

HAYALPERDESİ

SAYI: 41 TEMMUZ-AĞUSTOS 2014



AYŞE ŞASA'NIN ARDINDAN

- > KIŞ UYKUSU
- > TEPECİK HAYAL OKULU

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 41, Temmuz-Ağustos 2014

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

DiziKritik: Hilal Turan

Görsel Yönetmen: Erol Polat

Kapak: Erkan Söğüt

Grafik: Sibel Yalçın

Web Sorumlusu: İbrahim Erbaş

Reklam Sorumlusu: Gökhan Gökmen

Halkla ilişkiler: Gülsüm Çelik Bayram

Katkıda Bulunanlar

Cihan Aktas, Nesibe Sena Arslan, Zeynel Abidin Budak, Esra Bulut, Mustafa Emin Büyükcoşkun, Enes Çiçek, Tuba Deniz, Nur Şeyda Koç, Gülşah Nezaket Maraşlı, Büşra Parça, Mustafa Nezih Pesen, Barış Saydam, Sinan Sertel, Meltem İşler Sevindi, M. Abdülgafur Sahin, Remzi Simsek, Hilal Turan, Zeynep Turan

**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

Ayşe Şasa'nın Ardından

Son Kuşlar, Gramafon Avrat, Ah Güzel İstanbul gibi filmlerin senaryolarını kaleme alan ve *Yeşilçam Günlüğü* isimli kitabında Türk sinemasına dair tecrübeleriyle fikirlerini aktaran Ayşe Şasa 17 Haziran 2014 tarihinde aramızdan ayrıldı.

Bu sayımızda farklı isimlerden Ayşe Şasa ile hatıralarından beslenen görüşlerini dinledik. Tuba Deniz, Hilal Turan, Mustafa Emin Büyükcoşkun, Gülşah Nezaket Maraşlı ve Zeynel Abidin Budak tanıdıkları Ayşe Şasa'yı anlattılar. Söz konusu kapak dosyasının sonunda 19 Nisan 2014 tarihinde düzenlenen Senarist ve Düşünür Ayşe Şasa Paneli'nin notları yer alıyor.

Kamera Arkası'nda görüntü yönetmeni Barış Özbicer görüntü yönetmenliğine nasıl başladığını ve *Bal, Coğunluk, Yozgat Blues* gibi filmlerdeki tecrübelerini aktarırken *Büyülü Gerçek*'te Cihan Aktas Nuri Bilge Ceylan ile Abbas Kiyarüstemi'nin sinemasını karşılaştırdı.

Remzi Şimsek, Selçuk Aydemir'in filmleriyle dizilerini ele alıyor ve Aydemir'in dizilerinin neden filmlerinden daha iyi olduğunu tartışırken Nesibe Sena Arslan İtalyan yönetmen Ettore Scola'nın *Scola Fellini'yi Anlatıyor* isimli çalışmasını değerlendiriyor.

Belgesel Odası'nda Ahmet Uluçay'ın hayatı ve sinemasını anlatan *Tepecik Hayal Okulu*'nu inceledik ve belgeselin yönetmeni Güliz Sağlam ile bir söyleşi gerçekleştirdik.

Her sayıda farklı bir isme yönelttiğimiz "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunu bu sayıda yazar Mustafa Nezih Pesen cevapladı. Pesen yazısında hayatını sinema üzerinden yorumluyor.

Celil Civan



Almanya Sifir Yili, (Germania, Anno Zero), Roberto Rossellini, 1948



Ayşe Şasa'nın Ardından

Ayşe Şasa 17 Haziran 2014 tarihinde aramızdan ayrıldı. Ancak senaryolarını kaleme aldığı *Son Kuşlar*, *Ah Güzel İstanbul*, *Gramofon Avrat* gibi filmleriyle; en çok da girdiği gönüllerde bıraktığı izler ile hatırlanmaya devam edecek. Bu sayımızda farklı isimlerden Ayşe Şasa ile hatıralarından beslenen görüşlerini dinledik. Dosyanın sonunda Nisan ayında düzenlenen Senarist ve Düşünür Ayşe Şasa Paneli'nin notları yer alıyor.

VİZYON

06 Kış Uykusu'nun Dili/ **Celil Civan**

12 Kış Uykusu/ **Hayal Perdesi Sinema Sohbetleri**

18 Gündüz Gözüyle Havai Fişek/ **Zeynep Turan**

22 Ne İçinde Geçmişin Ne de Büsbütün Dışında/ **Enes Çiçek**

KAPAK: AYŞE ŞASA'NIN ARDINDAN

27 Bir Hakikat Yolcusu/ **Tuba Deniz**

30 Görüntüler Evreninde Bir Derviş/ **Hilal Turan**

32 Yaralı Bilincin Çilesi/ **Mustafa Emin Büyükcoşkun**

34 Ayşe Şasa Der ki: "Bu İş Nankördür"/ **Gülşah Nezaket Maraşlı**

38 Ayşe Abla/ **Zeynel Abidin Budak**

40 Senarist ve Düşünür Ayşe Şasa Paneli



06 VİZYON

Kış Uykusu

Celil Civan, Nuri Bilge Ceylan'ın Altın Palmiyeli son filmi *Kış Uykusu*'nu dilsel yapısı ve mülkiyet ilişkileri üzerinden değerlendiriyor. *Hayal Perdesi* yazarları ise filmin artı ve eksilerini tartışıyor.

50 BELGESEL ODASI

Tepecik Hayal Okulu

Ahmet Uluçay'ın hayatı ve sinemasını anlatan belgesel film *Tepecik Hayal Okulu*'nu inceledik ve belgeselin yönetmeni Güliz Sağlam ile bir söyleşi gerçekleştirdik.

80 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

Mustafa Nezihi Pesen

Her sayıda farklı bir isme yönelttiğimiz "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunu bu sayıda yazar Mustafa Nezihi Pesen cevapladı. Pesen yazısında hayatını sinema üzerinden yorumluyor.

ACIK ALAN

48 Ne Garip Federico Adında Olmak/
Nesibe Sena Arslan

BELGESEL ODASI

50 "Olduğu Gibi" Ahmet Uluçay/
Aybala H. Yüksel

54 Güliz Sağlam: "Uluçay'ı Anlatmak"

BÜYÜLÜ GERÇEK

56 Herkesin Taşrası Kendine/
Cihan Aktaş

DİZİKRİTİK

64 Kalem Aynı İşler Farklı/
Remzi Şimşek

KAMERA ARKASI

68 Barış Özbiçer: "Özgün Bir İş Nadiren
Çıkıyor"/
Zeynep Turan

SİNEFİL

76 Pom Poko ile Geri Dönüşüm/
Büşra Parça

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

80 Bir Arayış Filmi Olarak Hayatım/
Mustafa Nezihi

Kış Uykusu'nun Dili

CELİL CİVAN

Herman Hesse, Dostoyevski'nin *Budala'sı* nı değerlendirirken Prens Mıskın' e dair genelgeçer Hz. İsa benzetmesinin onun saf, merhametli ve iyiliksever oluşundan değil ama "kültürü yok edecek derecede bilinç dışına" olan yakınlığından kaynaklandığını söyler. Sessiz, içe kapanık ve utangaç Mıskın kültürün dayandığı yasayı çiğnemez ama tersyüz eder; kültürel yapıdaki doğruların yanlış, yanlışların doğru olabileceğini açığa

çıkarrı.¹ Öyleyse Mıskın'ın simgesel düzende bir gedik açtığı söylenebilir.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu*'ndaki iki sahne *Budala*'ya yaptığı atıflarla ele alınabilir: İlki, Aydın'ın sözüm ona alçakgönüllü tutumuna rağmen arabasının camını kıran İlyas'ın elini öpmesini istediği sahnedir. Aydın İlyas'ın elini öpmesini istemez görünür ama büyük bir kibirle elini uzatır. Hamdi'nin,

¹ Herman Hesse, "Thoughts on *The Idiot* by Dostoyevsky", 1919, <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/works/idiot.pdf>



Nihal'in ve Necla'nın da hazır olduğu bu sahne nezaketin gerekli unsurlarını içermektedir. Nezaket kurallarının ikili bir yönü vardır: Bir yakın arkadaşınızı kırdığınızda ondan özür dilersiniz, arkadaşınız ise önemli olmadığını söyler. Simgeselin devamını sağlayan sadece sizin değil ama arkadaşınızın da tavrıdır. Başka bir ifadeyle simgesel düzenin devamı için sadece sizin özür dilemeniz yetmez, arkadaşınızın da özür dilemenizin önemli olmadığını söylemesi "gerekir." Dolayısıyla arkadaşınız "önemli değil" dediğinde siz "tamam, o zaman özür dilemiyorum" dersiniz

sadece kabalık etmiş olmazsınız; simgesel düzeni de bozmuş olursunuz. Simgeselin mevcudiyeti sizin özür dilemenizi sürdürmeniz kadar arkadaşınızın da önemli olmadığını ısrar etmesinde yatar.

Benzer bir durum *Kış Uykusu*'nda da yok mudur? Hamdi İlyas'ın Aydın'ın elini öpmesinde ısrar ederken Aydın elinin öpülmesini istemez ama elini uzatmaktan da geri durmaz. Ama el öpme sahnesi, bir gedikle askıya alınır: Herkes İlyas'ın Aydın'ın elini öpmesini beklediği sırada İlyas düşüp bayılır. İlyas'ın



bayılması mevcudiyetiyle simgeseli tersyüz eden sara hastası Prens Mışkin'i hatırlattığı gibi, İlyas'ın Aydın ve çevresinin dahil olduğu simgesel düzeni (nezaket kuralları/kültür) tersyüz ettiğini gösterir. Ancak Hesse'nin Mışkin için dediği gibi İlyas sadece bir gedik açmakla; mevcut kültürel yapının yumuşak karnını açığa çıkarmakla yetinir. İlyas'ın varlığı Aydın ve diğerlerinin kurduğu ilişkiler ağını yok edecek güçte değildir. Gedik açılır ama daha sonra -muhtemelen İlyas'ın polis olmak istediğini söylediği sahnede- bir daha açılmamak üzere tamamen kapanır.

Efendinin Dili

Hegel insanın özbilincinin ilkin "Ben" dediği anda başladığını söylüyordu. Demek ki "Ben" ancak söze döküldüğünde Ben olur. Ancak Ben'in tezahürü burada bitmez; onun

kendini-tanması için bir de Öteki gereklidir. Hegelci Köle-Efendi Diyalektiği, Ben ile Öteki arasındaki ilişkiler ağının nasıl biçimlendiğini anlatır.²

Bu ilişkinin ilk noktası Ben'in kendisini sözle ifade etmesidir. *Kış Uykusu*'nun handiyse en önemli alâmetifarıkası ikili bir dil kurmasında yatar. Bir yanda Aydın, Necla ve Nihal'in konuştukları edebi gücü yüksek, entellektüel bir dil vardır; diğer yanda Hamdi ve Hidayet'in gündelik hayattakine benzer konuşmaları. Edebi gücü yüksek dilin tek özelliği sözceleyenle sözce ve sözceleyenle dinleyici arasına bir mesafe koyması, yabancılaşmaya sebep olması değildir. Aydın'ın her konuştuğunda bir "sahtekârlık" sezeriz

2 Alexandre Kojève, *Hegel Felsefesine Giriş*, çev. Selahattin Hilav, 2000, Yapı Kredi, s. 79-109.

sezmesine ama aynı durum Necla ve Nihal'in konuşmaları için de geçerlidir. Bu da bizim sözlerin edebi hazzını yaşamamızı sağlar ama aynı zamanda edebi sözlerin içeriğinin doğruluğundan şüphe duymamıza da sebep olur.

