

# HAYALPERDESİ

SAYI: 36 EYLÜL-EKİM 2013

**Atalay Taşdiken:**

## Okumasını Bilirsen Taşra Büyük Zenginlik



- > NEBİL ÖZGENTÜRK:  
ALTIN PORTAKAL SİNEMAMIZIN İLK GÖZAĞRISI
- > HER ŞEY GEÇİCİ, O YÜZDEN ŞİMDİKİ ZAMAN

## HAYAL PERDESİ

### Sinema Dergisi

Sayı: 36, Eylül-Ekim 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

Fatih Ağdas, Cihan Aktaş, Ali Aslan, Mustafa Emin Büyükoşkun, Sema Karaca, Seda Kaya, Abdülhamit Kırmızı, İbrahim Yavuz Özer, Ahmet Terzioğlu, Yalçın Yelence, Ayşe Yılmaz

**BİLİM  
VE  
SANAT  
VAKFI**

**SAM**

Sanat Araştırmaları Merkezi

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

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

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

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

**www.hayalperdesi.net**

HAYALPERDESİ

## Meryem

İlk filmi *Kız Kardeşim Mommo* ile dikkatleri üzerine çeken yönetmen Atalay Tasdiken, ikinci filmi *Meryem*'de Anadolu'nun küçük bir kasabasında yaşayan saf ve masum bir kızın hikâyesini anlatıyor. Film sade bir hayatı konu alsada taşraya bakışı, naif hikâyesi ve çağrışımları ile zengin bir atmosfer sunuyor. Yönetmen Tasdiken'in filme dair sorularımızı yanıtladığı sohbet; taşranın sinema için tasıdığı imkânlarla, sanatta yerelliğin ne anlama geldiğine ve göç olgusunun sinemadaki görünümüne dek uzandı.

Bu senenin öne çıkan yerli yapımlarından *Şimdiki Zaman*'ın yönetmeni Belmin Söylemez, yapımcısı Hasmet Topaloğlu'yla oyuncularını Sanem Öge ve Ozan Bilen filmi, modern hayatın çıkmazlarını, filmdeki kadın-erkek temsillerini ve sinemadaki dağıtım sorununu anlattı.

Bugüne kadar on bir filme imza atan İranlı yönetmen Mojtaba Raei 20-27 Eylül 2013'te gerçekleştirilen Gelisen Ülkeler Film Festivali (GelsinFest) vesilesiyle İstanbul'daydı. Tecrübeli yönetmen ile İran'da film endüstrisinin işleyişini, yeni sinemacıların sektöre dâhil olma sürecini, ayrıca festivalde gösterilen *Hidalu'ya Yolculuk* filmini konuştuk.

Sonbahar yeni sinema sezonunun da müjdecisi. Bu sayımızda dergi yazarlarımız önümüzdeki dönemde seyirci ile buluşması beklenen yerli ve yabancı filmlerden merak ettiklerini paylaştı.

Bu yıl 50. yılını kutlayacak Altın Portakal Film Festivali için Nebil Özgentürk ve ekibi bir belgesel hazırlıyor. Biz de Nebil Özgentürk'ü ziyaret ettik ve bitirmek üzere olduğu belgesel, belgeselcilik geçmişi, belgeselciliğin püf noktaları ve Altın Portakal'da "olup bitenler" üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

Her sayıda farklı bir isme sorduğumuz "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunu bu kez tarihçi Abdülhamit Kırmızı yanıtlıyor. Kırmızı, film seyretmenin anlamını kişisel tarihinden hareketle açıklıyor.

**Celil Civan**



Pi, Darren Aronofsky, 1998.



**Atalay Taşdiken**

*Kız Kardeşim Mommo* ile dikkatleri üzerine çeken yönetmen Atalay Taşdiken, ikinci filmi *Meryem*'i seyirci ile buluşturdu. *Meryem*, Anadolu'da küçük bir kasabada yaşayan saf ve masum bir kızın hikâyesini anlatıyor. Film sade bir hayatı konu alsada çağrışımlar ve göndermeler ile zengin bir atmosfer sunuyor. Yönetmen Taşdiken'in filme dair sorularımızı yanıtladığı sohbet; taşranın sinema için taşıdığı imkânlarla, sanatta yerelliğin ne anlama geldiğine ve göç olgusunun sinemadaki görünümüne uzandı.

**VİZYON**

- 06 Nazi Almanya'sında Karanlık Bir Yolculuk/  
**Barış Saydam**
- 12 Hollywood Devrimi/**Ali Aslan**
- 16 Birkaç Şeye Dair Bir Grup Son Duygusu/  
**Ahmet Terzioğlu**

**SÖYLEŞİ**

- 22 ATALAY TAŞDİKEN: "Okumasını Bilirsen Taşra Büyük Zenginlik"/ **Barış Saydam-Celil Civan**

**TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI**

- 32 Türkiye'ye Sinemanın Girişi/  
**Yalçın Yelence**

**SÖYLEŞİ**

- 46 Her Şey Geçici, O Yüzden Şimdiki Zaman/  
**Mustafa Emin Büyükoşkun**

**BÜYÜLÜ GERÇEK**

- 54 Kopya, Asıl ve Kiyarüstemi/  
**Cihan Aktaş**

**AÇIK ALAN**

- 62 Yeni Sezonda Merakla Beklenenler

**FESTİVAL GÜNLÜĞÜ**

- 70 İran'da Film Yapım ve Dağıtım Süreçleri/  
**Aybala Hilâl Yüksel**





## 46 SÖYLEŞİ

### Her Şey Geçici, O Yüzden Şimdiki Zaman

Bu senenin öne çıkan yerli yapımlarından *Şimdiki Zaman* vizyona girdi. Bu vesileyle yönetmen Belmin Söylemez, yapımcı Haşmet Topaloğlu, oyuncular Sanem Öge ve Ozan Bilen ile sohbet ettik.



## 62 AÇIK ALAN

### Yeni Sezonda Merakla Beklenenler

Sonbaharın gelişi yeni sinema sezonunun başladığını müjdeliyor. Önümüzdeki dönemde seyirci ile buluşması beklenen yerli ve yabancı filmlerden merak ettiklerimizi Hayal Perdesi okurları için derledik.



## 112 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

### Abdülhamit Kırmızı

Her sayıda farklı bir isme sorduğumuz soruyu bu kez tarihçi Abdülhamit Kırmızı yanıtlıyor. Kırmızı, film izlemenin hayatındaki değişen anlamını kendi kişisel tarihinden hareketle açıklıyor.

## TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

78 Türk Sineması Hafızasına Kavuşuyor/  
Esra Tice Yıldırım

## KAMERA ARKASI

82 HANDE SUZAN GÜNERİ: "Film Yapımının  
Tek Bir Formülü Yok"/ Ayşe Pay

## SİNEFİL

90 Alengirli Karanlığın İçindeki Ateş/  
Ayşe Yılmaz

## BELGESEL ODASI

96 NEBİL ÖZGENTÜRK: "Altın Portakal  
Sinemamızın İlk Gözağrısı"/  
Zeynep Merve Uygun

## KİTAPLIK

106 Balkan Sinemasından Dünya Damıtmak/  
Sema Karaca

## NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

112 Sinema Başkasının Kaderini Deneyimleme  
Fırsatı Tanır/ Abdülhamit Kırmızı

# NAZİ ALMANYASI'NDA KARANLIK BİR YOLCULUK

## BARIŞ SAYDAM

Hannah Arendt Nazi SS subaylarından Adolf Eichmann'ın yargılandığı davayla ilgili izlenimlerini kaleme aldığı *Kötülüğün Sıradanlığı* isimli eserinde, Eichmann'ın dava süresince takındığı tavır üzerinden Nazi Almanyası'na sinen ruh halini betimlemeye çalışır. Yahudilerin toplama kamplarına gönderilmesi işini organize eden Eichmann, mahkeme süresince suçlu olmadığını, sadece kendisine verilen

emirleri uyguladığını ve bundan dolayı pişmanlık duymadığını söyler. Eichmann'ı muayene eden psikiyatristler, onun fazlasıyla “normal” biri olduğu konusunda hem fikirdir. Esas mesele de buradadır: Arendt'in de kitabında ifade ettiği gibi Eichmann'ın ne ciddi bir rahatsızlığı vardır ne de bir yalancıdır. Tersine gayet normal ve sıradan bir Alman vatandaşıdır. Üçüncü Reich döneminin en tehlikeli yanı, sıradan insanlara aşıladığı emre itaatin ve tek bir amaca hizmet etmenin her şeyin üstünde olduğu vurgusudur.



Savaş sırasında, Hitler'in vatandaşları kendi ülkeleri etrafında toplamak için yarandığı en önemli argüman İkinci Dünya Savaşı'nın "Alman halkının kader savaşı" olduğudur. Bu şekilde, Hitler savaşın yayılcı bir politika çerçevesinde başlatılmadığını, savaşın Almanya'nın ölüm kalım meselesi olduğunu, ya düşmanlarının kendilerini yok edeceklerini ya da onların düşmanları alt ederek varlıklarını sürdüreceklerini vurgular. Almanya'yı savaşa götüren ve Arendt'in bir tür "yalan halesine" benzettiği ve insanları sahte bir birlik

duygusu etrafında birleştiren bu söylemin ipuçlarını Cate Shortland'ın *Savaşın Gölgesinde (Lore)* isimli filminde de gözlemlemek mümkündür.

### **Büyüme Hikâyesi**

Yönetmen filmde Hitler'in ölümünün hemen ertesinde bir Nazi subayının ailesine kamerasını çevirerek, bir anlamda soykırıma uğrayan Yahudilerin hikâyesini anlatmak yerine Hitler'e bağlı bir genç kızın öyküsünü merkezine alır. Hitler'in ölmesi, Almanya'nın savaştan yenik ayrıl-



**Lore'nin bireysel yolculuğunun ötesinde, yönetmen onun hikâyesi aracılığıyla Almanların kendileriyle yüzleşmemelerinin nedenlerini de didaktik bir dile kaymadan aktarmayı başarır. Kendini aldatma ve tek bir amaç uğruna lidere itaat etme güdüsü her türlü vicdan muhasebesini ve etik değeri de geçersiz kılar.**

ması ve düşman kuvvetlerinin ülkeyi işgal etmesinden sonra Lore ve kardeşlerinin hayatta kalma şansı da azalır. Onların yardımına bir Yahudi'nin belgelerini çalan eski bir asker koşar ve Yahudi kimliğiyle onları büyükannelerinin yanına götürür.<sup>1</sup> Pek çok İkinci Dünya Savaşı konulu filmde bu tarz ironiler üzerinden savaşın kötülüğü vurgulanır; fakat filmi farklı kılan özellik bu tür didaktik ve doğrudan bir mesajla yetinmemesidir.

<sup>1</sup> Filmde, Lore ve kardeşlerine kolunda toplama kamplarındaki Yahudilere yapılan damgalardan olan ve Yahudi kimliğine sahip Thomas yardım eder. Filmi izlerken her ne kadar Thomas'ın Yahudiliği konusunda şüpheye düşmesek de, yönetmen Cate Shortland vermiş olduğu söyleşide o dövmenin filmin kurmaca dünyası içinde bir işlevi olmadığından, Thomas'ı canlandıran oyuncunun kendi dövmesi olduğundan bahseder. Bu da Thomas'ın bir Alman askeri olduğunu fakat hayatta kalmak için Yahudi kimliğiyle dolastığını doğrular niteliktedir. Cate Shortland Interview, Nick Hasted, Little White Lies, <http://bit.ly/VEHePQ>, (Erisim: 04 Eylül 2013)



*Savaşın Gölgesinde* filminin esas ilgilendiği şey başkarakterinin büyüme ve olgunlaşma yolculuğuyla birlikte Üçüncü Reich döneminin insanları manipüle eden ve uyuşturan felsefesini açığa çıkarmaktır. Lore ergenlikten çıkıp yetişkinliğe geçiş yaparken, aynı zamanda Nazi Almanyası'nın katı zırhı da çözülmeye başlar. Bir büyüme yolculuğuyla bir çözümlüş hikâyesini eş zamanlı aktaran yönetmen, Arendt'in ifade ettiği şekilde kötülüğün sıradanlığını da ortaya çıkarır. Hitler'in Almanları İkinci Dünya Savaşı'na



hazırlayan propagandasından sonra bütün Almanlar birlik olup emre itaat etmeyi ve düşmanı ötekileştirmeyi tercih eder. Lore de bu felsefede yetişen bir birey olarak kendisini bir Yahudi olarak tanıtan Thomas'a karşı nedenini bilmediği bir öfke ve kibir içerisindedir. Meydanlara asılan, Yahudi toplama kamplarında çekilmiş fotoğraflara aldırış etmeden Üçüncü Reich'in sorgulamaya yer bırakmayan gerçeklik algısı içine hapsolan Lore, etrafındaki zinciri bir türlü kıramaz. Lore'yi çepeçevre saran bu katı gerçeklik aynı za-

***Savaşın Gölgesi'nde filminin esas ilgilendiği şey başkarakterinin büyüme ve olgunlaşma yolculuğuyla birlikte Üçüncü Reich döneminin insanları manipüle eden ve uyuşturan felsefesini açığa çıkarmaktır.***

manda onun ergenlikten çıkarak yetişkinlerin dünyasına geçiş yapması konusunda da metaforik bir değere sahiptir. Lore ancak o duvarı kırabildiğinde yetişkinlerin dünyasına geçiş yapabilecektir.

### **Üçüncü Reich ve Kötülüğün Sıradanlığı**

Arendt kitabında Eichmann'ın kendisini suçlu hissetmemesinin nedeni olarak, Üçüncü Reich döneminde yaratılan kurgu dünyayı ve bu dünyanın işleyişini gösterir. Hitler'in söylemleri üzerine temellenen bu dünya, sadece onun sözleri, ülküleri ve uygulamalarıyla sınırlıdır ve doğal olarak bu dünya içinde yaşayan herkes emre itaat ettiği ölçüde "iyi"dir. Eichmann da kendi sınırları içerisinde -Yahudilere karşı özel bir öfke beslemese de- işini olabildiğince "iyi" yapmış ve kendisine verilen emirlere itaat etmiştir. Dolayısıyla Eichmann'ın düşünce yapısı Üçüncü Reich'la uyum içindedir ve tüm dünyayı bu dünyayla sınırladığı için de kendisini başka şekilde görememektedir. Arendt, İkinci Dünya Savaşı sırasında Alman toplumunun çevrelerindeki kurguyu yıkamalarının nedeni olarak, kendini



*Savaşın Gölgesi'nde filmini diğer İkinci Dünya Savaşı konulu filmlerden ayıran nokta, bir genç kızın yetişkinliğe geçiş hikâyesi çevresinde iktidarın söyleminin bireyler üzerindeki etkisini açığa çıkarmasıdır.*





aldatmayı, ötekiyle empati kuramamayı ve vicdan muhasebesi yapamamayı gösterir. Bu açıdan değerlendirdiğimizde, Lore'nin de Eichmann'ın ve onun gibi milyonlarca sıradan Alman vatandaşının çevrelerine ördükleri katı duvarları yıkma çabası filmin temel gerilim unsurunu yaratır. Buradaki ikilik Lore'nin ergenlikten çıkıp yetişkinlerin dünyasına adım atmak istemesine rağmen, Almanların çevrelerine ördükleri kurgusal yaşamdan bir türlü ayrılamamaları üzerine kurulur.

Lore'nin mücadelesi ve tipik bir Alman genci olarak resmedilmesi, beraberinde Lore üzerinden temsili bir okumayı da mümkün kılar. Lore'nin bireysel yolculuğunun ötesinde, yönetmen aynı zamanda onun hikâyesi aracılığıyla Almanların tıpkı Eichmann örneğinde olduğu gibi kendileriyle yüzleşmemelerinin nedenlerini de didaktik bir dile kaymadan aktarmayı başarır. Kendini aldatma ve tek bir amaç uğruna lidere itaat etme güdüsü her türlü vicdan muhasebesini ve etik değeri de geçersiz kılar. Belki de bu noktada, filmin finalinde Lore'nin büyükannesiyile birlikte aynı masada yemek yediği sekans kilit bir önem taşımaktadır. Büyükanne, savaş bittikten ve Hitler öldükten sonra bile Nasyonel Sosyalizm'e sonuna kadar bağlıdır. En ufak bir tereddüte ve gevşeklige tahammülü yoktur. Lore ve kardeşlerinin yemek masasında yemek adabına uymamaları onu çileden çıkarmaya yeterlidir.

Aslında bu temsili sekansta, Lore'nin Üçüncü Reich döneminin ve Nasyonel Sosyalizm'in bireyleri yetiştirme şekline, otoriteye ve iktidara karşı çıkışını görürüz. Film boyunca Lore'nin geçirdiği dönüşümü tamamladığını ve yetişkinliğe geçişiyle birlikte aynı zamanda iktidara da meydan okuduğuna tanık oluruz. *Savaşın Gölgesinde* filmi benzeri diğer İkinci Dünya Savaşı konulu filmlerden ayıran nokta da burada ortaya çıkar. Yönetmen Shortland, bir genç kızın yetişkinliğe geçiş hikâyesinin çevresinde Alman toplumunun kendisiyle yüzleşmemesinin ve iktidarın söyleminin bireyler üzerindeki etkisini de açığa çıkarır. Arendt'in Eichmann'ın yargılanması sırasında yazdığı kötülüğün sıradanlığı *Savaşın Gölgesinde* filminde Lore'nin yolculuğuyla bütünleşir.

### Savaşın Gölgesinde / Lore

---

Yönetmen: Cate Shortland

---

Senaryo: Cate Shortland,  
Robin Mukherjee

---

Oyuncular: Saskia Rosendahl,  
Kai-Peter Malina, Nele Trebs

---

Yapım: Almanya, Avustralya, İngiltere,  
2012, 109 dk.

---

Vizyon Tarihi: 16 Ağustos 2013

---



# HOLLYWOOD DEVRİMİ

**ALİ ASLAN**

Güney Afrika kökenli Neill Blomkamp'ın yönetmenliğini üstlendiği *Yeni Cennet*, (*Elysium*) insanlararası siyasi-ekonomik ayrımcılığı konu ediniyor. 2009'da çektiği *Yasak Bölge* (*District 9*) filminde de benzer bir temayı işleyen Blomkamp, yerlisi olduğu ve çocukluğunu geçirdiği Güney Afrika'dan esinlenerek apartheidvari ayrımcı toplumsal yapıların insan hayatı üzerindeki yıkıcı etkisine dikkat çekmeye devam ediyor. Diğer taraftan, *Yeni Cennet*'te insanlığın kadim zamanlardan itibaren hayallerini süsleyen ve birçok edebi esere de esin kaynaklığını yapan, ölümsüzlük ve insani yüklerden arındırılmış bir hayatı vaat eden "yeryüzü cenneti" fantezisini bir kez daha gündeme getiriyor. Başka bir ifadeyle, bir yanda bilim ve teknolojik gelişmelerin en nihayetinde bize yeryüzü cennetini sunacağına yönelik inancı işlerken,

diğer taraftan insanın ahlâki-siyasi yönde bir ilerleme kaydedemeyeceğine yönelik karamsarlığı da beyaz perdeye taşıyor.

### **Dünya vs. Elysium**

Birbirine zıt bu duygularla harmanlanmış film, 2154 yılında geçiyor. 2154'ün anti-ütöpik dünyasında zenginler dünyanın yürüncesinde konumlanmış Elysium adı verilen bir uzay istasyonunda kurulan "cennet"te yaşarken, insanlığın geri kalanı aşırı nüfus yoğunluğu, yoksulluk, hastalıklar, çevre felaketleri ve savaşlarla "cehennem" haline gelmiş dünyada hayatlarını sürdürmeye çalışır. Bu iki dünya arasındaki sınırlar, filmin başrolündeki Max (Matt Damon)'in çalıştığı fabrikada geçirdiği bir kaza sonucu radyasyona maruz kalmasıyla zorlanmaya başlanır. Doktorun beş günlük ömrünün kaldığını söylemesinin ardından Max bir an önce Elysium'a giderek tedavi olmak ister. Bunun üzerine Elysium'a belli bir ücret karşılığında insan kaçıran Julio (Diego Luna)'ya başvurur. Yeterli parası olmadığından Julio ile bir anlaşma yaparlar. Max vücuduna monte edilecek özel bir robot-giysisiyle, Elysium'u dizayn eden şirketin sahibi Carlyle (William Fichtner)'in hafızasını kendi vücuduna yükleyip bilgileri Julio'ya getirecektir.

Zamanla yarışan Max kendisi gibi eski bir suçlu olan yakın arkadaşı Spider (Wagner Moura)'ın da yardımıyla hemen işe koyulur. Operasyon başarıyla gerçekleşir, Elysium'un gizli şifrelerini ele geçirirler. Ne var ki operasyon sırasında önemli bir de terslik olur; Elysium'un güvenliğinden

**Blomkamp, yerlisi olduğu ve çocukluğunu geçirdiği Güney Afrika'dan esinlenerek ayrımcı toplumsal yapıların insan hayatı üzerindeki yıkıcı etkisine dikkat çekmeye devam ediyor.**

sorumlu Delacourt (Jodie Foster) da aynı bilgilerin pesindedir. Delacourt'un pis işlerini yapan Kruger (Sharlto Copley) Max ve arkadaşlarına saldırır, saldırıda Spider ölür. Yaralı bir şekilde kaçmayı başaran Max, uzun bir süredir görmediği ve hemşire olan çocukluk aşkı Frey (Alice Braga)'in evine sığınır. Frey'e hala aşık olan Max burada Frey'in lösemi hastası bir kızının olduğunu öğrenir. Bu haberle yıkılan Max'ten Frey, kızını Elysium'a götürüp tedavi ettirmek için yardım ister. Max bir cevap vermeden hışımla evden çıkar; lakin Kruger ve çetesi Max'in, yani Carlyle'in hafızasının pesindedir. Sonunda Kruger, Max'le bağlantısından dolayı Frey ve kızını ve de Max'i alarak uzay aracıyla Elysium'a götürür. Elysium'a yapılan gü-rültülü iniş ortalığı birbirine katar, Kruger ile Delacourt'un tartışmasına sebep olur. Sonuçta Kruger Delacourt'u öldürür. Bu arada, yaşanan karmaşadan fırsatla Julio ve adamları Elysium'a ulaşırken, Max ile Kruger'in arasındaki amansız kavgadan Max galip çıkar. Julio sonunda Max'teki bilgilerle Elysium'un şifrelerini kırıp "cennet"in yönetimini ele geçirir. Ne yazık ki Max hayatta kalmayı başaramaz fakat dünya ile Elysium arasındaki sınırlar ortadan kalkar. Filmin son sahnesinde dramatik





bir şekilde Elysium'a dünyalı "göçmenler" akın akın gelmeye başlar.

### **Bir Hollywood Devrimi mi?**

*Yeni Cennet*'in Amerikan iç siyaset gündeminde üst sıralarda yer alan Latin Amerika'dan ABD'ye gerçekleşen gayri-yasal göçmenlik meselesine de el attığını söylemek abartı olmaz. Filmde dünyalıların önemli bir kesiminin ağırlıklı olarak İspanyolca konuşmaları, Latino fiziksel görünümüne sahip olmaları, dünyanın neredeyse "kızıl şehir" Mexico City görünümünde olması gibi ayrıntılar filmin temel meselelerinden biri olan gayri-yasal göçmenlik meselesi ile birleşince dünyanın Latin Amerika'yı, Elysium'un da ABD'yi sembolize ettiğini söyleyebiliriz. Bunu istersek küresel çapta, fakir "Güney'den zengin Kuzey'e doğru yaşamakta olan insan hareketliliği şeklinde de okuyabiliriz. İnsanlar daha iyi yaşam fırsatlarına sahip dünyadan Elysium'a, yani Meksika'dan ABD'ye, ya da Güney'den Kuzey'e geçmek istiyorlar. Böyle bir insan hareketliliği durumunun varlığını kimse inkâr edemez.

Lakin filmin kurmaca düzeyinde meseleyi çözme biçimi, açıkça deklare edilmemiş amacıyla yani insanlararası ekonomik-siyasi ayrımcılığın eleştirisiyle çelişiyor ve filmin ideolojik eleştiri düzeyini aşağıya çekiyor. Daha da ileri gidecek olursak, Amerika ve Kuzey'i Elysium üzerinden idealleştirerek, Amerika ve Kuzey'in ayrıcalıklı konumunu borçlu olduğu siyasi-ekonomik düzeni yeniden üretmekten başka bir şey yapmıyor. Eğer Latinoların ve Güneylilerin

tüm dertleri sınırları aşıp ABD'ye ya da herhangi bir Kuzey ülkesine kapak attıklarında bitecek ise, sorun ABD'nin ve diğer Kuzey ülkelerinin de içinde bulunduğu kapitalist siyasi-ekonomik düzende değil, ABD ile dışarıları arasındaki sınırlardadır. Başka bir ifadeyle, sorun aşırı lüks hayat standartlarında ve bunu mümkün kılan düzende değil, o standartlara herkesin ulaşmasının engellenmesindedir. Sormak lazım, Elysium'un lüks hayat standartlarına – çalışmadan yeşillikler arasında şampanyanın tadını çıkarmak gibi – herkes aynı anda sahip olabilir mi? Eğer tarih bizi yanıltmıyorsa, birileri ayaklarını uzatıp tıknırken birilerinin de mutfakla ilgilenmesi gerekiyor. Devam edecek olursak, halk ayaklanması sonucu zengin ile fakir arasındaki sınırlar kalksa dahi, mevcut kapitalist siyasi-ekonomik anlayış devam ettiği sürece o sınırların başka şekillerde yeniden oluşmayacağını kim garanti edebilir? Bu çözüm takip edilirse ancak Kuzey'de başarabilen Güneylilerin “kişisel” devrimleri yaşanır, Kuzey-Güney ayrımını ortadan kaldıracak “genel” bir devrim değil. Filmin sol eğilimini göze alarak konuşursak, gerçek anlamıyla devrim insanların Kuzey'e ulaşmak istemesiyle değil, Kuzey'i ayrıcalıklı bir yer kılan zihniyeti ve bunun somutlaştığı yapıları reddetmeleri ve yıkmalarıyla gelebilir. Özetle, Elysiumvari bir “cennet” ancak bir dünya “cehennem” olduğu sürece var olabilir. Hatırlatmakta fayda var, Elysium'u dizayn eden Carlyle, aynı zamanda dünyanın iş gücünü de acımasızca sövmeye devam eden Max'in hastalandığı fabrikanın da sahibidir.

**Film insanlığın yeryüzündeki serüveni boyunca eşitsizliğin neden bir türlü çözülemediğine yönelik bir soruşturmaya girişse belki de bir meta olmanın ötesine geçme ve esaslı bir sanat eseri olmanın sınırlarını zorlama şansına sahip olabilirdi.**

Filmin ideolojik eleştiri noktasında yaşadığı iç çelişkisi bir başka noktada daha kendini ele veriyor. Ezilenleri filmin sonunda muzaffer kılarak sıradan seyirciyi rahatlatan ve soru sordurmayan bir meta olmanın ötesine geçemiyor film. Oysa insanlığın yeryüzündeki serüveni boyunca eşitsizliğin neden bir türlü çözülemediğine yönelik bir soruşturmaya girişse belki de bir meta olmanın ötesine geçme ve esaslı bir sanat eseri olmanın sınırlarını zorlama şansına sahip olabilirdi. Başka bir ifadeyle, eşitsizliğin ve adaletsizliğin giderilmesine yönelik eğlencelik kolay ve romantik çözüm önerileri değil, bu kadim sorunları doğuran ve yeniden üreten sebepler üzerine zorlu ve gerçekçi bir soruşturma filmi yukarılara çekebilirdi.

### **Yeni Cennet / Elysium**

Yönetmen: Neill Blomkamp

Senaryo: Neill Blomkamp

Oyuncular: Matt Damon, Jodie Foster,  
Sharlto Copley

Yapım: ABD, 2013, 109 dk.

Vizyon Tarihi: 9 Ağustos 2013



VİZYON: BİR HAYALİMİZ VARDI

# BİRKAÇ ŞEYE DAİR BİR GRUP SON DUYGUSU

**AHMET TERZİOĞLU**

Evladiyelik başlıklar vardır. Nesilden nesile aktarılması -duruma bağlı olarak kaçınılmazlığı değişse de- elzemdir. Julian Barnes'ın Türkçeye *Bir Son Duygusu* olarak çevrilen

*The Sense of An Ending* başlıklı son romanı adını John Frank Kermode'un "The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction" isimli edebiyat kuramı eserinden alıyor. Bu yazı da, dayanamayıp evladiyelik başlıkların müteselsilen aktarıma geleneğinden

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



faydalanmak istedi. Neticede bir biçimde tüm yazılar akraba. İşte her şey böyle başladı. Ama durun, “niye ki?” bir, hatta birden çok açıklamam var!

Yönetmenliğini Sally Potter’ın yaptığı, *Bir Hayalimiz Vardı* adıyla Türkiye’de vizyona giren, lakin gerçek adı *Ginger & Rosa* olan film hakkındaki bu yazının evladiyelik bir başlığa ihtiyaç duyarak, buram buram çeviri kokan üçüncü el bir kelime grubunun peşine düşme nedeni tam olarak şuydu: Başlık, *Bir Hayalimiz Vardı*’nın içinde barındırdığı üç temel problemin film üzerine düşünen herhangi birinde uyandıracığı “son duygularına” atıfta bulunuyor. Çünkü bu filmin istemeden taşıdığı ya da bilinçli olarak bünyesine kattığı tüm motiflerde “bir son duygusu” hakimiyeti var.

*Bir Hayalimiz Vardı*’yı izlediğinizde filmin değindiği üç ana nokta olduğu görülür; bu noktalar izleyicinin zihninde kesikli çizgilerle birleştirildiğinde film anlatısal olarak bir üçgen oluşturuyor. Bu üçgene dikkatle baktığımızda kenarlarının da farklı uzunluklarda olduğunu görüyoruz. Kenarlar, temsil ettikleri konuların öneme göre uzuyor ya da kısalıyor. Konunun filmdeki ağırlığı da uzunluğa göre artıyor ya da azalıyor.

Gelin şimdi üçgenin kenarlarına bir göz atalım: 1. Arkadaşlık ne zaman biter? 2. Otobiyografik unsurlar bir hikâye anlatıcısı için tam olarak ne ifade eder? 3. Politik bir zemin üzerine inşa edilen film, konvansiyonel olarak ne gibi farklılıklar

taşıyarak karşı olduğu şeyi “yarattığı dille” eleştirebilir?<sup>1</sup>

*Bir Hayalimiz Vardı*’nın anlatısal olarak çizdiği üçgenin kenar uzunlukları ise sırasıyla şöyle: 1>2>3. Yani film için arkadaşlık unsuru, diğer iki öğeye göre daha fazla ön plânda yer alıyor. Bunun bir seçim olduğunu söylemek zor. Daha net söylemek gerekirse durum şöyle: Yönetmen ilk soruna odaklanan ve ilk sorun ekseninde dolanarak diğer konulara değinmeye çalışan bir film çekmiş. Lakin bireyden tarihe geçen bir aks kurabilmesi için 2. ve 3. kenarları ihmal etmemesi gerekir(di.)

Şimdi önem (uzunluk) sırasına göre kenarlara, bu kenarların filmin anlatı üçgeni içerisinde temsil ettikleri şeylere ve bu temsil etme sürecinin başarı oranına bir göz atalım.

### **Arkadaşlık Ne Zaman Biter?**

*Bir Hayalimiz Vardı*’nın anlattığı birçok şey içerisinde en çok öne çıkan motif arkadaşlık. Ginger ve Rosa’nın doğum anlarından başlayan arkadaşlıkları, kendine haslıktan uzak bir “coming of age” hikâyesinin temellerini filmin daha 2. dakikasında atıyor. Sally Potter’ın filmin başında karmaşık

<sup>1</sup> Bir kaçınılmazdan söz ettiğimizi burada belirlememiz gerek. Rastgele çizilmiş üç noktanın, birbirleriyle birleştirildiklerinde üçgen oluşturmama ihtimali ise fena halde düşüktür. Üç nokta yalnızca paralel ya da aynı eksen üzerindeyken üçgen oluşturmazlar. Bunun dışında farklı kenar uzunluklarına sahip bir sürü üçgene sahip olmak çok basittir.



## VİZYON: BİR HAYALİMİZ VARDI

nüveler barındıran bir hikâyeyi, sade bir abstract'la, hiçbir diyaloga yer vermeden anlatabilmesi filmin anlatım ekonomisinin kazandığı en büyük başarı.

Ancak bu alt başlığın konusu bu değil.

İki dakika içerisinde sıkı fıkı birer dost, kendi kendisinin öğretmeni iki arkadaş, benzer dertlerden muzdarip iki çocuk/ergen/genç ve en önemlisi büyüdükçe farklılıkları belirginleşen iki yakın insan. Kı-sacası, kendi öznelliklerinde olabildiğince fazla kesişim kümesi bulan, zamanla birbirinden ayrışan iki potansiyel ayrık küme “Ginger ve Rosa”.

Arkadaşlıklarının taşıdığı tüm birleştirici özelliklerinin yanındaki bu önemsiz gibi görünen sözde ufak ayırım, Rosa ve Ginger'ın zamanla ufalanacağı aşık, yediği içtiği ayrı gitmeme durumunun biraz daha erken noktalanmasına neden oluyor.

(Şurada bir not düşmek lazım. Arkadaşlık da organik yapılar gibi yaşam aşamalarına sahiptir. Başlar, gelişir ve tükeniş aşamasına girerek ufalanır, adım adım sonlanır. Bir gün aniden yanında olmaktan çok mutlu olduğunuz arkadaşınız için içinizde bir “son duygusu” belirir. Telefon çalar, o arıyordur ama açasınız yoktur artık: 1 cevapsız arama... Aslında doğası gereği bu zaman plânı tüm insan ilişkileri için kullanılabilir. İstisnalar elbette olacaktır, ancak istatistiksel olarak ihmal edilmelerinde bir sakınca yoktur. Özellikle de büyümekte olan (coming of age) insanlar için, sözünü ettiğimiz zaman plânı adeta bir olmazsa olmazdır. Benzer sıkıntılar etrafında odak-

lanan bireyler gelişmemiş kişilikleriyle yalnız olmaksızın birleriyle “yan yana” olmayı seçerler. Birlikte olmayı zihinsel bir süreç, yan yanaya durmayı da fiziksel bir süreç olarak etiketlersek, “coming of age” hikâyelerinin öznellerinin arkadaşlık ilişkilerini ikinci kategori içerisinde değerlendirebiliriz.)

Ginger, toplumsal bilinçle, tarihle, gelecekle ilgili meselelere odaklanırken, Rosa daha bir laylaylom olmak istiyor. Standard bir kavşak. Alışıldık seçimler. Bilindik netice: Rosa'nın fiziksel olarak büyüme yoluna girmeyi seçmesiyle birlikte, Ginger düşünsel olarak kendi gelişimine yoğunlaşıyor. Yaş grubu için zorlu okumalar, aktivist gruplarla toplantılar, şiir üzerine düşüncelere dalmalar, Ginger'ın dünya meselelerine odaklanıp insanlığın geleceği için endişelenmekle meşgul zihnine iyi geliyor. Farklı bir yola giren Ginger zamanla Rosa'nın davranışlarından, düşüncelerinden bıkip ondan doğal yollarla (zaman plânı dahilinde) soğuyacakken, Rosa'nın Ginger'ın babasıyla yakınlaşması işleri dışından çıkarıyor.

