin yanı sıra diktatör rejiminin hüküm sürdüğü bir ülkede sansürün gölgesinde film yapma çabası, yönetmenin gerek biçimsel gerek muhteviyat ve duygu açısından daha ilk filmlerinde olgunluğa erişmesine büyük katkıda bulunmuş. Yaklaşık on sene ara-

lıkla çektiği üç uzun metraj filmine bakıldığında çıtayı sürekli yükselttiğini gördüğümüz Erice sineması, nicelik değil de niteliği esas alınarak değerlendirildiğinde hem İspanyol Sineması geleneğinde hem de uluslararası arenada kendine sağlam bir yer edinir. Yönetmenin şatafatsız sinematografisinin iddialı yanı, her biri kendi başına derinliğe sahip çocuk ve aile, sanat ve doğa, zaman ve değişim, insan ve hafıza nevinden temaları filmlerine kaynak olarak kullanması, fakat bunu yaparken teşhir ve tahakkümden olabildiğince kaçınmasıdır. Özellikle *Ayva Ağacının Güneşi* (*El Sol Del Membrillo*, 1992) filminde kullandığı yabancılaştırma öğeleri ile Erice, seyircisine bir film seyretmekte olduğunu ısrarla hatırlatır. Yönetmenin bu tutumu, bize İran Sineması’nın duayenlerinden Abbas Kiyarüstemi’nin sinema dilini hatırlatacaktır. “Her zaman, bir film seyretmekte olduğumuz düşüncesinde olmalıyız. Çok gerçek görünse bile... Seyircinin bir gerçekliği değil bir film seyretmekte olduğunu görmesi için ekranın iki yanına yanıp sönen iki ok koymak isterim.”² sözleriyle seyirciyi esir alıp duyguları üzerinde oynayan sinemaya karşı duruş sergileyen Kiyarüstemi ile Victor Erice’nin aynı fikri zeminden hareket ettiği düşünülebilir. Bu fikri ortaklığın bir neticesidir ki 2006 yılında Barcelona Çağdaş Kültür Merke-

1 Victor Erice Röportajı, çev. Ali Hasar, 20 Ocak 2013, www.sinemazingo.com/victor-erice-roportaji

2 Serpil Kirel, “Kiarostami’nin Şirin’i Üzerinden Seyirci ve Sinema Dilinin Olanaklarını Yeniden Düşünmek”, *Sinecine*, 2010/ 1(1)

zi tarafından Madrid’de düzenlenen bir fuarda “Correspondencias” (Yazışmalar) başlığı altındaki bir etkinlik kapsamında iki isim bir araya gelmiştir. Birbirlerini sadece filmlerinden tanıyan iki yönetmen, bu vesile ile tanışmışlar ve kullandıkları ortak dil olan görüntüyle birbirleriyle yazışmışlardır. Birbirlerine ithafen çektikleri kısa filmlerdeki temel vurgu, medeniyetlerin birbirini tanınması ve tamamlaması üzerinedir. Çektiği kısa filmde Ömer Hayyam’dan bir şiir okuduktan sonra Kiyarüstemi’ye mektup yazan ve bu mektubu bir cam şişeye hapşederek denizin sularına bırakan Erice, bir Hayyam şiiri gibi sinemanın da doğrudan duyulara ve dolayısıyla duygulara hitap etme işlevine işaret eder. Bu sayede sanatın farklı dil, din ve kültürler arasındaki temel bağ olduğunu ve nerede üretilmiş olursa olsun benzer meseleler ve hissiyatlar taşıyan herkese bir şekilde ulaşacağını incelikli bir dil ile anlatır.

Bir ilk film olmasına rağmen oldukça büyük ses getiren *Arı Kovanının Ruhı*, sinema tarihinin önemli filmleri arasında kendine sağlam bir yer edinmiştir. Film “1940’larda Castilian yaylasında bir yer” olarak tanımlanan bir zaman ve mekân düzleminde geçer. Senaryosu yetmişli yılların başında yazılan bir hikâyenin otuz sene öncesinde taşrada bir yere atıfta bulunması, yönetmenin bütün filmlerinde işlediği politik katmanın, yani İspanya İç Savaşı ve Franco Diktatörlüğü dönemlerinin bir tezahürüdür. Franco Dönemi’nin son demlerinde kamera arka-

sına geçen Erice, bu sürecin başladığı yıllara dönerek iç savaşın getirisi olan baskıcı sistemin yansımalarını gerek mekânlarda gerek karakterlerde incelikle işler.