Diğer yandan Hamdi ve Hidayet'in konuşmaları fazla lezzetli değildir ama gündeliğe daha yakındır.³ Ancak bu ikili dil yapısı, sadece yabancılaşmanın algılanmasına veya doğrulukla yanlışlık üzerine düşünmeye sebep olmaz, aynı zamanda mevcut simgesel düzenin işlemesine de

imkân verir. Ben ve Öteki arasındaki ilişkinin ikinci noktası burada ortaya çıkar: Efendi (Aydın) kendi sözcüyle var olurken kölenin (Hidayet, Hamdi) sözcüyle de mevcudiyet kazanır. Dolayısıyla ilişki karşılıklıdır; Efendi Köle ile Efendi olur, Kölesinin Kölesidir; Köle de Efendisi ile Köle olur, Efendisinin Efendisidir.⁴ Ancak bu, mevcut ilişkinin basitçe

Simgesel belirgin, tanımlanmış bir mülkiyet ilişkisi çerçevesinde mevcudiyet kazanır. Simgesel düzeni tahrip edecek çatışma, mülkiyet üzerinden yapılan bir çekişmeyle değil, ancak mülkiyetin reddiyle mümkün hale gelir.

birbirini ikame ettiği anlamına gelmez. Efendi için Köle her zaman bir “şeydir.”⁵ İlişkinin kurucu öğelerinden birinin dil olmasıyla iki taraf arasındaki fark ortaya çıkar.

Söz konusu ilişki ağını simgesel düzen zemininde ele almak bir başka bağlantıyı görmeyi sağlar: Aydın, Necla ve Nihal'in Efendiliği, Hamdi ve Hidayet'in Köleliği ile bir söylemsel düzen kurar. Söz konusu söylemsel düzen, birbirine eşdeğerde değildir ama birbirini tamamlar. Dolayısıyla

“aydın-imam çatışması” simgesel düzene yönelik bir çatışmadan ziyade simgesel düzenin mevcudiyeti içinde bir çatışmadır; tarafların söylemsel düzeni baştan kabul ettiği karşılıklı bir ağ üzerinde işler. Başka bir ifadeyle Aydın'ın Hamdi'yle çatışması, Hidayet'in Aydın'ın yanında yer alması, Necla ve Nihal'in Aydın'la yaşadıkları gerginlik vs. hepsi mevcut ilişkiler ağının, *Kış Uykusu*'nun kurduğu simgesel düzenin bir parçasıdır; bu simgesel düzene açılacak gedik Hamdi'nin Aydın'ı ikna etmesiyle, Nihal'in Aydın'ı terk etmesiyle, Necla'nın Aydın'ı

kendi aralarında da alt katmanlar halinde var olduğunu söylemeli. Aydın, Nihal ve Necla, Efendi olsalar da Aydın-Nihal ve Aydın-Necla arasında da benzer bir ilişki mevcut.

5 Alexandre Kojève, *Hegel Felsefesine Giriş*, çev. Selahattin Hilav, 2000, Yapı Kredi, s. 97.

3 Elbette Hamdi ve Hidayet'in de konuşmalarından şüpheye düşüldüğü durumlar söz konusu. Hidayet'in Hamdi ve İlyas'ı evine bırakmamak için arabayı sanayiye götüreceğini söylediği sahne bunlardan biri. İmam olan Hamdi'nin Aydın karşısında “mesleki söylemine” başvurduğu anlara da şerh düşmek gerekir. Hamdi'nin söyleminin Aydın'ın “canını sıkan” mülkiyete ilişkin taleplere dönüşmesi ise dikkat çekici. (Hamdi'nin söz konusu söylemine dair bu hatırlatmaları için Cihat Arıncı'ya teşekkür ederim.)

4 Köle-Efendi diyalektiğinin Efendilerle Kölelerin



retorikle alt etmesiyle mümkün olmaz. Son iki cümleden de anlaşılacağı üzere bütün ilişkiler Aydın'ın çevresinde kurulmaktadır. Dolayısıyla diğer kişiler Aydın'da cisimlenen Ana Gösteren dolayımında tanımlanır. Sözüünü ettiğimiz dilsel ilişkinin merkezine Aydın'ın sahibi, Hamdi'nin kiracısı olduğu evi (mülkiyeti) eklediğimizde denklem daha bariz hale gelir: Yazının başından beri bol bol bahsedilen simgesel düzenin kendisi belirgin, tanımlanmış bir mülkiyet ilişkisi çerçevesinde mevcudiyet kazanır. Simgesel düzeni tahrip edecek çatışma, mülkiyet üzerinden yapılan bir çekişmeyle değil, ancak mülkiyetin reddiyle mümkün hale gelir.

Simgeseli Yıkan Şey

Dostoyevski'nin *Budala*'sına atıf yapan ikinci sahneye geçebiliriz öyleyse: Mecdeli Meryem'i temsil ettiği söylenen Nastasya

Filippovna'nın bulunduğu bir akşam toplantısında erkeklerin hemen hepsi Nastasya'yı baştan çıkarmaya, onu etkilemeye çalışırlar. Ancak bu baştan çıkarma çalışmaları gizli-den gizliye onu aşağılamalarına engel olmaz. Ne de olsa Nastasya metreslik yapan hafif-meşrep bir kadındır. Toplantıda Mışkin de vardır ve bir tek o Nastasya'yı aşağılamaz, aksine onun aşka layık, yüce biri olduğunu söyler. Bu konuşma diğer herkesin hem Nastasya'yı hem de Mışkin'i daha da küçük görmesine sebep olur. Nastasya'ya aşık olan Rogojin bir grup arkadaşıyla toplantıyı basar ve herkesin önünde Nastasya'ya kendisiyle gelmesi karşılığında bir tomar para teklif eder. Toplantıdakiler Nastasya'nın parayı kabul edeceğini düşündükleri sırada Nastasya Rogojin'le birlikte olmaya karar verir ama parayı alıp sömineye atar! Bu sahne, akşam toplantısında kurulan simgesel dü-

zenin tamamen dağılmasına sebep olur; zira herkesin küçümsediği Nastasya parayı reddederken kendilerini Nastasya, Mıskın ve Rogojin'den üstün gören diğerleri bu üç ismin parayı umursamadığı o anda dehşete düşer ve para yüzünden kavga ederler.

Budala'nın bu sahne-
siyle karşılaştırdığı-
mızda *Kış Uykusu*'nda,
mevcut simgesele dâhil
olmayan ikinci ismin
Nihal'in verdiği parayı
ateşe atan İsmail ol-
duğunu söyleyebiliriz.
Hamdi'nin oğlu İlyas,
simgesel düzende ge-

dik açmasına açar ama gedik kısa sürede kapanır. Oysa Nihal'in sözümona yüce gönüllülükle bağışladığı bir tomar parayı ateşe atan İsmail, sadece Nihal'in simgesel kimliğini yıkıma uğratmakla kalmaz; mülkiyet ekseninde kurulan ilişkiler ağında, Efendinin karşısındaki Köle'nin sadece "şey" olmadığını, simgeseli yıkan İmkânsız-Şey haline geldiğini de gösterir.

Ancak Nihal'i asıl dehşete düşürenin İsmail'in konuşması olduğunu söylemek mümkün değil midir? İsmail'in parayı ateşe attığı sahnede Efendinin diliyle konuşması, Köle ile Efendi arasındaki dilsel ilişkiyi yerinden eder; olağan şartlar altında Hamdi ve Hidayet'le yan yana olması gereken İsmail, mülkiyet ilişkilerine atıf yapan bu sahnede Nihal'in diliyle konuşarak söylemsel düzeni sarsar.

Simgeseli asıl tehdit eden de bu dilsel yer değiştirmedir. Simgeseli kuran dilsel do-

kunun kendisi İmkânsız-Şey tarafından ele geçirilmiştir. Hamdi'nin mülkiyete yönelik istekleri, Aydın'ı rahatsız etse de nihayetinde mevcut simgeselin işleyişine halel getirmez; getirmediği gibi dilsel yapı da söz konusu işleyişin devamını tahkim eder. Fakat İsmail'in

parayı ateşe atmasıyla simgeseli kuran mülkiyet ilişkisi ortadan kaldırıldığı gibi İsmail'in Efendinin diliyle konuşması öznelerin simgesel kimliğinin teminatını ortadan kaldırır: Şey, simgeselin güvenli yapısına rağmen her an

karşımıza çıkabilecek durumdadır.

İlyas'ın Prens Mıskın gibi "bilinçdışını" ima etmesi, simgeseli tehdit etmesine rağmen onun hâlihazırda dilin içindeki mevcudiyetine işaret eder (çünkü bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır), oysa Şey'in kendisi bilinçdışının da dışındadır; Lacan'ın dediği gibi Şey'i tahayyül etmemiz imkânsızdır.⁶ Kimi zaman bir felaketle kimi zaman bir yırtılmayla ortaya çıkan İmkânsız-Şey'e karşı güvenliğimizi sağlayan, Şey'in saldırılarına rağmen kendini tekrar tekrar kurabilen simgeselin kendisidir. Oysa Şey'in simgeselin kılığına girmesi mevcudiyetimizin hiçbir garantisinin olmadığını göstergesidir.

6 Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, çev. Dennis Porter, Norton & Company, 1997, s. 125.

HAYAL PERDESİ SİNEMA SOHBETLERİ

Nuri Bilge Ceylan'ın Altın Palmiyeli filmi *Kış Uykusu* Cannes'daki prömiyerinden kısa süre sonra vizyona girdi. Film uzun yıllar tiyatro oyunculuğu yaptıktan sonra bir Anadolu kasabasına yerleşen Aydın'ın hikâyesini anlatıyor. Aydın genç karısı Nihal ve kız kardeşi Necla ile birlikte yaşıyor. *Kış Uykusu* diyaloglar üzerine kurulu yapısı, tiyatral anlatımı, Türkiye siyasetine yaptığı göndermeleri ve insan doğasına dair keşifleri ile çokça tartışılacak bir film. *Hayal Perdesi* yazarları, *Kış Uykusu*'nun gündeme taşıdığı çeşitli meselelerin yanı sıra, filmin artı ve eksilerini tartışıyor.



KIŞ UYKUSU

Karakterlerin İzinde

Nuri Bilge Ceylan filmlerine baktığımız zaman karakterlerinin de dillerine duçar olmuş tanıdık bir “iç sıkıntısı” oturur yüreğimize. *Koza* (1995) ile başlayan bu hâl insandaki içkinliği dolayısıyla, yönetmenden seyirciye dolaysız aktarılır ve kendine kolayca yer bulur. Ancak yönetmen kendi iç dinamiklerini takip ederek bugün kurduğu küresel bağı

adım adım sağlamlaştırırken, tarif etmeye çalıştığı bu hâl Türk seyircisi tarafından çok da enteresan karşılanmadı. Eğlenme güdüsüyle film seyretmeye alışık yerel seyirci, yönetmenin diğer filmlerindeki dert anlatma gayretini çok yavaş, aksiyon yoksunu, anlaşılmaz diye tarif edebildi.

Kış Uykusu, bir yanıyla bu tarifi dikkate değer bulan yönetmenin abartılı bir cevabı

gibi düşünülebilir. Diğer Ceylan filmlerinin aksine *Kış Uykusu*, sıkıntılarını ya da çelişkilerini farklı formlara sokarak dillendiren, hatta karşısındakinin suratına kusmaktan çekinmeyen karakterleri bir araya getiriyor. Geçmiş, bugün ve gelecek çıkmazında nefes almaya çabalayan karakterler mevzu ettikleri kavramlarla anlam dünyalarını sorguluyorlar. Gündelik meseleleri adalet, din, ahlâk, vicdan, gerçekçilik gibi üst kavramlarla yükseltirken birbirleriyle kurdukları pragmatik bağda bu kavramlar iyilik ve kötülük ekseninde somutlaşıyor. Affetmeye meyyal, zalim, hayalperest, gerçekçi, yardımsever, adaletsiz, esnek, çaresiz, güçlü, yüzsüz, zayıf gibi birçok sıfatı doğrudan üstlenen, bu sıfatların çoğunu aynı anda taşıyabilen karakterler, zâfiyetle donatılan insanı temsil ediyor. Bu yüzden yan karakterler bile filmi ana karakterler kadar yoğun besleyebiliyor. Ayna, at, tavşan, filme ismini veren kar ve diğerleri, imgenin metaforik ve simgesel karşılığı olarak yönetmenin görsel dünyasının zenginliğini bir kez daha resmediyor. İrdelediği tematik unsurlar, kurduğu görsel dili senaryoya hizmet ettirme biçimi, karakterlerinin çelişkili ve içe dönük diyalogları ile *Kış Uykusu*, kimisi için çoktan daldığı uykunun süreği kimisi içinse tuttuğu ayna ile bir uyanma, farkındalık vesilesi olabilir. (Esra Bulut)

Güçlü Hikâye Zayıf Sinematografi

Filmlerinde hikâyeden ziyade sinematografik üstünlükle öne çıkan Nuri Bilge Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmi ile hem

hikâye anlatma yeteneği hem de sinematografisiyle beğeni kazanmış ve zanaat yönüyle çıtayı yükseğe koymuştu.