Rosa'nın seçtiği yol ve davranışları, aslında sadece doğal arkadaşlık sürecinin yıkım eşliğini aşağıya çekiyor. Ginger ile Rosa'nın bir arada olması, sıkı fıkı arkadaş olması, gerçekten kaderin bir cilvesinden başka bir şey değil. Zaten filmin sonunda Ginger'ın yazdığı mektup, bir anlamda “son son duygusunu” içselleştirilerek kaçınılmazlığının kabullenmesi üzerine yazılıyor. Ginger, Rosa ile alakasız iki insan olduklarını biliyor. Lakin Ginger, bu mektubu yazmadan önce de-



ğerlendirmesini yaparken biraz abartılmış bir durum içerisinde. Yaşananları gözden geçirip, annesinin intihar girişimi sonucunda hastaneye kaldırıldığı sırada, yanında en yakın kız arkadaşıyla birlikte olmuş babasıyla yan yana.

Potter'ın anlatısındaki en güzel kısım, orantısız duygusallık kullanımıyla deforme oluyor. En yakın arkadaşla birlikte olan baba, babanın ilgisizliğine tüy diken bu hareketle bertaraf olup intihar eden anne, bir hastane koridorunda aydınlanan aktivist kız. Hani neredeyse film birkaç dakika daha devam etse Ginger'a araba çarpacak. Sally Potter'ın filmin en güçlü yeri olan arkadaşlık meselesini ele alırken takındığı tavır fazla didaktik. Gereğinden fazla hesaplı. Ginger ve Rosa'nın ilişkisini daha zarif biçimde analiz edip arkadaşları ayrı yollara ayırmanın bin bir çeşit yolu varken, Potter'ın seçtiği fazlasıyla arkaik kalıyor. Film de böylece kendi kendine meselesini ıskalıyor. Ortaya sulu zırtlak bir dramatisasyon, ıskalanmış gerçek insan ilişkileri kalıyor.

### **Otobiyografi Olmadan Olmaz mı?**

Alt başlıktaki retorik sorumuzun iki yanıtı var. Biri olumsuz, e tabii biri de olumlu.

Olumsuz yanıtımızın açılımı şöyle: Yönetmenler, her ne kadar şu son yıllarda minimalist hikâyelere, gündelik hayatın ontolojisine kendilerini sıkıştırıp aslında hikâye anlatıcısı olduklarını unutsalar da, hepsi birer hikâye anlatıcısıdır. Ama hikâye kurgulamakla gerçeği paketlemeden sunmak arasında büyük bir fark vardır.

**Bir Hayalimiz Vardı'yı izlediğinizde filmin değindiği üç ana nokta olduğu görülür; bu noktalar izleyicinin zihninde kesikli çizgilerle birleştirildiğinde film anlatsal olarak bir üçgen oluşturuyor.**

Örneğin, Nabokov da kendi yaşamından unsurlara romanlarında ve hikâyelerinde yer verir. Ancak biyografiden yararlanma işlemini bir otobiyografiye indirgemek için kendi tarzında hikâyeleri ambalajlar ve tanınmaz hale getirir. Orhan Pamuk'un çok sevdiği *Masumiyet Müzesi* röportaj sorusu "Kemal siz misiniz?"de olduğu gibi, hikâye anlatıcısı Kemal olmak zorunda değildir. Kemal oralarda bir yerde muhakkak varlığını sürdürecektir. Güzel bir kadrajda, yerine cuk oturan bir replikte, belki de bir karakterin en güzel özelliğinde... Ama hikâye anlatıcılığını otobiyografi yazımına indirgemek, basit günlük metinleriyle edebiyatı birbirine karıştırmaktan farksız olacaktır.

Filmin çeviri ismi, Ginger'ın Rosa'ya filmin sonunda kaleme aldığı mektuptan geliyor. Ginger, hassas şiirlerini yazdığı defterinin sayfalarına karaladığı veda ve af mektubunda, Rosa'ya doğrudan seslenerek "Bir Hayalimiz Vardı" diyor. Potter'ın kendi yaşamından, ilk gençlik yıllarından, ergenliğinden ve muhtemelen çocukluğundan aldığı partikülleri bir araya getirerek meydana getirdiği filmin çekirdeği, bu noktada nostaljik klişeleri etrafa saçıyor. Dönemselliğe odaklanma, Ginger ve Rosa'nın





**Potter'ın anlatısındaki en güzel kısım, orantısız duygusallık kullanımıyla deforme oluyor. En yakın arkadaşıla birlikte olan baba, babanın ilgisizliğine tüy diken bu hareketle bertaraf olup intihar eden anne, bir hastane koridorunda aydınlanan aktivist kız. Hani neredeyse film birkaç dakika daha devam etse Ginger'a araba çarpacak.**

tam ortadan bölünmüş bir genç gibi davranması (düşünsel yanla gündelik yanın, formüllere dayanarak bayağı şekilde bir araya gelişinden söz ediyorum). Film hakkında yazılan eleştirilerde de Potter'ın

kendi yaşamından bazı öğeleri filme taşıdığı dile getiriliyor. Ne kadar doğrudur araştırmaya Potter'ın yönteminin basitliği dolayısıyla fazla gerek duymadım. Bir zaman kaybını bir başka zaman kaybıyla telafi etmek olası değil. Velhasıl biyografi bir çıkış noktası olabilir. Sonra da geride bırakılarak orijinalleştiği kadar orijinalleşerek bir kopyaya dönüşür. Oluşan yeni kopya aslından tamamen farklıdır. Dolayısıyla bir replika değil, esin uzantısı olarak varlığını sürdürür. Sürdürmelidir. Dolayısıyla *Bir Hayalimiz Vardı*'da önemli olan Potter'ın hayalleri değil, Ginger ve Rosa'nın hayalleri olmalıydı.

Yine de meraklıları için bir çıkarımla bu kısmı bitirelim: Sally Potter, 1949 Londra doğumlu. Babası bir iç mimar ve şair. Erkek kardeşi ise Van der Graaf Generator'ün başçısı. Potter kendini tanımlarken “anarşist ve ateist geçmişini böyle bir zemin üzerine inşa ettiğini” söylüyor. Sanki Ginger'ı gözümüz bir yerden ısıyor. Çıplak biyografik öğelerle hikâye anlatıcılığı bir yere taşımak, milyonlarca anlatı arasında sivriliip sonraki anlatıları şekillendirecek kadar güçlü bir anlatı ortaya koymak zor. Çünkü bu kolaycı bir anlayış, çünkü son duygusu bu anlayışın ensesinde soluk soluğa bekliyor.

### ***Bir Hayalimiz Vardı'nın Yeni Bir Anlatı Dili İddiası Var mı?***

Bir dönem filmi için kıyafetler, mizansen, soundtrack ayarlamak oldukça önemlidir. Kendi simülasyonunu kurmak için dönem filmi geçmişi aynalar, köhne bir mimesis özlemiyle tarihin bir döneminin fotokopisini arkalı önlü çekerek izleyicilerin zihnine başvurur. Kimileri için bu başvuru, bu kopya evrak gösterme süreci yeterlidir. Özdeşleşme herkesin imdadına bir biçimde yetişir. İlk iki dakikasında gösterdiği cevvaliği filmin geri kalanını sıradan bir dokü-dramaya dönüşmekle yetinerek geride bırakan Potter'ın filminin sinemasal bir dile sahip olduğunu, kendi yordamıyla hikâye anlattığını söylemek zor. Bu nedenle başlığımızdaki soruya olumlu yanıt vermek çok zor.

**İlk iki dakikasında gösterdiği cevvaliği filmin geri kalanını sıradan bir dokü-dramaya dönüşmekle yetinerek geride bırakan Potter'ın filminin sinemasal bir dile sahip olduğunu, kendi yordamıyla hikâye anlattığını söylemek zor.**

Kısacası Ginger'ın ailesi ne kadar gerçekse, Rosa'nın Ginger'ın babasıyla birlikte olması ne kadar gerekli bir kırılma noktasıysa, iki gencin “coming of age” hikâyesi ne kadar üzerine düşünülmüşse, Potter'ın filmi o kadar iyi.

Bir üçgen var. Üç kenarı birbirinden farklı. Dolayısıyla çeşit kenar. İç açıları kaçınılmaz olarak 180. Ancak biz artık iki boyutlu bir geometriyle iş göremiyoruz. Sally Potter da öyle.

### ***Bir Hayalimiz Vardı / Ginger & Rosa***

Yönetmen: Sally Potter

Senaryo: Sally Potter

Oyuncular: Elle Fanning, Alice Englert, Annette Bening

Yapım: İngiltere, Danimarka, Kanada, Hırvatistan, 2012, 90 dk.

Vizyon Tarihi: 6 Eylül 2013

# Atalay Taşdiken: “Okumasını Bilirsen Taşra Büyük Zenginlik”

**A**nnesiz büyüyen iki çocuğun hikâyesini anlattığı *Kız Kardeşim Mommo* (2009) filmiyle dikkatleri üzerine çeken Atalay Taşdiken, ikinci filmi *Meryem*'de de ilk filmindekine benzer bir atmosfer kuruyor. Anadolu'nun küçük bir kasabasında yaşayan saf ve masum bir genç kızın hikâyesine odaklanan *Meryem*'de, yönetmen anlattığı hikâye kadar onun çağrıştırdığı anlamlarla da filmi zenginleştiriyor.

---

**BARIŞ SAYDAM - CELİL CİVAN**

---

➤ *Mommo*'dan sonra bir kez daha cebinizdeki bir hikâyeye devam ediyorsunuz. *Meryem*'in hikâyesini ilk ne zaman öğrendiniz?

Gerçek *Meryem*'in hikâyesi *Mommo*'nun hikâyesinden on yıl sonrasını ilgilendiren bir hikâye, benim gençlik yıllarımda hikâyesi. Tabii ki *Meryem*'in hikâyesini bir kasabada çok yakinen, içine girerek bilme şansım çok zor, fakat bu hikâyedeki bütün detaylara





Fotoğraf: İbrahim Yavuz Özer

vakıf olabilme şansı biraz da kendi evimizden kaynaklandı. Annemin ve ablamın çok yakın ilişkide oldukları bir insandı ve onun hikâyesi ile ilgili her şeyin bizim evde bir karşılığı, bir yansıması mutlaka oluyordu. Sonrasında bunu film yapmaya karar verdiğim zaman da annemle ve ablamla tekrar oturdum, konuştum. Baktım ki o günlerin hatırası hâlâ bozulmadan saklanmış gibi onların hafızalarında duruyor, o zaman biraz daha emin oldum yani bu hikâyelerin gerçekten bir karşılığı olabileceğine; çünkü zaman zaman hayatımızda, yakınımızda, yoremizde yaşanmış hikâyeler bizi o anlığına etkiler ama sonrasında ne onun etkisi ne ayrıntısı kalır. Unutur gideriz.

Meryem'in hikâyesine gelen süreçte *Mommo*'dan sonra yapılacak film ne olmalı meselesi vardı. O aslında zor bir işti; hep duyardım yönetmenlerin ilk filminden sonrası biraz zor olur diye. Biraz da *Mommo*'nun manevi yükü açıkçası fazla oldu, çünkü gerçekten insanlar onu çok sevdiler. Başka öyküler de vardı ikinci film olarak yapmayı düşündüğüm ama hem dili hem hikâyesi hem de duygusu ile *Meryem* ona daha yakındı. *Mommo*'ya akrabalığı olan bir öykü olursa ikinci film için daha doğru olur diye düşündüm. İlk filmde kahramanımızı köyde yaşayan bir kahraman olarak seçmiştim ve onu kasabaya göndermiştim, ikinci filmde de kasabada yaşayan kahramanı film konusu yaptık.

**Taşrayı sinema için olağanüstü bir zenginlik olarak görüyorum; zenginliğin farkına varabilmek, bu zenginliği işleyebilmek için de bir defa onun gerçek karşılığını iyi okuyor olmak lazım. Oryantalist bir bakışla taşraya baktığınız zaman beklediğinizi alamazsınız.**

### ➤ **Bu sefer de kahraman şehre gidiyor.**

Evet, onu şehre gönderip üçüncü filmi de bir şehir hikâyesi olarak yapacağız.

### ➤ **İki film arasındaki akrabalıktan bahsettiniz. İlk filmdeki baba aslında burada da yine dede olarak karşımıza çıkıyor ve şöyle bir benzerlik var: *Mommo*'daki kız çocuk ilerde nasıl olur diye bir soru sorsak herhalde bu şekilde devam edebilir diye düşünebiliriz.**

Evet, çok doğru. Öykü akrabalığından kast ettiğim de aslında biraz oydu, bir ruh akrabalığı da var. Biri kasaba biri köy ama olabildiğince onları içerden gözlemlemeye çalışan bir kentli bakışıyla onların duruşunu, onların davranışını perdeye aktarma yanlışlığından olabildiğince uzak durmaya çalıştım. O anlamda da çok benzer yanları var; sahici insanlardır, oradaki kahramanlar da *Mommo*'daki gibi sahicidir.

### ➤ **Burada aslında taşra meselesini sormak istiyoruz. Genelde sinemada şehirden taşraya gelen erkek kahramanların hikâyelerini izleriz ama siz *Mommo*'da taşrada yaşayan çocuklarla taşralı bir ailenin hikâyesini anlatıyorsunuz ve hiçbir şekilde dışarıya referans yapma-**

### **yan filmler çekiyorsunuz. Bu konuda sinema ve taşraya nasıl bakıyorsunuz?**

Taşrayı sinema için olağanüstü bir zenginlik olarak görüyorum ama tabii bu zenginliğin farkına varabilmek, bu zenginliği işleyebilmek için de bir defa onun gerçek değerini, gerçek karşılığını da iyi biliyor, iyi okuyor olmak lazım. Tamamen oryantalist bir bakışla taşraya baktığınız zaman asla beklediğiniz karşılığı alamazsınız. Ne hikâyelerinde alabilirsiniz ne işlemeye çalıştığınız kahramanlarda... Ben kendimdeki en büyük avantajı taşrada büyümüş olmakta görüyorum. Bu tek başına yeterli bir şey midir, hayır. Taşrada büyüyen başka insanlar da olabilir ama tabii bazı insanların Allah vergisi bir gözlem yeteneği var. Bu sonradan geliştirilebilir bir şey değil bence, o karakterleri hep cebimde topladım, hep cebimde bir yerlere yazdım ve sahici olmalarına da çok özen gösteriyorum yazdığım karakterlerin. Bu insanların evde ailesi ile ilişki biçimi, çarşıda, pazarda dükkânında müşteri ile ilişki biçimi, arkadaşlarıyla ilişki biçimi, giyimi kuşamı, hayata bakışı, dinle olan ilişkisi, gelenekle olan ilişkisi, özellikle bu söylediğim iki şey çok hassas, çok ince şeyler içeriyor. Bunları gözetmediğimiz zaman büyük yanlışlığa düşme şansımız her an var, çünkü sinemada bir karakter yaratmak senaryonun temel prensiplerini bilen ve hayatı iyi okuyan insanların yapabileceği bir şey ama o kahramanların çok hassas ilişkilerini kollamazsanız maalesef seyircinin gözünde o kahramanları bir anda yerle bir edebi-

lirsiniz. O küçük hassas çizgiler sinemada çok önemli diye düşünüyorum.

### ➤ **Belki de bu iki filmi önemli yapan unsur bir kahramanın olmaması.**

Evet, bir kahraman filmi diyemeyiz ikisi için de, sıradan insanların sıradan öyküleri diyebiliriz ama bu sıradan insanların sıradan öyküleri üzerinde iyi bir focus yaptığımız zaman işte bu topraklara ait geleneğin, bu topraklara ait din eksenli davranış biçimlerinin objektif bir karşılığını görebiliriz.

### ➤ **Osmanlı'nın merkezîyetçi yönetim anlayışında da Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri süregelen bakışında da taşranın ötekileştirildiğini görüyoruz. Fakat filmlerinizde taşra travmatik bir mekân olarak gözüküyor, yani büyük şehir özlemi duymuyor karakterleriniz. Oraya gitmek bir hedef değil, taşra bir kaçış ya da sığınma mekânı değil.**

Kesinlikle doğru bir tespit, çünkü biz taşrayı sadece tamamının büyük kente göç etmek, büyük kent idealleri üzerine kurduğumuz zaman taşranın gerçekten içini boşaltmış oluyoruz. Orası kendi kendini var eden, kendi dinamiklerini kuran ve kentin kültürünü de besleyen bir unsur. Bugünkü karşılığı insanlar kendi memleketlerinde kendi var oldukları alan içerisinde devam edebileceklerse artık onu tercih ediyorlar. Ben taşranın kendi içine sıkışmış, bütün hayalini oradan kurtulmak üzerine kuran bir birim olarak görmüyorum ve bunu da asla böyle aktarmıyorum; çünkü orası dediğiniz gibi çok uzunca yıllardan gelen

### Sıradan insanların sıradan öykülerinde bu topraklara ait geleneğin, din eksenli davranış biçimlerinin objektif bir karşılığını görebiliriz.

bir birikimin mirasçılarının bulunduğu ve bundan da son derece memnun insanların yaşadığı yerler. Başka türlü anlatmak onlara da haksızlık olur. Gerçekten de böyle bir dertleri yok onların.

### ➤ **Genelde taşra oradan bir an önce kurtulma derdinde olan insanlardan ya da tam tersi büyük şehirde tutunamayıp taşraya kaçmaya çalışan insanlardan ibaretmiş gibi algı oluştu ama sizin hikâyelerinizde bu yok. Kahraman yok dediniz ama en önemlisi bence filmin bir diğer yönü "kadın filmi" olması. Taşraya dönük o erkek egemen bakışı da yıkan bir şey var burada.**

Kesinlikle doğru, çünkü bu benim çok yakın çevremde, çok benzer insan ilişkilerinde, kadın erkek ilişkilerinde gözlemlediğim bir şey. Anadolu'daki kadın erkek ilişkisi tamamıyla erkek egemen bir yapı üzerine kuruludur cümlesinin aslında gerçek olmadığını anlatmaya çalıştım; çünkü kadın çok önemlidir gerçekten. Özellikle çoluğa çocuğa karıştıktan sonra ve dünür meselesi girdikten sonra bütün ailedeki egemen kadın olur. Gerçeği de böyledir. Artık hayatın bir alanından sonra aile ile ilgili bütün kararları veren, bütün yönlendirmeleri yapan kadındır. Bunu aslında bir mektep gibi de düşünebiliriz çünkü her



### Anadolu'daki kadın erkek ilişkisi tamamıyla erkek egemen bir yapı üzerine kuruludur cümlesinin gerçek olmadığını anlatmaya çalıştım.

kadın kaynanasının mektebinden yeti-şerek gelir. Bunun iyi karşılığı da olabilir, olumsuz karşılıkları da olabilir ama aslında her kadının birinci yetiştığı mektep kendi annesidir. Çok genç yaşta evlendiklerini, kentteki gibi olmadığını varsayarsak asıl hayattaki mektepleri kaynana mektebidir. Dolayısıyla o gelenekte kadınlar çocuk sahibi olup kendisi kaynana olmaya başladıktan sonra yetiştığı mektepte öğrendiği her şeyi yeniden hayata uygularlar. Çok altını çizmesem de elbette izleyen insanların anlayabileceği gibi bizim genellikle hikâyelerimizin kaynağı da yönlendiricisi de sebebi de aslında çok önemli oranda kadındır.

➤ **Buradan yerellik tartışmalarına da girebiliriz belki. Uzun süredir pek çok alanda “yerellik” meselesi tartışılıyor. Sinemamızda da yerli, buraya ait, buranın sesinden konuşan filmlerin çekilmediğinden bahsediliyor. Filmlerinizde sizin hümanist bir bakışla, hem yerel hem de evrensel bir dil yakalayabildiğinizi görüyoruz. Bu konudaki hassasiyetleriniz nelerdir?**

Bunun üzerine çok uzun uzadıya konuşabiliriz ama ben film yapmaya karar verdiğim zaman kendime şöyle bir söz verdim: Annemle babamla oturup izle-

yemeyeceğim bir filmi yapmayacağım dedim. Bu aslında benim sinemayla ilgili bakışımı özetleyen çok temel bir cümledir. Ben yaptığım her filmi oturup annemle babamla izleyebilmeliyim. Onların dünyasını, onların bakış açılarını küçük görmeden, artı onların algılarının çok dışında marjinal hikâyeler peşinde koşmadan... Belki çok basit bir şeyden söz ediyor olabilirim ama bunun bir sürü sosyolojik anlatımdan daha etkili gördüğüm için böyle bir örnek verdim. Derdim şu; ben bir taşra çocuğuyum, orada yettim, orada büyüdüm. Böyle bir kültür içerisinde yoğruldu ve orayı çok iyi tanıyorum. Bu insanların da sinemada anlatılabilecek güzel hikâyeleri olduğunu biliyorum ve kendime de bunu vazife edindim. Yani büyük kahramanlık hikâyelerinden, gişede insanları provoke edip milyonların izleyeceği hikâyelerdense, ben o insanların hikâyelerini anlatmayı kendime misyon edindim. Bunun şöyle bir karşılığı olduğunu da çok iyi biliyorum. Bugün bu işlerin karşılığı gişe olarak ne olursa olsun yıllar sonra benim yaşamadığım zamanlarda da bu filmin değerini insanlar bilecekler, bu filmler her zaman insanları etkileyecek ve kalıcı olacak. En temel mesele o. Yani sinema filmi yapmayla ilgili bütün gayemiz zaten kalıcı işler yapmak, onun ötesinde işin sadece ekonomik boyutuyla ilgili bakıyor olursak belki bu sektörden çok daha iyi para kazanılabilecek başka şeyler var. Temel gayem bizi daha yüceltecek kalıcı işler peşinde koşmak.

➤ **Yeşilçam döneminde de taşradan kente göçü anlatan pek çok sayıda film yapıldı ama dönüp baktığınızda herhalde en akılda kalanı Lütfi Ö. Akad'ın Göç Üçlemesi'dir. Kendi dilimizi konuşan, onu olduğu gibi yansıtan, dini motiflerle, yerel kimlikle karakterlerin cesur bakışıyla, kadının öne çıkışıyla ve bunu entelektüel bir mesele haline getirmeden olağan bir şekilde anlatan filmler.**

Tabii Lütfi Akad bizim sinemamızda çok ayrı bir yere konulması gereken bir yönetmen, bir ideolog aynı zamanda. Biraz önce bahsettiğimiz Yeşilçam sinemasının Anadolu'ya bakışından, Anadolu insanına bakışından çok farklı bir yeri var Lütfi Akad'ın. Söylediğimiz kalıcı olmak meselesinin temeli de budur. Niye taşrayla ve taşradan göçle ilgili yapılmış belki binlerce örnek vardır ama hiçbiri maalesef bizim literatürümüzde çok önemli filmler kategorisinde yer almamaktadır? Konuşmamızın başından itibaren söylemeye çalıştığımız mesele odur. Bir dış göz gibi, bir kentli bakışıyla bakmadan olabildiğince içeriden onları olduğu gibi algılamaya çalışan daha realist ve daha objektif bakabilen işler kalıcı işler oluyor zaten.

➤ **İki filminizde de dikkatimizi çeken bir özellik var: Hikâye anlatmaya çok vakıf birisiniz aslında, daha önce bu sektörde çok fazla reklam filmi çektiniz ve çerçevelemeyi de bir hikâye anlatmayı da çok iyi biliyorsunuz fakat**



Fotograf: İbrahim Yavuz Özer



**Mommo hikâye anlatmaktan çok sanki Türkiye'deki sözlü anlatı geleneğine daha yakın bir film. Hikâye anlatmaktan çok biz sizin dinlediğiniz gibi o hikâyeyi dinliyoruz, sanki gözümüzde fragman fragman o hikâye canlanıyor. Bir kahramanın olduğu anlatıdan çok biz o sözlü geleneğe bağlı kalarak o hikâyeyi izliyoruz. Meryem'de Mommo'ya göre bu biraz daha az, ama yine de devam ediyor bu.**

Temel farkı şu: *Mommo*'daki bakış ve *Mommo*'nun dili tamamen bir çocuk bakışıdır. *Mommo*'nun kamerası *Mommo*'nun anlattığı her şey tamamen bir çocuk bakışından kaynaklanır. Hep onu yapmaya çalıştım. Büyüklerin dünyasına girdiğimizde maalesef iş biraz daha farklılaşıyor yani sizin söylediğiniz temel fark biraz oradan kaynaklanıyor ama *Meryem*'de de çok önemli izleri vardır onun.

➤ **Filmlerinizdeki karakterler bir döngüye girmiş gibi. Meryem'in hikâyesi de biraz öyle. Siz onu filmin sonunda "kurtarıyorsunuz", yoksa öbür türlü yine kasabada yaşamaya devam edecek. Burada böyle döngüsel bir durum yok mu?**

Evet, var. Bir de belki bundan sonraki filmlerimizde bunu yaparız bilmiyorum ama kesin net finalleri sinemada kendi anlatım biçimim olarak çok doğru bulmuyorum; çünkü eğer hayat devam ediyorsa, yani kahramanınız finalde ölmüyorsa ve devam ediyorsa, artık onun hayatının devamı

ile ilgili bir yerde mutlu ya da mutsuz bir sonu ben çok uygun görmüyorum. Çünkü biz sadece hayatının belli bir bölümü ile ilgili kalem oynatıyoruz ve o oynattığımız kalem çerçevesinde de oyuncularımızı perdeye inandırıcı bir şekilde yansıtmaya çalışıyoruz. Ama asıl senaryoyu yazanın finalini, asıl senaryoyu yazanın devam öyküsünü biz çok bilmiyoruz çünkü o kadarına da gitmek istemiyorum. Açıkçası onun için aslında o kısır döngüyü de biraz filmlerde var etmeye çalışıyorum. Murat'ın hikâyesi de öyle, çünkü Murat'ın hikâyesinde gerçekten benim onu yazan, onu çeken birisi olarak ona bir final yazabilmeyi doğru bulmadım. Öyle bir kahraman var ki elimizde, onun finalini yani sadece bilen bilir. Ben bilemiyorum. Çok eklettik bir şey yapmayı da doğru bulmadım açıkçası.

➤ **Meryem'in hikâyesine olan kendi müdahalenizi nasıl görüyorsunuz?**

Finaldeki müdahaleyi mi?

➤ **Evet.**

İnsani ve iyimser bir müdahale olarak görüyorum. O hikâyenin gerçek sonunu da biliyorum, onu da zaten seyirci ile paylaştım ama yüreğimden geçen şey Meryem'le ilgili işte sizin izlediğiniz şeydi. Orada da belki seyircinin kafasına başka türlü şeyler gelebilir ama filmin başında sonuna kadar işlediğimiz o tertemiz Meryem için ben yönetmeni ve yazanı olarak o finalle ilgili Meryem'le ilgili hiçbir olumsuzluk düşünmedim.

➤ **Filmin anlattığı meseleler filmi “şimdiki” zamandan çok “geçmişe” yakınlattırsa da, filmde bir zamansızlık söz konusu. Aslında film geçmişin de bugünün de ve ucu açık bir son olmasına rağmen Meryem’in kaderinin az çok açık edilmesiyle geleceğin de anlatımına dönüşüyor. Dolayısıyla karakter bir döngünün içinde sıkışıyor. Orada bir zamansızlık var ve Meryem sonsuza kadar aynı şeyi yaşayacakmış gibi.**

Zamansızlık meselesini çok seviyorum, yani *Mommo*’da zamansız bir filmde aslına bakarsanız. Bu da bir zamansız film. Bunu da şöyle bir tercihten dolayı yaptım: İki hikâyede belki Anadolu’da yüzlerce yıldır benzerlerinin yaşandığı ve bugün de yaşanmaya devam eden hikâyeler. Yani Meryem’in çok benzer öyküleri hâlâ bugün de var.

➤ **Filmi trajik yapan unsur da o aslında.**

Evet, dolayısıyla bunu geçmişte bir yıla hapsedip o yılın hikâyesi olarak anlatmayı uygun bulmadım. İkisindeki zamanla ilgili temel tercih nedenimin de aslında insanlarda bıraktığı -gelecekte de sözünüz çok doğru- gelecekte de aynı etkileri bırakacak, gelecekte de yaşanabileceğini anlatmaya çalıştığımız bir bakış açısı ikisinin de zamansız olma meselesi.

➤ **Filmin önemli meselelerinden biri de aşk. Biraz da bundan bahsedelim isterseniz. Divan edebiyatından mesnevilere, türkülere, sözlü gelenekle aktarılan hikâyelere kadar pek çok alanda aşkın**

Yaptığım her filmi oturup annemle babamla izleyebilmeliyim. Onların dünyasını, onların bakış açılarını küçük görmeden, onların algularının çok dışında marjinal hikâyeler peşinde koşmadan.

**farklı anlamlarını haiz bir toplumuz. Bu anlamda, filmdeki *Sevmek Zamanı* ve Hz. Mevlana göndermesini, Neşet Ertaş türkülerini de göz önüne getirdiğimizde, meseleyi biraz daha öteye taşımaya çalıştığınızı düşünüyoruz. Bu konuda ne diyebilirsiniz?**

Evet, bunu bence çok fazla anlatmanın yani filmde yapmaya çalıştığımız şeyi çok fazla anlatmaya çalışmanın yapmaya çalıştığımız şeyi biraz hafifleteceğini düşünüyorum ama izleyen insanlar mutlaka sizin algıladığınız şeylere benzer şeyler algılayacaklardır. Elbette ki aşkın bugünkü karşılığında algılandığı gibi bir aşk olmadığını küçük küçük imgelerle, küçük küçük şeylerle anlatmaya çalışıyorum. Mesela Aşık Veysel de vardır. Orada hani iki kişi kavuşamaz, o aşk olur der rahmetli Veysel, Abdal’ın hikâyesindeki de odur. Neşet göndermesi de odur. Altı çizilmeden Mevlana ile ilgili şey de elbette odur. Bütün bunlar seyircinin kendi keşfedip onun tadını çıkarmasını istediğim şeyler.

➤ **Filmin sinematografisi de çok dikkat çekici hatta bazı sahnelerde hikâyenin bile önüne geçecek kadar güçlü, özellikle rüya sekanslarında. Feza Çaldıran çok yetenekli bir görün-**

**Kesin finalleri sinemada kendi anlatım biçimim olarak çok doğru bulmuyorum; çünkü eğer hayat devam ediyorsa, yani kahramanız finalde ölmüyorsa, artık onun hayatının devamı ile ilgili mutlu ya da mutsuz bir sonu ben çok uygun görmüyorum.**

**tü yönetmeni, zaman zaman onu sınır-  
ladığınız oldu mu?**

Feza çok önemli, gerçekten çok başarılı birisi ama *Mommo*'da da *Meryem*'de de ben kendi çalışma biçimim olarak görüntü ile ilgili her şeye kendim karar vermeyi tercih ettim. Buradaki bütün tercihler bir defa benim tercihlerimdir. Sözümlü ettiğiniz sahnelerle ilgili durum da filmin anlattığımız hikâyesinin dışında olan unsurlardır. Şimdi izlemeyen insanlar için böyle detaylı anlatmak istemiyorum ama hikâyeden de daha öne geçen dediğiniz çok etkileyici bölümler aslında Meryem'in kendi özgürlük alanını, kendi hayal dünyasını anlatmak için biraz sürreal kullanılmış şeylerdir. Zaten gerçek hikâyenin içerisinde birebir karşılığı yoktur; yani rüya sahneleridir onlar. Ben bir olumsuzluk olarak görmüyorum onları. Ben bu hikâyenin orijinindeki kasabada bir film çektim ve ne eksik ne fazla o kasabanın dışından bir şey koymadım. O kasabanın insanların yaşam alanının dışında turistik olsun, güzel olsun vesaire diye bir şey eklemedim. Bu hikâye bu filmdeki görsel anlatımın tamamının içinde geçen bir hikâyedir. Şöyle bir kaygıya da açıkçası düşmedim; bugün geçerli olan sinemada bir anlayış var, işte karamsar bir hikâye çekiyorsanız genel plân kullanma-

yın, yeşillik kullanmayın, suyu kullanmayın anlatımınıza zarar verir. İyi de bu karamsar insanlar sadece karanlık odalarda mı yaşarlar, bu karamsar insanlar sadece belediye otobüslerinde mi gider gelir? Sadece hayatları bunlardan mı ibarettir? Yani sahil yolunda otobüste giderken sahil yolundan gider, karşıdaysa Boğaz Köprüsü'nden gider. Şimdi bu karamsar hikâyede, Boğaz Köprüsü'nden geçen bir adamın resmini almayacak mıyız ya da çerçevesini daraltıp aman etraf görünmesin, filme zarar verir mi diyeceğiz? Bunların çok suni şeyler olduğunu düşünüyorum. Sinema dilinden kastettiğim şudur; biz maalesef hayatın her alanında olduğu gibi işi şekle hapsedip hep nüveden fedakârlık edip orayı ihmal ediyoruz. Dolayısıyla ben burada hiç öyle bir kaygı gütmeden, filme zarar verir diye hiç düşünmeden zaman zaman çok görkemli bir sinematografi de kullandım. Bu Feza'nın tercihi değil, benim tercihimdir.

**➤ Bu tercih, kimi zaman öyküyü bastırır da, zaman zaman da filmi rahatlatan bir unsura dönüşüyor.**

Nefes aldirmek lazım. Dedğim gibi meselelerin özünden uzaklaştıkça, sinemada sekille anlatma meselesine girdikçe o zaman öykü anlatmakta da ciddi sıkıntılara giriyoruz maalesef, ona mahkûm ediyoruz. Ben öyle bir şeyi kendi sinemam açısından doğru bulmuyorum. Ben bir kasaba hikâyesi anlattım, bu kasabada insanlar nereye giderse ben de kameramı oraya koydum, ne yaparlarsa ben de kameramı oraya koydum bu kadar.



### ➤ Mekân ve oyuncu seçimi nasıl gerçekleşti?

Hikâyenin geçtiği yer Beyşehir fakat filmin tamamını maalesef Beyşehir’de çekemedim. Düşündüğüm mahalleyi, sokakları ve evleri Beyşehir’de bulamadım. Benim çocukluğumda vardı ama maalesef bulamadım. Beyşehir’e çok yakın Akşehir diye Konya’nın bir ilçesi var. Orada gerçekten olağanüstü üç tane mahalle koruma altına alınmış, işte filmdeki sokakların olduğu yerler ve öykünün dokusuna uygun bölümlerini Akşehir’de çektim. Kasabanın gölle olan ilişkisini anlatan sahnelerde de gittim Beyşehir’i kullandım. Beyşehir’i ve Akşehir’i bilmeyen insanlar elbette orayı tek bir kasaba gibi görecekler, o anlamda dokusunda da hiçbir farklılık yok ama iki kasabadır filmin mekânları. Oyuncularıyla ilgili de öyküyü yazmaya başladığım dönemde İsmail’le (Hacıoğlu) konuştuk, çünkü Murat’ı yazarken İsmail kafamda vardı. İsmail de öyküyü çok beğendi, senaryoda da kendi karakteriyle ilgili çok önemli katkıları oldu. Senaryo yazım sürecinden filme kadar geçen süreçte kendi durumunda yani filmde oynadığı Murat karakterinin durumunda olan birçok insanla görüştü. Onların ortak problemleri, ortak meseleleri, davranış biçimleri üzerine ciddi de bir çalışma yaptı. Bana da çok katkısı oldu, sağolsun. Zeynep (Çamcı) çok önemli bir karakter zaten filmin başrolü. Onunla ilgili bir sene falan çalıştım. İlk aklımda olan Zeynep’ti, en son yine Zeynep’e karar verdim birçok insanla görüştükten sonra.