İssız Bir Dünyada Çocuklar

İspanyol usta, Castilian kırsalında yaşayan bir ailenin hikâyesini anlatır. Arıcılık ile uğraşan hüzünlü ve içekapanık bir baba (Fernando), sürekli kime gönderildiği belli olmayan mektuplar yazan ev hanımı bir anne (Teresa) ve iki küçük kız kardeş Ana ile Isabel, film boyunca bize değişik katmanlardan seslenirler. Fakat filmin protagonist ve asıl meseleyi sırtlanan ideal tipi küçük kız kardeş Ana’dır. Daha filmin başlarında iç savaştan sonra yerleşilen kırsalın ıssızlığı ve dışarıda bırakılmışlığı seyirciye hissettirilir. Belki de hissettiğimiz, iç savaş sonrası yenilen tarafın terk edilmişliği ve oyunun dışına itilmişliğidir. Bu sebeptendir ki gerek anne gerek baba yaşananların nihayetinde kabuklarına çekilmeyi seçmiş, bir anlamda kendilerini hayattan tecrit etmişlerdir. Öte yandan küçük kızları Ana ve Isabel, kendilerini tüm bu kasvetin dışında tutarken, hayal dünyalarının zenginliği sayesinde ıssız ve sıkıcı olan bir yerde dahi kendilerine başka dünyalar yaratmakta ve onları keşfe çıkmaktadırlar. Sinema dünyasının büyük ustalarından Andrey Tarkovski, Abbas Kiyarüstemi ve Mecid Mecidi filmlerinde çocuk dünyasını umudun sembolü olarak kullanagelen isimlerdir; trajik, kötü veya umutsuz, her ne olursa



olsun kirlenmemiş olanı, saflığı ve irfanı temsil eden çocuk, umuda çıkacak yolun habercisidir. Şüphesiz Victor Erice'yi de bu geleneğin içinde sayabiliriz; bu filmde de yıkımın içinden gelip geçen iki çocuk, ebeveynlerinin tam tersine bitmeyen umudun meşalesini taşırlar.

Hikâyede her şey kasabaya seyyar film şirketinin gelmesi ve *Frankenstein* filminin gösterilmesiyle başlar. Kamerasını filme değil seyircilerine yönelten yönetmen, yetişkinlerden çok çocukların filmi izleyiş anlarına tanıklık etmemizi ister ve tipik bir korku filmi olan *Frankenstein* karşısında

özellikle Ana'nın verdiği tepkilere yoğunlaşır. Çünkü film *Frankenstein*'in tetiklediği Ana'nın hayal gücünden hareketle devam edecektir. Filmin sonunda Frankenstein, küçük kız Maria'yı öldürmekle suçlanır. Suç, ölüm ve ruh gibi kavramlar Ana'nın çocuk zihninde türlü sorulara yol açacak ve onu bilmediği bir mecrada cevaplar aramaya yönlendirecektir.

Isabel, kafası karışan kardeşinin sorularına karşın filmlerin gerçek olmadığını ve sadece geceleri ortaya çıkan ve insanlara görünmeyen Frankenstein'in metruk bir binada yaşadığını gördüğünü söyler.

Filmlerin gerçek olmadığını vurgulayan Isabel'in gerçek ve fantazma kavramları dikkate değerdir. Abla olmanın verdiği bilinç ile kardeşini kendi hayal dünyası içine sokmaya çalışan Isabel için gerçek, gördüğü değil aksine hayal ettiği'dir. Ana için ise anlatılanlar yeterli değildir; kendi gözleriyle görüp hikâyeyi teyit etmek ve hakikati keşfetmek için uçsuz bucaksız bir tarlanın orta yerinde bulunan metruk binaya doğru yola koyulur. Zahirde Frankenstein'ı batında ise kendini bulma yolculuğuna ilk kez ablasıyla çıkan Ana, umduğunu bulamaz. Ne terk edilmiş ev ne de evin önündeki kuyu Isabel ve Ana'ya bir işaret vermez. Fakat ne zaman Ana bu yolculuğa tek başına çıkar işte o zaman evin civarında iri kıyım bir erkeğe ait olduğu belli olan bir ayak izine rastlar. Küçük Ana'nın büyüme hikâyesi başlamıştır.