Kış Uykusu filminin Altın Palmiye'ye layık görülmesi ve bir başyapıt olduğu şeklindeki yorumlar büyük bir heyecanla sinemanın yolunu tutmama sebep oldu. Film, akıcı hikâyesiyle 196 dakika sonunda bir 196 dakika daha olsa izlerim hissi oluştursa da bir Nuri Bilge Ceylan filminden beklediğim sinematografik lezzeti veremiyor. Semih Kaplanoğlu ve Nuri Bilge Ceylan gibi usta yönetmenlerimizin filmlerinden hiçbir hareketin, nesnenin veya diyalogun anlamsız olmaması gerektiğini öğrendik. *Kış Uykusu*'nda ise bunun aksi yönünde uygulamalar olması beni şaşırttı ve karşılaştığım her gereksiz kamera hareketi filmle arama mesafe koydu. Gereksiz kamera hareketlerinin yanı sıra uzun diyaloglu sahnelerde filmin izlek olmasını sağlamak için yapılan bazı kesmelerin açığı ve ölçeklerindeki dengesizlik filmle aramdaki bu mesafeyi arttırdı. Bu parametreler bağlamında at pazarlığı yapılan sahnelerin görsel çözümleme bakımından zayıf düşen sahnelerden biri olduğunu söyleyebiliriz.

Neredeyse her planda karşımıza çıkan, mekânlara ait yapay sarı ışık ile pencerelerden süzülen doğal beyaz ışık sentezi estetik bütünlükten çok tekrar hissi uyandırıyor. Her plana uygulanan tekdüze ışık tasarımı, duyguya veya hikâyeye hizmet eden bir ışık anlayışından uzak kalındığını düşündürüyor. Filmin hikâye kurgusundaki başarı maalesef teknik kurguda sağlanamamış. Özellikle ba-

şarıyla yazılmış uzun diyaloglu sahnelerin kesmelerinde oyuncuların hareket devamlılığına pek dikkat edilmemesi kaba kurgu izliyormuşuz hissi uyandırıyor. Bir kurgu tekniği olarak zıplamalı montaj tercih edilmiş olsaydı bu eleştiriye gerek kalmazdı. Ancak devamlılık iddiasındaki bir kurgunun o devamlılığı taşıyabilmesi gerekir.

Fotografik kadrajların sinematografik anlatıya zarar verdiği yadsınamaz bir gerçek. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmlerinde zaman zaman rastladığımız bu tip kadrajların *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde olmayışı filmi güçlendirmişti. *Kış Uykusu*'nda ise bu gereksiz fotografiklikten uzak durulsa da bazı planlardaki estetik yoksunluk filmin gücünü azaltıyor. (M. Abdülğafur Şahin)

Aydın Değil İnsan

Nuri Bilge Ceylan, *Kış Uykusu*'nda bir tiyatro sahnesi kurar ve içerisine Türkiye Cumhuriyeti'nin idealize ettiği, Türk toplumunda görmeye alışık olduğumuz prototipi koyar. Bunu yaparken başkarakter olarak uzun yıllar tiyatroculuk yapmış bir adamı seçer. Çünkü tiyatrocusu sanatla istigal eder ve medenidir; eğitim durumu halkın üzerinde tahakküm kurması ve söz sahibi olması için kâfidir. Bu yüzden Aydın, deneyimlerinin verdiği meşruiyet ile ülkenin dindarlarının dindarlığını ölçer ve belirler, aynı zamanda Türk tiyatro tarihi üzerine akademik çalışmalar yürütebilir. Etrafındakiler ise Aydın'ın "rol kesmesinden" sıkılmıştır. Hâlbuki Aydın o şekilde var olmaktadır; oyunculuğu onun

kudretidir ve kendisini bu kudret üzerinden ortaya koyar.

Ceylan, bu film ile birçok kişinin düşündüğünün aksine Türk aydını stereotipi üzerinden bir öz eleştiri getirmez, bu stereotipin bir örneğinin hayatına müdahil olur ve bazı genelgeçer kabullerini sorgular. Bunu yaparken karakterlerinin hiçbirini yargılamaz ve karakterleri tek tip temsillermişçesine dayatmaz. Karakterler kendi aralarında hesaplaşmalara gider, iç hesaplaşma yaşar. Tiyatrocusu, zengin bir yardımsever, kâhya, alkolik veya hoca. Bu karakterlerin her biri ne Anadolu'da kolaylıkla karşılaşılabileceğiniz gerçek insanlardır, ne de asla göremeyeceğiniz kadar sanal. Ne kadar baskın olursa olsun, herhangi birinin doğruluğu bir diğerinin üzerine geçmez.

Aydın birçok yönü ile alışıl gelmiş ve çok tanıdık bir Türk aydını. Fakat yine de Necla ve Nihal'in eleştirilerine maruz kalır. Bu üç karakter, anlatıcılıkta birbirine benzer; kullandıkları dil farklı görünüyor olsa da toplumsal olana dair konuştukları ortaktır. Yani, Necla "kötülüğe karşı koymamayı" bir prensip olarak benimsemek isterken, daha sonra Aydın gibi var olan diskurlar içerisinde kötülüğün tanımını yeniden inşa eder ve bunun ötesine geçemez. Fakat film Aydın ile sınırlandırılmış bir ahlâklılık anlayışını veya "kötülük" tanımlama kabiliyetini öncelemez ve idealize etmez. Aksine, bir karakter üzerinden sübjektif değerlerin idealize edilemeyeceğini resmeder. Öte yandan yönetmen, her filmde rastlanıldığı üzere, öze dair çıkarımlarda bulunmadan da geçemez. Herkes-te bir iç çatışma hali var olduğu ön kabulü

ile herkesin sahip olduğu çelişik durumlara değinmiş olur. Bu çatışma hali her insanda vardır, dışa vurumu ve materyal olarak ortaya çıkarılış hali ve yoluysa kişiye özgüdür. Dolayısıyla Ceylan özcü bir önermede bulunur: insanın özüne atfedilen bu çatışma durumu her bireyde farklı çelişkiler halinde tezahür eder. (Nur Şeyda Koç)

Platon'un Mağarasının İçi ve Dışı

Nuri Bilge Ceylan filmografisi, *Uzak*'tan (2002) itibaren hep ve sadece Cannes film festivali jürisine hesap vermekle yükümlü kıldı kendini. Bu yolculuk, *Kış Uykusu* filminden sonra Altın Palmiye ile taçlanmış oldu. Altın Palmiye, Ceylan'ın kendi koyduğu çıtaya ulaşabilmesi için bir göstergedydi. Aynı zamanda mevzubahis zafer, Ceylan'ın yolculuğunun da sonu oldu. Bu manada Cannes hedefine ulaşmak için Ceylan'ın yaptıkları ve/veya yapmak zorunda oldukları artık nihayete erdi. Bu ödülün Ceylan'ın kendi iç yolculuğu açısından, hızlandırıcı bir katalizör olacağını düşünüyorum.

Kış Uykusu, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminden sonra beklentinin yüksek olduğu bir film. Güçlü bir senaryoya ve usta işi bir yönetmenliğe sahip *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Üç Maymun* (2008) ile aldığı ödülü adadığı "Yalnız ve güzel" ülkesini anlatıyordu Ceylan. Yalnız ve güzel olarak niteleyip, sempati topladığı ülkesini ağır bir şekilde eleştiriyordu. Ülkenin tüm unsurlarını, en ücra köşede kalmış detayını dahi atlamadan, hiçbir umut ışığı bırakmadan yargılıyor, mahkûm ediyor ve üzerine bir de otopsisini yapıyordu. Ge-

ride herhangi bir umut ışığı kalma riskini de göze almıyordu. Bu yüzden, doktorun yüzüne bulaşmış otopsi kanını, hastanenin penceresinden, okul bahçesindeki çocuklara dahi sıçratıyordu.

Kış Uykusu, bir sinema filmi olarak BZA'dan daha zayıf bir çalışma. Şu zaman itibari ile çıkan yorumların genel kanaatinin aksine sahip olduğu didaktik dil, görece uzun ve sarkan sahneleri ile BZA'nın gerisinde bir film. Lakin yapmaya çalıştığı şey bakımından bana bir o kadar da samimi geldi. Şöyle ki; film, geçmiş çalışmalarıyla, masa başında ürettiği yazılarla ve yaşadığı hayat ile öyle veya böyle bir şekilde "aydın" olmuş fakat münevver olamamış bir zümreyi konu alıyor. Film boyunca bu zümrenin hayatından kesitler izliyoruz. Filmde, bu zümrenin ne kadar aza indirmeye çalışsa da, bir şekilde muhatap olmak zorunda kaldığı bir "halk kesimi" mevcut. Aydın zümre, kendi kış uykusuna çekildiği mağarasında, bir masa başında yazdıkları ile Platon'un mağara metaforunu tekrar tekrar üretiyor. Ceylan'ın, bence kendini de ait gördüğü bu zümreye yaptığı samimi eleştiriler/özeleştiriler gerçekten takdire şayan. Bunu hakkıyla yapabilmek adına sinematografik dilinden dahi ödün vermesi bence gerçek bir cesaret işi.

Son kertede, filmin finalinde başladığı noktaya dönen, gidecek başka yer bulamayan Aydın'ı izliyoruz. Ceylan, Aydın karakterinin temsil ettiği zümre için detaylı bir çözüm üretmiyor. Lakin benim için asıl olan ve sonrasını merak edeceğim nokta şu: Serhat Kılıç'ın başarıyla hayat verdiği imam karakteri ve onun

ailesinin temsil ettiği “halk kesimi”, Ceylan sinemasında nasıl bir dönüşüme uğrayacak? Zira tüm samimiyetimle inanıyorum ki filmde, aydın zümrenin hep yoluna çıkan, asgariye indirse de bir türlü sıfırlanamayan ilişkiler ile mağara dışını şekillendiren bu “halk”, kesinlikle *Bir Zamanlar Anadolu’da* üzerlerine otopsi kanı sıçramış çocukların yetişkinlik hali değil. Ceylan aynı damardan ilerlerse bir sonraki filminde, fragmanını anadilinde yapabilecek bol bol zamanı olacak. (Sinan Sertel)

Türk Aydınının Otopsisini

Nuri Bilge Ceylan kimsenin okumadığı bir yerel gazetede yazılar yazan, hayatının projesi denebilecek bir kitabın hazırlıklarını yapan Aydın’ın şahsında “dört başı mamur” bir “yarı-aydın” portresi çiziyor. Hayatı boyunca parayı hiç dert edinmemiş, iyi bir eğitim almış, Avrupa görmüş Aydın’ın aydınlığı ancak kendisini kapattığı mağarayı aydınlatmaya yetiyor. “Efendi” sıfatı ise yalnızca Kapadokya’nın masalsi atmosferi içinde mütevazı bir şatoyu andıran otelinin sınırlarında geçerliliğini koruyor.

Babasından kalma çok sayıda mülkün kirasıyla geçinen Aydın ile onun “efendilik” vasfına karşı öfke taşıyan kiracısı imamın ailesi arasında kurulan çatışma, senaryodaki en dikkate değer çözümlerden biri. Aydın’ın babası zamanından bu yana o evde kiracı olarak oturan imam ve ailesi eve pek çok hizmette bulunmuş, benimseyecek kadar uzun süre ikamet etmiştir. Bir Türkiye alegorisi olarak okunabilecek bu çözümlemede evin sahibi (ülkenin sahibi) zengin, eğitimli, şehirli Türk Aydın’ı; yoksul, cahil, dindar ve

üstelik artık iyiden iyiye palazlanan kiracıları ile baş etmek zorunda. Aydın’ın tek kişilik “ordusu” (Hidayet) haciz gibi “darbelerle” bu istenmeyen kiracıları yola getirmeye çalışsa da başarılı olamaz. Aydın her ne kadar onları doğrudan muhatap almayı reddetse de imamın yeğeni İlyas’ın (yeni kuşağın) öfkesi ve isyanı efendiliği tanınmayan efendiye yönelecektir.