### ➤ Zeynep Çamcı Leyla ile Mecnun’da kine benzer bir performans gösteriyor. Komedi bölümlerinde bile bir hüznü duygusu katıyor.

Evet, o çok etkileyici zaten. *Leyla ile Mecnun*’da görüp çok ilgimi çekmişti Zeynep, çok oyuncuda görmeye alışmadığımız bir çekiciliği var Zeynep’in. Komedi oynarkenki hüznü beni çok etkilemişti. Bence Meryem için de olabilecek en iyi alternatif oldu, çıkan sonuçtan ben gerçekten çok memnunum. Zeynep’in sinemadaki yolunu da inşallah açar diye düşünüyorum bu film, çünkü sinema oyunculuğu farklı bir şey, televizyona benzemiyor. Çok başarılı oldu Zeynep, bundan sonraki işlerinde de başarılı olur diye düşünüyorum. İnanırcı bir Meryem oldu. Benim kafamdaki Meryem’e neredeyse birebir örtüşen bir Meryem oldu, o anlamda ondan da çok mutluyum. Mustafa Uzunyılmaz babayı oynayan, benim çok favori bir oyuncum. Ne verseniz oynayabilecek yetenekte. Türkiye’deki sayılı çok iyi yetenekten bir tanesi, yani her filmimde ona uyabilecek ne varsa mutlaka çalışmayı düşüneceğim birisi. Onun dışında İpek Bilgin ve Zerrin Sümer o kuşağın önemli sayılabilecek isimleri. Güzel bir kadro oldu. En önemlisi şu ki hayatının bir bölümünü, özellikle çocukluğunu Anadolu’da geçirmiş, Anadolu’nun bir kasabasında geçirmiş insanların tamamı filmi izlediklerinde, orada hiçbir kahramanın sırtmadığını, davranış biçimlerinin aykırı gelmediğini görecekler. Bu sahiciliği de yakaladık.



# TÜRKİYE'YE SİNEMANIN GİRİŞİ

## Yalçın Yelence

Osmanlı, “perdeye yansımış bir hayal”e [düşe, öyküye] hiç de yabancı değildir. Beyaz gergin bir perde, arkadan gelen yağ kandili ya da mum ışığı ve perdenin üzerinde çoğunluk deve derisinden kesilerek, saydamlaştırılmış kimi sabit, kimi çeşitli yerlerinden hareketli, üstelik renkli boyanmış figürler. Bu figürler, dikey açılı sopalar yardımıyla hareket ettirilirken, yine perde

gerisindeki bir sanatçı tarafından seslendirilir ve hatta çoğu zaman bir tef yardımıyla efektlendirilir ve müziklendirilirdi. Bu “Karagöz Oyunu”ydu. “Gölge Oyunu” adını da taşıyordu. Ana kahramanlar Karagöz, Hacivat ve toplumun değişik kesimlerinden çeşitli karakterler, “hayal perdesi”ne yansıtılıyor ve bu yolla çeşitli olay ve öyküler anlatılıyordu. “Sağlam ka-

nıtlara göre Karagöz oyunu 1517’de Mısır’ı alan Yavuz Selim’in Türkiye’ye getirdiği Mısırlı sanatçılar” yoluyla ülkeye girmiş ve Osmanlı toplumuna uygun bir biçimde gelişerek, başka ülkelere de buradan gitmişti. Karagöz’ün asıl gelişmesi 17. yüzyıldan sonra olmuş, oyunun konu ve kişileri belirli bir olgunluğa ulaşmıştı. (ayrıntılar için bkz. Meydan Larousse, C. 10, “KARAGÖZ” maddesi, sf. 519, st. 1)

Karagöz oyunu, özü itibariyle bir “temaşa”, “görme, seyretme” olayıydı. Sarayda ve halk arasında aynı ilgiyi gören bir seyirlikti. Çoğunluk güldürü temaları çevresinde gelişen bir içeriğe sahipti. 1517’de Mısır’dan geldiğini kabul edersek, neredeyse 500 yıl varlığını sürdürerek günümüze kadar ulaştı. Bir gelenek olarak, özellikle içerik anlamında, Türk sinemasına etkileri oldu. Televizyona uyarlanarak çocuk programlarında, özel Ramazan programlarında varlığını sürdürdü. Çağdaş reklam kuşaklarına kadar yansdı... Karagöz oyunu, hiçbir optik özelliğe sahip olmasa da, bir anlamda sinemaydı. Loş bir ortamda, belirli karakterlerin oynadığı bir oyunu, perdeye yansıtıyor; aynı loş ortamda, bu hayal perdesinin önüne doluşan insanlara anlattığı öykülerle, hoşça vakit geçirtiyordu. Bu durum, bir anlamda, çizgi film izlemeye benziyordu. Yunanca “kinema” yani “hareket” sözcüğünü de karşılayarak, özel günlerin, gösterilerin, eğlencelerin ayrılmaz bir parçasını oluşturuyordu. Elbette klasik anlamda “sinema”dan bir hayli uzaktı; ama gele-

**Karagöz oyunu, hiçbir optik özelliğe sahip olmasa da, bir anlamda sinemaydı. Loş bir ortamda, belirli karakterlerin oynadığı bir oyunu, perdeye yansıtıyor; hayal perdesinin önüne doluşan insanlara anlattığı öykülerle, hoşça vakit geçirtiyordu.**

nek olarak, “perdeye yansıtılmış tabloların, topluca izlenmesi” anlamında ona yakın bir seyirlikti. Bir de kolaylığı vardı: Tiyatro ya da diğer seyirlik oyunlar, oyuncular gerektirirken; Karagöz, Hacivat ve diğer çok





çeşitli karakterleri canlandırmak için perde gerisinde tüm karakterleri çeşitli lehçe ve durumlarda konuşabilen yetenekli tek bir kişi yeterli oluyordu. Sözü fazla uzatmayalım ama sinema öncesi ya da sonrası çeşitli gösteri teknikleri Osmanlı'ya ulaştığında, bu tür bir seyirlik için ilgi duyacak, potansiyel bir izleyici kitlesi vardı. Laterna Majik'in [büyülü fener] el yapımı hareketli resimleri, ona ne kadar şaşırtıcı gelmiş olursa olsun, gölge oyunu geleneği çerçevesinde, optik bir büyü olmaktan öteye taşmamış olabilir.

Değerli araştırmacı Giovanni Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema* adını taşıyan son derece ilginç ve sıcak araştırmasının başlangıç cümleleri arasında şu soruları sorar: "Acaba Edison'un Kinetoskop'larından kimler, nerede, neler izlemiştir? İlk sinema gösterilerinden önce ve Kinetoskop'lar

henüz yokken sarayın hangi odalarında, hangi salonlarda, hangi yalılarda Zootrop'lar, Fenakistiskop'lar, büyülmüş lam-balar seçkin topluluklara o sinema öncesi heyecanları yaşattı?" (Giovanni Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, Metis Yayınları, Temmuz 1991, s. 9-10)

Bu sorunun henüz yeterince derinleşmemiş araştırmalara dayanan belli yanıtları da vardır elbette:

"1843'te Galatasaray'da yerleşmiş olan bir sirkte Microscope Solaire (Güneş Mikroskobu) ve Le Grand Diorama (Büyük Diorama) sunuluyor, ünlü Naum Tiyatrosu'nda bir Cosmorama gösterisi yer alıyor (1855). 1882'de ise Fransız Doumler, bir Lanterne Magique (Büyülü Fener) kullanarak, yarı belgesel, yarı fantastik konuları içeren bir gösteri düzenliyor, tufan öncesi dünyayı gösteriyor, seyircileri dünyanın çevresinde bir yolculuğa çıkarıyor. Üç yıl sonra dönemin bir başka ünlü salonunda, Verdi Tiyatrosu'nda, ışıklı tablolar gösteriliyor. Aynı yıl başka bir Fransız, Louis Thierry, Theatre Français'de (Fransız Tiyatrosu) yer alan 20 tablolu bir Diapanorama gösterisinde Türkiye çeşmelerini içeren 9 tablo sunuyor ve günü birinde, *Cadde-i Kebir'de* yükselen kocaman bir binanın, Ağacami'deki Apartments Lüksembourg hanının bir odasında öncü bir sinemacı, Yahudi Matalon, gösteriler düzenlemeye başlıyor (1897). (Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, s. 10-11)





Burcak Evren Arşivi

### Sarayda Bir Başlangıç

Lumiéré'lerin, Aralık 1895'te Paris'te Grand Café'de düzenledikleri ünlü sinematograf gösterisinin üzerinden fazla bir süre geçmemiştir ki, sinema ilk seyircilerinden bir bölümünü, Osmanlı Sarayı'nda buldu. "II. Abdülhamit'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu, anılarında Saray'da yer alan bir gösteriden kısaca söz etmektedir. Bundan Saray'a sinemayı Bertrand adlı bir Fransız'ın getirdiğini öğrenmekteyiz. Bir taklitçi ve hokkabazdır Bertrand, her yıl padişahın izniyle Fransa'ya gidip, Saray'a yenilikler getirmektedir. Sinema böylece büyük bir olasılıkla 1896'nın sonları, 1897'nin başlarına doğru ilkin Saray'a girmiştir. Ayşe Osmanoğlu bu yeniliği Bertrand'ın getirdiğini söylerken, Râkım Çalapala'ya göre ise: Sinemayı ilk önce bir Fransız ressam memlekete sokmuştu.

Didon sakallı bir Fransız ressam." (2 no.lu dipnot: Râkım Çalapala, *Türkiye'de Filmcilik-Filmlerimiz*, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, İstanbul 1947), (Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 1998, s. 16)

Bu arada, yukarıda da değinildiği gibi, Yahudi Matalon, Beyoğlu'nda Lüksembourg Apartmanı'nda kiraladığı bir odada kısa filmler gösteriyordu. Hemen peşinden Sigmund Weinberg halka açık gösteriler düzenlemeye başlayacaktı. Yani buradan çıkartabileceğimiz sonuca göre, Türkiye'ye Lumière kardeşlerin geliştirdikleri biçimde sinema, belki Saray'dan girmişti; tiyatro ve konserlere fazlasıyla düşkün olan Padişah II. Abdülhamit'in, bu son derece yeni ve ilginç gösteri biçimiyle ilgilenmesi son derece doğaldı. Ancak sinematograf'ın ve diğer gösterim aletleriyle sunulan sine-





ma gösterilerinin halka ve geniş kitlelere açılımı çok gecikmemiştir. Bunda Lumière Kardeşler ve horoz amblemlili Pathé firması arasındaki rekabetin payı büyüktü. İstanbul, özellikle Beyoğlu bölgesinde yoğunlaşan önemli bir levanten [Osmanlı topraklarında yaşayan Avrupalı] nüfusa sahipti. Öte yandan tüm kentte Müslüman olmayan nüfusun, Yahudi, Rum ve Ermeniler'in batı ve batı kültürü ile olan yakın ilişkileri de dikkate alındığında, sinematograf'ın Osmanlı topraklarında ve başkent İstanbul'da, önemli bir ekonomik potansiyele sahip olduğunu düşünmek için öyle fazlaca bir ticari zekaya gerek yoktu. Böylece hem Lumière hem de Pathé firmaları, en yeni göstericileri ve daha da önemlisi çıktıkları en yeni filmlerle bu pazarda kıyasıya bir paylaşım savaşına girişeceklerdi. Ve bu savaşta, Pathé firması kısa zamanda üstünlük sağlayacaktı. Bunda, firmanın İstanbul'daki temsilcisi, aslen Romanya doğum ve uyruklu bir Leh Yahudisi olan Sigmund Weinberg'in de katkısı büyüktür. Râkım Çalapala'ya göre, "canlı sinemanın, yahut o zamanki adıyla sinematografın ilk gösterimini bir Fransız ressam yapmışsa da, sinemacılığı ülkemizde esaslı bir ticaret işi olarak ilk ele alan ve bu işi başaran Weinberg'tir. Sigmund Weinberg, Romanya uyruklu bir Leh Yahudisi idi. Burada yerleşmişti. Ülkemize sinemayı olduğu gibi gramafonu da ilk getiren bu adamdı. Weinberg Fransız Pathé Film Kumpanyası'nın acenteliğini alarak önce sinemacılığa, bir zaman sonra da filmciliğe başlamıştır. Ülkemizde ilk aktüalite filmlerini ve ilk konu-



lu filmi de Weinberg çevirmiştir.” (aktaran: Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi 1896-1986*, Metis Yayınları, İkinci Basım, İstanbul 1990, s. 19) Bu son cümleye katılmak pek olası değildir. Çünkü çeşitli kaynaklara göre, ülkemizde ilk aktüalite filmlerini Lumiéré operatörleri gerçekleştirmiş; ilk konulu filmler olarak bilinen *Leblebici Horhor* ve *Himmat Ağa'nın İzdivacı* filmleri ise Weinberg tarafından başlanmıssa bile yarım kalmış; *Himmat Ağa'nın İzdivacı*, birazdan ilk Türk sinemacısı olarak değineceğimiz Fuat Uzkınay tarafından tamamlanmıştır.

Nurullah Tilgen ise, Scognamillo'nun aktardığı yayınlanmamış notlarında; II. Abdülhamit'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu'nun anılarıyla çelişen bir ifadeyle, Weinberg'i sarayda ilk gösteriyi yapan kişi olarak tanımlar: “1897 yılında bu iki firmanın (Lumiéré ve Pathé) ticaret alanındaki yarışması bir hayli ilgi çekici idi. Lumiéré Kardeşler'in temsilcisi halkı elde ederken Pathé'nin temsilcisi de Saray mensupları ile devlet büyüklerini elde etmenin yolunu tuttu ve ilk defa Saray'da film gösteren Pathé Kardeşler'in Türkiye temsilcisi Romanya uyruklu, Polonyalı bir Musevi olmuştur.” (aktaran: Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi 1896-1986*, s. 19)

Araştırmacılar, Weinberg'in “Saray'da ilk defa film gösteren kişi” olduğu yolunda kuşkuludur. Ancak, Weinberg'in Saray'a yakın çevrelere, özel gösteriler düzenlemiş olduğu bilinmektedir. Hem de bazen teh-

**Türkiye'ye sinema Saray'dan girmişti; tiyatro ve konserlere fazlasıyla düşkün olan Padişah II. Abdülhamit'in, bu son derece yeni ve ilginç gösteri biçimiyle ilgilenmesi son derece doğaldı.**

likeli sonuçlar doğurabilecek bir biçimde: “Said N. Duhani, *Eski İnsanlar, Eski Evler* adlı anı kitabında, Sigmund Weinberg'in bir özel gösterisi ile ilgili olarak böyle bir olay anlatıyor: (...) Duhani, Sigmund'un Pathé şirketinin temsilcisi olarak İzzet Paşa'nın Yıldız Sarayı yakınlarında, Yeni Mahalle'deki konağına, bir gösteri aygıt yerleştirdiğini anlatıyor. Olayı nakleden Duhani, Weinberg'in filmleri sarmak için yeter sayıda bobine sahip olmadığı için gösteriyi yapmak istemediğini, oysa gösteride düzeni sağlamakla görevli, adı bilinmeyen bir makinist deniz erinin, göstericiden geçen filmleri birkaç sepete toplayacağını söylemesi üzerine aygıtını çalıştırdığını, sonuçta bir kıvılcım yüzünden filmlerin tutuştuğunu, konağın yandığını anımsıyor.” (Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, s. 19)

Özetle şunu söyleyebiliriz: Lumiéré Kardeşler'in sinematograf'ı bulup, geniş kitlelere sunmalarından çok kısa bir süre sonra; gerek Saray ve çevresine yapılan özel gösteriler gerek halk kitlelerine yönelik gösteri çabaları, sinemanın kısa sürede Avrupa ve Amerika'da olduğu gibi, Osmanlı ülkesinde de beğenilip yaygınlaşmasına yol açar. Bu yeni gösteri işiyle ilgilenen fazla sayıda öncü insan söz konusu-

### **Celişen bilgiler dikkate alındığında, Türkiye’de sinema tarihinin özellikle başlangıç yıllarına ilişkin daha detaylı araştırma ve çalışmalara gereksinimi olduğu söylenebilir.**

dur. Örneğin İstanbul’un ünlü fotoğrafçılarından Vafiadis, 1895 Ekim-1896 Şubat ayları arasında, Lumiéré Kardeşler’den sinematograf konusunda bilgi ister. (Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968, s. 41) Ancak çeşitli kaynaklara göre, bu başvuru sonuçsuz kalır. Zaman içinde, belli teknikler, sunuş biçimleri, sunulan ürünler ve bunlarla ilgili çeşitli kişiler söz konusu olur: “1897 yılının Ocak ayında ‘Cinévitograph’, Mart ayında Edison’un ‘Yeni Sinematograf’ı, daha sonra da ‘Royal Biograph’ (1899), ‘Royal Cinematograph’ (1901), ‘American Biograph’ (1902) ile gösteriler yapılıyor. Weinberg’in başlıca özelliği daha atak davranması, gösterilerinin sürekliliğini koruması ve daha sonra ‘sinemacı’ olarak kendini ön plana çıkartmasıdır.” (Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi 1896-1986*, s. 13) Bu arada, hem Lumiéré Kardeşler hem de Pathé firması, dünyanın çeşitli yörelerine olduğu gibi, Osmanlı Türkiyesi’ne de, gösterici kameraların yanı sıra alıcı kameralar göndermiş, güncel ve belgesel görüntüler saptanmasını sağlamışlardır. “Lumiéré Kardeşler, dünyanın her yanına operatörler göndererek ilginç belge filmleri çekirtmekte, sonradan bunları çoğaltarak satışa hazırlamaktaydılar.

Rusya’ya veya Orta Doğu’ya giden operatörler, Türkiye’den geçerken yurdumuzda, özellikle İstanbul’da, İzmir’de ve o sırada Osmanlı İmparatorluğu’na dahil bulunan bazı yerlerde filmler çektiler. Ünlü operatör Bromio’nun anılarında bu hususta bazı açıklamalar vardır.” (Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, cilt 1, Kitle Yayınları, Ankara 1994, s. 11) Lumiéré Kardeşler’in en ünlü adamlarından biri olan Promi [Bromio] Türkiye’ye geliyor, Fransız elçiliğinin yardımı ve -kendi ifadesine göre- haraç yedirerek aygıtını güçlüklerle yurda sokabiliyor, İstanbul ve İzmir’de filmler çekiyor, Türk piyadelerini, Boğaziçi’yi, Haliç’i görüntülüyor. 1896-1899 yılları arasında Promio’yu başkaları da izliyor. Félix Mesguich, Francis Doublier, Charles Moisson, Perrigot gibi ve Lumiéré Kardeşler’in 1897’de yayınlanan bir katalogunda Türkiye ve Mısır’da çekilen görüntüler yer alıyor. Tabii, Türkiye’de film çeken sadece Fransızlar değil, Fransızlar, İngilizler, Almanlar ve İtalyanlar. Ve çekilen bu filmler, belgesel şeritler sonradan Türkiye’de gösteriliyor. Ülkemize gelip film çeken operatörler bir sorun oluyorlar; daha önce işaret ettiğimiz gibi Nurullah Tilgen, Lumiéré Kardeşler’in adamlarının Türkiye’de de film gösterdiklerini yazıyor, herhangi bir yer ve ad belirtmeden. Nijat Özön’e göre ise: ‘...aynı operatörlerin, başka ülkelerde olduğu gibi Türkiye’de de film gösterilerinde bulunup bulunmadıkları konusunda bilgimiz yoktur. Operatörlerin Türkiye’ye girmesine büyük güçlüklerle izin veren Abdülhamit II yönetiminin, ilk

anda film gösterilerine de izin vermesi pek beklenemez.’ (Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi*, Artist Yayınları, İstanbul 1962) Türkiye’de yabancılar tarafından çekilip gösterilen filmlere gelince; Ocak 1899’da Odeon Tiyatrosu’nda Boğaziçi görüntüleri programında yer alıyor...” (Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi, 1896-1986*, s. 16) Sinema yazarı ve Türk sinema tarihi araştırmacısı Ağâh Özgüç de sinemanın Osmanlı ülkesine ulaşmasında yaşanan güçlüklerle değinir: “Sinemanın Türkiye’ye girişi 1896 yılında başlar. Bir yıl önce, 22 Mart 1895’te Rannes Sokağındaki (Paris) 44 numaralı binada “ilk sinematografik gösteri’yi düzenleyen Fransız Auguste-Louis Lumi re kardeşlerin operatörleri, çekim çalışmaları yapmak için çeşitli ülkelere yayılmışlardı. İşte bu operatörlerden Alexandre Promio, her türlü yenilikçi harekete büyük bir kuşkuyla bakılan Abdülhamit Türkiyesi’ne kamerasıyla, çok zor koşullar altında girebilmişti. Eğer, Fransız Büyükelçisi araya girmeseydi, belki de Sultan Abdülhamit, ülkedeki yabancılara ‘film çekme izni’ni kesinlikle vermeyecekti. İşte, baskılar dönemi yaşanan Abdülhamit Türkiyesi’nde operatör Promio, İstanbul ve İzmir dolaylarında kısa filmler çekti. Yurt dışından gelip Türkiye’de ilk kısa metrajlı film çekimini gerçekleştiren yabancılardan sonra Sultan Abdülhamit’in kızı Ayşe Osmanoğlu’nun anılarına göre, yine yabancılar tarafından ‘ilk film gösterisi’, Yıldız Sarayı’nda yapılmıştı. Bertrand adlı Fransız hokkabaz, Saray’ın koca salonuna bir perde kurarak padişaha ve saray halkına sinemayı tanıt-





mıştı.” (Agâh Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler*, Yılmaz Yayınları, İstanbul 1990, s. 7)

Ayrıca “Promio, Venedik'teki ilk denemesinden sonra, sinema dilinde önemli bir öge olan kaydirmayı ikinci olarak Haliç'te bir kayıkta denemişti.” Yukarıda da değindiğimiz gibi, “Lumiéré'in öbür alıcı yönetmenlerinden Félix, Mesguich, Francis Doublier, Charles Moisson, Perrigot gibi bazıları da Rusya'ya giderken İstanbul'a uğramışlardı.” (Özön, *Türk Sineması Kronolojisi*, s. 12)

Böylece “sinematograf” tekniği çerçevesinde, sinema alıcı ve oynatıcıları, Osmanlı Türkiye'sine girmiş oluyordu. Ama öncü isimlerin dışında, sinematograf'ın yaygınlaşması ve halka ulaşması, adına daha önce de çeşitli nedenlerle değindiğimiz, Sigmund Weinberg sayesinde olacaktır.

### **Weinberg ve Beyoğlu'nda sinemanın ilk adımları**

Romanya asıllı bir Polonya Yahudisi olan Sigmund Weinberg, Türkiye'de ilk kez sinema gösterileri düzenleyen ve film yapım çalışmalarını başlatan isimdi. Ünlü Fransız Pathé film şirketinin [Pathé Frères – Pathé Kardeşler] İstanbul temsilcisiydi. İstanbul'a yerleştiğinde fotoğraf malzemeleri satan bir dükkan açmıştı. (bkz. Ana Britannica 1990, c. 22, s. 125, st. 2, “Weinberg, Sigmund” maddesi) Scognamillo'ya göre, dükkanı bugünkü Haşet Kitabevi'nin yanında yer alan ve Kumbaracı Yokuşu'na kadar uzanan Wein-

berg, ünlü bir fotoğrafçıydı. (Scognamillo, *Cadde-i Kebirde Sinema*, s. 11) Çok yönlü bir kişiliğe sahipti. Fotoğraf malzemelerinin yanı sıra, Pathé'nin 'phonographe'ını (gramafon'unu -ses kayıt aygıtı) ve daha başka yapımlarını da satıyordu. Ancak bunların tümünden daha önemlisi, Pathé'nin ilk filmlerini, ilk kez, Galatasaray'daki tramvay yolu döneminde bulunan, o zamanın en ünlü birahanesi Sponeck'te göstererek Türkiye'de sinema adına en önemli adımı atmış oldu. Daha sonra da, Türkiye'de sinema ve Türk sineması adına önemli görev ve hizmetlerde bulunacak olan bu ilginç ve öncü sinemacının ilk izleyicileri arasında, ünlü Türk romancısı, Ercüment Ekrem Talu da vardı ve daha sonra, Weinberg'in Sponeck Birahanesi'nde düzenlediği ilk sinema gösterilerinden birini şöyle anlatacaktı: “... Karşımızda bir, bir buçuk kare metrelik bir beyaz perde duruyordu. Biz de buna, bir mana [anlam] veremedik bakıyorduk. Yan duvarlardaki ilanlardan bir şey anlayamıyorduk: Canlı fotoğraf... Asrın harikası... Andlozya'da [Endülüs-İspanya'da] boğa güreşi... Şimendüferle [trenle] seyahat... Bu ibareler içimizdeki merakı körüklemekten başka bir işe yaramıyordu. Derken ortalık birdenbire karanlık oldu. Zifiri karanlık içinde kaldık; korktuk. Elim gayri ihtiyarî ağabeyimin elini aradı; buldum ve bir tehlike karşısında imişim gibi sımsıkı kavradım. Arkamızdaki sıralardan ısıklar fısırlıyordu. Karanlığın vaziyet icabı olduğunu kimse takdir edemediğinden, pencerelere örtülen siyah perdelere itiraz ediyorlardı. O vakitler İstanbul'da

elektrik yoktu. Abdülhamit'in vehmi [endiseseleri] elektriğin memlekete girmesine engel olmuştu. Sinematograf makinasını işletmek ve şeridi aydınlatmak için kullanılan petrol lambalarından intişar eden [yayılan, dağılan] gaz kokusu da seyircileri ayrıca taciz etmekteydi. Perdenin önüne gelen bir şahıs bu karartmanın lüzumunu izah etti. Ve hemen onun arkasından gösteri başladı. Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlarla duruyor. Rıhtım üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Amma ne gidiş geliş! Hepsini sar'a nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçsüz ve acayip ki... Tren kalktı. Bittabiî sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten [tedbir olarak, ne olur ne olmaz diye] yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti... gitti. İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdede üstümüze doğru seğırttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman, onu önceden göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıstırmış oldu..." (aktaran: Nijat Özön, *Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış*, "Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi, Sinema Özel Sayısı", Sayı: 196, Ocak 1968, s. 266-267)

**Sinemanın doğuş yıllarında, Beyoğlu, İstanbul'un hem nüfus hem de yapı olarak Batı kültürüne en yakın ve açık kapısıydı. Sinemanın, Osmanlı Türkiye'sine bu kapıdan girmesi son derece doğaldı.**

1943-1950 yılları arasında Galatasaray Lisesi'nde Edebiyat Öğretmenliği de yapmış olan, ünlü romancı Ercüment Ekrem Talu, sinemanın Osmanlı Türkiye'si'ne girişini böyle anlatıyordu. Türk sinema tarihine eğilen çok az sayıdaki uzman için Talu'nun anlattıkları, Sponeck Birahanesi'ndeki ilk gösterilerden biriydi. Ve anlatılan film, "Lumiéré Kardeşler'in ünlü ve olay yaratan, seyircileri dehşete düşüren *Bir trenin La Ciotat Garı'na girişi* (L'arrivée d'un train en Gare de la Ciotat, 1895) olarak anılıyordu. (bkz: Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi 1896-1986*, Metis Yayınları, İkinci Basım, İstanbul 1990, s. 12)

Ünlü edebiyatçının Sponeck Birahanesi'ndeki ilk gösterileri anlatma çabasını saygıyla karşılamak gerekiyor; büyük olasılıkla, ilk sinema gösterileri sırasındaki duygular, onun anlattıklarında çok da farklı olmamıştır ancak; bu anlatılanları ilk gösterilerin birebir bir anısı ve ifadesi olarak değil, sonradan (filmin anımsanma biçimine bakarak belki de yıllar sonra) kaleme alınmış anılar arasına yerleştirilmiş bir kurmaca olarak düşünmekte yarar vardır. Çünkü sözü edilen Lumiéré filmi, duran bir lokomotif ve peronda koşuşturan insanlarla başlamaz. Aksine, önde



lokomotif, tren gara girer. Tren, lokomotif kaybolmacasına durur ve vagonlardan inen ve binenler perdeye yansır. Dolayısıyla, tren, film kuşağının sonunda kalkarak ürkütmez seyirciyi. Aksine ilk kareden itibaren gelerek ürkütür. Talu'nun belirttiği gibi, sessiz sedasız geçip gitmez; aksine, sessiz sedasız gelerek durur... Belki sözü

fazla uzatmış gibi görülebiliriz; bu nedenle özetlersek: Sinema tarihçilerimizin çoğunluğuna katılarak, Weinberg'in Sponeck Birhanesi'ndeki gösterimlerinin, İstanbul ve Türkiye'de, bilinen anlamda, ilk yaygın (saray ve özel gösteriler dışında) sinema gösterileri olduğu bir gerçektir. Ancak hemen bir not düşmeliyiz ki, sinema tarihçisi Nijat Özön'ün 1996 yılında, Süha Arın'ın Genel Koordinatörlüğünde Türsak Vakfı tarafından gerçekleştirilen Türk sinema tarihi ile ilgili bir belgesel filmde, (*Türk Sineması-Yüz Yıllık Arayış*) yaptığı açıklamalar, oldukça ilginçtir. Özön, burada, Atatürk Kitaplığı'nda yaptığı araştırmalar sırasında, dönemin yabancı dilde yayınlanmış kaynaklarını elden geçirdiğini ve bu kaynaklarda o dönem sinema etkinliklerinin neredeyse günü gününe izlenmiş olduğunu belirtir. Ancak, çok ünlü bir Beyoğlu fotoğrafçısı olmasına karşın, bu haberlerde Weinberg'in ismine rastlanmayışını anlamlı bulur. Öte yandan, bir başka sinema tarihçisi, Zahir Güvemli, *Sinema Tarihi* adlı araştırmasında şunları yazar: "Türkiye'de projeksiyon makinesiyle film ilk defa 1896-1897 yıllarında ve İstanbul'da, Galatasaray dönemecinde bulunan Sponek Birhanesi'nde gösterilmiştir. Eldeki sayılı kaynaklara göre, adı bilinmeyen bir Fransız ressamı, daha önce Saray'da başladığı bu gösterileri halka tekrarlamıştır." (Güvemli, s. 231) Yıldız Sarayı'ndaki ilk sinema gösterisini, Saray'ın gedikli hokkabazlarından Fransız Bertrand'ın yaptığı bilinmektedir.. Tüm bu söylenenler dikkate alındığında, Türkiye'de sinema tarihinin özellikle baş-



langıç yıllarına ilişkin daha detaylı araştırma ve çalışmalara gereksinimi olduğu söylenebilir.

### İlk Sinema Salonları

Avrupa’da ve Amerika’da da olduğu gibi, bir süre sonra Osmanlı Türkiye’sinde de, sadece sinema filmi gösteren salonlar yani sinemalar açılacak, gelişme bu yönde olacaktır. Sinemanın kalbi İstanbul’da atar. Özellikle, Pera diye anılan Beyoğlu semtinde. O zamanlar Grand Rue, Cadde-i Kebir diye anılan ana cadde (bugünkü İstiklâl Caddesi) üzerinde ve ona açılan sokaklarda. Bu sokaklardan özellikle birisi, Yeşilçam Sokağı, ileride Türk Sineması’na (ya da bu sinemanın en azından bir bölümüne) adını verecekti.

Sinema gösterilerinin ve sinemaların Beyoğlu semtinde başlangıç bulup, en büyük gelişimi burada göstermiş olması boşuna değildi. Burası özellikle 18. yüzyılda İstanbul’daki yabancıların yerleşim alanı halinde gelişmiş; birçok yeni kilise ve neo-klasik üslupta taş binanın yanı sıra; eğlence yerleri ve tiyatrolarla da donanmıştı. İstanbul’un, daha çok, ticaret, finans ve eğlence etkinliklerinin yoğunlaştığı bir semt olarak gelişti. Nüfusunun ağırlığını Türkiye’de yaşayan Avrupalılar, yani levantenler ve azınlıklar oluşturuyordu. “19. yüzyılın ikinci yarısında, Batı biçimi yaşamı benimseyen bazı Türkler de (bu arada yönetici sınıftan kişiler) Pera’ya yerleşmeye başladılar. Saray’ın Topkapı’dan Dolmabahçe’ye taşınması ve İmparatorlu-



ğun dışı açılması da bu süreci hızlandırdı. Beyoğlu, Cumhuriyet’in ilk yıllarında kentin en önemli eğlence ve alışveriş merkezi olma niteliğini sürdürdü.” (Ana Britannica, c. 4, s. 100, st. 2-3, “Beyoğlu” maddesi.) Sinemanın doğuş yıllarında, Beyoğlu, İstanbul’un en yeni ve modern bölümüydü. Hem nüfus hem de yapı olarak Batı

## TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

kültürüne en yakın ve açık kapıydı. Eski-lerin belirttiklerine göre, Beyoğlu'na kravatsız çıkmazdı. Bu nedenle sinemanın, Osmanlı Türkiye'sine girişte, bu kapıyı kullanmış olması son derece doğaldı.

Weinberg'in Sponeck Birahanesi'ndeki ilk gösterilerinin yanı sıra ve sonrasında Beyoğlu semtindeki sinema etkinlikleri, giderek yoğunlaşacaktı. Dönemin Pera basınıni, Moniteur Oriental, Levant Herald ve La Turquie gazetelerini gözden geçiren Scognamillo şöyle anlatır: "1897'de Tepebaşı Tiyatrosu'nda (Théâtre des Petit Champs ya da Anphi) Yeni Sinematograf ve Sinevitograf gösterileri yer alıyor. Bir yıl sonra, yine Tepebaşı Tiyatrosu'nda, Rusya'dan gelmiş olan Christoff, Grand Diorama'yı (Büyük Diorama) sunuyor. Rum Psihuli kardeşler ise İngiliz Yeni Sinematografı'nı tanıtıyorlar ve Odeon Tiyatrosu'nda Diorama halen gündemde. Le Moniteur Oriental'in

25.3.1897 tarihli sayısında, Tepebaşı Tiyatrosu'ndaki gösteriler şu tür bir ilanla bildiriliyor: "Yeni Edison sinematografı ilginç gösterilerine Cumartesi 27 Mart'tan itibaren Tepebaşı Belediye Tiyatrosu'nda başlayacaktır. Bu sinematograf, bugüne kadar izlediklerimiz arasında en kusursuzudur. Etkileri gerçekten şaşırtıcıdır, tümü ile canlı ve doğal boyutlarda görüntüler görülüyor. Seanslar her gün saat 5, 6, 7 ve 8'de. Saat 9'dan sonra giriş yalnızca tiyatro seyircileri için olacaktır. Bilet fiyatları 3 kuruş, çocuklara 2 kuruş."