Ana metruk binada yaralı bir asker ile karşılaşır. Küçük kıza göre Frankenstein'ın ta kendisi olan bu adam, esasında trende saklanarak milliyetçilerden kaçan bir askerdir. Zamanla kaçak asker ile küçük kız arasında sıcak bir dostluk gelişir. Ana sürekli askeri ziyaret etmekte, ona yiyecek ve giyecek getirmekte, ayakkabısının çözülen bağını bağlamaktadır. Küçük bir çocuk için ayakkabı bağcığı bağlayabilmek onun büyüdüğüne işaret eden önemli göstergelerdendir. Erice böylesine ince düşünülmüş ayrıntılar ile bir kız çocuğunun büyüme serüvenini seyirciye adım

adım hissettirir. Şüphesiz ki olgunlaşmanın önemli diğer bir şartı da kaybetmektir. Güneş batıp karanlık çöktüğünde askerin sığındığı ev, cumhuriyetçiler tarafından taranır ve Ana arkadaşını henüz sorularına cevap bulamadan kaybeder.

Ana gece boyunca yürür ve bir dere kenarına gelir, ay ışığı altında kendi yansımasını seyreder, sudaki yansıması yerini Frankenstein'ın suretine bırakır. Ana aradığını bulmuş, hayalleri ona görünmüş ve Maria'nın aksine o hayatta kalmayı başarmıştır. Gün ışıdığıında babası tarafından metruk evin civarında uyurken bulunan Ana, yaşadığı deneyimin etkisi altında birkaç gün hasta yatar ve kimseyle konuşmaz. Bir gece vakti uykusundan uyanır ve su içer. Ay ışığı petek balkon kapısından içeri sızmaktadır. Ana kapıya doğru yürür ve kapıyı ardına kadar açar; kovandan dışarı bakmaya cesaret edecek ilk kişi odur. Bu sekansta Victor Erice'nin görsel çözümlerindeki ustalığı yine parmak ısırtır. Filmin ilk sahnelerinde fonda Frankenstein filminden diyaloglar duyulurken görüntüde Fernando balkona doğru yönelir. Bu esnada ses "Bilinenin ötesinde ne olduğunu merak etmiyor musun?" demektedir. Fernando kapıyı açar, dışarıya bakar ama hayal gücü gördükleriyle sınırlıdır. Öte yandan Ana, son sahnede balkon kapısını açtığı zaman konuşabileceğini hayal ettiği dostuna seslenir; gözlerini yumar ve hayal eder. Zaten çocuklar hayal edebildikleri için yetişkinlere nazaran

çok daha özgürdür ve umudun sembolü olmaları tam da bundan ileri gelir.

Filmin hiçbir sekansında ailenin bütün üyeleri bir arada gözükmez. Özellikle anne ile baba arasında sebebi verilmeyen veya sorgulanmayan bir uzaklık vardır. Aynı evin içerisinde birbirlerine neredeyse hiç ilişmeden yaşamakta olan Teresa ile Fernando arasındaki bu iletişimsizlik hâli, özel olarak anne ile çocuklar veya baba ile çocuklar arasında görülmez. Filmin daha ilk sahnelerinde bir erkeğe mektuplar gönderen Teresa'yı gören seyirci, eşlerin birbirine soğukluğunu başka bir adamın varlığıyla açıklamayı yeğleyebilir, fakat muhtemelen durum bu kadar basit değildir. İç savaş, İspanyol toplumunu milliyetçi ve cumhuriyetçi ideolojiler ekseninde ikiye bölmüş, bu süreç boyunca içinde karşıt görüşler barındıran aileler parçalanmış ve bireyler birbirlerine yabancılaşmıştır. Mektubuna "savaş zamanı ayrı düştüğümüzden beri seni görmedim" diyerek başlayan Teresa da büyük ihtimalle ihtilâl sırasında eşi Fernando ile ters düşen yakın bir akrabasına belki de erkek kardeşine seslenmektedir. Cumhuriyetçi tarafta yer alan Fernando, milliyetçilerin zaferinden sonra ailesini de alıp göç etmek zorunda kaldığından beri eşler arasında hiç konuşulmayan fakat var olan bir gerginlik süregelmektedir.