Bize has bir hikâyenin evrenselliğinin sırrı başarılı kavramsallaştırmalarda yatıyor. Nuri Bilge Ceylan *Kış Uykusu*’ndaki çatışmaları Türk işi bir aydın-halk piyesinin ötesine taşıyarak insanın doğasındaki bencillik bağlamında ele alıyor. Aydın karakteri filmde kurduğu ikili ilişkilerde, büyük bir hız ve alışkanlıkla menfaatini koruyacak veyahut kendi iktidarının sağlamlaştırarak rollere bürünüyor. Bu durumda Aydın’ın öfkelenmesi, hüzünlenmesi, merhamet etmesi, merhamet dilenmesi kendi kıymetine yapılmış yatırımlara dönüşüyor. Ceylan bu menfaatçiliği ve riyakârlığı yalnızca burjuvaziyle de sınırlı tutmuyor. Düzene ayak uydurmaya çalışan kim varsa (örneğin *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminin muhtarını fazlaca hatırlatan imam) bu menfaat çarkına bir şekilde dâhil oluyor. İmam’ın sarhoş kardeşi İsmail ve onun hasta oğlu İlyas gibi sisteme uyum sağlamayı başaramayanlar ise hapisane, meyhane veya hastaneye çekiliyor; çekildikleri yerde öfkelerini büyütürken intikam alacakları o saltanatlı günü bekliyorlar. *Kış Uykusu* üst düzey sinemasıyla olduğu kadar sosyo-politik göndermelerıyla de çokça konuşacağımız bir film. (Aybala H. Yüksel)

Gündüz Gözüyle Havai Fişek

ZEYNEP TURAN

Micha X Peled'in Küreselleşme Üçlemesi'nin ikinci belgeseli *Mavi Çin (China Blue, 2005)*, Çin'de bir kot fabrikasında çalışan Jasmin'in ailesinden uzakta zor koşullar altında uzun saatler nasıl çalıştığını; onun "acınası" gündelik hayatını beyazperdeye taşır. Amerikalı yönetmen Peled üçlemede, Hindistan'dan Çin'e ve Amerika'ya uzanan küreselleşmenin; vahşi kapitalizmin bedelini ödeyen insan yığınlarının içinde bulunduğu çıkmazı ve çaresizliği ele alır. İşsizlik, çevre kirliliği, geçim

sıkıntısı, göçmenlik alabildiğine küreseldir ve kaçınılmazdır. İnsan ise bu küreselliğin bir aracı, mağduru ya da savunucusudur. Dünya üzerindeki bu düzeni anlamaya çalışırken insan her koşulda küreselliğin birincil muhatabı kabul edilir. Peki gerçekten bu böyle midir? İnsanın yaşadığı şehirle, çalıştığı fabrikayla, içine doğduğu toplumla arasındaki iletişimsizliği, sorunları anlatmanın tek yolu tüm bu faktörlerin onu nasıl bir çıkmaza ve yalnızlığa ittiğinin altını çizmek midir? Peki ya sinema bundan daha fazlasını söyleyebilmek ve hissettirebilmek için bir fırsat değil midir?



Diao Yinan, *İnce Buz Kara Kömür* (*Bai ri yan huo*) ile bu fırsatı en iyi şekilde değerlendiriyor. Çin'in bir kasabasında işlenen cinayetlerin peşine düşen dedektif Zhang ile cinayetlerle irtibatlı Wu arasındaki buz gibi romantizmin kömür yığınlarına, buz kütlelerine rağmen ortaya çıkabildiği ve filmin anlatım diline katkı sağlayabildiği bir film yapıyor Diao Yinan. Çin'in büyüyen ekonomisi ve gelişen sanayisi altında ezilen; küçük bir kasabada hayatta kalabilmek adına sürekli çalışan bir toplum profili yerleştirmiyor filmin arka planına. Aksine Çin üretiminin bel kemiği olan kara kömürün şehrin dokusuyla

İnce Buz Kara Kömür Çin'in bir kasabasında işlenen cinayetlerin peşine düşen dedektif Zhang ile cinayetlerle irtibatlı Wu arasındaki buz gibi romantizmin hikâyesi.

kurduğu tezatlardan ve uyumdan çıkan puslu güzelliği gözler önüne seriyor.

Gerçekleşen cinayetlerin yanı sıra; ceset parçalarının kömür fabrikalarından çıkması ve film boyunca buz gibi bir kışın yaşanıyor oluşu; hâlihazırda endüstrinin geliştiği şe-



hir manzarasını iyice karanlık bir yapıya büründürüyor. Yinan'ın böylesi bir kent tasviri tercih edişi ve aslında bu tasviri nasıl çizdiği hayli önemli. Şehirlerin film içerisindeki özerk yapılarının korunuyor oluşu birçok yönetmen sinemasından da aşına olduğumuz bir durum. Hikâyelerini Robby Müller'in kamerasından takip ettiğimiz Wim Wenders ve Jim Jarmusch sineması şehirlerle kurdukları irtibat açısından hem anlam zenginliği hem de sinematografik olarak oldukça güçlü. Aynı şekilde *İnce Buz kara Kömür*'ün görüntü yönetmenliğini üstlenen Dong Jinsong'un, Yinan'ın çocukluğundan bugününe taşıdığı bu küçük endüstri kentini hikâyeye paralel olarak en iyi şekilde resmettiğini söylemek mümkün. İstasyonların, tren vagonlarının, altgeçitlerin, tünellerin, pistlerin film boyunca hikâyeye katkı sağlaması yönetmenin yaşadığı yerle kurduğu ilişkiye dair de bize birçok ipucu sunuyor.

Donuk Şehrin ve Yüzlerin Cazibesi

Yinan'ın filmin arka planına yerleştirdiği kent manzarası yalnızca bir yerleşim birimi olarak olumlu ya da olumsuz etki bırakan bir unsur değil; karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerini, içinde buldukları ruh halini de yansıtan Çin'in yeni ekonomi-politiğine dair düşünmemizi sağlayan bir yapıya sahip.

Kömür fabrikalarında çalışan işçiler için fabrikanın soğuk ve hantal yapısı ne ifade ediyorsa; memur olarak kamu görevini yapan Zhang ve bir kuru temizleme dükkânında çalışan Wu için yaşadıkları şehir benzer şeyleri ifade ediyor. Fabrikaların yorgun ve ağır yapısı kentin sokaklarına sızmış; ortak bir varoluşun inşa edildiği kamusal alan olarak şehir, fabrikaların bu yönünü miras almıştır. Modernitenin getirdiği değişikliklerin küresel ölçekte aynılaştıramadığı şey "yeni" olanın

farklı coğrafyalardaki bireyler tarafından onların kültürel kodlarına göre yaşanıyor oluşudur. Her ne kadar bunu yaşama ve anlamlandırma şekli değişiyorsa da sanayi işçiliğinden memurluğa uzanan sınıfsal aidiyetlere rağmen insanın yalnızlığı tecrübe edışı değişmemektedir.

Gizemi bir an olsun yitirilmeden sürdürülen cinayet soruşturmasının gerilimi özellikle Zhang ve Wu arasındaki belirsiz ilişkiden kaynaklanıyor. Hem seyirciyle hem de kendi aralarında korudukları mesafe filmin arka planındaki

şehir manzarasıyla örtüşüyor. Tıpkı kasaba sokaklarındaki kış soğuğu ve durağanlık gibi aralarındaki duygusal ilişki de tüm donukluğuna ve çıkmazlarına rağmen cazibesini yitirmiyor. Bu belki de mevcut mesafeyle ortaya çıkan garip bir yalnızlık hissiyatından ileri geliyor. Taşradan aşına olduğumuz o ebedi sessizlikten ve “yaşlılıktan” doğan yalnızlıktan uzakta kent yalnızlığının yeni yeni yerleştiği, acemi duygusal bir tecrübe yaşanıyor.

Yinan bu tecrübeyi aktarırken Çin'in bu küçük endüstri şehrinin silüetini ve Çinlilerin bu silüet ile kurdukları ilişki şeklini de göz önünde bulunduruyor. Yinan tek bir karakterin kahramanlığını ön plana çıkarıp, olay-

lar üzerinde durmaktansa; tüm olan biteni tadında bırakıp, karakterlerin aralarındaki ilişkiden neşet eden duygular ve bu duygular ışığında sorgulamaya açılan toplumsal değişim ve dönüşüm üzerine düşünmeye

sevk ediyor. Bu da hiç de alışık olmadığımız tarzda kurgulanan bir gerilim ağının Çin'in yeni “birey” algısından; yalnızlığa ve küçük endüstri kentlerindeki insan ilişkilerine kadar birçok alana uzanmasını sağlıyor.

Çin'deki ağır sanayinin getirdiği zor çalışma koşullarından, memuri-

yetin handikaplarına; kentte en yoğun haliyle hissedilen yalnızlıktan, yeniden inşa edilen insan ilişkilerine varana dek Çin için neyin iyi neyin kötü olduğuna dair kesin bir hükme varmayan yönetmen tüm bunları arka plana atıp; renksiz ve tatsız gibi de dursa her şeye rağmen insanın içinde beslediği duyguların belirleyiciliğine inanıyor. Diao Yinan Batılı akademisyenlerin, uzmanların kendi kavramlarıyla bir türlü kategorize edemediği, örtüstüremediği bu yüzden de anlamakta hâlâ güçlük çektiği Çin'in farklı bir kıtadan nasıl gözüktüğüne ya da nasıl gözükmesi gerektiğine aldırış etmeden; attığı fişekler gündüz gözüyle görülemeyecek olsa da derdini kendi durduğu yerden anlatabiliyor.

Diao Yinan Çin'in gelişen sanayisi altında ezilen; bir kasabada hayatta kalmak için çalışan bir toplum profili çizmek yerine, Çin üretiminin bel kemiği olan kara kömürün şehrin dokusuyla kurduğu tezat ve uyumdan çıkan puslu güzelliği gözler önüne seriyor.

Ne İçinde Geçmişin Ne de Bütçünün Dışında

ENES ÇİÇEK

2000 yılından bu yana çekilen yedi X-Men filminin sonuncusu *X-Men: Geçmiş Günler Gelecek* (*X-Men: Days of Future Past*) Mayıs ayında vizyona girdi. İlk iki filmin yönetmeni ve en beğenilen X-Men filmlerinden *X-Men: First Class* filminin yapımcısı Bryan Singer'ın da X-Men âlemine geri dönüşü bu filmle oldu. *Olağan Şüpheliler*'in (*Usual Suspects*, 1995) yönetmeni Bryan Singer'ın X-Men filmlerine getirdiği -tabiri mazur görürseniz- gerçekçi tutum ile X-Men çizgi romanlarının hayranlarının takdirini toplamayı başarmış; bu kanaat, Singer'ın katkısının olmadığı X-Men filmlerinin görece düşük hasılatlarıyla iyice pekişmişti.

Gerçekten de Singer, *X-Men: Geçmiş Günler Gelecek* filmiyle, *Avengers*, *Fantastik Dörtlü*,

Kaptan Amerika, Örümcek Adam vb. çizgi roman menşeli filmlerde fark edilen o temel sıkıntıyı ortadan kaldırmış görünüyor: Türün sadık hayranlarını memnun ve tatmin edecek kadar kompleks ve filmlerin çizgi roman arka planından tamamen habersiz, eğlencelik bir seyre gelmiş kitleleri de afallatmayacak kadar bağımsız bir film *X-Men: Geçmiş Günler Gelecek*. Yine de, diğer X-Men filmlerinin aksine, bu filmin daha çok hayranlara yönelik olduğunun da altını çizmek gerekiyor. Bu, açıkcası on dört senelik inişli çıkışlı X-Men serüveninde çoğu zaman blockbuster olmak gayesi ile kitleler uğruna feda edilen sadık hayranların çoktan hak ettiği bir selam duruş.