1900 yılında Beyoğlu Sirkisi'nde, Contin Souza, Royal Cinematograph'ı tanıtıyor, 1902'de Tepebaşı Tiyatrosu'nda American Biograph var. 1906'da aynı yerde Pathéographe.

30.11.1898'de Le Moniteur Oriental şu haberi yayınlıyor: "Pera Sirkisi'nde, pek yakında, daha önce Pera Palas'ta sergilenen





şahane sinematograf ve fonograf-konser'in gösterileri başlayacaktır. İlerideki bir ilanla program ve başlangıç günü bildirilecektir.”

İlk sesli sinema da İstanbul'a kısa süre içinde varıyor, ilk örneklerini sergiliyor: 1907'de Odeon Tiyatrosu bu tür bir gösteri düzenliyor Excelsior yöntemi ve patenti ile; 1908'de Varyete Tiyatrosu'nda benzer bir deney yapıyor ve kullanılan yöntem Le Synchronisme adını taşıyor.

Sırada aynı dönemde yer alan başkaca, kısmen değişik gösteriler ve uygulamalar var: Théâtre des Petit Champ'da gözbağcısı Bernard, çalışmalarının gizlerini açıklamak amacı ile gösterileri arasında kısa bir film gösteriyor (1900), aynı sahnede Pera Palas'ın müdürü Melier bir Animatograf gösterisi düzenliyor, otelin jenaratörünü kullanarak. Said N. Duhanî'ye göre o dönemde diğer sinemalar (daha doğrusu diğer gösteriler) asetilen ile hidrojen karışımı bir ışıklandırma ya da asetilen lambaları kullanıyorlarmış.

Varyete Sirk ve Tiyatrosu'nda düzenlenen bir başka gösteride tiyatronun müdürü Ramirez, Biographe marka bir aygıt kullanarak, *Eyfel Kulesi'ne Çıkış (L'ascension a la Tour Eiffel)*, *Bay Emile Loubet, Longchamp'taki 14 Temmuz Töreni'nde (Mr Emile Loubet a la revue du 14 Juillet)*, *Kül Kedisi (Cendrillon, 16 tablolu bir masal)* ve *Büyük Ada'daki Yelken Yarışları (Les regates de Prinkipo)* ile *Kağıthane'de Bir Cuma Günü (Kiathane un Vendredi)* adlı kısa görüntüleri sunuyor. (...) Sinemanın, halen bir varyete atraksiyonu sayıldığı ve kullanıldığı bir

dönemdir bu. Nedir ki, Cadde-i Kebir, kısa bir süre içinde (...) âdeta dizi halinde sinema salonları ile donatılmaya başlanacaktır. Pathé (1908), Eclair (1909), Ciné Palas (1914), Ciné Magique (1914) ve geçen yıllarla Electra (1920), Elhamra (1922), Opera (1924) ve kimi kalmış, kimi göçmüş, kimi unutulmuş, yeri yurdu âdeta pek belli olmayan Galatasaray'da İngiliz Büyükelçiliği karşısında olduğu söylenen Universal gibi. [Diğer birkaç sinema ismi: “Ciné Cosmographe (19..), Ciné Centrale (1911), Ciné Orientaux (1912), Ciné Gaumont (19..), Ciné Lion (1913).” (Scognamillo, *Cadde-i Kebir*, s. 20)]

Frenkçe adlar taşıyan, adlarını 30'lu yılların başlarında Türkçeleştiren bir dizi salondur bunlar. Frenkçe adlarla açılan bu sinemaların çoğu müşterisi de tipik Pera müşterisidir, sinemayı ilkin şaşırtıcı bir teknik olay olarak karşılayan, daha sonra son derece çağdaş bir gösteri, sonunda toplumsal ve sık bir gösteri, bir eğlence olarak benimseyen. Böylece bu müşteriye uygun, onun zevkine uyan, onun beğenilerinin doğrultusunda olan salonlar inşa edilip dekore edilmiş, yine bu doğrultuda programlar düzenlenmiş, filmler seçilmiş, türler ve yıldızlar tanıtılmıştır. Tiyatroya, operaya, konserlere, balelere, varyete ve café chantant'lara [müzikli kafe] daima kucağını açan, daima destekleyen ve besleyen Pera, sinemanın da örnek, hoşgörülü bir alıcısı oluyor. Alıcı olmakla da yetinmiyor, Türkiye'de sinema olayının nabzı oluyor, âdeta kaderini çiziyor.” (Scognamillo, *Cadde-i Kebir*, s. 14-16)



# Her Şey Geçici, O Yüzden Şimdiki Zaman

SÖYLEŞİ: M. EMİN BÜYÜKCOŞKUN

Türkiye sinemasının taze ve yeni filmlerinden olan *Şimdiki Zaman*'ın vizyona girmesi vesilesiyle filmin yönetmeni Belmin Söylemez, yapımcısı Haşmet Topaloğlu, başrol oyuncularını Sanem Öge ve Ozan Bilen'le muhabbet ettik. Hikayesi, meselesi ve anlatı diliyle son dönem filmler içinden kolayca sıyrılan *Şimdiki Zaman* beyaz yakalı işsizlerden kentsel dönüşüme, büyük şehrin yalnızlığından göçmenliğe güncel meselelerle özgün bir sinema dili arasında dengeli bir bağ kuruyor. Filmin gündelik hayattan ve sözlü anlatı formlarından beslenen dili ise üzerine kafa yorulmayı hak ediyor.

➤ Filmi ilk seyrettiğimde bana Semih Kaplanoğlu'nun *Herkes Kendi Evinde*'sini çağrıştırdı, bilhassa gitme ve kalma hikayesiyle. Biraz Türkiye'nin son 10-15 yıllık serencamının da etkisi var sanki arka plânında. Filmi yazma sürecinizden bahsedebilir misiniz biraz?

**Belmin Söylemez:** Dönem dönem yazdığım bir hikayeydi. Önceleri ben de yurtdışına gitmeyi bir ara düşünüyordum işsiz kaldığım biraz umutsuzluğa kapıldığım bir dönemdi. Daha sonra çok yakın bir arkadaşım Amerika'ya gitmek için bayağı bir mücadele etti. İşte bu sürecine birebir tanıklık ettim, hatta o sırada da buradan bir film yapabilir miyiz diye konuşuyorduk. İlk



Fotoğraf: Mehmet Emin Büyükkoskun

çıkış noktasını o zaman vize formu olarak düşünüyorduk; çünkü önümüzdeki en büyük engel genellikle hem maddi, hem de o vize formu. Vize formu da biraz da Batı'nın bizden istediği çok klişe aslında bizimle hiçbir ilgisi olmayan birtakım yanıtlar ve o yanıtları verebildiğiniz ölçüde bir yere gidebilme, seyahat etme özgürlüğünüz olabiliyor. O formu önünüze koyduğunuz zaman içinizden atmak geliyor, ben buna nasıl cevap vereceğim vize formu ben değilim, cevapları ben değilim diye düşünüyorsunuz. İlk düşüncem buydu. Bir taraftan da kahve falı hep olan bir şeydi benim hayatımda, hâlâ da var. Bir akrabam yurtdışına gitti. hep böyle işte deniz aşırı

yollar işte gideceksin şuraya gideceksin işte sana şunu gördüm şöyle bir yer gördüm gibi umut veren fallar bakıyordu; fal da her zaman vardı ama bu kadar ana ekseninde değildi. Daha sonra da Haşmet'le beraber yazmaya başladık öyle de devam ettik.

### Yapım süreci nasıldı?

**Haşmet Topaloğlu:** Yapım hikayesinden önce yazmada şöyle bir şey de var örneğin Belmin bu fikri söylediğinde bana da hiç yabancı gelmedi çünkü benim gençliğimde de Amerika'ya gitmek, sinema okumak düşüncesi vardı. Fakat evdekilere kabul ettiremeyeceğimi düşünerek hep etraftan dolanıyordum. Ondan sonra

**İstanbul'un o kaybolmaya yönelik detaylarına yer vermek istedim, çünkü onlar kaybolacak belki birkaç sene sonra görmeceğiz.**

baktım olacak gibi değil rehberlikte çok iyi para kazanılıyor gibi bir şey vardı 80'lerin ortasında, rehberlikte kazanacağım parayla gider Amerika'da sinema okurum diyordum. Derken Kuveyt'te savaş patladı bütün buraya gelecek turlar bir yıllığına neredeyse kayboldu. Ben o işi yapamayınca her şey sarktı; sonra Amerika şöyle bir şey halini aldı, ben artık Amerika'ya daha farklı giderim, bir giderim herhalde derken en son artık düzenli çalışma hayatını bıraktığımda iki aylık bir mola gibi görünüyordu bana. Aslında bir çok insan içinde hakikaten bu kaçışlar daha semboliktir, yani plânlanmış şekilde kaçışlar yoktur. Çünkü onları daha sembolik, daha gelecekte görür ve genelde yüzde doksanında da hiç böyle bir şey gerçekleşmez onlar hayallerde kalır.

**B.S.** Aynı *Herkes Kendi Evinde*'de olduğu gibi 90'ların başında bir arkadaşıyla Green Card başvurusunda bulunduk. O zaman internet falan da yoktu, işte böyle yazarak başvuruyorsun falan. Ondan sonra da bayağı bekledik ama hiçbir yanıt gelmedi. Evet ya da hayır hiçbir yanıt gelmedi.

**H.T.** Yazmak işin en uzun süren kısmıydı iki nedenden ötürü. İlki biraz daha mü-kemmeliyetçilikle alakalı. Örneğin bir şey yazıyorsunuz farklı düşünceler de var, ben

örneğin biraz daha sivri noktalar kullanıp onların içinde -bildiğimiz aksiyon içinde değilse de- insanların tartışması veya benzer şeyler vardı fakat bunların genel kurgu içerisinde fazla öne çıkabileceğini düşünüyordum. Ama şunun da etkisi var finansman açısından çok sıkıntı çektik. Kültür Bakanlığı'na başvurduk o sırada olmadı. Türkiye'de para aradık biraz olmadı, yurtdışında para aradık olmadı. Kolay bir şey değildir. Bu duyguyu birçok kişi yaşar. Öyle bir başvuru süreci vardır; bekleyiş, red gelir, oldu olmadı, herkes der ki çok iyiydi ama falan gibi...

**B.S.** Aynı vize gibi aslında.

**H.T.** 2010'un ilk günleriydi. Ben o sırada TRT'de bir program yapıyordum. O da bayağı vakit alıyordu. Bu kadar düşük bütçeli bir film para zaten kendimizden etraftan desteklerden olduğu için kimse yapımıcılığını yapmaya yanaşmadı. Biz de bir şey yapmalıyız bu noktada, yıllar sonra yapmadık diye pişman olmayalım dedik. Ben de kendi kendime el yordamıyla yapımçı, yürütücü yapımçı oldum. Çok minimal bir bütçeyle, belki sıfır bütçeyle, 9-10 kişilik küçük bir ekiple oyuncuların çok idealist ve çok içten, en fazla sembolik bir ücret alarak katılmalarıyla bunu gerçekleştirdik. Görüntü yönetmenimiz Peter Rhoester çok sağ olsun kendisini işin içine bir yapımçı gibi katarak geldi.

**➤ Siz daha da belgeselin içinden geliyorsunuz, böyle daha kurmaca bir yapıda çalışmak nasıldı?**



**B.S.** Bence belgeselden gelmek ve biraz da risk alarak bir şeyi hadi yapalım düşüncesi taşımak bize o itme gücünü verdi. Daha önceden yaptığımız birçok şeyi öyle yaptık. Bu konu bize heyecan veriyor bu konuyu yapmamız lazım diyerek çok fazla düşünmeden olayın içinde bulduk kendimizi. Bir belgeselci arkadaşımız tavsiye etti bize Peter'i ve bağımsız sinemacılara çok sahip çıkan ve projeyi de çok sahiplenen bir görüntü yönetmenidir dedi. Gerçekten de Peter'le yazıştık ve benzer düşüncelerde olduğumuz gördük. Peter bana İstanbul'la ilgili çektiği fotoğrafları gönderdi. Daha önce İstanbul'da Sulukule'de bir belgesel yapmış ve bire bir benim düşündüğüm atmosferle örtüşüyordu. Sonra da işte kendi ekipmanını da getirdi, hatta kendi asistanıyla geldi. Minimal bir ışıkla çalışarak projeyi çok sahiplendi. Bu projede en büyük şansımız birçok insanın sahiplenerek içinde var olmasıydı.

➤ **Film aynı zamanda İstanbul'un devasa dönüşümünü de belgeleyen bir yapıda. Filmin görüntü diliyle bu dönüşüm çok iç içe örtüşüyor sanki?**

**B.S.** Atmosferi birebir yaratan şeylerden biri olduğunu düşünüyorum. Biraz da kent sakinlerini işleyen devasa bir değişim olduğu için, gitme dürtüsünü ve dileğini de güçlendirdiğini düşünüyorum. İstanbul'un o kaybolmaya yönelik detaylarına da yer vermek istedim, çünkü onlar kaybolacak belki birkaç sene sonra görmeyeceğiz. O yüzden mutlaka olmalıydı. Sürekli geçici olan ve artık her şey geçici gibi o yüzden

**Sahici ile metafizik ve düşsel olanın, gece ve gündüz gibi birbirini tamamladığını ve birbirinden ayıramaz olduğunu düşünüyorum.**

belki de şimdiki zaman. Şehirdeki her şey de geçici gibi ve insanlar bunu kanıksıyorlar artık. Bugün burada yarın yok yarın başka bir şey oldu uyandım bir gökdelen gördüm. Bunu çok normal karşılamaya başladık. İşte bu geçicilik durumunun da altını çizdiğini düşünüyorum.

➤ **Belgesel arka plânınızın oyuncularla çalışırken ve gerçek bir senaryo üzerinde bir şeyler kurmaya çalışırken avantajlarının ve dezavantajlarının olduğunu oyuncular açısından da sormak istiyorum.**

**B.S.** Avantajı çok, yani mutlaka hani daha ikna edici daha sahici daha doğal bir şey arıyoruz. Dezavantajı şu olabilir; daha önce oyuncularla çalışmamış olmak. Daha önce çektiğim kısa film *Dalgalar*'da bir tek amatör oyuncularla çalıştım o yüzden de profesyonel oyuncularla hiç çalışmadığım için benim için bir soru işaretiydi. İlk başta biraz da çekiniyordum açıkçası.

**Sanem Öge:** Benim için de zor bir işti. Çünkü ilk defa... Ve iyi bir sınav oldu dolaşısıyla. Uzun süre kamera karşısında deneyim yapma fırsatı oldu bu film sayesinde. Belmin'in belgesel geçmişini de bildiğim için doğallık, doğal oyunculuk beklentisine hazırdım. Zaten sinemada da başka bir şey düşünemiyorsun doğal oynamak di-

**Rüyaların da ötesinde falı bir dolaylı anlatım biçimi olarak çok değerli buluyorum. Altı çizilmiş metinlerden ziyade duyguların diline hitap ediyor.**

şında ve benim için de güzel bir deneyim oldu neticede.

**B.S.** Bayağı bir ön çalışma yaptık, yani ön çalışmanın da çok önemli olduğunu düşünüyorum.

**Ozan Bilen:** Oyunculuk açısından ben de şunu düşündüm, tiyatro formasyonunun getirdiği oyun biçimiyle bu formasyon arasında geçişler olur mu?

**S.Ö.** İkisinin çok başka iki saha olduğunu anladım ben. Oyuncunun er meydanı tiyatro sahnesi denir. Bence sinemanın da er meydanı işlevi var. Kamera da çok utanmaz bir şey her hatanı kocamanlaştıran, vurgulayan bir şey sonuçta. Dolayısıyla çok başka şeylere dikkat ediyorsun sahnede. Kamera karşısındayken daha çok yeniyim, Ozan'ın benden daha çok söyleyecek şeyi vardır kamerayla ilgili ama daha kadrajı düşünüyorsun, daha matematik geldi sinema, mesela daha otomatik ve daha mekanik aslında.

**B.S.** Çok daha zor aslında bence. Bir de tiyatro akışkan bir şey ya, yani hep parça parça sunuyorsun.

**S.Ö.** Her gece kendini tekrar edip hatalarını düzeltme imkânın oluyor tiyatrodaki. Sinema öyle değil.

**O.B.** Sinema daha kalıcı, kalıyor yani...



**S.Ö.** O gün ne oynadıysan o yani.

**O.B.** Bir de daha hayattaki kadar olmalı. Hayatta ne kadarsa şiddeti boyutu o kadar olmalı. Tiyatroda belki biraz daha yüksek. Şimdi gerçi oda tiyatrolarında, küçük yirmi kişilik tiyatrolarda o tat yakalanır.

➤ **Filmin merkezinde, fal algısı etrafında zaman ve kader duygusu çok ön plâna çıkıyor. Filmin inanılmaz gerçekçi, hayata bakan güçlü bir tarafı olmasına rağmen gündelik hayatın içinden beslenen güçlü bir metafizik yanı da var, biraz hayal ve hakikat arasında.**



Fotograf: Mehmet Emin Büyükoşkun

### Filmin bu doğasına dair ne söylemek istersiniz?

**B.S.** Ben onu çok önemsiyorum yani hayata bakışım da öyle bir şekilde. Sahici ile metafizik ve düşsel olanın, gece ve gündüz gibi birbirini tamamladığını ve birbirinden ayıramaz olduğunu düşünüyorum. O yüzden de yaptığımız kısa filmlerde de var. *Uyku Hali* adında bilinç haliyle ilgili bir filmim de var. Kendim de çok fazla bunun üzerine kafa yoran birisiyim. Rüyaların da ötesinde falı bir dolaylı anlatım biçimi olarak da çok değerli buluyorum. Bir de altı çizilmiş metinlerden ziyade duyguların

**Fincanın içindeki döngüsellik gibi çok birebir, bugüne uygun bir zaman değil daha ziyade fal bakıyor gibi bir zaman olsun istedim, döngüsel bir zaman.**

diline hitap ediyor. Düşsel anlatı benim sevdiğim, başvurmak istediğim bir şey. Her yerde, günlük detaylarda bulunduğu düşündüğüm bir şey ve direk anlatmaktansa onu detaylarla düşsellikle belki biraz hafif sırlı bir şeyden bakıyormuş gibi anlatmayı tercih ederim.

➤ **Fala içkin olan çok kadınsı bir dünya var. Filmdeki hem fal baktıran karakterlerin tamamı kadın hem fal bakan karakterler kadın ve fal bu kadınlar arasında bir tür dayanışmanın, anlatarak birbiriyle konuşarak, başka türlü bir sosyal dayanışma pratiğinin de temelini oluşturuyor. Bu fikir başından beri var mıydı filmde?**

**B.S.** Bir şekilde bir çoğalma olmasını istiyordum. Bir dayanışma olsun istiyordum. Karakter ilk ortaya çıktığında aslında biraz daha kendi dünyasına kapalı, bu anlamda da biraz daha Batılı düşünen bir karakterken, çoğaldığı zaman benzer dertleri ve benzer özlemleri olan diğer kadınlarla tanıştığı, bağ kurduğu zaman biraz farklılaştığını ve dayanışmaya başladığını düşünüyordum. O yüzden de evet, yani filmin böyle okunması çok hoşuma gidiyor.

➤ **Tam da bu açıdan filmdeki zaman duygusu da parçalı, lineer olmayan bir kurguya oturuyor. Bir yanda karakter-**



**rin kendi geçmişiyile olan meselesi, bir yanda belirsiz geleceği ve bunların ortasında şimdiki zamanın donuk atmosferi. Filmin zaman duygusunu ortaya koyarken kafanızda nasıl şeyler vardı biraz, bunu merak ediyorum?**

**B.S.** Biraz fincan okur gibi olsun istedim. Yani fincanda gördüğümüz sahneleri okur gibi. Fincanın içindeki döngüsellik gibi çok birebir, bugüne uygun bir zaman değil daha ziyade aynı fal bakıyor gibi bir zaman olsun istedim, döngüsel bir zaman.

**► Karakterlerle ilgili şöyle bir durum var filmde. Hepsi bir türlü ergenliklerini tamamlayamamış, geç gelmiş yetişkinlikleriyle de yüzleşememiş ve dolayısıyla hayata dair birtakım kararları almakta bocalayan, ya bırakıp gitmek isteyen ya da kendisine biçilen rolü çok kabullenmek istemeyen bireyler. Mesela Ozan'ın canlandırdığı Tayfun karakterinde böyle bir hal var. Belki de bu biraz yeni Türkiye'nin sosyal ve ahlâki yapısına dair de birtakım kodlar sunuyor, ne dersin?**

**O.B.** Özellikle Tayfun'da bunu çok net görüyoruz. Aslında Mina'nın hayattaki duruşunu da biraz öne çıkaran bir unsur gibi. İki zıt karakteri görüyoruz ve yapıları daha net ortaya çıkıyor birbiriyle kıyaslandığında. Tayfun ailesinin çizdiği sorumluluk sınırları içinde, onların sunduğu imkânlarla yaşayan, ama tatminsiz, sürekli bir arayışta olan bir karakter. Aslında çoğunluk da öyle değil mi? Yani çoğunluktan biri gibi onları

temsil ediyor. Mina'nın yaptığıysa mücadele etmek. Elindeki imkânlarla, çok imkân olmasa da, belki de olmadığı için mücadele etmek zorunda.

**► Biraz da bu erkeklik rolüne de bir vurgu var sanki, ataerkil ideolojiyi sürdürmek ve dolayısıyla onun kendisine sağladığı bütün imkânları kullanmak; ama bir yandan dayattığı hayatta da çok tatmin olamamak gibi...**

**O.B.** Evet, ataerkil yapıyla da alakası olabilir ama insan doğası da böyledir. Tehlikeden kaçıyoruz, ihtiyaçlarımızı gideriyoruz, sonra bir can sıkıntısı oluyor kendimizi oyalamak için, eğlence arayışı oluyor.

**H.T.** Aslında Mina örneğin ben burada olmak istemiyorum, Tayfun ise ben buraya ait değilim gibi, Fazilet'e bakarsanız ben buradan daha iyisine layığım gibi bir şey var. Ama üçünün de ortak noktası burada olmak istemiyoruz, hatta olmayalım gibi.

**B.S.** Aslında onları birleştiren nokta da bugün buradayım ama yarın yokum, ama farklı şekillerde.

**O.B.** Tayfun'un durumu bambaşka, Mina'nın durumu bambaşka ama hiçbir halinden memnun değil ortak noktaları bu.

**H.T.** İlk baş başa kaldıkları o gece sohbet ettikleri yerdeki diyaloglarda da ortaya çıkıyor. Aslında Tayfun geçmişteki taksiciliğinden oradaki durumundan o da memnun değil. Mina o anda gerçekten mi diye şaşırınca ne var ki bunda diyor, yani

baba mesleği diyor bizim arabaydı falan. İşte hep o değer, o ailenin oğlu olarak çıkamamış olmak onun derdi. Sonrasında bir noktada zaten onu tamamlıyor ve bir yerde sen bana bakma aslında diyor.

**O.B.** Sen git, ne istiyorsan onu yap gibi kendi sorumluluğunu almanın özlemini duyuyor sanki.

➤ **Aslında insanların kendi hayatlarına dair daha ciddi karar verdikleri bir geçiş döneminin sancılarını görüyoruz sanki burada?**

**B.S.** Evet, orada babadan oğula geçen bir rol var. Bu onun belki de o anda geçici gördüğü ve farklı bir şey yapabileceğine inandığı için kendisi kabullenmiş durumu, onun çelişkisini yaşıyor. Diğerleri ise kendisine biçilen rollerin bir şekilde dışına çıkmış karakterler ama onlar da buldukları yeri geçici görüyorlar. Hiçbiri aslında o şimdiki zamanda olmak istemiyor. Hepsi birbirinden çelişkili, zıt karakterler ama düşünce biçimleri aslında o açıdan çok benziyor. Büyümemekle ilgili de o konuda çok hak veriyorum bir tür büyüemeyen karakterlerde...

➤ **Mina'nın sürekli kendi geçmişine referansları var mesela önce öğrenci, sonra reklamcı olan sevgilisi?**

**B.S.** Ben bunun çağımızda gitgide daha çok yaşandığını düşünüyorum. Yaşı otuza da gelse, daha da artsa o büyüememe kabuğunu kıramama durumu var, bunun da beklentilerin çok büyük olmasından kaynaklandığını düşünüyorum.

**Yaşı otuza da gelse, daha da artsa büyüememe, kabuğunu kıramama durumu var. Ben bunun çağımızda gitgide daha çok yaşandığını düşünüyorum. Bunun da beklentilerin çok büyük olmasından kaynaklandığını düşünüyorum.**

➤ **Şimdiki Zaman'ın vizyona girebilmesi sevindiriciydi, ama her film bu kadar şanslı olmayabiliyor. Son olarak ne olacak bu dağıtım meselesinin hali diye sormak istiyorum.**

**H.T.** Bunu aşmak gerçekten çok zor. Film yapımına dair geliştirmesine dair bir sürü aşama varsa bunların en zoru şu noktada dağıtım.

**B.S.** Herkesin elini taşın altına koyması gerek diye düşünüyorum. Bunu yerel yönetimler yapmalı, Kültür Bakanlığı yapmalı. Belki televizyon firmaları önceden bir ön satışla desteklemeli, sonra gösterim sırasında bir sponsor olmalı. Ama en önemlisi şehir kültürünün bir parçası olan sinema salonlarının korunması. Şu anda sinema deyince herkesin aklına sadece AVM'ler geliyor. Bu zihniyetin bence değişmesi lazım. Sinema salonları aynı zamanda insanların bir araya gelebileceği, oturup film konuşabileceği, söyleşilerin yapılacağı yerler olması lazım. Bunu bir bütün olarak düşünmek lazım.



# KOPYA, ASIL ve KİYARÜSTEMİ

---

## CİHAN AKTAŞ

---

Avrupa sinemasında veya belgesel geleneğinde mevcut olan gerçekçiliği izah ederken, Avrupa kültürünün dinden gelen bir itiraf ve Rönesans süreciyle başlayan örtülerin kaldırılması geleneği üzerine kurulduğunu hatırlarız. Belgesel filmlerin gelişiminde, stüdyo filmlerinin gerçekleri çarpıtan, yalan üreten, sahte hayatları gerçekmiş gibi sunarak seyirciyi yanıltan ve böylelikle gerçeği tahrip ederken insanları gerçek hayat karşısında zayıf düşüren içeriklerine karşı duyulan tepki önemli bir rol oynamış-

tir. O zamana kadar hep aristokrat, üst sınıf insanların hayatlarını izleyen seyircinin, belgesellerle birlikte orta tabakanın ve alt sınıf sayılan işçi kesiminden insanların hayatlarını izlemeye başlaması, imaj tarihinde bir devrim yaşanması anlamına geliyordu. İngiltere’de ilk belgesel akımla birlikte işçiler, saygı duyulması gereken insanlar olarak sinemada başarıyla yansıtıldılar. Belgeselin başarısı İkinci Dünya Savaşı ile birlikte artış gösterirken kurmaca sinemayı da etkiledi. Savaş sonrası ortaya çıkan Yeni Gerçekçi sinemacılar ise kurmaca hikâyelerinde gerçek hayattan insanlara rol yaptırarak gerçeği yansıtmayı denediler.



Polonyalı yönetmen Dziga Vertov ve arkadaşları geçen yüzyılın başlarında, 1917 devriminin ardından yayımladıkları Kinoglaz Manifestosu'nda (1921) sinemanın temel ilkesi olarak "devinimi" öne sürerken hem senaryoya itiraz ediyorlardı, hem dekora. Yapay dekorlar, seyirciyi aptal yerine koyan ve afyon işlevi gören senaryo... Kamera sokağa çıkmalıydı. Kurmaca ile serseme çevriliyor, kandırılıyordu kitleler. Sinema ya da "Sinegöz" ancak gerçek olayların aktarımıyla, belgesel yoluyla anlamlı bir amaca hizmet edebilirdi.

Belgeselin iddiası nedir? Gerçeğe daha yakın ve sadık olmak. Ancak, acıtıcı olması ve farklılık ortaya koyabilmesi adına bazen belgesel nitelikli sinema filminin gerçeği çığırından çıkarmaya meyyal olduğu bir vakıa. Belgeselci iştahını frenleyen ise yönetmenin, William Blake'in ifadesiyle "gözün içinden görme" sini mümkün kılan (ilkesel) duyarlığı.

Abbas Kiyarüstemi sineması, yönetmenliğe meraklı gençleri, tıpkı yeni İran sinemasının gündelik hayatın inceliklerini işleme konusunda yaptığı gibi, yüreklendiriyor. Akıp giden hayattan öğrenmeyi yeğliyor Kiyarüstemi ve bu öğrenme yollarını bizlerle paylaşıyor: Hayretimiz hiç bitmemeli, denemeyi hep sürdürmeliyiz. Onun kamerası sokaklarda dolaşüyor ve oyuncularını da gerçek hayatın sahnelerinden seçiyor.

Daha önce de yazmışımdır. Kiyarüstemi, devrimden sonra gelişen yeni İran sinemasında eski üslubunu koruyarak yoluna devam eden sayılı yönetmen arasında ilk akla gelen ve yeni sinemanın yönet-

menlerini etkileyen bir isim. Duyarlığının yansıttığı derin kültür damarının bir şekilde yeni İran sinemasının hedefleriyle keşiştiği bir gerçek. Çalışmalarını 1960'lı yıllarda Çocuklar ve Gençlerin Fikri Eğitim Merkezi'nde başlatmış olması bir rastlantı olmasa gerek. Onun bir bakıma henüz kültür tarafından kirletilmemiş şeylerin, tabiatın fışkıran sahnelerin ve seslerin peşinde olduğunu düşünürüm filmlerini izlerken. Bu üslubun devrimden sonraki İran sinemasının izlediği yol için en az Tarkovski ve Antonioni üslupları kadar ilham kaynağı olduğu açık.

İran sineması devrimden sonra bir yandan toplumsal hassasiyetlerin etkisiyle, bir yandan da devrimden önceki sinemanın halktan kopuk niteliğine bir tepki olarak, gerçekçi bir sinema olmaya teşvik edildi. Mahrem değerleri koruma kaygısı başlangıçta gerçekçiliği örtüler altında görmeyi deneyen postmodern-irfani filmlere yönelik bir çabaya yol açtı. Ne var ki her ne kadar Batı festivallerinde ilgi görseler bile bu filmlerin toplumsal ihtiyaçlara cevap verememesi, yönetmenleri gerçeği mahrem değerleri zahiren korumak kaydıyla işleme yönünde arayışlara sevk etmişti. Gerçekçilik üzerine sürdürülen bu çabanın da hassas bir çizgiyle birbirinden ayrılan iki sonucu olmuştur. Kiyarüstemi ve Mecidi gibi bazı yönetmenler için yeniden üreterek sundukları gerçek, sanatsal görüşlerini doğrulayan bir tutarlılığı mümkün kılarken, bir kısım yönetmenlerin sinemada gerçekçiliği Batı'da merak ve korkuyla izlenen bir bölgeye ilişkin ifşa ve itiraflar için meşru ve

### İran sineması devrimden sonra toplumsal hassasiyetlerin etkisiyle ve devrimden önceki sinemanın halktan kopuk niteliğine bir tepki olarak, gerçekçi bir sinema olmaya teşvik edildi.

kolay bir kullanım alanı olarak yeğledikleri söylenebilir. Her iki yönetmen de filmlerinde mutlu yaşamının kaynaklarını bildiğini hissettiriyor ve insanlığın henüz ölmediğine seyircisini inandırmayı başarıyor.

Tekrar, taklit, kopya; Kiyarüstemi sinemasında doğrudan veya dolaylı olarak kurcalanan olgular. Mahmelbaf'ı konuk ettiği *Yakın Plân (Close-up, 1990)*'ı hatırlayın: Kendini Mahmelbaf olarak tanıtan o kavruk, yoksul görünüşü genç adam gerçekte Mahmelbaf değil mi yoksa... Film gerçek bir hikâyeye dayanıyor. Yoksul bir genç adam gerçekten de günün birinde otobüste karşılaştığı zengin bir aileden olan bir kadına ani bir ilhamla kendini Mahmelbaf olarak tanıttı, böylelikle o ailenin evine girip çıkmaya başladı, hatta ailenin fertlerine yakında çekeceği filmde rol almaları için söz verdi. Aile bu yalanlara inanmayı yeğledi belki de... Rol içinde rol, Mahmelbaf sinemasının da belirgin özelliği değil midir? Ekranda görünen sokağa taşıyor, sokakta gözünüze çarpan ekrana taşınıyor...

Bir şeye çok yakından bakarken aşinalık yüzünden çarpılıyor bakışlarımız, çok uzaktan ise bakış açımız mesafenin ta kendisi yüzünden yanılıyor. Yenilenemeyen bakış tahtalaşır ve baktığına anlam vermekte



zorlanır hale geliyor. “Tahta gözler, niye bana öyle bakıyorsunuz?” diye soruyor ya Pinokyo...

Sanat eseri bu açıdan özellikle bezgin düşüren tekrar duygusuna, alışkanlıkla tembelleşen bakışlara karşı hayrete yol açarak yeni bir bakış oluşturmayı sağlamakla da mükellef. İyi de gerçekten tekrarmış gibi duran sadece tekrardan ibaret olabilir mi? Kişiliğin izi, farkı, yorumu hiç mi değiştirmez o monoton sahneyi... Hayat yaşarken cansız kalmamak için sürekli tazelenmeli, düşünce de hayatın seslerine açılmayı sürdürerek sürekli geliştirilmeli... *Kirazın*



Yakın Plan, 1990

*Tadı (Ta'm e guilass, 1997)*'nin kahramanını hayattan bezdiren sebeplerden biri de işte o her şeyin sonsuzca birbirini tekrarladığına dair his değil midir? Oysa mevsimlerle yenilenir yıl, tazelenir ve insanı da iki gününün aynı olmaması için çaba göstermeye çağırır. Ve bana göre Kiyarüstemi'nin sinema çizgisinin billurlaştığı *Dostun Evi Nerede? (Khane-ye doust kodjast?, 1989)*, *Hayat Devam Ediyor (Zendegi va digar hich, 1992)* ve *Zeytin Ağaçları Altında (Zire darakhatan zeyton, 1994)* üçlüsünde de hayat sadece zahirde ölümlerle, acılarla, düğün ve doğum mutluluğuyla kendini tekrarlamayı sürdürmektedir.

Sanat eseri özellikle bezgin düşüren tekrar duygusuna, alışkanlıkla tembelleşen bakışlara karşı hayrete yol açarak yeni bir bakış oluşturmayı sağlamakta da mükellef.

### Asıl ve Kopya

Kiyarüstemi'nin taklit/tekrar/kopya/hayat ve sanat üzerine felsefesini yansıttığı *Aslı Gibidir (Copie conforme, 2010)*, kopya ve asıl arasındaki bağlantı üzerine düşünmek açısından ilginç bir örnek. Filmi izlerken Benjamin'in sanat eseriyle kopyası etrafında sürdürdüğü tartışmaya açılıyor fikrimiz: "İnsanların yapmış oldukları her zaman yine insanlarca yeniden yapılabilmiştir. Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtlarının yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan çalışmaları gerçekleştirmişlerdir."