Bir cumhuriyetçi olan Victor Erice, hikâyesini yenilmiş bir cumhuriyetçi olan

Fernando ve ailesi üzerine kurar. Yerini yurdunu bırakıp ıssız bir köye yerleşen Fernando'nun arıcılık yapması, verilmek istenen mesaj için son derece zekice tasarlanmış bir görsel çözümlenme sağlamaktadır. Kovanları ve içinde durmadan bal yapan arıları izleyen Fernando, sınırlı bir alan içine hapsedilmiş olsa da durmadan çalışıp ürün veren arıları, itilen ve dışlanan cumhuriyetçilere benzetme içgüdüğü ile hayranlıkla izlemektedir. Oturdukları evin kapı ve pencerelerinin petek şeklinde olması da sözü edilen bu tezi destekler. Arı kovanına sıkışmış arılar veya alanın dışına itilmiş cumhuriyetçiler, nerde olurlarsa olsun çalışıp çabalayıp ürün vermeye devam edeceklerdir, çünkü bu onların amelidir. Diktatörlüğün devam ettiği ve sıkı bir sansürün uygulandığı İspanya'da böylesine cesur mesajları açıktan vermek mümkün olmadığından filmlerin politik yönü, genelde alegoriler, metaforlar ve atmosfer aracılığıyla verilir. Bu konuda Victor Erice çözümlenmeleri ve dönemin ruhunu yansıtmaya becerisi takdire şayandır.

Filmin isminin *Arı Kovanının Ruhu* olması da yönetmenin filme yüklediği anlamı dışı vuran önemli ipuçlarıdır. Arılar ile sembolleştirilen cumhuriyetçiler, hap solmuşlar ama ruhlarını kaybetmemişlerdir; bu ruhu tekrar diriltecek olan, umudu taşıyan hayallerinin peşinden giden çocuklardır. Fakat bu umut, içinde milliyetçilerin aleyhine olsa da kötülüğü, savaşı

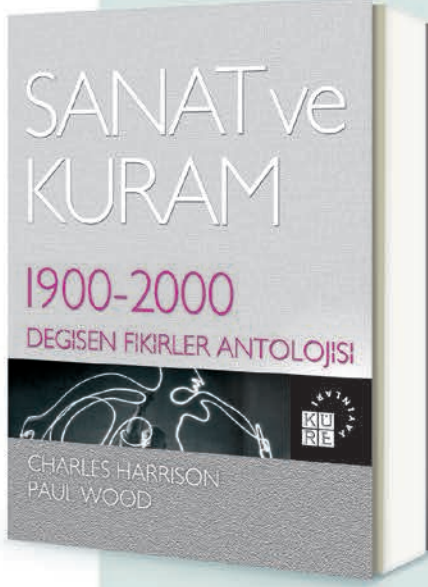


ve yıkımı barındırmaz. Victor Erice'nin hedef tahtasına koyduğu sadece Franco değil aynı zamanda her iki zihniyette de yer etmiş olan kin, nefret ve rakibi yok etme arzusudur ve yönetmen bu kaygısını da yine Fernando üzerinden dile getirir. Ana ve Isabel ile mantar toplamaya çıkan Fernando, zehirli bir mantar gördüğünde önce kızlarına bu mantar cinsinin ölümcül özelliklerinden bahsedecek, ardından mantarı ayağının altında ezecektir. Çünkü bir ideolojiye körü körüne bağlı olanlar karşı tarafın varlığına tahammül edememe ve onu yok etme üzerine kurulu bir bilinç geliştirirler ve tehlikeli gördükleri “mantarın” başını ezerler.

Victor Erice bir söyleşisinde “Filmlerimdeki ana karakterler onları keşif ve ilhama götüren bir yolda seyahat ederler ve öyle umuyorum ki seyirciler de bu yolu onunla beraber alırlar ve sonunda

kendi keşiflerini deneyimlerler,”³ der. Yönetmenin bu sözleri onun seyirciye olan saygısını ve filmlerinin asıl gayesinin izleyiciye tecrübe alanı açmak olduğunu imler. *Arı Kovanının Ruhu*, politik katmanı daha çok İspanyol halkının içselleştirebileceği ve yeniden yorumlayabileceği bir düzlem inşa etse de filmin merkeze aldığı Ana'nın büyüme hikâyesi evrensel ölçekte tüm insanlığın kendi hikâyesi ile iştirak edebileceği bir alan açar. Öte yandan plânların içine gömülmüş ayrıntılar, ustaca düşünülmüş görsel çözümler ve görüntülerin anlatım gücü filmi tek seferden fazla izlenmesi gereken yapıtlar arasına sokmaktadır. Sonuç olarak her izleyişte farklı duyguların ve anlamların ilham olduğu orijinal adıyla *El espíritu de la colmena* İspanya Sineması'nın kilit filmlerinden biri olmayı fazlasıyla hak eden bir başyapıttır.