X-Men: Geçmiş Günler Gelecek aynı anda hem geçmişte hem gelecekte geçiyor. Bunun izleyici için ilgi çekici taraflarından biri de yaşlı ve genç X-Men'i bir arada seyretme imkânı: Aynı filmde Prof. Xavier olarak hem Patrick

Stewart'ı hem James McAvoy'u, Magneto olarak hem Ian Mckellen'ı hem de Michael Fassbender'ı görmek kolay rastlanır bir durum değil. Bu da, yukarıda bahsettiğimiz selam duruşun bir parçası muhtemelen.

X-Men: Geçmiş Günler Gelecek, *X-Men: First Class*'ın (2011) devamı görülse de, onun kadar -yine tabirimi mazur görürseniz- derinlikli bir film olmadığı da bariz. *First Class*'ta, X-Men'in ortaya çıkış serüveni anlatılmıştı; *Geçmiş Günler Gelecek*'te ise X-Men'in var olma savaşı X-Men'e yakışacak fantastik bir hikâyeye dillendiriliyor: Film, kıyamet sonrası karanlığında bir dünyada başlıyor.

Mutantları yok etmek için onlara benzer ve yenilmez robotlar (Sentinel) inşa eden insanlığın bu girişimi sentinellerin yok etme eylemini mutant geni taşıyan veya taşıma ihtimali olan herkese yöneltmesi ile büyük ölçüde geri tepiyor; geriye kalan bir avuç X-Men'in yine insanlığı ve tabii kendilerini kurtarabilecek tek umut olduğunu görüyoruz. Bunun için ise yapılması gereken en mantıklı iş, tabii ki geçmişe dönüp olayları başlamadan bitirmek. En azından X-Men'e göre. Çünkü herkesin bildiği gibi geçmiş tek boyutludur, bir olay birçok etkenin tetiklemesiyle meydana

gelmez, doğrudan ve net öncülü olan yine tek bir olayın takipçisidir. Öndeki engellenirse sonraki felaketin de rahatlıkla önüne geçilebilir. En azından X-Men'in yaşadığı dünyada. Böylelikle, fikirleri de kafası kadar

parlak Prof. Xavier ve yetmiş yaşında bile asiliği üzerinden atamayacak kadar genç ruhlu Magneto, bu yolculuğa dayanabilecek ve yaşlanmayan tek mutant Wolverine'ni -daha doğrusu Wolverine'in bilincini- tüm olayları başlatan o meşum olayın birkaç gün öncesine, 60'ların sonu 70'lerin başında bir tarihe geri gönderiyorlar. Son kalan mutantlar bedenini muhafaza etmek için canla başla savaşırken

Wolverine'in yapması gereken tek şey, en iyi dostu tarafından vurularak kötürüm kaldığı için büyük bunalım geçiren Prof. Xavier'i yeniden hayata bağlanmaya ve kendisine yardım etmeye ikna etmek, ardından Pentagon'un otuz kat aşağısında hapsedilmiş Magneto'yu bir şekilde kurtarıp kendisine inandırmak ve nihayetinde bu ikilinin tüm anlaşmazlıklarını bir yana koyup ikisi tarafından da ihanete uğradığını düşünen Mystique'i engellemelerini sağlamak. Yani X-Men dünyasında her mutantın öğle ile ikinci arasında yapabileceği

Bryan Singer Avengers, Fantastik Dörtlü, Kaptan Amerika, Örümcek Adam vb. çizgi roman menşeli filmlerde fark edilen temel sıkıntıyı ortadan kaldırmış görünüyor: X-Men: Geçmiş Günler Gelecek türün sadık hayranlarını memnun ve tatmin edecek kadar kompleks ve filmlerin çizgi roman arka planından tamamen habersiz, eğlencelik bir seyre gelmiş kitleleri de afallatmayacak kadar bağımsız bir film.



kadar kısa ve kolay işler. Bu sebeple, izleyici olarak Wolverine'e güvenimiz tam, onun bütün bu işleri bir şekilde halledeceğinin inancı ve rahatlığıyla izliyoruz filmi. Puanlar sonuçtan değil, gidiş yolundan verilecek.

Mutantların Olağan İşleri

Wolverine'in geçmişteki ve gelecekteki karakterler arasında denge sağlayıcı ve irtibat kurucu bir unsur olarak kullanılması şaşırtıcı değil. Bunun sebebini de Wolverine'in fiziksel "sağlamlığı" kadar, belki daha çok, "aklı başında" -yine tabirimi mazur görün lütfen- bir mutant olmasına bağlamak gerekiyor. Gerçekten de Wolverine -eğer içinde olduğu film kendisi için çekilmemişse- bir filmi çekip çevirmeyi, tüm çarpıcı özelliklerine rağmen göze batmadan günü kurtarmayı başarıyor. Bu da onu bütün karakterlerinin trajediye, dramaya ve cafcıflı eylemlere düşkün olduğu

X-Men dünyasında en sevilebilir (ya da en tahammül edilebilir) mutant kılıyor. Seyircinin gözünde Wolverine'in aksi tavırları ve asık suratlılığı da anlaşılabilir ve mazur görülebilir. Kim Prof. Xavier ve Magneto ile aynı ortamlarda olup sabrını yitirmez?

Prof. Xavier ve sabır yitirmek demişken, özellikle James McAvoy'un oynadığı genç Xavier'in karakter gelişimi açısından inandırıcılıktan uzak olduğunu belirtmek gerek. Nihai iyi, nihai doğru, nihai mükemmel olarak lanse edilegelen Prof. Xavier zaten sinir bozucu olma potansiyeli fazla bir figür. Herkesin zihninden geçenleri okuyabilip onlara istediğini yaptırma yeteneğine sahip birinin sinir bozucu olmasına şaşırmamalı belki de. Yine de, genç Xavier'in film boyunca kendisini gösteren yarı-tanrı kompleksini ahlâki değer ve yargılarla örtmesi ve bunlarla karakterlerin üzerinde vicdani baskı kurması, sapkınları

doğru yola çevirme gayreti gibi gösterilmek istense de Magneto'nun da Mystique'in de ona karşı tahammülsüz tavırlarını anlaşılır hale getiriyor.

Muhteşem kaybedenlerin en muhteşemi Magneto ise, izleyiciye yine gidiş yolunun sonuç kadar, hatta

belki daha önemli olduğunu gösteren bir karakter. Nazi toplama kampında işkenceyle geçen çocukluğundan güçlerini keşfetmesine kadar çalkantılar, acılar ve ihanetlerle dolu geçmişi, tüm yanlışlarına rağmen izleyicinin Magneto ile bağ

kurmasına ve başkası işlese affedilmeyecek hatalarına göz yummasına sebep oluyor. Azınlık olduğu hissiyle ve her an kendisini yok edecek bir düşmana karşı tetikte olma güdüsüyle hayatını yönlendiren Magneto, devamlı kendini ve kendinden olanı koruma dürtüsüyle hareket ediyor. Yok edilme korkusuyla başa çıkmanın en kesin ve kestirme çözümü olarak tehdit unsuru gördüğü şeyleri temelden yok etmeyi görüyor, mesela. Korku ve nefretle yönetilen Magneto'nun bu tavrı, onu devamlı yanlış muhakemelere ve yanlış kararlara, çoğu zaman da sevdiklerinden ayrı düşmeye sürüklüyor. Yanlış kararlar ve sevdiklerinden ayrı düşmek derken, mutantların kurtuluşu için, koskoca bir stadyumu yerinden söküp Beyaz Saray'ın etrafına koyarak Amerika Başkanı'nı tüm dünyanın gözü önünde yok etmeye çalışmak yahut sevdiği kadını öldürmesi gerektiğini düşünmek kadar hastalıklı kararlardan bahsediyoruz.

Nihai iyi, nihai doğru, nihai mükemmel olarak lanse edilegelen Prof. Xavier zaten sinir bozucu olma potansiyeli fazla bir figür. Herkesin zihninden geçenleri okuyabilip onlara istediğini yaptırma yeteneğine sahip birinin sinir bozucu olmasına şaşırılmamalı belki de.

Seyirci çoğu zaman Magneto'nun bu saçma sonuçlara nereden vardığını anlamakta güçlük çekiyor. Bu bakımdan, bilinçli mi değil mi bilinmez ama, Magneto'nun temsil ettiği ırkın güç sahiplerinin ruh halinin ve politikalarının çok yerinde bir portrelemesi olduğunu söyleyebiliriz.

Filmin bir diğer ana karakteri Mystique'in ise yine iki güçlü figür arasında kaldığını görüyoruz. Hem Xavier'den hem de Magneto'dan ayrı düşmüş Mystique, mutantları insanların elinden kurtarabilmek için elinden ge-

leni yapıyor. Fakat, onun iyi niyetli tavırlarıyla Magneto'nun onu önleme çabaları yeni kötümüz Dr. Trask'ın sentinelleri icadına ve nihayetinde mutantların soyunun tükenmesine sebep oluyor. Mystique'i -her ne kadar filmde bunun için suçlanmasa da- çöküşe sebep olan bir Havva olarak görmek mümkün. Filmin başarısız baba-tanrı figürü Xavier da önceki X-Men filmlerindeki olayların aksine doğru olduğuna inandığı eylemi Mystique'in zihnini ele geçirerek zorla yaptırmaktansa, tüm sıkıntılara karşın ona durumu açıklayıp kararı onun iradesine bırakarak en sonunda kendini aşabiliyor. Mystique'in -seyircinin de ondan beklediği üzere- son anda merhameti ve affetmeyi seçerek hem insanlar hem de mutantlar için yeni ve daha iyi -umarız!- bir geleceği başlatmasıyla *X-Men: Geçmiş Günler Gelecek* olmayı vaad ettiği her şeyi fazlasıyla olarak bitiyor.



Fotoğraflar: Tuba Deniz

AYŞE ŞASA'NIN ARDINDAN

Sinema tarihimizin özel şahsiyetlerinden biri senarist ve mütefekkir Ayşe Şasa 17 Haziran 2014 tarihinde aramızdan ayrıldı. Türk sinemasının son elli yılına yakinen tanıklık eden Şasa'nın Yeşilçam'dan bugüne uzanan birikim ve tecrübesi, hem sinema tarihimiz hem de sinema düşüncemiz için önem arz ediyor. Ayşe Şasa karşılaştığı herkese bir yönüyle ilham veren bir insan. Bazen sancılı yaşam öyküsündeki arayışıyla, bazen senaryolarındaki kıvrak kalemıyla, bazense sinemamız üzerine fikirleriyle... Şüphesiz Ayşe Şasa senaryolarını kaleme aldığı *Son Kuslar* (1965), *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Gramofon*

Avrat (1987) gibi filmleriyle; fakat en çok da girdiği gönüllerdeki izleri ile hatırlanmaya, dolayısıyla yaşamaya devam edecek. Bizler de "Ayşe Şasa'nın Ardından" geriye dönüp baktığımızda onu sinema ve hayat üzerine düşünen herkese kapısını açan bir ev sahibesi, sinema öğrencilerinin birlikte film izlediği bir abla, kısa filmcilerin senaryolarını tartıştığı bir danışman olarak hatırladık. Bu minvalde şekillenen dosyada Tuba Deniz, Hilal Turan, Mustafa Emin Büyükcoşkun, Gülşah Nezaket Maraşlı ve Zeynel Abidin Budak'ın Şasa ile hatıralarından beslenen görüşlerini okuyabilirsiniz.