Walter Benjamin'i *Pasajlar* boyunca düşündüren konu, kopyaların orijinal eserin asla ulaşamadığı şekilde kitlelere ulaşmasının sağladığı iyiliklerdir. Kopya biricığın asıllığına ulaşamasa da çok fazla sayıda ele, göze degebilir. Öyle ya, "sanat olsun, isterse dünya batsın" şeklindeki söyleme karşıdır Benjamin. Geçmişte kutsal, elit ve dokunulmaz olan sanat eseri artık teknolojinin yardımıyla çoğaltılarak geniş kitlelere ulaşılıyor. Sanat eserlerinin çoğaltılabilir hale gelmesi (kalıp vs. ile) geleneksel sanat algısından büyük bir kopuşu ifade ediyor.





Çoğalan eserde bir şeyler azalıyor veya eksiliyor. Benjamin sanat yapıtının biricikliği ve kült değerinin kaybolmasını eleştirse de bu durumu olumsuzlamaz tamamen. Sanat eserinin biricikliğinden kurtulmasının iyi tarafı herkese yayılıp halka inmesidir; kötü tarafı ise kendinden bir şeyler yitirmesidir.

Her zaman sürececek o tartışma Marguerite Duras'la ressam Balthus arasında da yaşanmıştı. Paris'te yeni inşa edilen bir kültür merkezinin her gün binlerce kişi tarafından ziyaret edilmesinden duyulan sevince aklının yatmadığını yazdı Balthus. Bu konuda Marguerite Duras'la tartıştıklarını aktardı *Anılar'*ında. Duras, Balthus'un aksine, "sanatın devrimci olması, herkese

kucak açması, sokaklara taşması gerektiğini" iddia eder. Kalabalık ve gürültü tiksinti verici geliyor, atölyesini mabedi gibi gören (Rilke'nin eteklerinde eğitilmiş) Balthus'a ve sanat yapıtının gerektirdiği şeye, yani sessizliğe ve iç müziğe aykırı buluyor sanat eserinin kitlelere dağılmasını.

*Close-up'*ın yönetmeni ise bir bakıma nasıl da seçkin, fakat kesinlikle züppelikten uzak! Benjamin gibi düşünüyor: Yeniden üretilen sanat eseri, orijinal eseri de güncelleştirecek. Aslı gibi olmayanın da duyurduğu farklı, iyi, güzel şeyler olamaz mı? Hem sanat başka/hayat başka demiyor, kamerasını eline alıp yola düşüyor. Profesyonel oyuncunun cazibesine gönül



indirmiyor, insanı hayatın içinden kadraja çekiyor, ona rol yüklemiyor, onda var olanı hikayeye katarak biricikliğine inandığı insanın sürprizlerine açıyor sinemasını.

Amsterdam/Van Gogh Müzesi ilhamlı *Borçlu bırakan şehir* başlığını taşıyan öykümde baskın bir imge, Van Gogh'un *Patates Yiyenler* isimli tablosu. Çocukluğu besbelli bir Anadolu kasabasında geçen kahramanımıza Hollanda'nın yoksullarının hayatlarından karanlık, boğucu bir kesit sunan bir tablo neler söyleyebilir? Emperyalist bir ülkenin yoksullarını konu edinen tablo Anadolu kasabasında orta halli bir ailenin evinin duvarına nasıl oldu da asıldı? Orijinal olmayan tablo, öykü kahramanı

kadının çocukluğundan itibaren yoksullar ve ezilenlere yönelik duyarlık geliştirmesinde bir pencere açmış görünüyor. Tablonun aslını görmemiş olmasına karşılık, kopya üzerinden geliştirilen duygu ve düşüncelerin sahiciliği, zenginliği apaçık. Kiyarüstemi de *Aslı Gibidir*'de Benjamin misali kopyanın orijinal eserden bağımsız olarak kendi zaman ve mekânında kazandığı esin verme gücünü kurcalıyor.

Eser, Benjamin'in gördüğü ve öngördüğü şekilde, tekniğin yardımıyla yepyeni yüzler kazanıyor. Van Gogh üzerinden irdelemeye devam edelim. Eserlerinin teknoloji yardımıyla kazandığı yeni boyutun son örneklerinden biri, Serana Maylon isimli üniversite



### Kopya yoluyla orijinal, kendi ortaya konulduğu zaman ve mekânın dışındaki zaman ve mekânlara da ulaşmanın yolunu bulacak.

öğrencisinin Van Gogh'un bazı tablolarını Photoshop'raiki Tilt-shift tekniğini kullanımıyla değiştirmesi. Işık seviyesi, odak noktası ve flulaştırma yöntemleriyle uygulanan teknik sayesinde Gogh'un tabloları canlı bir ifade kazanmış görünüyor bu teknikle. Resimlere ekleme ya da çıkartma yapılmaksızın sadece bakış açısını etkileyen hilelerle oluşturulan yöntem, çok bilinen, kopyalarına pek çok ofisin duvarında rastlanabilecek tablolara yeni, canlı bir ifade kazandırmış olabilir; ancak elbet ressamın sadık hayranları açısından bu ifadenin bir kazanım olup olmadığı kuşku.

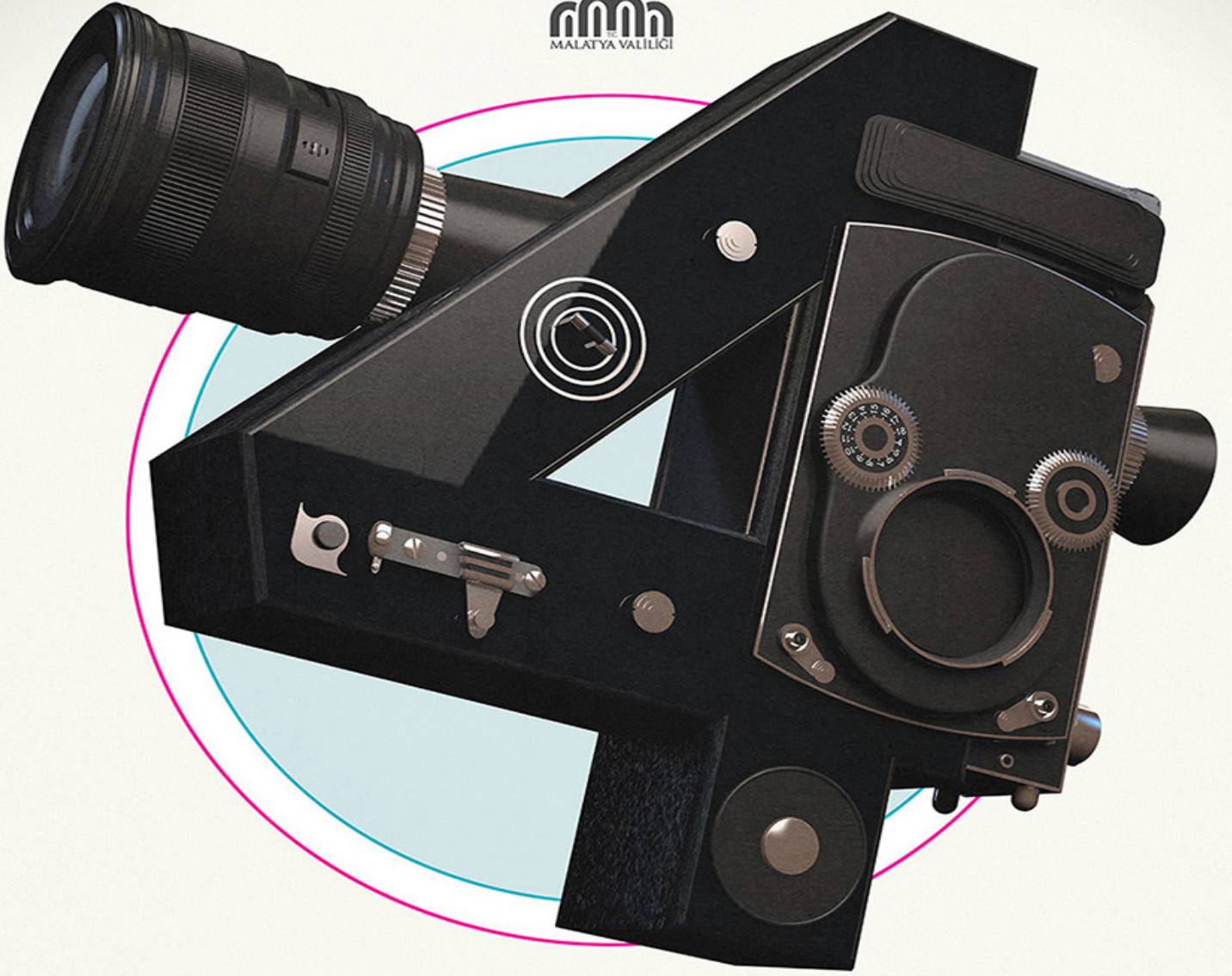
Kopya yoluyla orijinal, kendi ortaya konulduğu zaman ve mekânın dışındaki zaman ve mekânlara da ulaşmanın yolunu bulacak. Biricikliğiyle bir bakıma üretildiği zamana ve mekâna hapsedilen orijinal eser, kopyası yoluyla yeni kişilikler kazandığı yeni zamanların yorumuyla da anlaşılacak. Film boyunca İngiliz yazar James Miller ile galerici Elle bu konu etrafında konuşuyor, tartışıyorlar. İşte, Miller'in İngilizce yazdığı eseri İtalyanca basıldığında, kendi ülkesinde bulamadığı bir ilgiye mazhar olmuştur ya... Burada belki Kiyarüstemi'nin kişisel hikâyesi de hatırlanmalı. Yönetmenimizin ülkesinde ilgi görmediği söylenemese de

filmleri çoğu kez seçkin bir zümrenin devam ettiği dar hacimli salonlarda seyircisine ulaşıyor. Buna karşılık belki dünyanın başka bir yöresinde daha ilgili bir seyirci topluluğuyla karşılaştığı oluyor.

Bir sanat eseri sonsuzca yoruma açık olsa da tamamlanmıştır bir yerde ve yorum, kopyaları üzerinden sürmekte, gelişmektedir. Her yorumla eser bir kez daha oluşmaktadır aslında ve bu, insan ilişkilerine de uyarlanabilen bir biricikliktir. Hiçbir eş ilişkisi diğerinin aynısı olamaz. Bu nedenle de evli bir çifti taklit eden bir çift, aslında kendi ilişkisini yansıtıyordu. James ile Elle evli bir çifti taklit ederken andan ana sahibi bir çifti andırdıkları oluyor. Fakat acaba sahibi bir çift nasıldır ki...

Aslında direktmeyerek de asli olana ulaşmak veya yaklaşmak mümkün oluyor demek ki... Kiyarüstemi seçkin ama yalındır, görkemli sadeliğin yönetmenidir. Tavrını hayattan yana koymasına dayandırır asaletini; hayat hep haklı çıkar çünkü. Hayat acılara, felaketlere rağmen sürüp giderse de değişkenler nedeniyle hiçbir şey tekrarlar halinde sürüp gitmeyecek, görünüşte öyle gelse bile ve çift ilişkileri de benzer şekilde, bu ilişkiyi oluşturan sayısız etken ve bağlantı nedeniyle özelleştigi için birbirini tekrarlamaktan uzak olacaktır.





# 4<sup>TH</sup> MALATYA

ULUSLARARASI FİLM FESTİVALI  
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

15-21 KASIM - 2013 - 15<sup>TH</sup>-21<sup>TH</sup> NOV

[WWW.MALATYAFILMFEST.ORG.TR](http://WWW.MALATYAFILMFEST.ORG.TR)



### 12 Years A Slave

*Açlık (Hunger, 2008)* ve *Utancı (Shame, 2011)* gibi filmlerin yönetmeni Steve McQueen yeni filmi *Twelve Years A Slave*'de, Solomon Northup'ın 1853 yılında yazdığı ve kendi hikâyesini aktardığı romanını beyazperdeye taşıyor. Northup, ABD'nin kuzeyinde yaşarken özgür bir insandır; ama daha sonra kaçırılır ve köle yapılır. On iki yıl köle olarak çalıştırılır. Filmle ilgili ilk yorumlara bakılırsa McQueen, eleştirel tarzını yeni filminde de devam ettiriyor. Toronto Film Festivali sonrasında herkes yönetmenin kolay kolay unutulamayacak bir film çektiği konusunda hem fikir. Başrollerinde Chiwetel Ejiofor, Brad Pitt, Michael Fassbender ve Paul Giamatti gibi oyuncular yer aldığı yeni McQueen filmi bizler de merakla bekliyoruz. **(Barış Saydam)**



### Le Passé

Geçen yılın en çok konuşulan filmlerinden *Bir Ayrılık (Jodaeiye Nadir az Simin)*'in Oscar ödüllü yönetmeni Asghar Farhadi, yeni filminde ilk kez İran dışına çıkıyor.

Film, eşi Marie'den boşanmak için Tahran'dan Paris'e dönen Ahmet'in hikayesini anlatıyor. 2008'de çektiği *Elly Hakkında (Darbareye Elly)* filminden beri Avrupa'daki festivallerden hiç eli boş dönmeyen Farhadi, yeni filmiyle de Cannes Film Festivali'nde hem jüri özel ödülünü hem de Bérénice Bejo'nun performansı ile en iyi kadın oyuncu ödülünü kazanmıştı. Bu ay Filmekimi'nin programında izleyeceğimiz film bütün bu övgüler dolayısıyla beklentileri yüksekte tutuyor. Farhadi'nin sinematografik anlamda bu filmde de çok başarılı olduğuna şüphe yok. İşlediği konu ne olursa olsun onu maharetle tartışmaya açabiliyor. Fakat bütün bunlar Avrupa sinemasının biçimsel kodlarının dışında başka bir alana işaret etmekte yeterli kalıyor mu meselesi de ayrıca konuşulmaya değer.

**(Seda Kaya)**







### Balık

İnsanın tabiatla ilişkisini ele aldığı *Devir*'in ardından ara vermeden yeni filminin çekimlerine başlayan Derviş Zaim bu sefer de benzer bir konuyu işliyor. Filmde, zalimce avlanma metotları sebebiyle doğaya, çevresindekilere ve kendine zarar veren bir balıkçının hikâyesi anlatılıyor.

*Gölgeler ve Suretler*'in ardından *Devir* gibi bir filmle seyircinin karşısına çıkması Zaim'in arayışının devam ettiğinin göstergesiydi. Amatör oyuncularla ve belgesele yakın dille yönetmenin filmografisinde çok ayrı bir yerde duruyordu bu film. Yeni filmde ise yönetmen tekrar profesyonel oyuncularla çalışmaya geri dönmüş vaziyette. Filmin başrollerini, *Filler* ve *Çimen*'den sonra ikinci kez Derviş Zaim'le çalışmaya başlayan Sanem Çelik ve Bülent İnal paylaşıyorlar.

**(Seda Kaya)**

### Kış Uykusu

Son filmi *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) ile Cannes'da Jüri Büyük Ödülü'nü kazanan Nuri Bilge Ceylan'ın çekimlerini tamamladığı son filmi *Kış Uykusu*, önümüzdeki sezonun merak uyandıran filmlerinden biri. Yapım şirketi, filmin hikâyesine ve kadrosuna dönük soruları son derece ketum bir dille yanıtlıyor. Ancak görünen o ki Ceylan yine ve yeniden bir taşra hikâyesi anlatacak. Filmde başrol oyuncusu Haluk Bilginer, hayatındaki iki kadının arasına sıkışmış emekli bir aktörü canlandıracak. Kapadokya'da çekimleri yapılan filmde Bilginer'e Demet Akbağ, Melisa Sözen, Tamer Levent, Nejat İşler gibi önemli isimlerin eşlik edeceği söyleniyor. Filmin ilk gösteriminin bir Ceylan geleneği olarak, Mayıs ayında Cannes Film Festivali'nde yapması bekleniyor. **(Aybala Hilâl Yüksel)**







### La Grande Bellaza

İtalya, özellikle 90'lardan sonra sinema alanında ciddi bir bunalım yaşamıştı. Paolo Sorrentino ise son yıllarda giderek kan kaybeden İtalya sinemasının ismini yeniden uluslararası alanda duyurmayı başardı. *The Consequences of Love* (2004) ve *Il Divo* (2008) filmlerinde başdöndürücü ve şaşırtıcı bir mizansen anlayışı benimseyen Sorrentino, *Olmak İstedğim Yer* (*This Must Be the Place*, 2011) isimli filminde karakter merkezli bir sinemadan çok atmosferi öne çıkaran bir anlatım tercih ettiğini göstermişti. Son filminde ise yönetmen, Fellini'nin *Tatlı Hayat* (*La Dolce Vita*, 1960) filminden elli yıl sonra Roma'ya geri dönerek, başkent üzerinden bir İtalya resmi çiziyor. Celine'in *Gecenin Sonuna Yolculuk* kitabından bir bölümle açılan filmde, Sorrentino bizleri Fellinivari bir yolculuğa davet ediyor. **(Barış Saydam)**

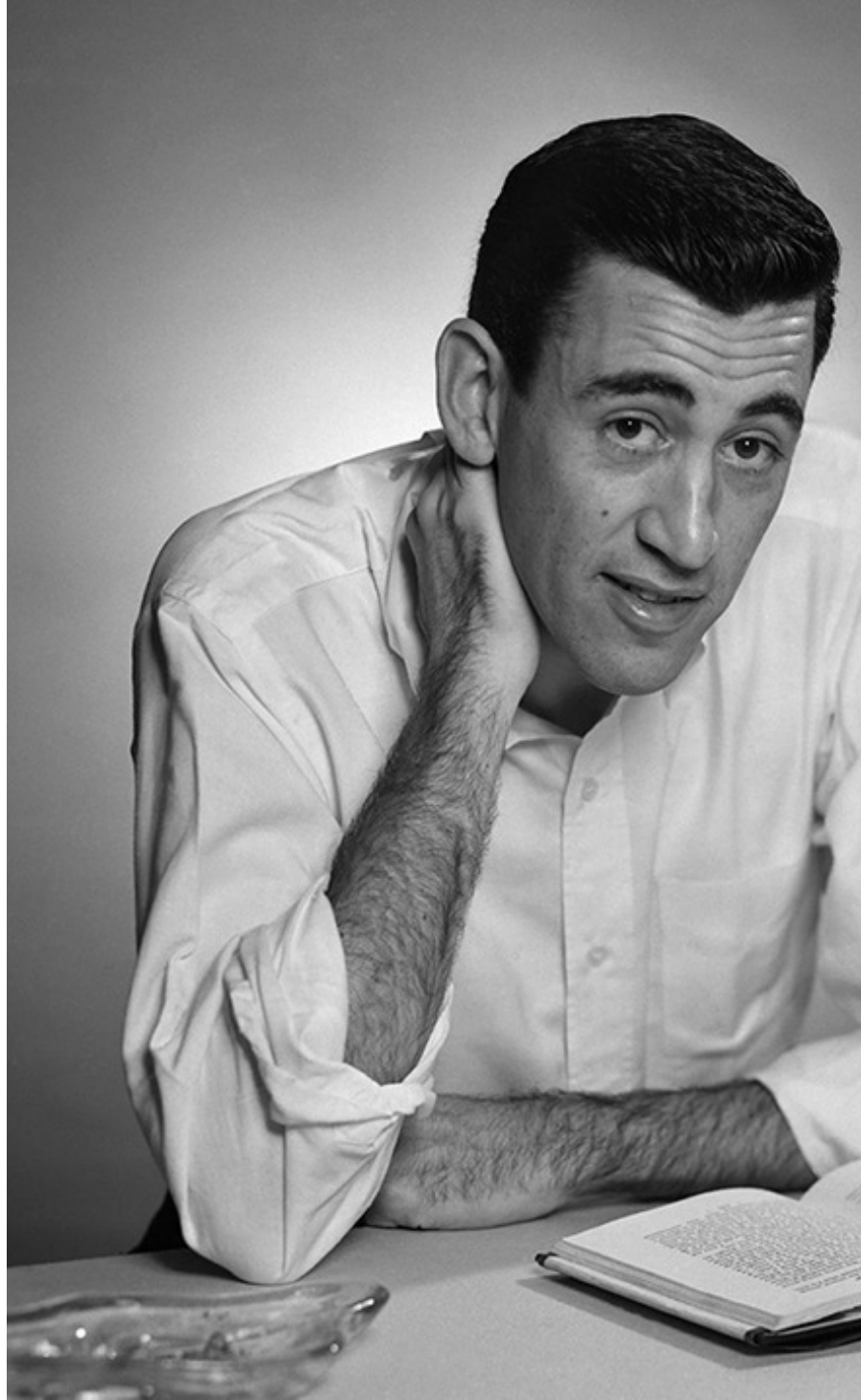


## Salinger

1951 tarihli Çavdar Tarlasındaki Çocuklar (*The Catcher in the Rye*) romanıyla başta Amerika olmak üzere dünyanın birçok yerinde “edebiyat olayı” haline gelen J.D. Salinger münzevilik ötesinde antisosyal kişiliğiyle de edebiyatseverlerin dikkatini çeken bir figür oldu. Gazetecilerle röportaj yapmaktan kaçan, biyografisini kaleme alana yazarlara dava açan, uzaktan da olsa fotoğrafının çekilmesine müsaade etmeyen Salinger Ocak 2010’da hayatını kaybettiğinde geride yazdığı eserlerden çok dilden dile katlanarak büyüyen efsaneler bıraktı.

1942 yılında katıldığı İkinci Dünya Savaşı’ndaki tecrübeleri sebebiyle çeşitli ruhsal rahatsızlıklar da geçiren Salinger’in yarattığı Holden Caulfield karakteri ülkesinden, devletten ve savaşlardan nefret eden gençliğin ve edebiyattan sinemaya entelektüel kesimin ilgi konusu oldu. Shane Salerno imzalı *Salinger* isimli belgesel yazarın gizemli hayat hikâyesine odaklandığı kadar Philip Seymour Hoffman’dan John Cusack’a Tom Wolfe’dan Gore Vidal’e çeşitli isimlere Salinger’in yarattığı büyüyü soruyor.

(Celil Civan)





### Şarkı Söyleyen Kadınlar

Bu sene vizyona girmesi beklenen yapımlardan Şarkı Söyleyen Kadınlar, sinemamızın masalcı yönetmeni Reha Erdem'in son eseri. İlgi çekici bir hikayeye sahip olan film, Türkiye sularında yer alan bir adanın deprem riski sebebiyle boşaltılması durumunu odağa alıyor. Ancak bu sırada ada sakinlerinin gizemli bir hastalığa yakalanması ile kaderlerinin belirsizleşeceği bir süreç başlıyor. Hikâye, filmlerindeki tüm gerçeküstü atmosfere rağmen üstü örtük siyasi göndermeler yapmaktan hoşlanan Erdem'in bu filminde de benzer mesajlar olacağını düşündürüyor. Filmin oyuncu kadrosunda Binnur Kaya, Aylın Aslım, Kevork Malikyan gibi isimler yer alıyor. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*, dünya prömiyerini Eylül ayı başlarında Toronto Film Festivali'nde yaptı. (Aybala Hilâl Yüksel)



## The Young and Prodigious T.S. Spivet

2001 yılı yapımı *Amelie* ile geniş bir seyirci kitlesinin ilgisini çeken Jean-Pierre Jeunet'yi sinemaseverler *Şarküteri* (*Delicatessen*, 1991) ve *Kayıp Çocuklar Şehri* (*La cité des enfants perdus*, 1995) ile tanımıştı. Masalsı olduğu kadar karanlık bir atmosferi kendine has -yer yer sinir bozucu- çocuklara özgü bir mizahla harmanlayan Jeunet, sinema kariyeri boyunca yukarıda sözünü ettiğimiz üç filmin yüksek çıtasını yakalayamasa da kalburüstü filmlerle adını duyurmayaya devam etti ve popüler hamleler yaptığında bile sinemasına has dokunuşlardan vazgeçmedi. Kariyerinin yedinci uzun metrajında bu kez Amerika'da geçen bir hikâyeyi beyaz perdeye taşıyan Jeunet, Kyle Catlett, Helena Bonham Carter, Callum Keith Rennie ve vazgeçilmez oyuncusu Dominique Pinon'nun yer aldığı filmde tuhaf bir ailenin üyesi olan, bilimsel icatlara meraklı bir çocuğun maceresine odaklanıyor. **(Celil Civan)**





# İRAN'DA FİLM YAPIM DAĞITIM SÜREÇLERİ

Mojtaba Raei, İran'ın önde gelen yönetmenlerinden bir tanesi. Bugüne kadar on bir filme imza atan Raei'nin son filminin ismi ise *Turuncu (Terunc der Terunc, 2012)*. Gelişen Ülkeler Film Festivali (GelsinFest) için İstanbul'da bulunan tecrübeli yönetmen ile İran'da film endüstrisinin işleyişini, sinema eğitimi imkanlarını ve yeni sinemacıların sektöre dahil olma sürecini konuştuk. Ayrıca Raei, festivalde gösterilen filmi *Hidalou'ya Yolculuk (Sefer be Hidalu, 2005)* hakkındaki sorularımızı cevapladı. Filmin hikayesinin de merkezine oturan tasavvufi öğretilerin, günümüz sinemasında nasıl işlenebileceği hususunda önemli ipuçları verdi.

SÖYLEŞİ: **AYBALA HİLÂL YÜKSEL**

➤ **İran'da film yapım sürecini anlatabilir misin? Projesini hazırlayan bir yönetmen nereye başvuruyor? Fon bulma konusunda sıkıntı çekiyor mu?**

Tabii ki çoğu zaman para bulmakta zorluk çekiyoruz. Ama filmler İran Devleti'nin

katkıları sayesinde çekilebiliyor. Devrimden önceki ve sonraki sinema arasında çok büyük fark var. Devrimden sonra sinemaya çok fazla önem verildi ve hâlâ da veriliyor. Eğer devlet sinemaya değer vermeseydi, herkes gişeleri hesap ederek film yapacaktı. Nitelikli bir sinema ortaya çıkmayacaktı. Devlet duruma el attığı için nitelikli eserler üretilebildi.



Devlet yaptığı bu yatırımdan büyük kâr da elde etti. Çünkü İran sineması birçok uluslararası festivalde ödül aldı. Bu ödüller sayesinde yine kârlı çıkan İran devleti oldu.

➤ **Türkiye’de özellikle bağımsız sinemanın dağıtım problemi var. Çok fazla film çekiliyor ancak seyirciye ulaşamıyor. İran’daki dağıtım sürecini anlatır mısınız? Salon bulmak gibi bir problem söz konusu mu?**

Farabi Kurumu ve devlet tüm filmleri benimseyip ona göre davranıyor. Filmleri niteliklerine göre derecelendiriyor, A-B-C-D diye. İyi filmler A kategorisine giriyor. Kötü filmler, yani ticari filmler D

kategorisine giriyor. Bu kategorilere göre gösterime giriyor. Asıl büyük salonlarda ticari filmler, gişe yapacak filmler oynatılırken, daha küçük salonlarda fazla satış yapmayacak ama izlenmesi istenen filmler gösteriliyor.

Bizde yaklaşık olarak tüm filmler Farabi’nin bünyesi altında çekiliyor. Çünkü Farabi şimdiye kadar tüm imkânları veriyordu. Negatifler, kamera... Bu yüzden herkes o imkânlardan istifade ediyordu. Son yıllarda daha çok kredi almaya başladılar. Bağımsız, yani kendi başına film yapmak isteyenler ise ya çok ucuz bir film yapacakları için veyahut ya da kalitesiz sadece gişeye oynayacak bir film yapacakları için kendi

Fotoğraf: Aybala Hilal Yüksel



imkânlarıyla çeviriyorlar. Genel olarak filmler Farabi kurumundan bağımsız değil.

### ➤ **Farabi Enstitüsü'nün İran sineması için yeri ve önemi nedir?**

Farabi Enstitüsü İran'daki İslam devriminden sonra kuruldu. Sinemayı ve sinemacıları korumak ve kollamak adına kurulmuş bir kurumdur. Bizim dünya çapında tanınan çoğu yönetmenimiz, hatta hepsi, Farabi Kurumu'nda yardım alarak, onun bünyesi altında ilk eserlerini verdiler ve başarılı oldular. Farabi Kurumu İran sinemasının dışarıya tanıtılmasında çok etkisi olan bir kurum. İyi filmler yapılıyordu İran'da. Eğer Farabi Kurumu o

filmleri dünyaya tanıtmıyorsa ve irtibat kurmasaydı o filmleri kimse izlemeyecek ve bilmeyecekti.

### ➤ **Desteklenecek filmler nasıl belirleniyor ve ne şekilde kredi veriliyor?**

Kredi kamera ve ekipman olarak da olabilir, para olarak da verilebilir. Bir kurul toplanıyor ve ne kadar yardım edeceğine, filmleri beğenip beğenmemesine göre belirliyor. Eğer çok beğenirlerse kendimiz çekelim, hatta yapımcı tamamen biz olalım diye teklif edebilirler. Veyahut biraz beğenirlerse yüzde otuzunu, yüzde yirmisini veya yüzde ellisini karşılayabilirler. Kendi yargılarına göre değerlendirip ona göre ekipman veya para desteği sağlıyorlar.



İran Devleti'nin sinema alanında yaptığı en önemli şeylerden bir tanesi şehirlerde kurduğu sinema vakıfları. Bu vakıflar tamamen devlet desteğiyle kuruluyor. Tüm imkanları sağlıyor; mekan, ekipman... Ve gençler oraya gidip sinema alanında kendilerini geliştiriyorlar. Hatta şu anda bilinen çoğu yönetmen bu derneklerden çıkıp sinema alanına giren insanlar. Şehirlerde kurulan bu sinema derneklerin İran sinemasının gelişmesinde çok önemli rolü olmuştur.

Bu sinema dernekleri kuran Kültür Bakanlığı idi. Bu sinema dernekleri ve profesyonel sinema arasına yine Kültür Bakanlığı giriyor, amatör sinemacılarla profesyonel sinemacılar arasına. Amatörlere yarım metrajlı film ya da uzun metrajlı film yapma olanağı sağlayarak profesyonel alana adım atmaları yönünde destekler sağlıyor. Tabii ki yetenekli ve gerçekten sivrilen gençlere... Bu kurumun adı Deneysel Sinema Merkezi.

### ▶ Bahsettiğiniz vakıflar her şehirde mi var?

Deneysel Sinema Merkezi Tahran'da. Evet sinema dernekleri her yerde var. Deneysel sinema genellikle hiçbir zaman yapımcılardan destek görmez. Ne olacağı belli olmayan bir sinema şeklidir. Ama sinemanın dilini çok geliştirir. Bu kurum sayesinde deneysel sinemaya ortam hazırlanıyor. İran sineması bu şekilde gelişiyor.

Buralardan yetişen genç yönetmenler var. Asghar Farhadi de genç sayılır, kırk yaşında. Mesela Kahani çok iyi bir yönetmen, otuz iki yaşında. Şu ana kadar üç tane iyi film yaptı. Tevekkuli aynı şekilde. Emin

### İran'da filmler kategorilerine göre gösterime giriyor. Asıl salonlarda ticari filmler, gişe yapacak filmler oynatılırken; daha küçük salonlarda fazla satış yapmayacak ama izlenmesi istenen filmler gösteriliyor.

Yusufi. Bunlar hep genç yönetmenler, sizin ilerde karşılaşacağınız yönetmenler... Bunların hepsi o derneklerden yetiştiler. Küçük şehirlerden geliyorlar. Mesela Asghar Farhadi İsfahan'ın bir kasabasından, yani İsfahan'dan bile değil.

### ▶ Türkiye'de de çok sayıda genç yönetmen var. Bir film yapıp sonra ortadan kaybolan, hatta belki o filmi de seyirci ile buluşturamayan...

Farabi'nin zaten en büyük güzelliklerinden biri bu. Birisinin yetenekli olduğunu keşfettiğinde ve sonra onun iş yapmadığını gördüğünde çağırıyor ve soruyordu "sen niye iş yapmıyorsun, senin işin iyiydi" diye. "Al sana para, git film yap" diyordu.

Ayrıca İran'da çok fazla küçük festival var. Her yerde küçük çapta festivaller var. Mesela orada ben gidip jüri üyesi oluyorum. Bir öğrencinin, gencin yaptığı bir filmi görüyorum ve birilerine haber veriyorum, burada başarılı bir genç var ilgilenin onunla tarzında yönlendiriyor, o gencin yükselmesini sağlıyorum.

En son Yezd Film Festivali'ndeydim. Orada bir hanımın güzel bir filmi gördüm. Orada ona verilen o ödül dışında, birkaç yerden ödül aldığı o ödülleri artık onun kolay bir şekilde uzun metrajlı film yapmasını sağlıyor.

**İran Devleti'nin sinema alanında yaptığı en önemli şeylerden bir tanesi şehirlerde kurduğu sinema vakıfları. Şu anda bilinen çoğu yönetmen bu derneklerden çıkıp sinema alanına giren insanlar.**

**➤ Batılı festivallerin doğudan gelen filmlerde görmekten hoşlandığı bazı otantik unsurlar var diyebiliriz. Yalnızca tarihsel veya minimalist olarak okunması da sözkonusu. Siz bu algı hakkında ne diyorsunuz?**

Hiçbir festivalin tamamen tarafsız bir şekilde hükmettiğine inanmıyorum. Aynı insanlar gibi... İnsanlar da benim hiçbir siyasi veya kültürel görüşüm yok derken bile aslında bir şekilde görüş bildiriyorlar. O bile bir görüştür. O yüzden festivallerin de bu durumu normal karşılanmalı. Festivallerin mutlaka ya siyasi bir tutumu vardır ya da kültürel bir bakış açısı vardır. Bunu kabullenmek zorundayız. Bunu kabullenmek demek illa onların ne tarzda film istediğini düşünerek film yapmak anlamına gelmemeli. Eğer bu festivallerin ne tür filmlere ödül verdiğini düşünerek bir yönetmen film yapıyorsa bence bu asil bir duruş, asil bir insan davranışı değildir. Bana kalırsa herkes kendi toplumunu, kendi ruhunu, kendi kalbini dinleyerek film yapmalı. Eğer böyle yapmıyorsa sanki onlardan sipariş almış gibi hareket edip, onların gözüne girmek için çabalıyorsa ben bunu benimsemiyorum.



Otuz yıl ödül vermiş bir festivali incelseniz, o otuz filmi yan yana izlerseniz anlarsınız o festivalin ne tarz filmlere ödül verdiğini. Bu normal bir şey. Önemli olan kendi duruşunu muhafaza ederek o festivallerde kabul görmek tabii ki insanın isteyeceği bir şeydir. Ama çok da önemsenmemesi gerekir. Tabii ki festivallerin etkisini de kabul ediyorum. Her sanatçı filminin izlenmesini ve tanınmayı ister. Onların taraf tutması sanatçıları üzebilir. Bunu da inkar etmiyorum. O etki bazen sıkıcı da olabilir; ama durum böyle sonuçta.

Burada esas önemli vazife eleştirmenlere düşüyor. Yurtdışında ödül alamayan film-



Hidalu'ya Yolculuk, 2005

lerin gerçekten değerli mi değersiz mi olduğuna karar verecek olan eleştirmenlerdir. Eleştirmenlerin görüşleri doğrultusunda halk o filmlerin gerçekte nasıl olduğunu anlayabilmeli. O yüzden eleştirmenlerin bu konudaki görevi önemli.