3 Alberto Elena, Dream of Light: Erice, Kiarostami and the history of cinema, Studies in Hispanic Cinemas Volume 6 Number 2, 2009.



SANAT VE KURAM

1900-2000 DEĞİŞEN FİKİRLER ANTOLOJİSİ

CHARLES HARRISON • PAUL WOOD

20. yüzyılda görsel sanatların kuramlarına dair kapsamlı bir derleme olan *Sanat ve Kuram*, sanatçıların yanı sıra eleştirmenlerin, filozofların ve politikacıların da metinlerini içeriyor. Eserin amacı, sanat araştırmacısına ve konuya ilgi duyan okurlara, bütün halinde bir düşüncenin, "modern" düşüncenin tarihini ve gelişimini belgeleyecek olan metinlerin özlü ve temsil niteliğinde bir derlemesini sunmaktır.

Sanat ve Kuram'ı okurken, sanatın kendisini akla getirmek gerekir; bu ise, sadece resimlerin konularını hatırlamayı değil, nesne ve yüzeylerin ayırt edici özelliklerini tanımayı da gerektirir. Bu antoloji en çok da, onu sadece sanat tarihi incelemesi için bir kaynak olarak değil, aynı zamanda modern sanatın birinci elden deneyimine eşlik eden bir şey olarak gören okurlara yararlı olacaktır.

Tercüme: Sabri Gürses

ISBN 978-605-5383-01-5 • 1304 sayfa



GIOVANNI SCOGNAMILLO'NUN GÖZÜYLE YEŞİLÇAM

Nijat Özön'ün sınıflandırmasıyla "sinemacılar dönemi"nde yazmaya başlayan Scognamillo'nun, 1961-2004 yılları arasında çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan eleştiri yazıları ve makalelerinin derlendiği kitapta, bunlara ilaveten, özellikle 1990'lardan sonra kimi dergilere verdiği röportajlar da mevcut.

Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam bugün eksikliği hissedilen kriterli eleştirinin geçmişteki örneklerini sunarken, aynı zamanda bir dönemin sinemayla irtibatına da ışık tutuyor.

Hazırlayan: Barış Saydam

ISBN 978-605-5383-04-6 • 376 sayfa



Tel 0212. 520 66 42

Faks 0212. 520 74 00

satis@kureyayinlari.com

www.kureyayinlari.com

RUDIGER SUCHSLAND: ”The Film Critic Should Educate and Enlighten the Reader”

INTERVIEWED BY **BARIŞ SAYDAM**

We had an enjoyable conversation about film criticism, the general qualities of criticism, and today’s cinema with the German film critic Rudiger Suchsland, a contributor to newspapers such as *Frankfurter*

Allgemeine Zeitung and *Berliner Zeitung*, and periodicals such as *Filmdienst* and *Cahiers de Cinema* (Spain). He provides consultancy service about German cinema to the Cannes Film Festival’s section of the Critics’ Week. He wrote a book about Yimou Zhang and Wong Kar Wai cinema, and also served in the jury of the



“Seyfi Teoman Best Film Award” given this year for the first time in memory of Seyfi Teoman at the 32nd Istanbul Film Festival.

➤ **If you compare the current state of film criticism with its past, where do you think it stands now?**

This is a very tough question, because it's very general, and one has to think about several phenomena. I think film criticism is a part of the bigger world of criticism, which means I can't separate film criticism from art criticism, literary or philosophical criticism, and maybe political or cultural criticism in general. My understanding of film criticism is that it is a part of cultural criticism in general. So I would refer to at least two things in histo-

ry: One is, one of the first world-famous film critics, Siegfried Kracauer, who wrote this book, “*From Caligari to Hitler*”. His idea of film criticism was that there could be no good film critic who was not at the same time a critic of society or a critic of culture... I mean the current, present culture. The other point I'd like to refer to is the tradition of philosophical enlightenment which means the task of the intellectual is to be distant from the society; they should not be mainstream, they have to ask questions rather than giving answers, and they have to question; they have to do this in a kind of avant-garde spirit. Criticism as a philosophy is the best form of criticism. It means to break a whole picture -a kind of a closed picture- into tiny

pieces to analyze them and maybe to set a new arrangement for the pieces of the puzzle. I think a film critic -just like any critic- has to be intellectual and a commentator of the contemporary times.