Bir Hakikat Yolcusu

TUBA DENİZ

Zannederim 2003'tü. Ayşe Şasa'nın Gayrettepe'de oturduğu apartmanının, "mağaram" dediği on üçüncü katındaki dairesine ilk defa iki arkadaşım ile birlikte gitmiştim. Çevresindeki birçok insan gibi bizi de onunla tanışmaya yönelten yazmış olduğu kitapları; *Yeşilçam Günlüğü* bilhassa *Delilik Ülkesinden Notlar* idi. Bir türlü uzlaşamadığı çocukluğu, annesi, gençlik yıllarında sinema ile bir nevi kendinden geçişi ve kendini buluş hikâyesi... Kitap yoğun anlatımı ile çevresinde bir çekim alanı oluşturmuştu. Benim de zihnimde birçok fotoğraf karesine dönüşmüştü bu satırlar ve onları somutlaştırma niyetimi ifade etmek için çalmıştım kapısını. Evine gelen herkes gibi bizi de nezaket ve ilgiyle ağırladı. O uzun boyu, yoğun bakışları ve en çok da

bir yerlere not etme ihtiyacı duyacağınız cümleleri ile üzerimizde güçlü bir tesir bırakmıştı. Yanından ayrılıp 13. kattaki asansöre bindiğimizde arkadaşarımla sadece birbirimizin gözlerinin içine bakabildiğimizi, cümle kuramadığımızı hatırlıyorum. Ayşe Şasa'nın tele-mahallesine böylece dâhil olmuştum. Artık sık sık telefonda konuşuyor, ziyaretine gidiyor, sinema, gündem, her türlü konuyla ilgili muhabbet ediyor, daha çok da onu dinliyor ve izliyordum. Özellikle Bülent Oran'ın da hayatta olduğu zamanlar adeta bir film sahnesinin içine girmek gibiydi Ayşe Hanım'ın evini ziyaret etmek. Bülent Bey her zaman cam kenarında oturur, filmlerden aşına olduğumuz şapkası ve bir omuzu düşmüş oturuşuyla ya dışarıyı izler ya da bir şeyler okurdu. Kimi zaman da evlerinde bir rejisör ya da Yeşilçam'dan bir ziyaretçi olur, sohbet ederlerdi. Bülent Bey'in varlığı büyük bir şi-

faıdı Ayşe Şasa için, merhameti. En az *Füsus-ul Hikem* kadar teskin etkisi vardı üzerinde. Bülent Bey'in hastalık dönemi ve vefatını metanetle karşıladı Ayşe Hanım. Artık daha sık dışarı çıkıyordu, kimi zaman Dergâh'a, kimi zaman Divan Pastanesi'ne, kimi zaman da Üsküdar'daki Kanaat Lokantası'na yolu düşüyor ama yine de en çok zamanını evde geçiriyordu.

Ayşe Şasa'nın çocukluğunda yaşadığı kırgınlıklar, yalnızlıklar onu gençlik yıllarında bir fırtınaya, anafora maruz bırakır. Belki de çocukluğundan, tüm o sıkılmışlık, sıkışmışlıktan ve yalnızlıktan kaçmanın bir yoludur onun için çalışmak. Bir yerde de ailesine ve sözde Batıcı burjuvaziye dönük bir başkaldırı. Zira Yeşilçam niteliksiz bulunur ve eleştirilir kendi çevresinde. Sanattan bile sayılmaz o yıllarda, halka ait sıradan bir eğlence türüdür. Çevresindeki insanların burun kıvrıldığı böyle bir ortamda kendinden geçercesine çalışmak, kaybolmaktır niyeti. Dar vakitlerde, sabahlara kadar çalışarak yazar senaryolarını. *Son Kuşlar*, *Gramafon Avrat* ve *Ah Güzel İstanbul*'un da dâhil olduğu onlarca filmin senaryosu bu şartlar altında ortaya çıkar. Fakat korkunç kurşun renkli benliksizliğini vurguladığı Türk sinemasına yaptığı işlerden tatmin olmaz, bu yoğun mesailer ruhu ve bedeni kaldırmaz. Her film projesinin ardından hastalanacak kadar zayıf düşer. Bütün enerjisini emer Yeşilçam, gece gündüz bilmeden çalışmalar, yoğun mesailerin yıprattığı psikolojisi onu deliliğin sınırlarına sürükler. Zira aklın kutsandığı bir düzen içerisinde,

aklını yitirmeyi göze alacak kadar hakikate susamıştır.

Delilik Ülkesi'nden Notlar kitabında İsmet Özel'in "Celladıma Gülümserken" şiirine vurgu yapar Ayşe Şasa. Esasında tüm hayatının bir özeti gibidir şiir "Her şey ben yaşarken oldu, bunu bilsin insanlar/ben yaşarken koıtu tufan/ben yaşarken yeni baştan yaratıldı kâinat/her şeyi gördüm içim rahat/gök yarıldı, çamura can verildi/linç edilmem için artık bütün deliller elde..." Varlıklı bir aileden geliyordu Ayşe Şasa, dileyseydi çok daha konforlu, sıkıntısız bir hayat yaşayabilirdi. Fakat ona sathi gerçeklik yetmedi, hakikate talip oldu. Bütün ömrü hakikat ulaşmak adına ödenmiş bir bedel, bir nevi kefaretti. Arada kalmışlık, tanımlanamama hali, aidiyet krizi, geçmiş ile irtibatsızlık ve modernizmin ürettiği suni hayatlara alerjik bir bünye... Geleneğe, yerli olmaya dair zihninde soru işaretlerine vesile olacak Kemal Tahir ile tanışması, hastalığının en koyu dönemlerinde *Füsus-ul Hikem*'e ulaşması hayatının dönüm noktaları. Öyle ki İbn Arabi'nin eseri *Füsus-ul Hikem*, Ayşe Hanım'ın kalbi ile zihni arasında yeniden irtibat kurmasını sağlayacaktır.

"İnsanlığın tüm serüveni, milyonlarca, milyonlarca yıllık aşamalar, bir delilik nöbetinin tek bir dakikasında yaşanabiliyor...." Cümlesiyle başlar *Delilik Ülkesinden Notlar*. Ayşe Hanım'ı içindeki fırtınalar dindiğinde tanımak nasip oldu fakat onun keskin bakışlarında, dingin halinde, özlü sözlerinde tüm bu buhranları aşmışlığın, hayatın yüklerinden arınmışlığın sükûneti vardı. Şimdi ebedi saadete Ayşe Ablamızı uğurlarken tek

tesellimiz, onun bu yükten kurtulmuş, tüm ızdıraplarının dinmiş olması. Adeta sıkıştırılmış bir hayat yaşar Ayşe Şasa, onun hezeyanlarında sadece kendi yaşadıklarının değil, bir toplumun batılılaşma, modernleşme serüveninin tüm arazları da tecessüm eder. Bu sebepten herkes için biraz tanındıktır onun hikâyesi fakat kimse-nin tam manasıyla idrak edemeyeceği kadar da müstakil. O yoğun krizler, ruhunda kopan fırtınaları geride bırakmış ifadesiyle daha çok hayatı seyreder bir hali vardı. Sinemada ya da gündemle olanları takip ederdi ya da çevresinde yoğun bir kalabalık vardı ama hep belirli bir mesafeden. Sanki Ayşe Şasa için hayat tüm heyecan, ızdırap ve coşkusuyla yaşanmıştı da şimdi ona sadece izlemek ve değerlendirmek düşüyordu.

Özellikle son yıllarda, ziyaretine gittiğimde hep “duvara bakıp ıslık çalıyorum” derdi fakat çevresinde hep hareketlilik vardı. Sürekli yeni insanlar, gençler dâhil oluyordu Ayşe Şasa’nın tele-mahallesine, evini yeni insanlar ziyaret ediyordu. Ben dahi Ayşe Hanım ile tanışmak isteyen ya da telefonla görüşmek isteyen kaç kişiye vesile oldum hatırlamıyorum. Sinemaya manevi duyarlılıklar, tasavvufi bir boyut üzerinden yaklaştığı ve bir dil arayışına girdiği *Yeşilçam Günlüğü*, özellikle yayınlandığı dönem itibarıyla ciddi bir çıkıştı, hâlâ önemli kaynaklardan biri. Benim

Varlıklı bir aileden geliyordu Ayşe Şasa, dileyseydi çok daha konforlu, sıkıntısız bir hayat yaşayabilirdi. Fakat ona sathi gerçeklik yetmedi, hakikate talip oldu. Bütün ömrü hakikat ulaşmak adına ödenmiş bir bedel, bir nevi kefaretti.

gibi kapısını çalan ya da onun kitapları *Delilik Ülkesinden Notlar*, *Yeşilçam Günlüğü*, *Şebek Romani*, *Bir Ruh Macerası*’na göz gezdirenlerin sadece sinemayı değil sanatı yorumlayışında da etkisi büyüktü. Bu sebepten gelecekte

sinemaya dair planlar yapanlar için önemli adreslerden biriydi Ayşe Hanım’ın evi. Yönetmenlik hayali kuran, senaryo yazmaya niyeti olan, edebiyatla ilgilenen, eli kalem tutan, bir şeyler ortaya koymak isteyen gençler için bir durak, yol göstericiydi.

Eğer ona danışanlarda bir ışık görürse muhakkak takibe alır, teşvik eder, fakat karşısındaki çok yeterli ya da kararlı değilse senaryo yazmak ya da film çekmekle ilgili caydırmaya çalışırdı muhatabını. En basit mevzuları, fikirleri dahi zihninde ölçüp biçip yorumlayarak derinlikli bir çerçeveye büründürürdü her zaman. Ayşe Şasa için de gençlerle irtibat kurmak mühimdi. Onların gözlerindeki ışığı tartarak geleceğe dair ümitler besler ve bunu sık sık çevresindekilerle paylaşırdı. O tok sesinde heyecan dozu yükselirdi “gençler zehir gibi” derken.

Ayşe Şasa acılı bir hayat yaşadı, çok yalnız bir insandı ve gerçekten özel bir şahsiyetti. Varlığı sadece tecrübe ve bilgi değildi hayatımızda, ıskaladığımız sükûnet, dinginlik ve derinlikte aynı zamanda. Yokluğu ise onu sevenler için doldurulamaz bir boşluk olarak kalmaya devam edecek.

Mekânı cennet olsun...

Görüntüler Evreninde Bir Derviş

HİLAL TURAN

Sinema aşkının gönlümüze ve ömrümüze düştüğü ilk zamanlardı. Onun ve rahmetli eşi Bülent Oran'ın evine doğru giderken, "Bizce bir sinemanın imkânı" konusunun tüm seyir ve okumalarımızı belirlediği şekillendirdiği zamanlarda, bunun sancısını en çok çeken isimlerden birinin, bu uğurda Yeşilçam üzerine arkeolojik ama bir o kadar da irfani bir kazıya girişen *Yeşilçam Günlüğü*'nün yazarının sohbetinde bulunacak olmanın, onunla sinema konuşacak olmanın heyecanını nasıl yaşadığımı dün gibi hatırlıyorum. Zaman hızla akıp gitti, hayat meşgalesi içinde belki o heyecanımız eski canlılığını kaybetti ya da sinema adına başka arayışlara yöneldi. Yine

de sinema adına bundan on yıl önce bizi o dev kuledeki çilehanede bir araya getiren heyecanı Ayşe Şasa'ya son veda için bir araya geldiğimiz o anda yeniden yaşadım.

Ayşe Şasa, sinema üzerine derin düşünüş ve tecrübeye sahip bir sinema emekçisi olmanın ötesinde içinde yaşadığı toplumun buhranlarına kafa yoran, her daim bir arayış içerisinde, onu gelecek adına umutlandıran her türlü entelektüel çabaya, bir pırlantaymışçasına kıymet veren, münzevi gibi yaşasa da fikri yeniliklere ve sorgulamalara kulak kesilen bir mütefekkir idi. Onun o kuledeki mütevazı evi, Türk aydınının fildişi kulelerine hiç benzemiyordu. Telefonuyla gönül köprüleri kurduğu, fikri açıdan onu heyecanlandıran yazıların sahiplerini bizzat arayıp yüreklendirdiği bir deniz feneriydi adeta.

Tam da bu nedenden olsa gerek onun evi, edebiyattan sinemaya, toplumdaki siyasete “Bu Ülke” adına sahici arayışları olan herkesin yolunu kesistiren bir bilgelik eviydi. Her kesimden insanın ideolojik açıdan en çatışmacı dönemlerde bile onun evinde kendini rahat hissedebildiği naif ve huzurlu bir derviş mekânıydı. Tıpkı cenazesinde olduğu gibi her kesimden insan onun dingin atmosferinde yan yana gelebiliyordu.