➤ **Filme gelirsek, *Hidalu'ya Yolculuk* maddi bir yolculuğun yanında manevi bir yolculuğu, bir tekamül hikayesini anlatıyor. Hikaye nasıl ortaya çıktı?**

İran topraklarında, İran kültüründe, bu topraklarda ve çevre ülkelerde bir kültür var. Bu Kur'an-ı Kerim'den neşet eden bir vahiy kültürü. Bu kültürde Mevlana, Attar, Hafız ve diğer mutasavvıflar hep hika-

**Hiçbir festivalin tamamen tarafsız bir şekilde hükmettiğine inanmıyorum. Bunu kabullenmek zorundayız. Bunu kabullenmek demek illa onların ne tarzda film istediğini düşünerek film yapmak anlamına gelmemeli.**

ye yolu ile anlattı. Bu hikayeler de benim bu şekilde film yapmama vesile oldu.

İran'da hâlâ hikaye anlatma geleneği devam ediyor. Her görünen şeyin bânını bir tarafı da olduğu için bugün de insanlar toplanıp o hikayeleri anlatıp etkileniyorlar, birbirlerine nasihat ediyorlar. Bu kültür hala İran'da canlı bir şekilde muhafaza ediliyor.

➤ **Burada belki bir parantez açabiliriz. İran Sineması'nda ses kullanımındaki zenginleştirici, farklılaştırıcı unsurları bu canlı sözlü kültür ile ilişkilendirebilir miyiz?**

Zahirden yola çıktığımız için tabii ki bizim görüntüye ve sese daha fazla önem vermemiz gerekiyor. Çünkü siz görünen her şeyin o şekilde olmadığını söylerken, bunu başka şekillerde de göstermek zorundasınız. Görsel ve işitsel anlamda elbette bizi etkiliyor bu durum.

➤ **Filmde manevi yolculuğu tecrübe eden Fahrettin ve onu bu yolculuğa çıkaran Habibe'nin diyalogları, Hz. Musa ve Hz. Hızır'ın kıssasını hatırlatıyor. Zaten filmin sonunda ayete doğrudan**



**Bu topraklarda Kur'an-ı Kerim'den ne set eden bir vahiy kültürü var. Bu kültürü Mevlana, Attar, Hafız ve diğer mutasavvıflar hep hikaye yolu ile anlattı. Bu hikayeler de benim bu şekilde film yapmama vesile oldu.**

**referans da veriyorsunuz. Kehf Suresi'ndeki kısık hikaye için bir çıkış noktası mıydı, yoksa daha sonra dahil olan bir unsur mu?**

Çıkış noktası tabii ki Kehf Suresi'ydi. Ama Mevlana'nın yaşlı çalgıcı hikâyesine de çok fazla gönderme var. Bu hikâyeyi anlatırken tabii ki günümüzde bu olay nasıl anlatılabilir noktası üzerinde durulması gerekiyor. Çünkü o tarz bir hikâyeyi günümüze uyarlamak asıl meseleydi benim için.

**▶ Bahsettiğiniz yaşlı çalgıcı hikayesi Mesnevi'de, Hz. Ömer'in rüyası ile biten hikaye mi?**

Bu hikaye bir çalgıcı hakkında. O çalgıcı mutaassıp insanlar tarafından toplumdan dışlanıyor. Dışlandıktan sonra yalnızlık hissiye bir mezarlığa gidiyor ve orada yaşamaya başlıyor. Kabristanda bir tek canlı var, o da Allah. Sadece Allah'ın varlığını hissettiğinde "Allahım bu sefer sadece senin için çalışıyorum" diyerek çalgısını çalmaya başlıyor.

**▶ Fahrettin'in yolculuğu "sadece aklın" insan olmak için yetmeyeceğini idrak etmenin hikayesidir diyebilir miyiz?**

Aklın eğer olgunlaşmış ise o doğru sözleri söyler. Çünkü aşk da aynı şekildedir. Eğer

akıl olgunlaşmamışsa, aşk ile zıtlılaşabilir. Zaten filmin sonunda Fahrettin'in olgun aklı ulaşması ile birlikte, aklın ve aşkın yan yana gittiğini görüyoruz. Mevlana'nın dediği gibi, eğer her şeyi akılla ölçmeye kalkarsanız o topallayan bir yargı olur. Ancak aşk ve akıl bir araya gelirse, her şey olması gerektiği gibi görünür.

**▶ Fahrettin'le Habibe'nin ilişkisi pek çok yönden mürid-mürşid ilişkisine benziyor. Burada müridin kadın olması alışılmamışın dışında bir tercih. Nedeni neydi?**

İslam'da çok önemli kadınlar da olmuştur. Rabia-tül Adeviyye bunlardan biridir. O yüzden İslam'da kadın veya erkek olmak önemli değildir. Takva asıl belirleyici olandır bir insanın yol gösterici olması hususunda. Ben bunu bir kadın olarak seçtim. Bir kadın da olabileceğini düşündüğüm için...

**▶ Film üç bölümden oluşuyor: Hayret, Uyanış ve Büyülenme. Bölümlerin isimleri nereden geliyor?**

İnsan eğer hayatındaki her şeyin tamamı olması gerektiği gibi olduğunu düşünürse rahat olur. Ama bazı şeylerin ters gittiğini düşünürse iyice kafası karışır ve rahatı kaçmaya başlar. Eğer şansı varsa, o kafa karışıklığından doğru yolu bulabilir. Eğer yoksa aynı şekilde o kafa karışıklığı ile hayatına devam eder. Filmin bölümlerinin ismi de bu geçirilen evreler çerçevesinde şekillendi.

➤ **Peki, filmi izleyen bir seyircide bu üç duygudan veya halden hangisinin uyanmasını beklersiniz?**

Filmi izleyenin öyle bir kültür, öyle bir dünya, öyle bir atmosfer olduğunu anlaması benim için yeterlidir. İzleyen kişi illa ki baştan aşağı değişmek zorunda değil. Sadece dünyada görünenin ötesinde bir hayat olduğunu ve olayların başka bir yönü olduğunu anlaması benim için yeterli.

➤ **Filmin sonunda Fahrettin eski hayatına farklı bir adam olarak geri dönüyor. Bu döngü hakkında neler söylersiniz?**

Filmin başında her şeyi bildiğini ve insanları doğru yola iletmesi gerektiğini düşünen adam, film boyunca aslında ne kadar az şey bildiğini ve ne kadar yetersiz olduğunu anlıyor. Filmin sonlarına doğru Habibe'nin Fahrettin'e söylediği "Kendini bu kadar akıllı zannetmen çok büyük bir akılsızlık" sözüyle yetersizliğini sarsıcı bir şekilde ifade ediyor. En sonunda da, daha önce insanları doğru yola, hidayete iletmesi gerektiğini düşünen insanın olgunlaştıktan sonra gerçekte yapması gereken şeye yöneldiğini görüyoruz. Belirli bir olgunluğa ulaştıktan sonra o işi yapması gerektiğini görüyoruz.

İslam'da başkalarını hidayete götürmek ve kendinle uğraşmak yarı yarıyadır. Hem ailenle, hem kendinle, hem toplumla ilgilenmek zorundasın. Ben bir denge kurmaya çalıştım filmin sonunda da. İslam'ın şöyle anlaşılması sözkonusu. İslam'ı başkalarına

**Ben öyle inanıyorum ki kültür ve sanat siyasetin dünyasından çok daha ileri ve yüce bir dünyaya sahip.**

doğru düzgün yaşatmak için, bir insanı çiçeğe çevirmek için gerekirse onu dövme-lisin. Ama aslında öyle bir şey yok. İnsan kendisi bir güle dönüşmeli ki başka insanlar onun kokusundan etkilenip onun gibi olmak istesin. Asıl İslam'ın özümsemesi gereken şekli budur. Gül kokusunu verirse herkes bundan etkilenecektir.

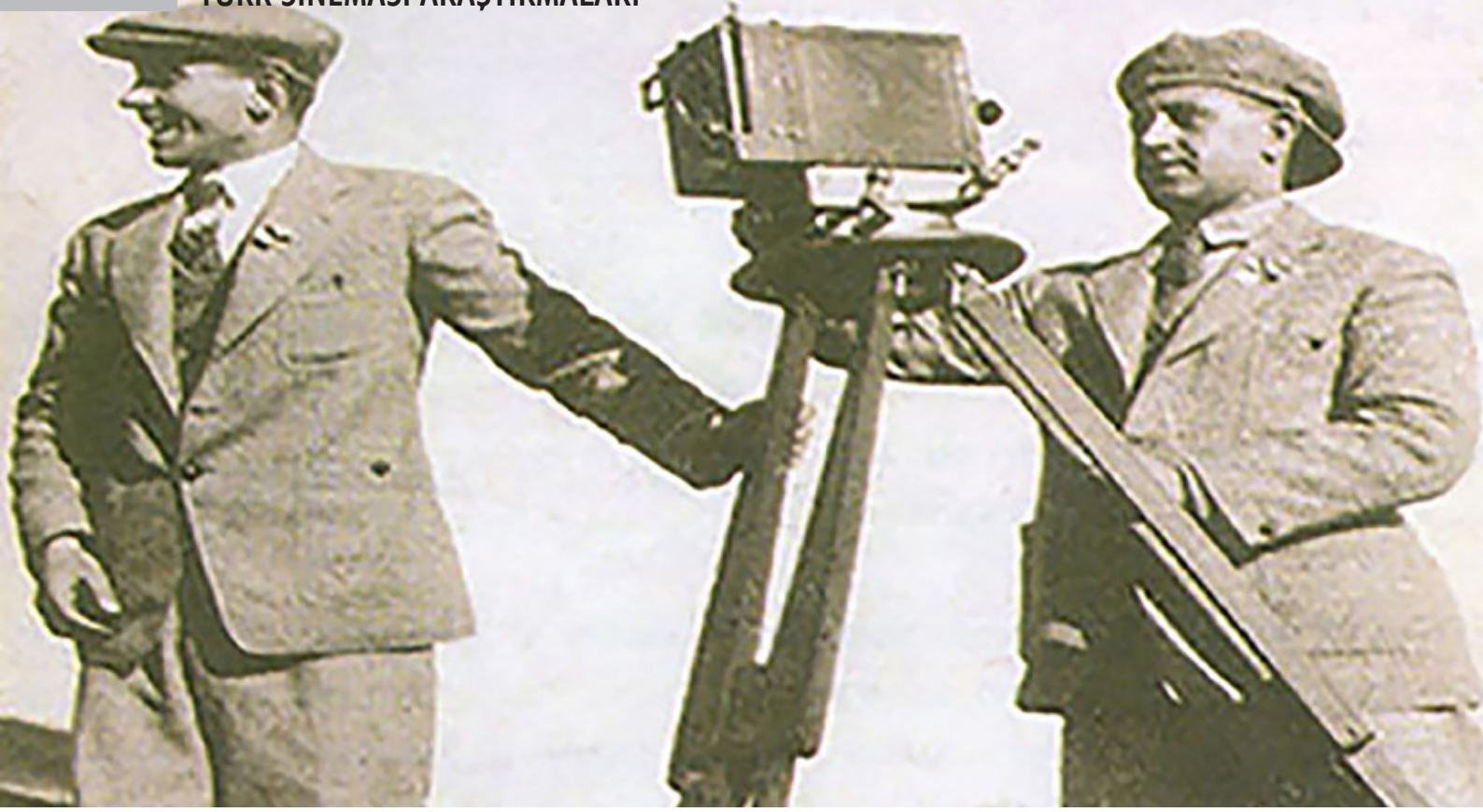
➤ **Filmin tasavvufi boyutunun yanı sıra şöyle bir politik okuma da mümkün mü? Fahrettin'in filmin başındaki katı ve kuralcı halini, karısının onu terk etme ihtimali ile birlikte düşündüğümüzde İran'daki rejim olarak okuyabilir miyiz?**

Bu şekilde görmeye kalkarsanız filmde verilen önemli mesajları kaçırabilirsiniz. Siyaset küçük ve gelip geçici bir şeydir. Film doğru anlamak için bence siyasetten öte şeylere bakmak gerekir. Ben öyle inanıyorum ki kültür ve sanat siyasetin dünyasından çok daha ileri ve yüce bir dünyaya sahip.

➤ **Teşekkür ederiz.**

Ben teşekkür ederim. Ben de size bir soru sormak isterim. Şunu merak ediyorum. Türkiye gerçekten ekonomik anlamda çok büyük atılım yapmış. Acaba biraz da kültürel alanda yatırım yapmayı düşünmüyor mu?

(Sorularıyla sohbete katkı sağlayan Mehmet Başak'a teşekkür ederim.)



# TÜRK SİNEMASI HAFIZASINA KAVUŞUYOR

Esra Tice Yıldırım

Yüzyıla yakın bir geçmişe sahip Türk sineması hiçbir zaman üretkenliğini kaybetmemiştir. Sadece ticari bir meta olarak düşünülen sinema, ilk dönemlere ait film ve belgesel kopyaları başta olmak üzere, yapım kayıtları, senaryo notları, lobileri ve afişleriyle birlikte süreli sinema yayın-

ları gibi materyaller vb. arşivlenmeyerek sahipsiz bırakılmıştır. Oysa sinema, bir sanat olmasının yanında, toplumsal geçmişin izlerini takip edebileceğimiz bir kültür mirasıdır.

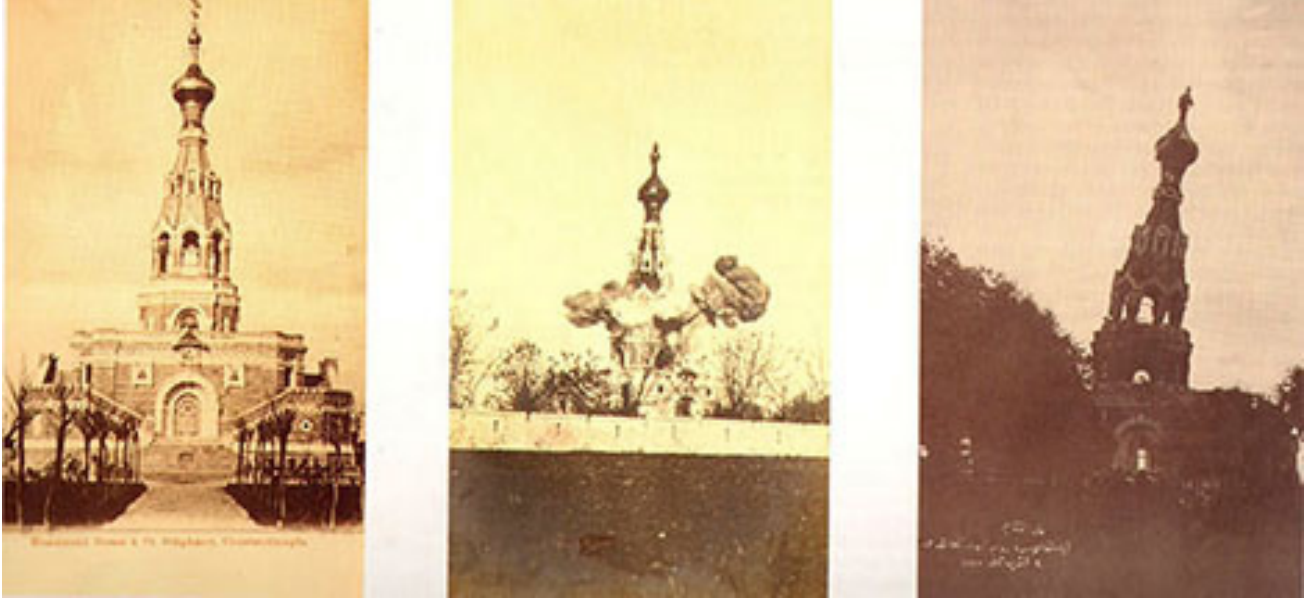
Genel anlamda, Türk sineması bir arşiv kayıt ve belgeleme sistemi konusunda



hep sıkıntı yaşamış ve sinema arşivciliğine özen gösterilmemiştir. Tüm kaynakların, belgelerin ve filmlerin düzenli bir şekilde toplandığı kurumsal bir merkez bulunmaz. İlk yıllar ordu desteğiyle kurulan arşivde toplanan belgeseller ve çeşitli materyaller, dünya savaşları ya da taşınmalar sırasında kaybolur. 1950'li yılların sonunda İstanbul'da bir depoda toplanan filmlerin bir yangınla kül olması da Türk sinemasının hafızasına ağır bir darbe vurur. Hal böyle olunca, Türk sinema tarihi araştırılmak istendiğinde kaynak bulmak, onlara ulaşmak mümkün olmaz. Bireysel birkaç çabanın dışında genel olarak, sinema emekçileri, yapımcıları, yönetmenleri ve oyuncularını bile kendi filmleriyle ilgili dokümanları saklama gereği duymaz. Sinemaya ait bilgiler, ne yazık ki, bölük pörçüktür; ancak koleksiyonerlerin arşivlerinde, yurt içinde ve dışında devlet kütüphanelerinde, resmi arşivlerde, çeşitli sinema kuruluşlarının depolarında, sahalarda, bazı oyuncuların ve teknikerlerin ya da sinema yazarlarının elinde sinema tarihimize ait önemli set fotoğrafları, belgeler yahut filmler bulmak mümkün olur. Bu gibi kaynaklardan temin edilecek materyaller bir arşiv oluşturmak için önem arz etmektedir. Yine de kurumsal bir Türk sineması arşivi ancak iğneyle kuyu kazmaya benzeyen böyle bir çaba neticesinde ortaya çıkacaktır. Böylesi bir arşiv gelecek nesillere sinema tarihimizi detaylı

bir şekilde araştırma ve anlama fırsatı sunacaktır. Bilim ve Sanat Vakfı (BİSAV), bir süredir altyapısını oluşturmakla meşgul olduğu Türk Sineması Araştırmaları (TSA) arşiv çalışmasında bu sorumluluğu üstlenerek gereğini yerine getirmek üzere bilgileri, birincil kaynaklardan araştırarak bütüncül ve düzenli bir Türk sinema tarihi envanteri sunmayı hedeflemektedir. Türk sinema tarihinde uzman kişilerin yer aldığı danışma kurulu ve genç araştırma ekibinin katkılarıyla, Türk sineması meraklıları ve araştırmacıları için özenle hazırlanacak bu arşiv, İstanbul Kalkınma Ajansı'nın 2012 2. Dönem Mali Destek Programları arasında yer alan Yaratıcı Endüstrilerin Geliştirilmesi-Kâr Amacı Gütmeyenler Programı kapsamında başarılı bulunarak desteklenmektedir.

Akademik bir yaklaşımla hazırlanacak olan bu kapsamlı arşiv çalışmasında ele alınacak birincil kaynaklar; ilk yıllardan günümüze kadar olan filmler, kitaplar, süreli yayınlar ve gazeteler derlenip kayıt altına alınacaktır. Henüz derlenmemiş olan ve her biri belge niteliği taşıyan film künyeleriyle sinopsisleri ve sinemaya emek vermiş pek çok kişinin biyografisi belirli bir sistem ve yaklaşım çerçevesinde yeniden yazılıp arşivlenecektir. Bilimsel araştırma teknikleri doğrultusunda, film lobileri, afişleri, sinema dergileri, kitaplar, makaleler, röportajlar ve akademik çalışmalardan elde edilen, sinemanın ilk



yıllarından bugüne dek olan döneme ait bilgiler, yönetmenler, oyuncular ve filmler olmak üzere başlıca üç kategoride tasnif edilecektir. Yurt içine ve dışına yapılacak çeşitli kurumsal ziyaretlerle Türk sinemasının ülke sınırları içindeki ve dışındaki dokümanlarına ulaşılması hedeflenmektedir. Ulaşılan güvenilir verilerden oluşan TSA veritabanına, yine aynı proje kapsamında hayata geçirilecek güncel Türk Sineması'nın nabzını tutan TSA portalı üzerinden erişim mümkün olacaktır.

TSA projesi, uzun vadeli bir hedef olarak ise, sözlü tarih çalışmaları, makale ve kitap yayınları aracılığıyla Türk Sineması'yla ilgili özgün içerik üretimine katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Bunların yanı sıra, proje süresince temin edilip arşivlenen yazılı, işitsel ve görsel tüm materyaller, BİSAV Kütüphanesi bünyesinde kurulacak

TSA Arşivi'nde araştırmacıların istifadesine sunulacaktır.

İstanbul Şehir Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü ile ortak olarak yürütülecek projenin dokuz ayda tamamlanması hedefleniyor. Bir konuya hâkim olabilmek için o konunun tarihinin ortaya çıkarılması elzemdir. TSA projesi, ileride daha etkili ve verimli bir sinema anlayışı ile Türk Sineması tarihinin ortak bir hafıza elde etmesi için önemli bir çıkış noktası olmayı hedefliyor.

# Şimdi her yerde!





# SUZAN HANDE GÜNERİ:

## “Film Yapımının Tek Bir Formülü Yok”

**S**uzan Hande Güneri 1978 İzmir doğumlu. 1999’da Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema Bölümü’nden mezun oldu. NTV’de Montaj Departmanı’nda ve TV8’de Tanıtım Bölümü’nde çalıştı. 2004 yılı sonbaharında Semih Kaplanoğlu ile tanıştı ve *Meleğin Düşüşü* filminin setinde devamlılık tutarak işe başladı. 2005 yılından beri Kaplan Film’de çalışıyor. *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinde yapımın her aşamasında ve özellikle kurguda görev aldı. Hâlihazırda Semih Kaplanoğlu’nun asistanlığıyla birlikte Kaplan Film bünyesinde Proje Sorumlusu olarak çalışmalarını sürdürüyor. Suzan Hande Güneri’yle film yapım sürecinin arka plânı üzerine konuştuk. Güneri, çeşitli çalışma disiplinlerini bünyesinde toplayan bu çok veçheli yapıyı izah ederken, çalışma haritasının ana hatlarını da bizlerle paylaştı.



Fotograf: Fatih Ağdas

---

SÖYLEŞİ: **AYŞE PAY**

---

➤ Bir film vizyona girene dek pek çok safhadan geçiyor. Bu sürecin genelde çok küçük bir kısmı biliniyor. Oysa film yapımı, çekim izinleri, sözleşmeler, yazışmalar, bütçe hazırlıkları, yapım destekleri, dağıtım, telif hakları vs. gibi pek çok aşamayı da içeriyor. Öncelikle şunu sorayım: Yapım öncesi çalışmalar nasıl şekilleniyor?

Her şeyden evvel şunu söylemeliyim: Semih Kaplanoğlu ile *Meleğin Düşüşü*'nde çalışmaya başlayana kadar film yapım süreciyle ilgili pek bir fikrim yoktu. Ön hazırlık aşamasının çok sonlarında ekibe

dâhil olmuştum. Filmin çekim ve post prodüksiyon sürecinde yer aldım. İlk günlerde “Film çekilmediği zaman ne yapıyor acaba?” diye sorduğumu hatırlıyorum. Daha sonra Semih Kaplanoğlu ile Yusuf Üçlemesi'nin her aşamasında çalışarak yapım sürecini öğrenmeye ve uygulamaya çalıştım. Şunu belirtmek isterim ki film yapım süreci tek bir formülü olan bir süreç değil. Tabii ki belli başlı aşamaları var, ancak her filmin kendine özgü kolaylıkları, zorlukları, sorunları ve çözüm yolları oluyor. Bir filme başlarken her şeyden önce bir fikir, bir konu olması gerekiyor. Senaryo yazım aşamasında bu konuyla ilgili bir ön çalışma yapılıyor. Konuya göre arşiv

**Film yapım süreci tek bir formülü olan bir süreç değil. Belli başlı aşamaları var, ancak her filmin kendine özgü kolaylıkları, zorlukları, sorunları ve çözüm yolları oluyor.**

çalışmaları, okumalar, geziler, röportajlar düzenleniyor. Bunu sinopsis, genişletilmiş bir tretman ve yönetmen notu gibi yazım aşamaları takip ediyor. Eşzamanlı olarak senaryo ve proje geliştirme fonlarına başvurular yapılıyor. Böylelikle senaryo yazımı bitene kadar ortaya çıkan masrafların bir kısmı bu fonlardan karşılanabiliyor.

Senaryo bittiğinde bir tahmini bütçe hazırlamak gerekiyor. Bütçeyi etkileyen birçok ayrıntı var. Bu aşama, aynı zamanda birçok kararın verileceği yoğun bir çalışma dönemi. Oyuncular kim olacak? Çekimler nerede ve hangi mevsimde yapılacak? Çekim formatı ne olacak? Ekipte kimler olacak? Ortak yapımcı olacak mı? Bu ve benzeri sorular bu dönemde cevaplarını buluyor. Ulusal ve uluslararası yapım desteği fonlarına başvurular da bu dönemde diğer çalışmalarla eşzamanlı yapılıyor. Yabancı ortak yapımcı varsa, filme nasıl bir katkısı olacağı ve karşılığında hangi hakların verileceği bu aşamada kararlaştırılıyor. Mekân ve oyunculara karar verilip, ekip de tamamlanınca artık çekim senaryosu çıkarılıyor. Sanat yönetmeniyle kostüm ve dekor çalışmaları ve kamera grubuyla test çekimleri yapılıyor. Sonrasında çekime geçiliyor.

➤ Çekim izinleri konusunda dikkat edilebilecek hususlar neler?

Bazı çekim izinlerini alabilmek için çok önceden hareket etmek gerekiyor. Bürokrasinin çok yavaş ilerlediği bazı yerler var. Meselâ *Bal* filmi için öncelikle düşünülen mekânlardan biri, Gürcistan sınırındaki Macahel bölgesiydi. Sınıra çok yakın olması sebebiyle Genelkurmay'dan talep ettiğimiz izin belgesi hâlâ gelmedi. Oysa bölgede birkaç hafta süren bir mekân ve oyuncu bulma çalışması yapılmıştı. Çekim izinlerinin ücrete tabi olduğu yerleri de önceden tespit edip masrafları tahmini de olsa bütçeye mutlaka eklemek gerek.

Çekim öncesi aşağı yukarı tamamlanması gereken çalışmaları özetlersek...

Sinopsis, tretman ve senaryo yazım aşaması tamamlanmış, bütçe ve finans plânı hazırlanmıştır. Yapım için gerekli finansman bulunmuş, ekip oluşturulmuş, mekân ve oyuncu bulma çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Reji ekibi ile çekim senaryosu, sanat yönetmeni ile dekor, kostüm çalışması, görüntü yönetmeni ile biçim ve görsellik üzerine çalışmalar yapılmıştır. Son olarak post prodüksiyon takvimi de hazırlanmıştır.

➤ Post prodüksiyon takviminin içeriğinden biraz bahseder misin?

Bildiğimiz üzere çekim bittikten sonraki tüm işlemler post prodüksiyon aşaması olarak adlandırılır. Kurgu, ses çalışması, renk düzeltme, jenerik, altyazı, laboratuvar işlemleri, kopya baskı gibi işlemler bu



süreçte gerçekleşir. Bu işlemlerin tümünü içeren bir takvimin en çok işe yarayacağı vakit, filmin bitirilmesi gereken kesin bir tarihinin olması durumudur. Bu önemli bir festivalin son başvuru tarihi olabilir, bir fon için filmin teslim edileceği tarih olabilir ya da film bir festivale seçilmiştir ve gösterim tarihine kadar tüm işlemlerin hatasız bir şekilde yapılması gerekmektedir.

Filmi ilk defa bir festival seçkisine gönderirken kurgusunu bitirmiş olsanız bile geri kalan çalışmalarını büyük ihtimalle bitirmemişsinizdir. Önünüzde ses yerleştirme, sound design, foley, varsa müzik yapılması ve kaydı, final miksaj ve renk çalışması, jenerik, kopya baskı, altyazı yapılması gibi süreçler vardır. Bütün bunları özellikle de yurtdışında yapıyorsanız önünüzde süreci net bir şekilde görebileceğiniz bir takvim hazırlamak en iyisi. Hangi aşama nerede yapılacak, ekipten kimler olacak, son kontrolleri kim yapacak, altyazı çevirisinin teslim tarihi nedir gibi bilgilerin de bu takvimde yer alması iyi olur.

Özellikle Cannes, Berlin gibi büyük ve önemli festivallerden önce tüm yönetmenler ve yapımcılar filmlerini hızla bitirmeye çalışırlar. Eğer iyi hazırlanmış bir post prodüksiyon takviminiz varsa, kalan işlerinizi ve vaktinizi ayarlayıp, çalışacağınız stüdyoları ve kişileri önceden belirleyebilir, rezervasyonları da önceden yapabilirsiniz. Aslına bakarsanız önünüzde bir festival ya da başka bir deadline olmasa bile bu takvimi yapmanın çok faydası var.

**Cannes, Berlin gibi büyük ve önemli festivallerden önce tüm yönetmenler ve yapımcılar filmlerini hızla bitirmeye çalışırlar. Eğer iyi hazırlanmış bir post prodüksiyon takviminiz varsa, kalan işlerinizi ve vaktinizi ayarlayıp, çalışacağınız stüdyoları ve kişileri önceden belirleyebilir, rezervasyonları da önceden yapabilirsiniz.**

▾ Peki, yola koyulduktan sonra ekipteki herhangi bir değişiklik süreci nasıl etkiliyor?

Bu ekipte kimin değiştiğine bağlı. Eğer değişen kişi teknik ekipten biri ise süreçte önemli bir değişiklik olmaz. Yerine uygun biri kısa sürede bulunup çekimlere devam edilir. Teknik ekipte değişen kişi görüntü yönetmeni ise belki yönetmen ile bir iki gün ön çalışma yapması gerekebilir. Bu durumda set, bir iki gün durabilir; yönetmen ile görüntü yönetmeni o güne kadar çekilmiş plânları izleyerek aynı biçimi sürdürmek için çalışırlar. Ancak değişen kişi bir oyuncu ise hem yerine yeni bir oyuncu bulmak zaman alır hem de o güne kadar çekilmiş sahneler bir daha çekilir. Bu da çekimlerin uzaması demektir. Bu uzamanın maddi boyutu var tabii. Hem ekibe ödenmesi plânlanan miktar artar hem de plânlanandan daha fazla negatif çekilir. Çekim yapılan mekânlara tekrar girebilmek için bir kez daha mekân kirası vermek gerekebilir.



*Meleğin Düşüşü*'nde ana karakterlerden birini, son çekim gününde değiştirmek istemişti Semih Kaplanoğlu. Yerine bir iki gün içinde yeni bir oyuncu bulundu, deneme çekimleri yapıldı ve aynı mekânlara tekrar girilerek aynı sahneler yeni oyuncu ile tekrar çekildi. Bu tip konularda benim Semih Kaplanoğlu'ndan öğrendiğim cesur olmak, bir kişi olmuyorsa değiştirmekten korkmamaktır. Sonuçta çekimler her şekilde biter, ama elimizde kalan filmidir ve filmin yönetmenin istediği gibi en iyi şekilde yapılması gerekir. Bu yüzden çekimin bir hafta uzaması, filmin kötü olmasından çok daha iyidir.

#### ➤ Bütçe kalemlerinin oluşturulması ve mali destek süreci nasıl şekilleniyor?

Bütçe kalemlerini etkileyen çok fazla faktör var. Bunları şöyle sıralayabiliriz: Hazırlık, çekim ve post prodüksiyon süresi.

“Çekim yapılacak mekânlar”: Stüdyoda mı çekilecek? Gerçek mekânlar mı kullanılacak? Şehir veya ülke dışında çekim yapılacak mı? Dekor, kostüm yapılacak mı? Çekim için izin alınacak yerler bir ücrete tâbi mi? Mekâna bağlı olarak ekibin konaklama, yeme içme, iletişim ve seyahat giderleri de değişiyor tabii ki.

“Oyuncular”: Yerli mi yabancı mı? Kaç hafta çalışacaklar? Seyahat etmeleri gerekecek mi?

“Ekip”: Yurtdışından ekip gelecek mi? Kaç hafta çalışılacak?

“Ortak yapım”: Yabancı bir ortak yapımcı var mı? Hangi işlemler hangi ülkede yapılacak? Yurtdışından ekip ya da malzeme gelecek mi? Hangi ülkede bütçenin ne kadarı harcanacak? Çeşitli fonların çeşitli kuralları var bu konuda, meselâ Almanya’nın bölgesel fonları, verdiği desteğin bölgede harcanmasını şart koşuyor; oradaki sektörü kalkındırmak, canlandırmak için.

“Ekipman”: Film hangi formatta çekilecek? 35mm mi yoksa dijital mi? Bu seçim tüm post prodüksiyon yöntemini ve bütçesini etkileyen en önemli faktör. Buna karar verdikten sonra post prodüksiyon sürecinin nerede gerçekleşeceği belirleyici olacak.

Ekipman tercihinin belirleyiciliğine örnek vermek gerekirse *Bal* filmi Çamlıhemşin’de 35 mm ile çekildi. Negatifler Münih’teki Arri Laboratuvarı’nda yıkandı, telesine orada yapıldı ve izlenmesi için tekrar çekim yeri olan Çamlıhemşin’e gönderildi. Oradan da kasetler, ses eşlemelerinin ve kaba montajın yapıldığı İstanbul ofise gönderildi. Bu uzun yolculuk şu şekilde tasarlandı: Negatifler haftanın iki (bazen üç) günü Çamlıhemşin’den Trabzon Havalimanı’na götürüldü. Orada Almanya’dan gelen bir kuryeye teslim edildi. Kurye, negatifleri Münih’teki Arri Laboratuvarı’na teslim etti, oradan teslim aldığı telesine kasetlerini bir sonraki gelişinde Trabzon Havalimanı’nda ekibimize verdi. Yönetmen ve görüntü yönetmeni tarafından gerekli izlemeler yapıldıktan sonra kasetler kargo ile İstanbul ofise gönderildi.

**Yurtdışı festivallerin de kurallarına iyi bakmak gerekiyor. Diyelim ki filmi bir ülkenin nispeten küçük bir festivaline gönderdiniz, bu durumda ülke prömiyeri isteyen daha önemli bir festivale gidebilme şansını kaybedebilirsiniz.**

### ▣ Çekim sonrası süreç nasıl işliyor?

Biz Yusuf Üçlemesi’nin tüm filmlerinde şöyle bir yöntemle çalıştık: Çekimler şehir dışında sürerken ekipten gelen negatifleri laboratuvara teslim edip telesine bantlarını aldık. Görüntülerin sesleri eşlenip kontrol edildi. Eksik ya da sonradan ihtiyaç duyulabilecek sesler listesi, sette sesleri çeken sesçiye gönderildi. Görüntüler sahneler ayrılıp kaba montajı yapıldı ve yine gerekebilecek ek plân önerileri yönetmene iletildi. Kaba montaj ilerledikçe de yönetmene bir DVD ile ulaştırıldı. Bu yöntemle çekimler bittikten yaklaşık bir hafta sonra elimizde içinde çekilmiş tüm plânların yer aldığı bir kaba kurgu oldu. Daha sonra işin zor kısmı, filmi en iyi şekilde bitirebilmek ve “kitlemek”.

Kurgu aşaması ile ses çalışması aslında paralel gitmesi gereken bir süreç. Bunun sebebi, herhangi bir sesin bir plânın uzunluğunu etkileyebilecek olması. Yani bir plânın altında kullandığınız ses, o plânın olması gerekenden daha uzun ya da daha kısa algılanmasına sebep olabilir.