The notions of intellectual, intellectuality, analysis, and film criticism all are under attack now more than they were in the past. I guess the first half of the 20th century was, kind of, heroic times for the intellectuals. But before that, I think, it was pretty much the same as it is now, but for a while there was the idea of progress, the culture of revolution, and the political revolution of society, in which the intellectual had a task like an artist. The intellectual, in being the avant-garde of the society, was a thinker of the future, of utopia, a thinker giving utopian examples and generating ideas about a better life. Today a lot of people think that we have reached the end of history, we are living in an eternal shopping mall, so the intellectual should be quiet, should be the marketing agent. He should help to sell. He should not spoil the joy in buying and consummation and the joy in buying and selling. If the intellectual does obey this, if he is a slave to the market rather than being a genuinely "good intellectual", he will make money. I think it is a question of right wing - left wing but it is more of a question about the public's fear. If we think about

Richard Sennett, who made comprehensive analyses of the public sphere, this sphere, which was created in the 18th and the 19th centuries is now collapsing because it is as well privatized and marketed and not defended by politics.

Today criticism, free media, public sphere (which are all combined together) are -just as free speech and the individual, who is just a consumer- under attack, and so is this idea of human life; therefore, the film critic is under attack as well. We have huge populism in the media that the media understands itself not as part of the democratic process or the process of civilization and of creating an active public sphere, but it understands itself more as a marketing agent. A newspaper is something you have to sell. What do we do to sell it? We have to write what the reader presumably wants to read. So we fantasize an ideal reader and a particular taste for him, then we create texts which cater to this taste. This is a totally different approach from the former one in which the critic was more experienced than the reader. A critic should share his experiences with the reader, educate and enlighten the reader through his experiences. He should criticize the reader as well for their bad taste. Taste and experience are things you can learn to acquire. Film criticism is a friendly school or maybe a friendly kindergarten where you gain experience and

play together. Of course, the film critic is not the one playing, it is the teacher. It is dangerous to establish oneself as a teacher but I think there is no other way. Because if you are not a teacher, then you are a seller. Film criticism is not just this half of education; the other half is a much more narcissist approach that, in a way, film criticism is a part of the art system. Good film criticism means good texts, good thoughts, but sometimes weird texts and thoughts. It means having fun, but not through making cheap jokes. It means making enlightening, intellectual jokes for the happy few who understand. It means making weird quotations, knowing stuff which maybe only you and your three friends know, having an insider thought... It is a specific kind of art and this is elitist as well. There is still an impact of this, especially on the Internet. People can be film critics but they need certain tasks. Good readers can be critics themselves. I think through the new media there is a little bit of hope, at least for the aesthetic side of film criticism. But for the educational side, I think we, film critics, are kind of on the defensive but that does not mean we do not want to win the game. Sometimes you are in defense, and sometimes your opponent scores.

➤ **At this point, what do you say about the quality of essays? The Internet is a free media but in general there is**

no standard quality in terms of film essays.

The quality of the net is as the quality of the readers, of the newspapers, of the radio etc. There are very bad newspapers and very good ones. There are very good online texts and there are very bad ones. The advantage of the Internet is also a disadvantage. Newspaper writers sometimes need more space. Also sometimes the editors do not know what they are editing since they have not seen the film, maybe they are not film experts. Having limited space can be a very good thing because it gives you discipline but it can be a very bad thing because for some thoughts you need more space. If you want to give reasons for your judgment, your opinion, you need more space. Sometimes it would be interesting to describe a lot. On the Internet you can have that more space, that is the good part of it. The bad part of the Internet is that you do have the space and sometimes you are lacking discipline, at least I am. When I read a review I have written again on the Internet, I maybe find it's a bit long, has lots of ornaments, superficial stuff just for the joy of making a sentence. The resume structure of the Internet is really chaotic. You don't have one thought line, you have ten thought lines. People won't read it because it's very complicated. They read the first and

maybe the last paragraph and hopefully they get what they expect. The Internet is the alternative public sphere but all public spheres need some kind of hierarchy, not policemen but referees. A good referee knows where he has to interfere and show the yellow card. I think quality is not the essential difference between the texts on the Internet and other texts.