Kendi yaşam öyküsünün neden olduğu tüm yorgunluğa ve zaman zaman onu saran karamsarlığa rağmen, evine ziyaretlerimizde bizim gözlerimizdeki o heyecanın onu da ne kadar heyecanlandırdığını görmek bizi ne kadar mutlu ederdi. O kuledeki çilehanesinin camından dışarı bakıp “Kendimi duvara karşı ıslık çalıyor gibi hissediyorum” deyişinde gizli umutsuzluk, bize onun kitabının nasıl en büyük ilhamı verdiğini söylediğimizde yerini hızlıca iyimserlik ve umuda bırakırdı. Öyle ya, yeniyetme bir heyecanla sinema-gelenek ilişkisi

üzerine kafa yordığımız ve geriye dönüp baktığımızda elimizdeki tek şey olan Yeşilçam, Ayşe Şasa’ya göre geleneğin izlerini görebileceğimiz ve belki de o yüzden halk tarafından bu kadar rağbet görmüş olan

bir dönemdi. Ayşe Şasa bize Yeşilçam’a alışılmış kalıpların dışına çıkarak bakmayı öğretirken aslında sinema adına bir gelecek inşa edeceksek bunun yolunun tam da bizim o zamanlar kitsch bulduğumuz Yeşilçam’ı hakkıyla anlamaktan geçtiğini işaret ediyordu.

Ayşe Şasa bize Yeşilçam’a alışılmış kalıpların dışına çıkarak bakmayı öğretirken sinema adına bir gelecek inşa edeceksek bunun yolunun Yeşilçam’ı hakkıyla anlamaktan geçtiğini işaret ediyordu.

“Zaman içinde, bu küçük günlük birilerine, sinemayı, onun ürünlerini, hikmetlerini, kalbin Türkiye’de, aşkın ışığında okumayı ilham ederse, ne mutlu bana...” diyordu *Yeşilçam Günlüğü* kitabında. Onun sinema düşüncelerinin, on yıl önce bizlere ilham verdiği gibi bundan sonra da “görüntüler evrenimiz” üzerine kafa yoran herkese tıpkı şairin “yerçekimli karanfili” gibi elden ele ulaşan bir fener olacağına ve Türkiye’de sinema adına yapılan tüm güzel işlerde ondan bir pay olacağına inanıyorum.



Yaralı Bilincin Çilesi

MUSTAFA EMİN BÜYÜKCOŞKUN

Ayşe Şasa'yı ikinci kısa filmim *Sardunya* vesilesiyle ziyaret etmiştim. Kitaplarından giyaben tanısam, da o zamana kadar tanışmak nasip olmamıştı. Murat Pay ile sıcak bir Ağustos günü, Gayrettepe'de çok katlı bir apartmanın en üst katındaki dairesine,

onun tabiriyle “kulenin tepesine” gitmiştik. Kafamdaki korsan CD hikâyesini anlatmış, yarım yamalak canlanan aşk hikâyesini nasıl çözebileceğimi filan sormuştum. Filmin plot'unun sembolik izleşine dönüşen çiçek motifini öneren Ayşe Hanım'dır. Esasında siyah bir lale olacaktı. Fakat yazın yetişmediğini öğrenince sanat yönetmenim Ayşe Gülsüm Özel sardunyayı önerdi. Filmin adı

da böylece belli oldu. Hülasa *Sardunya*'nın vücudunda, festival başarısında, nihayet benim için filmciliğin bir meşgale olmaksızın çıkıp memuriyete dönüşmesinde Ayşe Şasa'nın katkısı, kıymeti, emeği büyüktür.

Ayşe Şasa ile sadece senaryo çalışmadık.

Onun film bilgisi, eleştirisi, bu coğrafyanın estetik meselelerine bakışı bizim sinema anlayışımızın gelişmesinde ciddi katkıda bulundu. BSV çatısı altında İhsan Kabil'in tohumlarını attığı, Murat Pay'ın ola-

ğanüstü gayret ve çabasıyla diri tutmaya gayret ettiği Hayal Perdesi ekibinin bir tür manevi annesiydi Ayşe Hanım. Ruh hali el verdikçe evi bir sinemacılar, sanatçılar dergahı olan Ayşe Şasa'nın elinde, Akif Emre'nin tabiriyle, "telefon adeta bir metateleke dönüşüyordu."

Ayşe Şasa'yı Ayşe Şasa yapan ve kılan en önemli hadise, yaşadığı manevi dönüşüm olsa gerek. 68'de Kemal Tahir'le başlayan tanışıklığı, onu Türk modernleşmesini ve aydınlanmayı sorgulamaya, kendi köklerini aramaya yöneltti. Bu manevi yolculuğun nihayeti de İslam'la ve tasavvufu tanışmak oldu. Şasa'nın bilhassa *Füsus* ile mesaisi onun düşünsel ve manevi hayatında yeni âlemlere kapı açılmasına vesile oldu.

En son *Hanlardan Plazalara*'nın yapımcısı Mehmet Erken ile beraber bayram ziyaretine gitmiştik. Henüz sıcaklığını koruyan Gezi

üzerine konuşmuş, yeni gençlik üzerine hasbıhal etmiştik Şasa'yla. Benzer değişim süreçleri yaşayan pek çok figürde olduğu gibi Şasa da içinde büyüyüp yetiştiği zümreye sert eleştiriler yönelten, bu minvalde Türk modernleşmesini de şimdinin toplumsal hayatını tartışmakta fazlasıyla merkeze koyan bir perspektife sahipti. Bunun güncel karşılığı da "millet" ve "elitler" dikotomisi üzerinden oldukça polarize bir toplumsal tahayyül. Gezi'yi ve bileşenlerini

Ayşe Şasa'nın film bilgisi, eleştirisi, bu coğrafyanın estetik meselelerine bakışı bizim sinema anlayışımızın gelişmesinde ciddi katkıda bulundu.

de eleştirirken benzer bir noktada münakaşa ettiğimiz aklımdadır. Ayşe Hanım Gezici gençlerin, 90' kuşağının karşısına koyduğu "bizim gençlerimiz" hakkındaki eleştirilerimi saygı ve hayretle dinlemiş, onun iyimser tespitlerine muhalefetimi "buna bakacağım" diyerek ciddiye alma nezaketini göstermişti.

Ayşe Şasa, bu topraklarda modernitenin yaraladığı onlarcamızdan biriydi, bir "yaralı bilinç" idi. Gelenek ve modernite arasında sıkışan, "aydın" olmakla kökler ve aidiyetler arasında bir tercihe zorlanan, bütüncüllüğe karşıt devasa bir farkın açtığı bir yarığa icbar edilen bir toplumun ferdiydi. Az çok hepimizin ızdırabını çektiği sorunların kahırını yükledi, cevabına talip oldu. Hayatı boyunca dermanını, çatlağını, menbağını aradı, durdu. Düştüğü buhrandan, savrulduğu çıkmazlardan, karşısına aldığı sınıftan nihayet kurtuldu, vuslata erdi. Mağfiret ve rahmet diliyoruz.

Ayşe Şasa Der Ki: “Bu İş Nankördür!”

GÜLŞAH NEZAKET MARAŞLI

Bugüne kadar hep biz onların senaryolaştırdıkları hikâyeleri izledik. Ama hiç onları, bir hikâye dinler yahut bir roman okur gibi okumayı denemedik, başaramadık. Türk Sineması'nın emektarlarının, genellikle onlar aramızdan bedenleriyle ayrıldıktan sonra kıymetlerini anladık; hayattayken değil de göçtükten sonra sanatlarının, şahsiyetlerinin ne kadar değerli olduğundan bahseder olduk. Peki ya hayattayken? Onlar hayatta iken niçin konuşmayız, niçin anlamayız onları, niçin varlıklarının farkında olmayız? Ayşe Şasa'nın dediği gibi, cidden bu iş nankördür!

Bu yazıda sevgili Ayşe Şasa'nın, teknik bir metin ile değil kendi hikâyesiyle karşınıza çıkmasını diledim, notlarım arasında bulduğum metinleri sizlerle paylaşarak... Sevgili

Şasa henüz hayattayken, yani 1997'nin 10. ayına bir başlık atmışım:

Sizofrenik Bir Vakiâ

“Daha önce Yörünge Dergisi'ne yaptığım sinema üzerine dizi röportaj için Ayşe Şasa'yı aramıştım. Bana Sadık Yalsızuçanlar'ın telefonunu verdi ve soruların altına (yani Sadık Bey'in cevaplarının altına) “Ayşe Şasa” yazabileceğimi, aynı şeyleri düşündüklerini söyledi.

O gün bugündür Ayşe Şasa'yı aramadım. Sadece aklımın bir köşesine not ettim. Günün birinde onunla muhakkak tanışacaktım.

Metin Çamurcu'dan aldığım cesaretle, daha doğrusu öyle bir vesile ile Ayşe Şasa'yı yeniden aradım. Derd-i meramımı anlattım. Pek ilgilenmedi. “Bize herkes geliyor, her önüne gelen senaryo yazıyorum diyor,” gibi sözler etti. Eyvah dedim içimden, bu

kadın benimle ilgilenmeyecek. Sonra bana senaryolarımı birine okutup okutmadığımı sordu. Metin Çamurcu'yu söyledim. Onun adını duyunca şaşırıldı, ilgiyle sorular sormaya başladı, "ne dedi, nasıl buldu?". Beğendiğini söyledim, "Metin kolay kolay hiçbir senaryoyu beğenmez," dedi. Ben, "hatta Salih Tuna'ya da okutmuş" deyince de, "hele elindeki dosyayı bir başkasına okutma huyu hiç yoktur. Salih çok değerli bir senarist, kıymeti bilinmiyor ve o da hiçbir senaryoyu beğenmez. Sizininki beğendiler demek. Bakın, bu iş çok nankördür. Mesela ben 15 senedir bu işin içindeyim, daha bana bile doğru dürüst senaryo teklifi olmadı..." Şasa ile bundan iki hafta sonra tekrar görüştük, adresini verdi; Sadık Yalsızuçanlar'ın dediği gibi Evren Sitesi'nin zirvesi!"

Kırmızı Şemsiyeli Kız (25.10.1997-Ctesi)

Parantez içindeki tarihte yukarıdaki başlığı atmışım. Şasa'nın hikayesi için buyursunlar: "Dışarıda müthiş bir fırtına vardı. Yağmur bardaktan boşanırcasına yağıyordu. Fakat söz vermiştim, bugün mutlaka gitmeliydim. Ayşe Şasa beni bekliyordu.

Saat 12'de yola çıktım. 13'te orada olmalıydım, çok geç kalmıştım, bir saatte Mecidiyeköy'e gitmek ne mümkündü! Fakat mucize miydi bilinmez, üstelik de onca yağın yağmura karşı bir saatte, evet tam "1" saatte Mecidiyeköy'deydim. Yıldız Posta Caddesi'ne doğru ilerledim. Tutma yerinde kırmızı gagalı

kahverengi gözlü tahta bir ördekbaşı olan kırmızı şemsiyemin ters dönmelerine sinirleniyor, "vardır bir hayır" diyordum. Onca gün torbaya girdi de bu yağmurlu ve rüzgârlı günü mü bulmuştum Şasa'ya gitmek için?

Türk Sineması'nın emektarları hayatta iken niçin konuşmayız, niçin anlamayız onları, niçin varlıklarının farkında olmayız?

Sora sora askeri kışlanın önüne geldim. Dedeman Otelini geçtikten sonra nihayet Evren Sitesi'nin önünde buldum kendimi. Kat 13, daire 42. Asansörden indiğimde

karanlık bir çatı katında olduğumu fark ettim. Dışarıdaki rüzgarın uğultusu koridorda yankılanıyordu. Zile dokundum, öyle cılız bir sesi vardı ki içeridekilerin duyup duymayacakları bile belirsizdi. Nihayet kapı açıldı, elinde sigarası, başında siyah ve hafiften işlemeli başörtüsü, sırtında Araplar'ın giydiği yarım kollu koyu sarı renginde satenimsi cübbe, ayağında mesleriyle Ayşe Şasa açmıştı kapıyı. "Ah yavrum! Geldin mi? Hoş geldin."