**En önemli şey doğru bir zamanlama yapmak, doğru bir bütçe hazırlamak ve sorumluluk sahibi bir ekip kurabilmek. Bir de çok iyi plânlanmış bir çekim ve post prodüksiyon takvimi çıkartmak. Önem verilmesi gereken şeylerden biri de sözleşmeleri doğru okumak ve her ihtimali gözetmek.**

Ses tasarımı ve renk çalışması, jenerik yapılması sonraki süreçler. Bütün bunlardan sonra ilk temiz kopyayı izlemek, benim için her zaman heyecanlı bir süreç. Bir yandan uzun süren bir çalışmanın ardından filmi ilk defa perdede izleyecek olmak, bir yandan da “Acaba bir hata var mı?” düşüncesi...

➤ **Yapım sonrası (dağıtım, gösterim, tanıtım, festival katılımları vs.) çalışmalarında nasıl bir süreç izlemek gerekiyor?**

Aslında her filmin kendine özgü bir dağıtım süreci var. Bu biraz filmin yapısına, biraz da dağıtımçıya bağlı olarak değişiklik gösterebiliyor. Yapım sürecini finanse ederken dağıtım ve tanıtım için ne kadar bir bütçe harcanabileceği de karar verilmesi gereken bir konu. Film önemli bir festivalin yarışmalı bölümüne seçilmişse vizyon tarihini bu festival sonrasına atmak, hem yapımcının hem de dağıtımıcının tercihi oluyor genelde. Filme verilecek bir ödül, kopya ve salon sayısını, yurtiçi basın görüşmelerini, gazeteye verilecek ilân bütüklüğünü bile etkileyecektir.

Festivaller konusunda önemli birkaç nokta var: A sınıfı dediğimiz büyük festivaller,

filmin dünya prömiyerinin yapılmamış olmasını isterler. Yani daha önce hiçbir yerde gösterilmemiş olması gerekir. Siz eğer acele edip filminizi yurtiçinde bir festivalde göstermişseniz, A sınıfı festivaller artık filminizi kabul etmez. Yurtdışı festivallerin de kurallarına iyi bakmak gerekiyor. Diyelim ki filmi bir ülkenin nispeten küçük bir festivaline gönderdiniz, bu durumda ülke prömiyeri isteyen daha önemli bir festivale gidebilme şansını kaybedebilirsiniz. Burada da filmin post prodüksiyon aşamasında, kurguyu bitirmeye az bir zaman kala bir festival başvuru takvimi çıkartmak çok isabetli olur.

Festivallere, özellikle yurtdışı festivalleri için, yine çevirisi çok iyi yapılmış, filmin afişiyle bir bütünlük taşıyan küçük tanıtım broşürleri (flyer) hazırlamak, üzerine filmin gösterim yeri, tarihi ve saatini yazmak da filmin görülebilirliği açısından önemli.

➤ **Yapım sürecindeki çalışmalarda belli bir sıra gözetiliyor mu?**

Aslında sıra kendiliğinden oluşuyor diyebiliriz. Bir aşamayı tamamlamadan diğerine geçmek pek mümkün olmuyor zaten. Senaryo tamamlanmadan bütçe yapılamıyor, bütçe olmadan iyi bir finans plânı oluşturulamıyor. Yeterli finans bulunmadan ekip kurulamıyor vs. Her aşama kendi içinde önemli ve hiçbirisi diğerinden önemsiz değil. Bir aşamadaki dağınıklık ve dikkatsizlik, diğer aşamalara sirayet edebilir. Bu nedenle hepsine ayrı ayrı özen göstermek ve titiz çalışmak, her şeyi kayıt altına almak gerekiyor.

➤ Yapım sürecinde özellikle dikkat edilmesi gereken hususlar var mı? Deneyimlerine dayanarak örneklendirebilir misin?

En önemli şey doğru bir zamanlama yapmak, doğru bir bütçe hazırlamak ve sorumluluk sahibi bir ekip kurabilmek. Bir de çok iyi plânlanmış bir çekim ve post prodüksiyon takvimi çıkartmak. Önem verilmesi gereken şeylerden biri de sözleşmeleri doğru okumak ve her ihtimali gözetmek. Bazen küçük bir ayrıntı gibi gözüken bir madde, karşınıza büyük bir sorun olarak çıkabilir. Yabancı yapımcılara ve fonlara gönderilecek metinlerin ve belgelerin çevirilerinin de çok iyi yapılması gerekiyor.

➤ Sözleşmeleri doğru okumayı biraz açabilir misin?

Önemli olan birkaç nokta var aslında: Süre, tanımlar, sözleşmenin kapsadığı haklar, ortak yapım sözleşmesi için hak sahibi olunan bölge, ortakların yapacağı işlemler, gelirlerin dağılımı, yüzdelerin hesaplanması vs. gibi. Yabancı dildeki sözleşmelerin her zaman çevirisinin yapılıp okunması, mutlaka film yapımı, telif hakları ve ortak yapımlar konusunda deneyimli bir avukattan yardım alınması gerekiyor.

➤ Ortak yapımcılarla da çalıştınız kimi projelerde. Bunun avantajları ve dezavantajları neler?

Şimdiye kadar Yunanistan, Almanya, Fransa ve Bosna-Hersek'ten yapımcılarla çalıştık. Daha iyi teknik olanaklara

sahip olma imkânı açısından özellikle Avrupa'dan bir ortak yapımcı olması proje için olumlu. Özellikle laboratuvar hizmetleri, renk çalışması (color correction) ve miksaj, bizim özellikle Almanya'da yahut Fransa'da yapmayı tercih ettiğimiz işlemler. Ama tabii burada yönetmen faktörü çok önemli... Ne istediğini bilen ve istediğini almak için titizlikle çalışan bir yönetmenle çalışıyorsanız bu imkânları iyi değerlendirebilirsiniz. Kendi adıma, yeni projelerde Almanya'dan gelen dökümleri örnek aldığımı söyleyebilirim. Bütçeler, nakit akışı dökümleri, harcama dökümleri, call sheet ve takvimler...

Yabancı bir ortak yapımcının tek dezavantajı, aramızdaki kültürel farklılıklar ve çalışma yöntemlerinin farklılığı olabilir. Örneğin yerel öğeler içeren bir senaryoyu anlamakta zorlanabiliyorlar. Ortaklık sonucu sete gelenler, ekibe katılanlar, ilk zamanlar çalışma koşullarına adapte olamasalar da ilk haftadan sonra alışıyorlar. Yani bir Alman sesçi saat tam 12:00'de öğlen yemeği molası olmasını beklerken, o sırada yönetmen çekilecek sahne için beklediği yağmur yağmaya başladığı için mola vermeyebiliyor. İlk önce buna bir anlam veremiyorlar, fakat zamanla ekibe uyum sağlıyorlar. Ya da Fransız bir kurgucu, kız isteme sahnesini izleyerek ne olduğunu anlamayıp sadece misafirlere kahve ikram edilen bir sahne gibi algılayabiliyor. Bütün bunlar da diyalogla aşılabilen konular.



# ALENGİRLİ KARANLIĞIN İÇİNDEKİ ATEŞ

---

**AYŞE YILMAZ**

---

Herakleitos fragmanlarının birinde “Değişimleri ve her şeyi meydana getiren, mevsimleri belirleyen, düzenleyen, gösteren ve bildiren güneş, devirlerin yöneticisi ve gözetleyicisidir.” ifadesi yer alır. Macar yönetmen Béla Tarr her ne kadar felsefe ile sinema dilinin farklılığına vurgu yap-

sa da, *Karanlık Armoniler* (Werckmeister Harmonies, 2000) filmi, bu cümlenin altını çizer mahiyetteki bir temsille açar. Meyhanedeki bir grup kasaba ahalisi Janos’tan güneş tutulmasını canlandırmasını ister. Aralarından bir Güneş, bir Dünya, bir Ay seçilir ve sıra temsile gelir. Güneş dışında herkes dönmeye başlar. Janos, öylesine iyi bir şekilde yönetir ki



insandan uyduları, tam tutulma gerçekleştiğinde âdeta meyhanedekiler her yerin karardığını ve soğuk yüzünden yavaş yavaş üşüdüklerini hissederler. Merkezde duran güneşin bile aşmadığı sınırlar gün yüzüne çıkar. Çünkü yalnızca akıl sahibi insan seçebildiği, günah işleyebildiği için sınırlarını aşabilen bir varlıktır ve “kendisinden hiç kimsenin saklanamayacağı hiç batmayacak olan ise kozmik ateş, yani logosdur.” İnsanla logos arasında görünmez bir uyum vardır. Gece ve gündüz, yaşayan ve ölen, uyanık ve uyuyan, genç ve yaşlı aynı şeydir. Çünkü sonrakiler öncekilerle, öncekiler sonrakilerle yer değiştirir. Mevcut olan ortaya çıkar. Logos içerisindeki bu yer değiştirmeler bir yasaya göre işler. “Yasa ise Bir’in kararına uymaktır.”

### Hiçliğe Övgü

Laszlo Krasznahorkai'nin *Direnişin Melankolisi (The Melancholy of Resistance)* kitabından uyarlanan *Karanlık Armoniler*, küçük bir kasabada geçer. Film, burada sıkışık kalmış, âdeta hapsolmuş ve bir kurtarıcı bekleyen kasaba insanlarının durumunu iyiden kötüleştirecek bir sirk tam merkezde kurulmasını ve devasa büyüklükte ölü bir balinadan daha çok üç gözlü on kilo ağırlığında Prens'in takipçileri hâline gelen kasaba ahalisini konu ediniyormuş gibi yaparken aslında seyirciyi Janos'un hayatına ve yaşadıklarına ortak eder. Film boyunca paranın ve sermayenin dostu Prens'in yüzü hiç görünmez. Prens sirk sahibinin yarattığı, zamanla

çığıından çıkarak onun ve tüm kasabanın başına bela olan bir Frankenstein'dir. O, logosun, kozmosun ve insanın karşısında yer alan bir yaratık... Ona göre bütün hiçbir şeydir. “Tüm bu harabede yapım var. Yıkım için tek duygu dizginsiz ve ölümcül. Korkularımızda ve umutsuzluklarımızda gerçek nesneyi bulamadık. Böylece, karşılaştığımız her şeye vahşice ve nefretle saldırdık. Dükkânları yıktık, dışarı attık. Çiğnedik her şeyi. Sabit değildi ama biz kımıldatamadık. Tahta ve demir çubuklarla kırdık. Sokaktaki arabaları devirdik, zavallı reklam levhalarını yırttık. Telefon merkezini yıktık çünkü içeride ışık görmüştük. Postacı iki kadın vardı, bayılınca bıraktık onları. Kullanıp atılmış iki paçavra gibi cansız elleri, dizlerinin arasında... Kambur... Kanlı masadan kayıp düştüler.” Bu sözlerle bütün hiçleşir ve insan bu ücra kasabada korkularıyla kalakalır. Béla Tarr bu hiçlik yüceltisi karşısında bütünün/logosun sözcülüğünü üstlenmez. Ancak Prens'in sirk sahibiyle aynı dili konuşmaması ve arada bir tercüman bulunması da Tarr'ın dile yaptığı vurguyu gösterir. Zira varlığın ne'liğini dil ortaya koyar, varlığa ilişkin hakikat dildir. Logos kendini dilde açık eder.

### Ölülerin Şهادeti

Filmdeki ölü balınayı neredeyse tek ziyaret eden Janos'tur. Ona göre balınaya bakıldığında esas görülmesi gereken şey Tanrı'nın yaratıcılığı, gücü ve bu gücün o hayvana nasıl yansıdığıdır. Yine

## SİNEFİL: KARANLIK ARMONİLER

de Tanrı'nın böylesine gizemli yaratıklarla kendini eğlendirmesine bir anlam veremez. Ama kasaba içinde bunu tek duyumsayan yine sadece kendisidir. Filmin sonunda balinanın sirk kamyonunu paramparça edip kenara yığılan koca bedeni ve her şeye şahitlik eden gözleriyle kasabanın ortasında öylece kalakalması, Tanrı'yı temsil ettiği fikrini daha da belirginleştirir. Bu, bütünün hiçe dönüştüğünün bir başka delilidir.

Bu durum yine filmin sonunda Janos'un sessizliğe gömülmesiyle paralellik arz eder. Janos gibi insanların nesli tükenmeye yüz tutar, Prens Güneş'in önüne geçer ve bir akıl tutulması yaşanır. Janos, Béla Tarr'ın diğer karakterleriyle ortak özelliklere sahipmiş gibi görünse de aslında aralarında ciddi farklar vardır. Örneğin *Ovada Yolculuk (Utazás az Alföldön, 1995)* filminde ovaları dolaşan genç kendisini, hayatı ve Tanrı'yı anlamaya dönük derin ve kesif cümleler kurarak varoluşsal sorgulamalar yaparken yine malzemesi Güneş ve Ay'dır: "Şu güneşin evli bir adam olduğunu biliyor muydun? Ama bu evlilik onun başına büyük bela oldu. Kukla bir devletin yükü altında çok gayret ettiği için kötü karısı ona yalnızca acı çektirdi. Hava kararmaya başladığında ve bulutlar dağılırken onu kızarmış bir yüzle görebilirsin, gökyüzünden düşene kadar... Neden odamın içine bakıyorsun her şeye burnunu sokan ay? Dünya dönüyor artık burada eski günlerdeki gibi.



Öncelikle bir yerde hata ettin. Hiçbir odası olmayan yerde kalbimde yanıp tükenen bir hayat gördüm. Acı ve keyif arasında sen bir ölüm kalım savaşı gördüm. Ama acının zafer kazandığını göremedin. Madem merak ediyorsun, yüzüme bak öyleyse. Aynada kendini görmüş gibi olabilirsin. Soğuk ve tepkisizim, mezardan çıkmış bir ölü gibi." Janos'u ise ele veren cümlelerinden çok hareketleri, duruşu ve bakışıdır. Bu, Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı ve FIPRESCI, İstanbul Film Festivali'nden Onur ödülleri gibi birçok ödül kazanan son filmi *Torino Atı (A Torinói ló, 2011)*'ndeki karakterlere daha yakın düşen bir durumdur.



### Anlatımı Aşan Kareler

Çok uzak bir anıştırmayla da olsa *Karanlık Armoniler*, Trier'in *Dogville* (*Dogville*, 2003) filmini anımsatır. Orada da olay küçücük ve dışarıyla bağlantısız bir mekânda geçer. Beklenmedik bir zamanda ve şekilde kasabaya yeni bir kişinin gelmesiyle hayat yavaş yavaş farklılaşmaya başlar. Bu farklılığın müsebbibi bu filmdeki gibi bir kadındır. Prens'in yolunu açan ve kasabayı kaosa sürükleyen de Tünde Eszter'dir. Tünde, niçin ayrıldıklarını bilmediğimiz müzisyen kocasını 'Temiz Kasaba Hareketi'ni başlatmaya mecbur etmesi için Janos'u görevlendirir. İyilerin listesi elindedir ve bunun bir an önce

kocasını tarafından imzalatılması gerekir. Sonunda, güneş tutulmasının ardından gün aydınlandığında Tünde, kendisi için paraya ve güce dayalı bir geleceği garantiler, Janos ise bir hastane köşesinde iyice içine kapanır. Böylece *Dogville* filmindeki gibi iyiliği ve kötülüğü, doğruluğu ve eğriliği seyircisine sorgulattır.

Yönetmen bir röportajında, "Film benim için en başta resimler, sesler, gürültüler, konuşmalar, yüzler, etkileşimler ve en nihayet biraz da öykü demektir. Öykülerden nefret ederim. Çünkü bence bütün öyküler Eski Ahit'ten beri aynıdır. Ne yeni bir öykü, ne de sürprizler var artık. Elimizdeki tek şey hayatımız ve biz bunu filme çekmeye çalışıyoruz. Dolayısıyla, eğer öykünün berisinde bir şey duyabiliyorsam ve bu öykünün üstüne çıkabiliyorsa, ancak o zaman filmin bir değeri olur." diyerek filmlerinde felsefe yapmadığı gibi edebiyat uyarlamalarını uyguladığı hâlde edebiyat gösterisi sergilemediğini, öykü anlatmadığını dile getirir. Béla Tarr her ne kadar ne anlatmak istiyorsa onu tümüyle somut bir biçimde anlattığını söylese de *Karanlık Armoniler* dâhil neredeyse tüm filmleri metafizik boyutuyla da ele alınabilecek bir üstyapıyı da içinde barındırır. Sinema görüntüyle hikâye anlatma işi değildir, ancak o aşıldığında film adını alabilir.

### Mekân ve Zamanın Ritmi

Mekânı en az filmdeki karakterleri kadar önemseyen ve çekimlerden önce seçtiği bölgeye giderek hayal kurduktan sonra





ekibini çağıran yönetmen filmini birçok değişik mekânda çeker. Buna karşın film boyunca kendi kaldığı odada beş dakikadan fazla zaman geçiremeyen Janos'un yersiz yurtsuzluğunu da sergilemekten çekinmez. Aynı şekilde müzik de ana karakterlerden biridir Tarr için. Aynı mekân seçimindeki gibi önce müziği hissettiği ve ana karakterleri tanımadan işe girişmediğini ifade eder.

Bunun yanında filmdeki müzisyenin notalar ve müzikle ilgili konular hakkında kendisi için tuttuğu sesli kayıtlar da müziğin Béla Tarr için önemini ortaya koyar. Bu kayıtlarda, filmle aynı adı taşıyan

Werckmeister'in yedi notaya eklediği ara tonlarla birlikte (diyeyiz) gereksiz bir kibrin ortaya çıktığından, bunun bizden önceki tarihli çağlarda yaşayan insanlar gibi cennet armonilerinin tanrıların ülkesinden geldiği inancını sarstığından ve tanrıların bütün armonilerinin elde edilmekle kalmayıp onu aşmak, ona galip gelmek için de elden gelenin yapıldığından bahseder.

Filmlerini senaryo kullanmadan çeken yönetmenin filmlerindeki temel unsur ise uzun çekimlerdir. Oyuncuyu olayın içine plân sekanslarla yerleştirmeyi ve orada bulunma süresini mümkün olduğunca uzatmayı tercih eder. Ancak o zaman si-

nemanın gerçek amacına ulaşılacağı düşüncesindedir. En önemlisi yakın plân mı, orta plân mı, yoksa geniş plân mı çekeceğine karar vermektir. Oyuncu seçiminde de titiz davranan Béla Tarr, film karakteri ile oyuncunun karakteri arasındaki benzerliğe dikkat ederek seçim yapar.

### **Sükûta Teveccüh**

Tarr'ın plân seçimleri bazı bakımlardan farklılık gösterir. Örneğin sokakta Janos ve Bay Eszter ile birlikte yürürken yakın plân göze çarpar. Bu plân varmaları gereken yere kadar uzar. Yürüyüşleri boyunca sesleri ve yüzlerindeki düşünceli ifade seyirciyi de içindeki derinliğe sürükler. Ayrıca Tünde'nin polis memuruyla dans ettikleri sahnede yalnızca izlememizi istediği yere odaklayan bir uzak çekimi tercih etmesi seyircide, yanlarında bir sandalyede oturuyormuş hissi uyandırır.

Karanlık, soğuk ve üzücü hikâyeleri çekmesinin nedenini iyimserliği şeklinde gösteren ve "Yıllar önce, toplumu değiştirmemiz lâzım diyerek yola çıkmıştım. İlk filmimi çektim ve çok şaşırtıcı bir şey oldu: Dünya değişmedi! Bu benim için büyük bir şoktu. Kendimden utanç duydum." diyebilecek denli mütevazı bir duruşa sahip yönetmen Béla Tarr, Locarno'da Altın Leopar ve Venedik'te Jüri Özel Ödülü, Berlin'de Okuyucu Jürisi Ödülü'yle birlikte Chicago ve kendi ülkesi tarafından da birçok ödül kazanan *Karanlık Armoniler* filmiyle kavramları en saf ve basit hâliyle anlatmayı başarır.

Filmin içinde sorduğu ve kendince cevap verdiği "Bu armonide, inançlarımız neye dayanıyor? Her başyapıtın çekirdeği aslında var olan veya olmayan kendi değişmezliğini mi belirtir? Müziğin içini değil, müziksizliğin biricik farkındalığını araştırmalıyız." şeklindeki ifadeleri de filmin nüvesine ilişkin bir gönderme mahiyetindedir.

### **Kaynaklar:**

- 1- Herakleitos, *Fragmanlar*, çev. Cengiz Çakmak, (Kabalıcı Yayınları, İstanbul: 2005).
- 2- Ceyda Yaşar, "30. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nden Notlar", 09.04.2011, (Erişim: 01.09.2013). <http://www.sinemamuzik.com/Haber-Detay.aspx?HaberID=6402>
- 3- "Tatlı Bela", 19. Gezici Festival, Postexpress 17 Kasım/17 Aralık 2001, (Erişim: 01.09.2013). [www.gezicifestival.org/post\\_detail.aspx?id=25](http://www.gezicifestival.org/post_detail.aspx?id=25)



ALTIN PORTAKAL



## Nebil Özgentürk: “Altın Portakal Sinemamızın İlk Gözağrısı”

**B**u yıl Altın Portakal'ın 50. Yıldönümü. Nebil Özgentürk ve ekibi festivalde görücüye çıkacak Altın Portakal belgeseli için son hazırlıkları yapıyorlar. Biz de belgeseli konuşmak için Nebil Özgentürk'ün ofisindeydik. Her şeyden önce, müthiş misafirperverliği, hoş sohbeti ve onca yoğunluğu arasında bize vakit ayırdığı için kendisine çok teşekkür ediyoruz.

---

**SÖYLEŞİ: ZEYNEP MERVE UYGUN**

---

➤ Az önce sohbet ederken “Sadece röportajlardan oluşan görüntüleri insanlar belgesel zannediyor” dediniz. Televizyonda izlediğimiz, “TV belgeseli” dediğimiz yapımlarda röportaj

ve zoom in-zoom out fotoğraflar görüyoruz. Siz yıllardır edindiğiniz deneyimlerden yola çıkarak bu konuda bize ne gibi ipuçları verebilirsiniz? Sadece röportajlardan oluşmayan bir belgeseli nasıl yapabiliriz?

Belgeselde teknikten çok fikrin değerli olduğunu düşünüyorum. Sanatsal dünya-



da, anlattığın şeyi nasıl anlattığın, içinde ne anlattığını önemsiyorum. Sekiz tane kameranın, yetmiş tane ışığın elde ettiği sonuç da bazen iyidir ama önemli olan neyi anlattığınızdır. Belgesel, adı üstünde, biraz belgenin de yoğun olarak kullanılması gereken, bir tarih de anlatması gereken bir durumdur. Ben yarın, aşağıya milli piyango bayiliği açan bir adamın belgeselini yapamam. Onun anlatacak bir şeyi yok. Piyango bayiliğini anlatamaz çünkü o gün kurmuş. Benim gözümdeki belgesel, National Geographic tarzı bir doğa atmosferi anlatmıyorsa, Türkiye’de olup bitenlere ilişkin bir hikâye anlatıyorsa, dokusuyla geçmişten günümüze bir süreci anlatan bir şeydir. Bunu anlatırken kamerayı kurup, karşısına bir adamı oturtup ona “İşte 1970’li yıllarda şöyleydi” diye anlattırıyorsan, bunun adı röportajdır. Belgesel senin otuz ya da elli yıllık döneme kuş kondurmandır. Kuş kondurmak ne demektir? Metin yazarken kendi tavrını ortaya koymaktır. Bir de üstüne üstlük bir belge, arşivden bir döküman, bir diploma fotokopisi gibi detayları getirmendir. Röportajlardan oluşan belgeseli ben önemsemiyorum. Röportajdan önce bunu kastetmiştim. Belgesel seyirciyi bir duyguya; bazen gerilime, bazen de hüznü davet etmelidir. Ve ben bugüne kadar bu yöntemi seçtim. Bu benim yarattığım bir şey değil. Bazen History Channel’da izlediğim bir belgeselden etkilendim, bazen Birand ekibinin yaptığı *Demirkırat*’ların formatından etkilendim.



Fotograf: İbrahim Yavuz Özer

**Ben geçmişteki olayları bazen ibret olsun diye, bazen bir daha yaşanmasın diye belgesel yapıyorum. Bir anlamda kamusal bir görev olarak da görüyorum.**

▶ **Kameranın önündeki kişi ilk seferde asla kendisi olamıyor. Çalışmalarınız arasında çok fazla biyografik belgesel de var. Karakterdeki derinliği nasıl sağlıyorsunuz? O derinliğe ulaşmak için ne yapmak gerekiyor?**

İki şey gerekiyor. Birincisi; şanslı olmak gerekiyor. O şans bende vardı. Çocuk yaşlardan beri o bahsettiğiniz portre belgesellerindeki kişilerle tanışma şansım olmuştu. Bunlar hep kültür-sanat insanlarıydı. Ukalalık olarak algılanmasın ama doğrusu ben kitapların arasına doğmuş bir insanım. Biyografik metinleri, röportajları çok okurum. Satırarasını yakalarım. Orada “1972 yılıydı. Deniz Gezmiş selam verip, ondan sonra da kaçtı, vapura gitti.” diye bir cümle etmiştir birisi. Ben bu cümleyi cebime koyarım. Bu cümle otuz yıl sonra bir soru olarak geçer. Diyelim ki Deniz Gezmiş’in abisine, onu yargılayan bir hâkime ya da bir sanatçı arkadaşına. Bu konu biraz da benim ülkenin yakın tarihiyle ilgilenmemle de ilgili birşey. Ben Attilâ İlhan’la bir belgesel yapıyorsam, 60’lı yılları da bilmem gerekiyor. Attilâ İlhan’ın romanlarından sinema yapılmışsa, ona hakim olmam da gerekiyor. Onun romanlarından *Kartal-lar Yüksek Uçar* dizisi yapılmışsa, oradaki duyguyu hissedip öyle soru sormam gerekiyor. Röportaj geleneğinden gelen bir gazeteciyim. Attilâ İlhan’ın Paris’ini anlatır-

ken merak duygusunu, edebiyatla, hoş bir öykülendirmeye harmanlayarak sunmak gerekiyor. Bu, *Türkiye’nin Hatıra Defteri* ve *Sanatımızın Hatıra Defteri* belgesellerinde en çok kullandığım yöntem.

Yazma refleksinin de çok önemi var. Şu anda elimde otuz sayfalık bir Altın Portakal metni görüyorsunuz. Üç şey çok önemli: Bu insanlar bir sayfalık anektodu dinleyince keyiflenecekler mi, hüzünlenecekler mi, bilgilenecekler mi? Bir de satırlarda edebiyatı hissedecekler mi? Bu soruları yanıtlamaya çalışıyorum.

▶ **Metinlerinizi yazarken seyircinizin kim olduğunu tespit edip mi yazıyorsunuz?**

Ben büyük kanallarda çalıştım. Çok şanslıydım aslında. ATV gibi büyük bir kanalda *İkinci Bahar*’ların, şov programlarının arasında Sezen Aksu, Yaşar Kemal belgeselleri yayınlandı. *Günaydın* gazetesi kökenliyim. O popüler dili entelektüel bir dille harmanlamaya çalıştım. “Obje” kelimesini kullanmadım mesela. Murat Belge’nin de izlediği zaman keyif alabileceği ama aynı zamanda öğrenmek isteyen sade bir vatandaşın da alabileceği bir metin kullanmaya çalıştık. Arada popüler bir dil de kullanmaya çalıştık. Muhterem Nur’la Nuri Sesigüzel filminden on saniye görüntüler vererek arada şaka da yaptık. Çünkü televizyon dediğin alet çok şımarık. On beş saniyede bir görüntü değiştirmen gerekiyor. Bir de seyircinin yüzlerce alternatifi var. Onu kaçırmamak için minicik hileler yaparsın. Bu hile bazen bir görselliktir, bazen de neşeli bir metindir. Bazı bel-

geselci arkadaşlar, “Belgesel televizyona çıkarsa kirlenir.” diye bir laf ederlerdi. Ben çok üzülürdüm. Belgesel, Kilis Belgesel Festivali’nde yedi kişinin oturup izlediği bir şey değildir ki! Sen belgeselini milyonlara izletmelisin ki, anlamı olsun.

➤ **Peki, yaptığınız işler kendi hayatınıza yansıyor mu? Örneğin; Tarlabası’ndan TOKİ’lere sürülmüş insanların hayatıyla ilgili bir belgesel yapıyorsanız artık TOKİ’ye sevimli bir şeymiş gibi bakmanız mümkün değil. Sizin günlük hayatınızı bu şekilde etkileyen hikâyeler oluyor mu?**

Tabii ki. Örneğin; otuz sekiz yıl boyunca çok iyi şeyler üretip, ürettiği şeylerin değeri bilinmemiş, fakirlik içinde acılar çekmiş, evine ekmek götüremeyen ve öldükten sonra eserleri milyonlarca dolara satılan bir ressamı daha iyi anlıyorum. O yüzden o günlerde resme başlayana, film çekene saygı suyuyorum. Düşünsene, yaptığı müziklerden dolayı hapse girmiş insanlar var. Onlara üzülüyorum. Etrafımda hep siyasi görüşlerinden dolayı acı çekmiş sanatçılar var. O yüzden belgesellerimde vicdanımı konuşturuyorum. O yüzden ülkede bir olay yaşandığında kendimi Gezi Parkı’nda buluyorum belki de. Darbeden nefret eder hale geliyorum mesela, bir daha bu ülkede askeri darbe olmasın diyorum. Ama bir daha milliyetçilik de olmasın diyorum, bir daha ötekileştirme de olmasın diyorum. Bütün bunlar, benim de kişisel olarak öfkelerimi ya da coşkularımı

**Televizyon çok şımarık bir alet. On beş saniyede bir görüntü değiştirmen gerekir. Bir de seyircinin yüzlerce alternatifi var. Onu kaçırmamak için minicik hileler yaparsın; bazen bir görsellik, bazen de neşeli bir metin.**

tetikliyorum. Özgürlüğü daha çok savunuyorum. Bütün bunlar kişisel tavrıma yansıyor. Oylarıma yansıyor. Bir işçinin haklarını savunurken kendimi onların yanında hissetmemi sağlıyor. 15-16 Haziran (1970) bu ülkede işçi tarihinin önemli bir dönemidir. İşçilerin sokaklara çıkışıdır. Sen işverenlerin ne zulümler ettiğini bildiğin için, onlara “Adam olun lan!” demeni sağlıyor. Bugün bir STK’nın işçiler için yapmış olduğu işleri desteklemeni sağlıyor. Bu anlamda hayatımda etkili oluyor belgesel.

Bir belgeselci, sinema ya da dizi yönetmenine göre daha çok etkilenir. Doksan yaşında bir kadın dinliyorsun. Kadın yedi kere dayak yemiş kocasından. Kulağını kesmiş kocası. Yedi kere ağzını parçalamış o iğrenç erkek şiddetiyle. Sen etrafındaki kadınlara, eşine, sevgiline en ufak bir hakaret etmek istemiyorsun.

Her anlatılanı “Oo, bunu kaydedeyim.” gözüyle dinlememelisin. Bak ben size bir şey anlatayım. Dedim ya, hep kültür-sanat insanların hayatlarıyla ilgili belgeselleri sevdim diye. Ben çok tanınmış ama yaşamayan bir sinema oyuncusuyla ilgili bir belgesel yaparken onun aile yakınıyla görüştüm. Bana onun yaşam hikayesini anla-





tın dedim. “Ben ne anlatacağım, anlatmak istemiyorum bir şey, ama buyurun evdeki bütün görüntüleri alın.” dedi. Kameramız duvardaki fotoğrafları çekmeye başladı. Bu sırada off-the-record sohbet etmeye başladık. Kameraman arkadaş bir paparazzi mantığıyla konuştuklarımızı kaydetmiş. O kişinin bana anlattıkları da dertleşmek amacıyla, kameraya anlatamayacağı ama benimle paylaştığı mahrem şeylerdi. Yani onlar yayınlansaydı “Vay! Belgeselde neler anlatıldı.” diye olay da olurdu. Ama benim bile farkında olmadığım şekilde çekim yapan kameraman bana yarım saat sonra, “Demin özel konuştuğunuz her şeyi kaydettim Nebil Bey.” dedi. “İyi halt ettin, ver bakayım o kaseti!” dedim. O anda sildim. Çünkü vicdanım ona el vermez. Ve o anda ölmüş bir sinema oyuncusuyla ilgili off-the-record söylenmiş, dediğim gibi çok aleyhte, mahrem, magazinel açıdan çok iştah açıcı sözlerdi. Kameramanıma çok kızdım. Televizyon yöneticisine durumu anlattığımda o da bana “Büyük bir şöhreti kaçırdın!” gibi bir laf etti. Bu olay on beş yıl önce yaşandı. Ben doğru olanı yaptığımı hissediyorum. Oğluma, çocuklarıma, yakınlarıma gönlümü ferah bir şekilde anlatabilirim. O kadının hala haberi yok. Ama ben bu olayı belgeselime yansıtmadığım için o insanlar bana yine ertesi hafta kucaklarını açtılar. Çünkü ben dönemi anlatmayı seven bir insanım, özeli değil. Hatta gaza gelip, iştahı kabarıp birşeyler anlatmaya başlayan insanlara da çekim sırasında “Bak bu sana zarar verir Ahmet

Bey/ Mehmet Bey, karınla kavganı anlatma, dönemi sektörü konuşalım” diye uyarırdım. Böyle bir vicdan da götürüyorsun belgeselde. Ben belki gazeteci kökenliyim ama belgeselde gazeteci değilim. Belgeselde biraz sanatçığım, biraz tarihçiyim, biraz görsel adam durumundayım.

### ➤ **Bunca yıllık deneyimden sonra belgesel eğitimi vermeyi ya da bir belgesel okulu açmayı düşünüyor musunuz?**

Düşündüm gerçekten. Hatta iki yıl önce bir girişim de yaptım. Ama riske hazır değilim henüz çünkü bu bir bütçe meselesi. Ticari bir mesele olarak da algılanabilir. Ama iki ayrı üniversitede belgesel dersleri verdim. Orada mutlu oldum ders verirken. 25-30 öğrencim vardı. Ama herkes dizi oyuncusu olmak istiyor bu ülkede. Çok başvuran vardı ama herkes belgeseli hobi olarak yapmayı düşünüyor. Belgesel okulunun kendini döndürebileceğini düşünmüyorum. Bir belgesel kanalımız var; ama o da el yordamıyla dönüyor. Zor ya belgeselci olarak ayakta kalmak. Ama hani derler ya “Bir daha dünyaya gelsen” falan, ben kesinlikle yine belgeselci olurum. Ama okul, ders dendiği zaman durup şöyle bir bakıyorsun.