➤ In your opinion, what should be the primary role of a film critic?

He should be surprising and curious. He should be like the hero in the film for the spectator because he is the person you identify with to a certain degree; you go to places where you wouldn't go for yourself. Sometimes he is the person you wonder about, dislike, hate. Surely he should be more like a friend than like an enemy. I prefer to write a positive review than to write a negative one because it's more fun to tell a friend about what was good on that film. A film critic could be a partner and if you know him/her quite well it works as if he/she were a friend. Readers should be tolerant to film critics. You know a film critic has a different taste than you have. It's useful to read his/her reviews because you know if he/she likes this film then you would hate it and vice versa.

➤ As the film critic you are, what are your main priorities?

To stay in a good mood, make money and have fun. I try to not make too many

compromises and even if I have to make compromises I try to stay myself. I try to stay curious still. Of course, there are films that I know in advance. I'm not very happily looking forward to watching them but at least I try to include this approach in my writing. I try to be fair, which means to be fair to the filmmaker and to the people working on the film and to the reader. If I have to decide, it's more important to be fair to the filmmaker. I'm kind of an advocate for the filmmaker, for the cinema. I don't think I need to educate the filmmaker. If it's a bad film I would say that it is bad but I won't tell the filmmaker what he should have done. For readers, it's a little bit different. The problem today is that everyone knows about everything. I think nobody knows about anything. We share our questions, our stupidity and our narrow-mindedness. If I have seen something, I try to tell this to the reader in an open way which is possible to understand; I try not to be too cryptic in my writing, nor do I go below a certain level. If I go below this level, it would not be a right approach to the film and to the readers.

➤ Do you feel responsible for building a bridge between the director and the spectator?

Yes, in general I do. I think a critic is a kind of mediator. He should be a friend and also a curator. You present in your own way content which is not yours. Of

course, film criticism is personal but it's the presentation of something that does not belong to you to someone else. So I build bridges in the interest of the cause to help the reader to approach the film and to make the film accessible in a way. But the bridge is not the main thing. Where do I have to build the bridge? This belongs to where the film and the readers are staying. I cannot displace the film or the reader in order to build the bridge I want to build.

➤ **At the Cannes, in the Critics' Week section, you provide consultancy service for German movies. What are your main criteria for the selected movies at this section?**

I just recommend. My criteria are very subjective: They should be the films which would fit the section and which I would not be embarrassed to recommend. I need to have reasons for the question "Why did you recommend this film?". I would not recommend a film which I do not think is useful at least, it should have been seen by the committee. Sometimes I recommend films that do not fit my taste and vice versa. My task as a correspondent is to recommend films which may have been unseen or overseen. I think the criterion of the Cannes is, first of all, cinema as an art, and that's for sure. The auteur cinema is very tough, has its own signature which makes it different from all of the others.

And it has a certain entertainment factor which is high-class, maybe elitist, but it is still entertainment. The Cannes does not want boring films. If a film is being pretentious for the sake of pretentiousness, they do not like the film, but if it's being pretentious to a certain end, they should like the film.

➤ **You wrote books about Yimou Zang and Wong Kar Wai. What is your main reason for selecting two Asian directors instead of a European director?**

There are enough books about European cinema, but there are no books in Germany about Chinese cinema. I'm interested in Chinese culture. I like both directors a lot. I think there are good reasons to promote Asian cinema and specifically Chinese cinema. I think it's one of the best cinematic language we have today. Both directors are very specific. Some part of Asian cinema is represented by these two directors, as well as some cinematographers, actors they have worked with, and also the topics they have talked about. Both of them represent the plurality of China and the plurality of cinema. They have some in common but they are not identical by far.