### ➤ **Röportajdan önce “Bir gün sinema belgeseli yapmak istiyorum” dediniz. Sinema belgeseli ile televizyon belgeselini nasıl ayırt ediyorsunuz? Bu ayrımı nasıl tarif edersiniz?**

Öyle bir ayırım olmaması gerekiyor. Ama şu var: Sinema salonlarında gösterilecek

### **Altın Portakal'da yarışmış, yer almış filmler üzerinden bir Türkiye hikâyesi anlatıyoruz. Darbelerle, sansürlerle boğuşmuş bir dönemi perdeye taşıyoruz.**

belgesel ayrılabilir. Çünkü o belgesel konusu itibariyle ve teknik anlamda daha yüksek bütçeleri gerektiren belgeseldir. Çünkü sen oraya para verip gelecek insanlar düşünmelisin. Yaptığın belgeselin teknolojideki son gelişmeleri yakalaması gerekiyor ve insanların ilgisini çekecek konular bulman gerekiyor. Sinema salonlarına giren belgeselle belgeseli ayırmak gerekiyor. Sonuçta belgesel yıllardır ceza olarak algılanan bir şey. Niye? Çünkü resmi devlet televizyonu yıllar boyunca kötü belgesel anlayışlarıyla, aynı koltuğu üç dakika boyunca gösterme sıklığıyla belgeseli sevdirmemiş. Oysa belgesel tempolu olunca, anlattığın konu ilginç olunca, çok da keyifle izlenen bir şeydir. Ben bine yakın belgeseli trilyonluk şirketlerin bünyesinde yaptım. O yüzden arkadaşlarımızın handy-cam'lerle çektiği, o alakasız festivallerde gösterilen şeyler belgesel olmuyor. Çok zekice şeyler yapılmış olabilir ama o belgesel olmuş olmuyor. Belgeseli izletmemiz gerekiyor. Temelde böyledir.

Ben geçmişteki olayları bazen ibret olsun diye, bazen bir daha yaşanmasın diye belgesel yapıyorum. Bir şair sadece bir şiirden dolayı yıllarca hapis yatmışsa, bunu da anlatmalıyız. Bir anlamda belgesel kamusal bir görevdir de.

### ▾ Yani bir anlamda görsel tarih yazıcılığı da yapmış oluyorsunuz.

Aynen öyle. Tabii ki sen bir sihirli değnek değilsin. Sadece belgeselin sayesinde utandırırın ya da coşturursun. Sinema da böyledir ama ilginç bir şey izlediğinde “ne kadar ilginç bir hikaye” dersin. Ama örneğin, 6-7 Eylül olaylarıyla ilgili bir belgesel izlediğinde “Aman Allahım! Bizim ülkede mi yaşanmış bu?” dersin.

### ▾ Dönemi anlatmayı seviyorsunuz. Şimdi de Altın Portakal’ın 50. yılı dolayısıyla bir belgesel hazırlığı içerisindeyiz. Niçin bu projenin size verildiğini düşünüyorsunuz? Ve bu hikâyede sizi çeken taraf ne idi?

Bir taraftan bu yılın belgesel jürisi içerisindeyim. O da bana ayrı bir mutluluk veriyor. Biz bugüne kadar profesyonel imkânlarla geldik, para da kazandık, hafiften şöhret de olduk. E bir de ödüller aldık. Aynı profesyonel imkânları bulamayan insanların da ödüllendirilmesi çok güzel. Böyle belgesel film festivallerine adı pek duyulmayan insanlar katılıyor. Ama eminim çok güzel belgeseller yapıyorlar. Bunun değerlendirme şansı olacak. Bunun bize verilmesinden mutluluk ve onur duydum. Sağolsunlar, festival yöneticilerinin, Antalya Büyükşehir Belediyesi’nin gönlünden geçmişiz. Başka belgeselci arkadaşlarıma da verilebilirdi, ondan da mutluluk duyardım; ama ben de bu görev bana verildiği için sevinçliyim; çünkü sinemayı çok seviyorum.

Altın Portakal Festivali bir festival belgeseli değil sadece. Festivalde encümen

kararları, akşam saatlerinde şöyle geldiler, tören şöyle başladı belgeseli değil bu. Festival ve Altın Portakal fonunda bir sinema belgeseli. Elli yılımızın sinematografik şakaları, hüznüleri, coşkuları. Ben öyle özetliyorum. Belgele filmleri yasaklanan yönetmenlerin dünyasıyla başlıyorum. Anlattıkları hikâyelerden dolayı 79-80 yılında tarumar olmuş, heba olmuş, hapse girmeye ramak kalmış insanların acılarıyla başlayıp, otuz bir yıl sonra, ama yeniden jürilerin kurulmasıyla verilen ödüllerle başlıyorum. Sanatın ne kadar güçlü olduğunu anlatan bir durumla yani. Altın Portakal’da yarışmış, yer almış filmler üzerinden bir Türkiye hikâyesi anlatıyoruz. Darbelerle, sansürlerle boğuşmuş bir dönem. Sonra “Bu ülkenin ne filmleri varmış be kardeşim” diyebileceğimiz görüntüler var. Ermeni meselesini konu aldığı için gösterim salonları basılmış filmler, dövülmüş yönetmenler var. “Altın Portakal Festivali’nin yöneticisi şöyle değişti”yi konu alan bir belgesel değil bu.

Tam altmış beş dakika olmasını plânlıyoruz. Altmış beş dakikaya ne kadar hikâyeye sığdırabilirim diye düşünüyorum. Siyah-beyaz dönemlerimizin filmleri de şöhret olmak isteyenlerin hikâyeleri de olacak, yakın zaman sinemacılarının eski dönem sinemacılarına bakışları da olacak. “Senin annen bir melekti yavrum” cümlesini yazan senaristle, bazen anlaşılamayan replikler yazan senaristin hikâyeleri de çıkmalı. İstanbul’dan uzak bir kentteki coşkuları, heyecanları anlatan en ilginç anekdotlarla, en ilginç hikâyeleri bir araya gelecek.



## ➤ Şu anda ne durumda belgesel?

Şu an neredeyse bir belgesel gibi oldu diyebiliriz. Sinemada böyle değil. Belgeselde metin bittiği zaman biz iş bitmiş sayarız. Görüntü ve fotoğraf varsa yazarız çünkü. Şu anda otuz sayfalık bir metin yazdık. Çetin Tekindor okudu. O okurken ben tek kişilik bir oyun izlemiş gibi dinledim ve “Tamam, bu belgeseli yapmışız artık.” dedim. Şimdi artık görüntüleri bu metne montajlama işi kaldı. Bir de, bunu Hayal Perdesi’ne anlatmam gerekir, 3-4 sürprizimiz var. Metnin içinde olmasa bile belgeselin önünde birtakım sürprizler düşünürüz. Mesela, üç dakika içerisinde, ödül almış almamış ama elli yıl boyunca festivale katılmış filmlerden bir kolaj yaparak tek bir hikaye anlatmak istiyoruz. Diyelim ki ilk saniyede Belgin Doruk ya da Ahmet Tarık Tekçe görünecek ama son saniyede Ezgi Mola görünecek diyelim. Ama insanlar bu üç dakikayı izlediğinde tek bir kısa film gibi anlayabilirse ve biz de bunu becerebilirsek çok mutlu olacağım. Temasını da, Türk Sineması’nda çok şakası yapılan bir durum olan, “fakir oğlan zengin kız” olarak belirledik. Bunu jenerik öncesinde izleteceğiz ve böyle başlayacak belgesel. Halit Refiğ’in *Gurbet Kuşları*, Altın Portakal’da ilk ödül alan filmidir. *Gurbet Kuşları*’nın bir sahnesini yeniden çekeceğiz. Bu sürprizleri yemeğin servis edilme şekilleri olarak algılayabilirsiniz. Ayrıca hem toplumsal sorunlarımızı işleyen ve ilk ödülü alan *Gurbet Kuşları* hem de elli yıl boyunca festivalde yarışmış filmlere bir saygı gösterisi olsun istedik.

## ➤ Kaç kişilik bir ekiple çalışıyorsunuz?

On beş kişilik bir ekiple çalışıyoruz. Şu an herkes ayrı bir işi yetiştirmeye çalışıyor. Mesela şu an jeneriğimiz için, uzak bir ülkede animasyon eğitimi görmüş, hatta bir Amerikan Disney çizgi filmine de katkısı olmuş, orada da çalışmış bir arkadaşımız animasyon bir film hazırlıyor. Sürpriz bir isim. Cahit Berkay’ın kızı Müge Berkay.

## ➤ Belgeselle ilgili sorulara devam edebiliriz ya da isterseniz sürprizi bozmak için burada kesebiliriz de.

Belgeseli en güzel tarafı olayı anlatırsın da ama yine izlemek istersin. “Aa, sonunu söylemeyeyim.” diye bir şey yok. Sonuçta bütün bunları yapabilmek başarısı gösterebilirsek ne âlâ. Bunları hayal ediyoruz ve önümüzde tam bir ay var. Şu anda 5 Eylül’de konuşuyoruz. Tam bir ay sonra teslim edeceğim belgeseli. Bak ne kadar ilginç! Tam bir ay sonra size bütün bu anlattıklarımı hayata geçirebilirsek görücüye çıkacak. Atıp tutarsın ama olmazsa kötü olur. Ama dedim ya, Çetin Tekindor’u dinledim, kötü birşey çıkmayacak galiba. Hatta bayağı iyi bir şey çıkabilir. Benim çok mutlu olacağım bir şey çıkacak. Türkiye’nin bir yurttaşı olarak bir görevi de yerine getirmiş olacağım.

## ➤ O kadar belgesel yapmış birisinin hala “Acaba iyi mi çıkacak, kötü mü çıkacak.” demesi çok güzel aslında. Hâlâ o heyecanı taşıyorsunuz.

Arkadaşlar “Nebil, bu Altın Portakal işini niye bu kadar çok önemsiyor ki?” diyorlar. Ama her belgesel bir çocuk gibidir. On tane

çocuğu olan bir baba yeni doğacak çocuğu için heyecan duymaz mı? Acaba sağlıklı olur mu, anne karnında bir şey olur mu? Önceki çocuklar, tamam güzeldi ama bu da güzel olur mu? Sadece fiziki anlamda değil, her açıdan iyi bir şekilde dünyaya gelir mi?

### ➤ Ama ikinci üçüncü çocuğunuz değil ki. Bin birinci çocuğunuz belki.

Ama her seferinde daha iyi yapmaya çalışıyorum. Ben röportajcı değilim, belgesel de rutin bir televizyon programı değil. Belgeselin en güzel tarafı ne biliyor musunuz? On beş yıl sonra da izlenebilecek bir şeydir. Yaşar abi (Kemal) ayda bir beni arar. “Oğlum, benimle yaptığın iş var ya” der. “Onu Arnavutluk’a gönder evladım”. Şimdi düşünün on beş yıl önce Yaşar Kemal’le ilgili yaptığım bir belgeseli Arnavutluk Film Haftası’nda gösteriyorlar. Bundan daha güzel birşey olabilir mi? Hani arkadaşlar “Nedir bu heyecan?” diyorlar ya, ben sinema filmleriyle uğraşmayı hakikatten çok seviyorum. Yeni öğrendim mesela, *Kadın Avcıları* diye bir film çekilmiş, sinemanın eleştirmenleri, yönetmenleri ti’ye alınmış. Bu belgesel sayesinde öğreniyorum.

### ➤ Peki, festivale katılmayan izleyiciler belgeseli nasıl izleyebilecek?

CNN TÜRK hem 50. Yıl Onur Gecesi’ni, hem ödül gecesini hem de belgeselin tamamını canlı yayınlayacak. Ayrıca belgeselin DVD’si de çıkacak.

### ➤ Okurlarımıza belgeselle ilgili eklemek istediğiniz başka bir şey var mı?

Tam bir ay kaldı. Sizinle tam bir ay kalmışken, metni bitirdiğimiz gün bu röportajı

yapmaktan çok mutluluk duyuyorum. Bundan sonrası artık görsel maharetlere kaldı. 5 Ekim’de galaya gelen insanlar da beğenir umarım. İyi bir festival olur inşallah. Çünkü festival jürileriyle, organizasyonlarıyla çok eleştirilen birşey. Skandallar da olmuş. Zaman zaman yanlış kararlar da alınmış. Biz bunları da anlattık. Anlatmazsan reel olmazsın, yaptığın iş belgesel olmaz.

### ➤ Ben de biraz bunlardan bahsetmek istiyordum. 2011 yılında finale kalan birkaç belgesel jüri tarafından izlenmedi. Yani jüri üyeleri karar aşamasında orada değildiler. Ve daha sonra bunu telafi etmek için hiçbir şey yapılmadı.

Çok yazık. Ama sadece bu değil, bunun gibi pek çok olay oldu geçmiş yıllarda. Mesela, ben kime Altın Portakal belgeseli yapıyorum desem, “Ömür Gedik’i de anlatacak mısın?” diye soruyorlar bana. Sen ne olduğunu bilmiyorsun, değil mi?

### ➤ Yok, bilmiyorum.

(Kahkahalarla gülüyor) Çok güzel ya. Bu çok hoşuma gitti. (Tebrik etmek için benimle tokalaşıyor) Sen bilmezsün çünkü sen Avrupa’daydın. Ya bunu anlatsam mı bilemedim. Yok yok, anlatacağım. Ömür Gedik geçen sene sahneye çıktı, şarkı söylemek için, herkes kaçtı. Biliyorsun, Ömür Gedik sinema yazarı. Ama şarkı söylemeye de çok meraklı arkadaşımız. Böyle hazırlanmış, deri kıyafetler giymiş, arkasında da orkestra, sahneye çıktı. Arka arkaya yabancısı, Türkçe şarkılar söyledi. O günden sonra bu olay sosyal medyada patladı. “Aman Allah’ım, kaçacak yer bulamadım”

gibi tepkiler aldı. Bu da Altın Portakal Festivali bünyesinde yer aldığı için, bana soruyorlar şimdi: “Ömür Gedik de olacak mı?” diye. Bunu da koyun röportaja, işin şakası olsun. Yalnız bunu bilmemen çok hoşuma gitti, sen orada İskoçya’da etekler giyerken, neler oldu burada!

### ➤ Belgesel filmlerin gösterimlerine jürinin gelmemesinden bahsediyorduk.

Bu gibi şeyler hep olur. Ama bu AKSAV’ın sorunu. Bizim belgeselde de bazı olaylar yer aldı. Ama şunu söyleyeyim. İnanın, Antalya Büyükşehir Belediye Başkanları, AKSAV yöneticileri, Antalya halkı, 50 yıl boyunca müthiş bir ev sahipliği yapmışlar. Belediyenin sinemaya katkıları da çok büyük. Bak “Altın Portakal” deyince konuşuyoruz sizinle. Sonuçta bir çocuğun büyümesi gibi düşünün. Çocuk on iki yaşında hata yapar, on dört yaşında bisikletten düşer, bazen evden anahtarı çalıp babasının arabasını kaçıtır. Böyle şeyler de olmuş festivalde. Jüri üyeleri yanlış kararlar vermişler, yanlış jüriler oluşturulmuş bana kalırsa. Ama ben şuna inanmıyorum. “On bir kişilik jüri niye bu filmi seçti?” diyemezsin. Sonuçta belediye encümeni seçmiyor o filmi. Biri sinema yazarı, biri yönetmen, biri aktör vb. Bunu eleştiremezsin. Ama ilk yıllar tamamen çok yanlış yıllar olmuş. Mesela, adam jüri üyesi ama aynı zamanda filmi de yarışıyor. Böyle saçmalıklar da var ve bunları anlatıyoruz kısmen.

### ➤ İlk kez bir film setine katılmış ya da sinemayla çok da ilgisi olmayan kişiler Rixos’ta kalabiliyorken, yarışmada

**filmli olan ve yirmi yıldır belgesel yönetmenliği yapan kişiler Antalya’nın dışında, ulaşım olmayan, servis sağlanmayan otellerde konaklıyorlar. Bu yüzden bazı gösterimlere ve etkinliklere yetişemiyorlar.**

Bunları cevaplamak benim görevim değil. Bir ev sahibine karşı, o evde film gösterecek biri olarak bunları cevaplama haddim yok. Bunların festival komitesiyle, yönetimle ilgisi var. Bu olaylar hep oluyor. Ama şunu unutmamalıyız, Antalya Belediyesi ve halkı elli yıldır, yarı profesyonel bir şekilde tüm iyi niyetleriyle her yıl 1500 kişi ağırlıyorlar.

### ➤ Festivale film gönderecek yönetmenlerde şöyle bir düşünce olabiliyor. “Zaten festivalin öne çıkarmak istediği belli ideolojiler ya da bazı popüler konular var. Benim filmim bunlarla ilgili olmadığı için asla seçmezler” gibi. Siz bu fikre katılıyor musunuz?

Hiç katılmıyorum. *Türev* filmi seçildi mesela, 1000 kişi izlemedi. O yıl çok popüler filmler vardı. *Gönül Yarası*, *Vizontele* gibi toplumun çok sevdiği filmler ödül almadı. Çok sürprizler olabiliyor. Antalya Belediyesini ve festival yönetimini jüriden ayrı tutmak gerekiyor. Burada işi jüriye bırakmak gerekiyor ama bu jürinin doğru karar verdiği anlamına gelmez. Altın Portakal şu anda Türkiye’nin en önemsenen festivali. Bu çalışmada şunu fark ettim: Altın Portakal denince akan sular duruyor. Çünkü sinemamızın ilk gözağrısı.



# Balkan Sinemasından “Dünya” Damıtmak

***Balkan Sineması:  
Alevler İçinde Sinema,  
okura vaat ettiğinin  
çok ötesinde açılımlar sağlayan,  
Balkanların sosyo-psikolojik,  
kültürel ve siyasal manzarasına  
hâkim bir kitap.***

---

**SEMA KARACA**

---

Eski ve köhne bir ev ve o evin bir odasında unutulmuş bir sandık düşünün. İddiasız, kendi halinde ve zamanın derinliklerine gömülmüş olsunlar... Ta ki bir nostalji meraklısı gelip onları bulana kadar... Hayal Perdesi okurlarına tam da böyle bir evi andıran Balkan coğrafyası ve o coğrafyanın bir odası sayılabilecek Balkan Sinema-



sı üzerine yazılmış bir bilgi sandığından, Dina Iordanova'nın kaleme aldığı *Balkan Sineması: Alevler İçinde Sinema* adlı eserden söz edeceğiz. *Balkan Sineması*, ilk basımı 2001 yılında yapılmış ancak Türkçe'ye yeni kazandırılabilmiş son derece kapsamlı bir kitap. Oysa hayli spesifik bir konu başlığıyla piyasaya sürülmüş olduğundan ilk bakışta çoğu okurun ilgisi dışında gibi görünüyor. Kapağını açıp biraz derinleri-

ne daldığınızda ise size koca bir âlemin kapılarını açıyor, hem de görece ufak ve sönük bir coğrafyadan yola çıkarak bütün bir dünyanın nasıl anlaşılabilirliğini, daha doğrusu dünyanın “sorgulanabilirliğini” ispat ederek...

Konu ilk bakışta dar bir kitleye hitaben yazılmış izlenimi veriyor, hatta yazar da kitabın muhayyel muhatapları için şu ifadeleri kullanıyor: “...gözümde canlanan okuyucu kitlesi, çok sayıda uluslararası sinema öğrencisi... Geleneksel araştırmanın neredeyse yok olmaya yüz tuttuğunu hisseden ve Balkanlar’a yaklaşımının araştırmalar için yeni ufuklar açacağı hayali okur topluluğum, Güneydoğu Avrupa kültürü üzerine öğrenim gören, sayıları gittikçe artan öğrencilerden oluşmaktadır.” Iordanova’nın zihninde kitap için yarattığı oldukça sınırlı bir ilgi çemberi var. Oysa bir okur olarak, Balkanlara özel bir ilgi duymamama ya da Güneydoğu Avrupa’ya dair akademik bir merak beslemememe rağmen kitabın, genel okuyucu kitlesi diyebileceğimiz “dünya meselelerine ilgili” herkes için keyifle okunacaklar listesinde yerini alabileceğini düşünüyorum. Elbette bu düşüncenin birtakım somut gerekçeleri var.

Gerekçeler kabilinden ilk olarak, kitabın kapsayıcılığının izahı açısından içerikten bahsetmek gerek. Iordanova, kitabın ortaya çıkış serüvenini anlattığı ilk altı

sayfada okuru -belki de öyle bir amaç gütmeksizin- kitabı okumaya teşvik ediyor. İkinci gerekçem ise şu: Balkanlara dair gerçekliği idrak ve ifade ediş biçimi, araştırma esnasında yaşadığı sıkıntılar, coğrafyanın kendine has dinamiklerini şahsi hikâyesiyle kesistiren bakış açısı ve her şeye rağmen kendi topraklarına dışardan/objektivite çerçevesinden bakabilen duruşuyla yazar, ilk sayfalardan itibaren iyi bir sınav veriyor.

Kitap, dört ana kısım altındaki 13 başlıktan oluşuyor. *Avrupa: Yerleşim mi, İstikamet mi?, Savaşın Ortasında Yükümlülükler, İnsanlar, Yerler/Mekanlar* şeklinde sıralanan bu dört kısmın her biri kendi içinde birer Balkan anlatısı. Bölgenin hem kavramsal ve jeopolitik olarak kapsayıcı ve geniş, hem de psikolojik ve siyasal bakımdan son derece içine kapanık ve dışlayıcı olduğu uzun tarihini ve “Avrupa” ve “Avrupalılık” ile olan derin bağlarını/bağlantısızlığını ustaca aktaran yazar, güncel politik-ekonomik ve sosyokültürel tartışmaları dayanak yaparak sinematik deneyim üzerine dersler çıkarıyor. Avrupalılık tartışmasıyla başlayan kültürel ve siyasal çekişmelerin Balkanlarda bıraktığı psikolojik tahribatın izini sürerek Sovyetlerin dağılmasından sonra kopan büyük toplumsal kıyamete ve bu kıyamet doğurduğu “kendi içinde zengin” ve problematik film üretimine dair ipuçları yakalıyor.

**Balkanlara özel bir ilgi duymamasına rağmen kitap, genel okuyucu kitlesi diyebileceğimiz “dünya meselelerine ilgili” herkes için keyifle okunacaklar listesinde yerini alabilir.**

### **Sovyet Sonrası Balkanlar**

1980 ve sonrası doğumlular için silik, belli belirsiz çocukluk hatıralarından sayılan SSCB'nin yıkılışı, dünyanın yepyeni ve karmaşık bir safhaya geçmesine de neden oldu. Asya ve Avrupa'nın önemli bir kısmında sınırlar tekrar çizildi, elbette hayatlar da. Sovyetlerin hemen ardından Yugoslavya'dan yükselen bağımsızlık çığıllıkları ise Balkan coğrafyası için adeta kan ve ölüm çağının başlangıcı demektir. Önce Bosna, ardından Kosova krizi patlak verdi; milyonlarca insanın ölüm, göç ve sefaletle tanıştığı bu yıllar boyunca, -Osmanlı'nın bölgeden el etek çekmesi ve nihayetinde tarih sahnesinden silinmesiyle- neredeyse son 60 yıl boyunca Türkiye tarafından algı düzeyinde yok sayılır hâle gelen “Balkanlar”, Türk halkı için bir anda tarihsel ve dinî bir vicdan muhasebesinin kapılarını aralamış oldu.

En son Bulgaristan'dan zorla göç ettirilen 226 bin insan sayesinde gözlerini tekrar bu coğrafyaya çevirmiş olan Türkiye, bu olaydan sadece 3 yıl sonra Bosna Savaşı vesilesiyle son derece acı bir şekilde yeniden bölgeden söz eder oldu. Bugünden

bakıldığında, o tarihte yaşananların -son derece ağır ve kabul edilemez zulümlere neden olmakla birlikte- Türkiye ve Balkan coğrafyası arasında 1915'ten bu yana parça parça yıkılmakta olan bir köprüyü onardığı da bir gerçek... Ancak maalesef yeniden inşa edilen bu köprü, bir bütün -hatta tam olarak kavranamaz bir bütün- olarak Balkan dünyasındaki yeni gerçekliği anlama adına çok yönlü bir çaba üretilmesine yetmedi. 60-70 yıl öncesinin gözlükleriyle ve sadece din ve tarih ortaklığı teziyle bir Balkan okuması yapan Türkiye, bölgeyi anlamakta maalesef hâlâ çok gerilerde.

Oysa Dina Iordanova, kendisini her daim bir Avrupa ülkesi olarak tanımlamak isteyen, özellikle de bir Balkan veya Ortadoğu ülkesi olarak anılmaktan ısrarla kaçınan Türkiye'nin Balkanlarla “bağ kurması” fikrini kapsam dışı bırakıyor, zira onun için Türkiye bu coğrafyayla etkileşime geçen bir dış unsur değil, aksine bir Balkan ülkesi. Iordanova, Balkanlar kelimesini coğrafi bir kavram olarak kullanmadığını üstüne basa basa söylüyor. Ona göre Balkanlar, “büyük ölçüde Bizans, Osmanlı ve Avusturya-Macaristan ortak mirasıyla ve bölgenin Avrupa kıtasının batı tarafı karşısındaki özel sınırsal konumuyla tanımlanan kültürel bir unsur”; bu bağlamda Türkiye de tarihi, mirası ve öz-kavramsallaştırmasındaki birçok benzerlik nedeniyle “balkandır”. Dolayısıyla kitabın



pesine düştüğü Balkan sineması, ülkemiz topraklarında doğup filizlenen her türlü sinemasal ürünü de bir sosyo-kültürel bütünlüğün mütemmim cüzü olarak araştırma evrenine dâhil ediyor. Bu an, aslında Güneydoğu Avrupa'ya ilgisi ne kadar yüzeysel olursa olsun, Türkiyeli okura da metnin akışına kapılmak için sağlam bir gerekçe sunuyor.

Başlarda okura Balkan sineması değil de Balkan tarihi okuduğunu düşündüren metin kurgusu, ilerleyen aşamada sinemayı bu tarihsel projeksiyonda öyle kritik bir noktaya yerleştiriyor ki coğrafyayı ve sinemayı birbirinden ayrı düşünmek adeta imkânsızlaşıyor. Iordanova sinemasal üretimin geçirdiği aşamalardan yola çıkarak Balkanlarda şiddet, kargaşa, asimilasyon, kadınlık, azınlık olmak ya da azınlığa dair politika ve söylem üretimi, coğrafyayı terk etmek veya coğrafyaya geri dönmek üzerine derinlikli analizler yapmış. Bu anlamda Balkanlar'da hayat değil de *Balkan hayatı* denebilecek kadar yekpare bir kavramsallaştırmayla anlaşılabilir yaşam pratiklerini hemen hemen her boyutuyla ele alma gayreti içinde olduğu söylenebilir. Bilhassa Sovyet sonrası dönemde coğrafyanın alamet-i farikası olan “savaş” a dair çıkarımlarıysa, tüm coğrafyayı etkisi altına alan uzun ve yorucu bir geçmişin ağır izlerini taşıyor. Örneğin 1990-2000 arasında çizilen, etkileri bugün de devam eden Bosna imajı “doymak bilmez şekilde

**Başlarda okura Balkan sineması değil de Balkan tarihi okuduğunu düşündüren metin kurgusu, sinemayı bu tarihsel projeksiyonda öyle kritik bir noktaya yerleştiriyor ki coğrafyayı ve sinemayı birbirinden ayrı düşünmek adeta imkânsızlaşıyor.**

kana susamış paraşütçü askerlerin kolay avları olan ve her adımlarında şiddete maruz kalmaya hazır pasif yerlilerin yaşadığı bir ülkeden” başkası değil. Ya da yaşam alanı olarak yeraltı dünyasını seçmiş gençlerin, Yugoslavya'nın dağılmasından sonra ülkenin çok geniş bir bölümünü kaplayan Karadağ, Bosna, Sırbistan ve Kosova topraklarını topyekûn yeraltına çevirmesi, Iordanova'nın savaş ve kargaşadan yıllar sonra, o dönemleri anlatan yapımları seyrederek elde ettiği Balkan izlenimleri...

Kitabın kendi içinde önemli birer makale hüviyetindeki her bölümünü burada ele almak çok zor, ancak “Kadınların Kaygılarını Temsil Etmek” başlığı altında anlatılanlar, Balkan kadınlarının iç içe olduğu vahim sosyal problemleri bu çetin coğrafyanın bir ferdi olarak anlatmaya koyulan birinin kaleminden çıktığı için önem arz ediyor. Bu bölümün en çarpıcı savı ise Sırp kadınlarına da Bosnalı Müslüman ve Hırvat erkeklerce tecavüz edildiği... Iordanova'nın çeşitli akademik makaleler ve doktora tezlerine dayandırarak verdi-

ği bu iddianın doğruluğu elbette somut kanıt gerektirir, ancak Iordanova bu savı daha çok şiddetin her türünün toplumdun kılcallarına kadar nasıl işlediğini anlatmak için kullanıyor. Nitekim yazara göre, döneme dair filmlerde tecavüz olgusu insanlık dışı bir savaş suçundan çok şiddetin mubah olduğu bir zaman diliminde ulusu kurtarmak için seçilen metotlardan biri olarak resmediliyor. Iordanova bu durumu “cinsel şiddet filmin anlatısının merkezinde değildir. Kahramanların hayatlarına hâkim olan bezdirici şiddet yelpazesinin sadece ilave edilmiş bir boyutudur” cümleleriyle açıklıyor. En çarpıcı olansa, tecavüzün failini sinemada temsil ederken her zaman şahsı ifşa eden bir pozisyon takınan ve bu tavrıyla “yabancı” olarak tanımlamayı seçtiği suçlu imgesini belirgin kılarak Balkan insanını aklayan Balkan film geleneğinin, Bosna örneğinde tam aksi bir tutumla asıl suçlular olan Sırp ve Hırvatları gizlemeyi seçmesi...

*Balkan Sineması: Alevler İçinde Sinema*, okura vaat ettiğinin çok ötesinde açıklımlar sağlayan, Balkanların sosyo-psikolojik, kültürel ve siyasal manzarasına hâkim bir kitap. Sinemadan yola çıkarak bir toplumu, içinde bulunduğu tarihsel şartlar dâhilinde ve var olma ve ait olma arasındaki bitmez-tükenmez gerilimi çerçevesinde anlamak için çok önemli bir başlangıç metni. Eserle ilgili söylenmesi gereken belki de son şey, giderek daha

da köhneleşen dil kullanım alışkanlıklarının aksine, hem orijinal dilinde hem de çeviri esnasında hayli emek harcanmış olduğu. Küçük bir ayrıntı gibi görünse de sadece bu özellik bile, kitabı son derece seçkin bir konuma yerleştirmeye yetecek cinsten. Balkan sinemasından bir dünya damıtan yazarın belki tevazu göstererek dar tuttuğu hayali okur topluluğu, umarız bu yazı sayesinde -hak ettiği ölçüde değilse bile- biraz olsun genişler.

# GELİŞEN ÜLKELER FİLM FESTİVALI

DEVELOPING COUNTRIES  
FILM FESTIVAL



“çok yakın  
too close  
çok uzak”  
too far

20-27 / EYLÜL-SEPTEMBER / 2013



[www.gelsinfest.org](http://www.gelsinfest.org)

FESTİVAL MEKANLARI  
FESTIVAL VENUES



- BEYOĞLU MAJESTİK SİNEMASI
- TÜRVAK SİNEMA MÜZESİ
- BAĞLARBAŞI KÜLTÜR MERKEZİ
- ŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

Gösterimler Ücretsizdir / Admission Free



T.C. BAŞBAKANLIK  
TANITMA FONU



yedirenk  
FİLM YAPIM



# Sinema Başkasının Kaderini Deneyimleme Fırsatı Tanır

**Abdulhamit Kırmızı**



Küçükken 2 oda 1 mutfaktan ibaret işçi lojmanının oturma odasında dört kardeş tek ranzada yataydık. Üçünün uyumasını sinsice bekler, yataktan yılan gibi sıyrılarak televizyonda oynayacak “Amerikanischer Spielfilm”i açardım. Işığı ve sesi kıardım ki annem, ama özellikle gece vardiyasına gitmediyse babam fark etmesin. Aslında duymazdan gelirlerdi, biliyorum.

Yetmişlerin sonu seksenlerin başında Almanya’da üç kanal vardı, bunlardan ARD ve ZDF eski siyah beyaz filmler gösterirdi. En sevdiğim oyuncular çapkın Cary Grant, soğukkanlı Gary Cooper ve özellikle de öfkeli hiperaktif gangster tiplerleriyle

James Cagney... Oyunla hayatı tam ayıramıyor olmalıydım ki büyüyünce onlar gibi ya gizli servis ajanı, ya kovboy ya da “gangester” olmak isterdim. Evde kimse yokken, bana o zamanlar bir film platosu kadar geniş görünen ebeveyn yatağında, izlediğim filmleri tek başıma kendi kendime rolden role girerek yeniden oynardım. Genç kızı kızılderililerin elinden kurtarmaya çalışan kovboy rolüydü en çok oynadığım ve sonunda mutlaka kurşunlarla yavaş yavaş, çok artistik bir şekilde öldürdüm.

Hayat henüz çok-çok-bilinmeyenli bir denklemdi küçükken ve sinema benim geleceğime ışık tutan bir kehanet şeri-

diydi. Hayat belirsizliklerle doluydu ve filmdeki figürler o geleceğin sonunda nasıl şekil alabileceğini öğreten birer modeldi. 30'lardan 60'lara uzanan yelpazedeki yıllarda çekilen filmleri izleyip de vefa ve mertlik gibi duygular ve erdemler hakkında ortak sabit fikirleri içselleştirmemek mümkün değildi. Onları izleyen neslin ebeveynlerinin bugünkü filmleri izleyenlerinkinden daha talihli olduğunu düşünüyorum.

Bugün o sevdiğim oyuncuların filmlerdeki yaşlarını aştım. Küçükken “- gibi olmak” istediklerimi olamadım. Çünkü gerçek hayat o izlediğim filmlerdeki hayatlar gibi mantıklı ilerlemiyor. Ne kadar kendini oynadığını sansan da, bazen senaryoyu başkasının yazdığını, yönetmenin sen olmadığını daha yakından hissedersin. İşte bu sefer büyümüşsündür, yine sinema izlersin ama başka hislerle. Artık film geleceğine tutulan ışık değildir, geçmişindeki ihtimallerdir.

Kendinden kaçmak için sinema izlersin artık. Koşa koşa gidersin. Zaten muhtemelen koşuşturmalı bir günün ölü noktasını seçmişindir. Günlük hayatın rutini seni her vakit önemli işler yapıyormuşsun yanılığısıyla yaşatır. Yaşamının göreve dönüştüğü o dünyanın oyununu cami veya dergâh dışında nerede bozabilirsin? Sinema salonu metropol insanının mağarasıdır. Orada olmaya benzer bir deneyim ancak seyirlik bir denizin dibine dalmaya ben-

**Hayat henüz çok-çok-bilinmeyenli bir denklemdi küçükken ve sinema benim geleceğime ışık tutan bir kehanet şeridiydi. Hayat belirsizliklerle doluydu ve filmdeki figürler o geleceğin sonunda nasıl şekil alabileceğini öğreten birer modeldi.**

zeyebilir. Mimar Sinan camilerinde huzura çıkmanın eşi değilse menendidir, o yolları bilmeyen için.

Dünyadan kopma isteği fitratında var. Kendini ekrana almak istiyorsun, başka bir hikâyeye olmak. Kariyer, hayat plâni, yuva ve kismet diye tuğlalarını kendi kendine ördüğün hayatın -sevsen bile, zamanla hapishaneye döndüğünü fark ettiğinde, kendini başka bir zaman ve mekânda bulmak istiyorsun. Sinema sana başkası olma, başkasının kaderini deneyimleme fırsatını tanır. Çünkü içten içe hep bir sancın vardır. Her zaman bir eksik kalmışlık duygusu. Tamam olamayacaksın bu dünyada. Ama sana ızdırap veren varoluşundan kaçabileceğin mekânlardan biri, karanlığında seni avutan sinema...



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

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