➤ **How do you define the cinema of these two directors?**

Both are auteur directors, in a way outsiders to their own film culture. They would fight for their films, their cinematic

languages. They take risks. Their films can be seen together as one big film. I think there are relations between all of their films to each other. They benefit a lot from European cinema which means they are educated and influenced by European cinema. I think it's easier to say that Yimou Zang has been influenced a lot by neorealist and Italian cinema in the beginning and some later films of him show the influence of some American directors. Wong Kar Wai has been influenced as well by some Italian filmmakers, probably Antonioni, also by French and German cinema, directors like Godard and Fassbinder. I think the strength of Wong Kar Wai is not storytelling. It's kind of an atmospheric, stream of consciousness filmmaking and I think he's quite aware of that. More or less, he does quite the same as what was developed in the first 20 years of the 20th century in France by Bergson and Proust. You could sum up all of his films as "a search for the lost time". The way he's telling his stories is non-linear, fetishist, object related; even human beings are fetishes and objects; quite often small things working as the key to a whole big story (exactly the Proust concept of the "Madeleine"). You could call it a musical or opera approach that in the individual there is everything, the general, the "big"... So in one person or a laugh or a relationship in a Wong Kar Wai film, there is the whole history of Hong Kong. It's never just love. At

the same moment he's the director who directs our time, giving something like a present, look at reality (or not-reality) and he's kind of faking, masking the perspective of a former time in the past. He's doing all this in a very conscious way to tell stories visually, not with subplots. His movies... if they were not movies they would be music, paintings. They would not be theatre plays or books. This is an approach we could learn a lot from in Europe. Because in Europe lots of filmmakers have such a tendency that if they would not make films, they would write novels or theatre plays with lots of dialogues.

➤ Are you following Turkish cinema?

Yes, I have been following it for years. I first came to Istanbul in 2004 and have since participated all the film festivals with only one exception. I think in general Turkish cinema is in a very good state, especially in the recent years. Directors like Nuri Bilge Ceylan or Yeşim Ustaoglu have not reached the top of their abilities. I think their latest films are their best films so far. I like Nuri Bilge Ceylan's films but I like his latest one the most. It's much more open, much more leger, easygoing. Coming out of the box is a good thing for that film. On the other hand, I'm a little bit disappointed that at least two of the directors which would have deserved much broader, bigger and better recognition have not experienced

that until now. Of course, there is Reha Erdem who is the Turkish filmmaker I like the most. I think *Beş Vakit* is a masterpiece as well as *Hayat Var*. I liked *Jîn* a lot. *Jîn* is a film which could have easily been shown in the competition at the Berlin Film Festival. The other director is Zeki Demirkubuz who would also deserve to be in big festivals. I also hope that Semih Kaplanoğlu will do some more films. I'm a bit skeptic because he hasn't done anything for three years now and as far as I know nothing is in sight. I hope after finishing his trilogy he would be able to find a new track.

➤ If you have to make a comparison, where does Turkish cinema stand in Europe?

First of all, you can compare it with German cinema. You have a lot of mainstream films; some are good, some are bad. On the other hand, you haven't enough auteur kind of cinema but you have art cinema though. You have not just one director, one school, but several. If I have to compare with Germany, you have a bigger range. In Germany, we have the Berlin Film School and maybe two or three directors, like Fatih Akin, Oskar Roehler, Hans-Christian Schmid. I think it is a bit more narrow-minded. There are good films but they all look, kind of, the same. Turkish cinema also does look kind of the same in this part of the cinema which is always on the countryside.

I have seen a lot of films about children, peasants etc. But I think ten years ago, a lot of the films were set in the city. Then they all went to the east, to the countryside. What is still lacking, what is still not going better is the general film culture. It means the behavior of the public, the situation of the media. The perfect country for films is France because even auteur films will come out with a lot of copies. Denmark and Austria are also good. As far as I know, they are two countries which have the highest amount of cinema-goers in proportion to the population. In Denmark, 8.4 cinema visits for each Danish citizen. In France, it is the half of it and in Germany it is the quarter of France. So you can say the Danish audience is the most tolerant and the most educated one since they see a lot of films. I think in Turkey, in Istanbul the audience is very educated as well. I think Turkey's film culture is a bit more open, less narrow-minded and a bit more tolerant than in some European countries. The tolerance is very limited in Germany.

TÜRK SINEMASI BELGESEL ODASI
MEKAN YANSIMA AYARI PELİKUL
SINEMA KİTAPLIĞI BEYAZ AYARI
KAMERA ARKASI
PERDE AYNA
NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?
VIZYON YERLİ SINEMA
HAYAL İŞİK
ESKİMEYEN FİLMLER ZAMAN.
GERÇEK/GERÇEKLIK MİZANSEN
FESTİVAL GÜNLÜĞÜ
KISA FİLM

www.hayalperdesi.net