O kapı bir daha hiç kapanmadı... Şasa ile o kadar çok şey konuşmuşuz ki, sayfalarca not almışım. Evini not etmişim mesela; "her yer kitap ve gazete yığınlarıyla doluydu. Dolaplar, yerler, giriş, salon... her yer! Salonda eski bir iki dolap vardı... koltuklar gayet küçük. Ortada tahta bir ayağın üzerine konmuş bakır sehpa, tabakta birkaç portakal. Sağda sedef kakmalı zarif bir komodinin, kimi çekmecesi ileri çıkık kimi yuvasında. Köşedeki ufak masada o ünlü resmi (siyah başörtülü olan), sol duvarda kendisi olduğunu zannettiğim masum bir genç kız resmi, sararmış sair resimler..."

Notlarımda konuşmalarımız da var. Bazılarını paylaşabilirim:

“Bilimkurgu yazıyordum ama insanların bilimkurgudan daha önemli şeylere ihtiyaç duyduklarını anladım. Evet, o da lazım. Ama ondan önce yapılması gereken daha çok şey var.”

Şasa, bu sözlerimi öyle dikkatli dinledi ki. Onun da şu sıralar bilimkurgu yazdığını biliyordum. Biraz da hususen böyle söylemişim. Ne diyeceğini, bu sözlerimi nasıl yorumlayacağını merak ediyordum. Çünkü yazdığı konu eleştirilirse Şasa kendini nasıl savunurdu? Yahut bilimkurgu yazmanın -faydalıysa eğer faydasını bana nasıl ispatlayacaktı?

Ben bir savunma beklerken, o, ağır ağır başını sallayıp sessizce “evet” dedi. Halinde beyaz bayrağı çekip teslim olan bir kişilik sezmişim. Bana hak mı veriyordu yoksa kendini savunmak mı istemiyordu, bilememişim.”

Bilimkurgu hakkında ne düşündüğünü öğrenmekten başka bir de felsefe ile ilgili düşüncelerini merak ediyordum. Şunları not etmişim:

“Bir de Farabi’yi merak ediyorum. Onu okumak istiyorum, ne dersiniz?”

Yüzünü öte yana döndü. Birden Farabi’den hoşlanmadığını yahut bu konuda benim fikirleri sürmemden hoşlanmadığını düşündüm. Gönülsüzce, “oku,” dedi, “istersen onu da oku.”

“Siz felsefe hakkında ne düşünüyorsunuz?”

“Ben de bir aralar felsefeyle uğraştım ama şu an tamamen bıraktım. Pek bir şey vermiyor felsefe. Akıl karıştırır. Oysa tasavvuf öyle değil. Tasavvuf çok güzel.”

Şasa, küçük ve yapayalnız bir kız çocuğu iken köşkün demir parmaklıklı kapısından bakarken sokaktan geçen helvacıyı yıllar

sonra bulmuş, huzura kavuşmuştu. Ben ise çocukken çizdiğim portrelerin neden hep aynı olduğunu, aynı helvacının talebesiyle tanışınca anladım.

Ve sohbet boyunca şunları söylüyordu Ayşe Şasa:

“Senaryo yazmakla olur. Devamlı yazacaksın. Durmadan, sürekli yazacaksın.”

Yıllar yılı durmadan yazdım. Devamlı yazdım. Sürekli yazdım. Şasa’nın sevgili eşi Bülent Oran’ın dediği gibi “bu işten ekmek yedim.”

Sonra şöyle diyordu Şasa:

“Gelecekte yönetmenler çok daha iyi şartlarda çalışacaklar ve sen de rahat ortamlarda iş göreceksin.”

Bugün, Şasa’nın “gelecekte” dediği gün. Bugün bir yönetmen olarak o kuşaktan çok daha iyi şartlarda görevimi yapıyorum.

Bu notlarımı şunun için paylaştım sizlerle; biz bu kıymetli insanların hayattayken değerlerinin farkına varamıyoruz, fakat işte Şasa’nın 1997’de söyledikleri, hepsi gerçekleşti, her söylediğini yaşadım, yaşadık. İnşallah, hâlâ hayatta olan kıymetlerimizin sözlerini daha çok dinlemeyi, onların tecrübe ve birikimlerinden daha fazla istifade etmeyi kendimize alışkanlık haline getiririz.

Şimdi, zannederim Ayşe Şasa’yı yukarıda okuduklarınızdan sonra çok merak etmişsinizdir, o halde yazının kalanını yani teknik kısmını sizler tamamlayıverin, Şasa’nın hayatını araştırıp kitaplarını okuyarak işe başlayabilirsiniz. Onun engin tecrübelerinden faydalanmak için çok geç kalmış sayılmazsınız.



Ocak-Şubat 2010 tarihli 14. sayısından itibaren elektronik dergi olarak yayın hayatına devam eden Hayal Perdesi, bosta doksanların sonundan itibaren hız kazanan Türk sineması olmak üzere farklı coğrafyaların sinemalarına uzanan bir bakış açısı ortaya koymak, sinema literatürüne kalıcı katkılar sağlayacak verimlere ulaşmak ve teoriyle pratiğin birlikte yürüdüğü bir sinemaya dair fikir geliştirmek amacıyla yola çıktı. Elektronik dergide ve web sitesinde 2012 yılı boyunca yayınlanan ve özellikle Türk sinemasına dair yazılar ve söyleşilerden derlenen bu seçkinin ülkemizde gündemden güne gelen sinema literatürüne katkı sağlamasını umuyoruz.

HAYALPERDESİ



Ayşe Abla

ZEYNEL ABİDİN BUDAK

Ufkun dikey büyümeyle yok edildiği Şişli’de bir apartmanın yüksek katlarında Ayşe abla. Daha önce etkileyici sesini duyduğum ve düşüncelerini okuduğum insanı, çiçekler ve “geleneksel” sanatlarımızla dolu ayrık dairesinde ziyaret edebilmişim. *11’e 10 Kala* ve *Uzak İhtimal* filmlerini birlikte izlerken hayatta neyi bulduğunu ve filmlerde neyi aradığını hissettigimi düşünmüştüm. *Uzak İhtimal*’i baştan sona seyreleyebilmişken *11’e 10 Kala* atlamalarla zor bitmişti. Kasvet, hiclik, karamsarlık filmlerde aranılan şeyler

değildi. Umut, oluş, kaderi kabul etmişliğin neşesiydi aranılan.

Çağın hastalığı olan yaratıcıdan kopmuşluğun, yoksunluğun acısını, imparatorluktan ulus devlete geçen bir toplumda epey ağır yaşayan Ayşe abla, yaratıcıyla bağını kurduktan sonra bu bağ kurma arayışını, yaşayışının her yanına yansıtırmıştı. Manevi açlığı-susuzluğu o kadar genişlemişti ki doyurup gidermeye başladıldıktan sonra da hayat tasavvuru, yaratıcıyla bağ kurma üzerine konumlanmıştı. Toplumsal adaletsizlik, hızlı dönüşümler, küresel kapitalizme dâhil olma gibi günümüz Türkiye’sinin yaşadıkları ve getirdiği ahlâki çözümler Ayşe ablanın nazarında görünmezdi. Asli olan yaratıcıyla bağ kurma olarak konumlanırken, arızı olan bu

dünyadaki adaletin inşası sorumluluğu şimdi ve burada değildi. Önceleri Marksizm yolunda yaratıcıdan kopuk adalet arayışındaki Ayşe abla, sonraları yaratıcıyla bağ kurma yolunda adaletten kopuklaşmıştı. Adaletsizliği onaylıyordu anlamını verdiğim düşünülmesin. Farklı olarak, yaratıcıyla bağ kurma şimdi ve burada hemen

Yaratıcıdan kopmuşluğun, yoksunluğun acısını, imparatorluktan ulus devlete geçen bir toplumda epey ağır yaşayan Ayşe abla, yaratıcıyla bağını kurduktan sonra bu bağ kurma arayışını, yaşayışının her yanına yansıtırmıştı.

yapılması gereken bir fiiliyatken adalet arayışı aynı öneme sahip değildi. Yaşanılan hızlı değişim ve dönüşümlerin getirdiği adaletsizliğin yaratıcıyla bağ kurma arayışını baltaladığı, daha fazla uzaklaştırdığı, ertelediği görülmüyordu. *Uzak İhtimal* kadar yaratıcıyla bağ kurma

arayışında olmayan *11'e 10 Kala* filmi- nin toplumsal değişim ve dönüşümleri dillendirmesi, çözülmeyi göstermeye çalışması katlanılamazdı. Çünkü asli olanı ıskalamış arızı olanla kör döğüşü içinde debeleniyordu *11'e 10 Kala*. *Uzak İhtimal* ise, yaratıcıyla bağ kurma hastalığından uzak olduğundan toplumsal değişim ve dönüşümleri sorunsallaştırmasa da onaylanabiliyordu.

Ayşe ablanın yaratıcıdan kopukluğu onaylayan ve dayatan ulus devlete karşı yaratıcıyla bağ kurmayı öne geçirmesinin bugün aynı olmadığını, değiştiğini ancak adalet arayışının daha fazla önem kazandığını belirtmek önemli. Mekânı cennet olsun.



PANEL
19 Nisan 2014 Cumartesi, Saat: 15:00
Zeyrek Salonu

Moderatör Barış SAYDAM

Murat PAY
Sinema Tarihine Düşülen Bir Not:
Yeşilçam Günlüğü

Celil CİVAN
Ayşe Şasa ve Kemal Tahir:
Bir Karşılaşma

Meltem İşler SEVİNDİ
Ayşe Şasa'yı Senaryolarından Okumak

Senarist ve Düşünür
AYŞE ŞASA

BİLİM VE SANAT VAKFI
SAM
Sinema Derneği

HayalPardesi
Sinema Dergisi

Vefa Cad. No: 35 Vefa İstanbul Zeyrek Salonu
www.bisav.org.tr sam@bisav.org.tr

19 Nisan 2014 tarihinde Bilim ve Sanat Vakfı'nda düzenlenen "Senarist ve Düşünür Ayşe Şasa" panelinde Barış Saydam Ayşe Şasa'nın kısa bir hayat hikâyesini sunarken, Murat Pay *Yeşilçam Günlüğü* kitabının önemini, Celil Civan Ayşe Şasa'nın Kemal Tahir'le yakın ilişkisini, Meltem İşler Sevindi, Şasa'nın kaleme aldığı senaryoları değerlendirdi.



Barış Saydam

“Hakikat Arayışında Bir Ömür”

Ayşe Şasa hikâyesini özetlerken bütün hayatım hakikat arayışıyla geçti, diyor. Şasa 1941 yılında İstanbul’da kereste tüccarı ve Bedirhan aşiretine mensup bir babanın ve Kafkas göçmeni bir annenin kızı olarak dünyaya geliyor. Çok varlıklı ve köklü bir ailenin çocuğu. O dönemde, Tanzimat’tan beri süregelen alafrağa kültürün etkisiyle mürebbiyelik diye bir moda var İstanbul’da. II. Dünya Savaşı’nda Avrupa’dan kaçan Yahudi kadınlar İstanbul’a gelip varlıklı ailelerin çocuklarına mürebbiyelik yapıyorlar. Mürebbiyelik, dadılık gibi değil. Mürebbiyeler diplomalı eğitimci ve çocukları çok katı şartlarda yetiştiriyorlar. Ayşe Şasa da böyle bir mürebbiyenin eline düşüyor. Bu

mürebbiye meselesi çocukluk yıllarında Ayşe Şasa’da bir travma yaratıyor.

Ayşe Şasa bu mürebbiye travmasını atlattıktan (bugün Robert Koleji olan) Arnavutköy Amerikan Kız Koleji’ne yazılıyor. Burada yatılı okuyor. İlkokul yıllarında Ayşe Şasa çevresinden izole bir çocuk olarak büyüyor. Herkes onu aşağılıyor ve ötekileştiriyor okulda. İlkokul yılları yalnızlık ve depresyonla geçiyor. Ortaokul ve lise yıllarında Ayşe Şasa edebiyatı keşfediyor. Klâsikleri, modern edebiyatı okuyor ve varoluşçu yazarları keşfediyor. Ailesine duyduğu öfke, yalnızlık, depresyon okuduğu eserlerle birleşince ilk gençlik yıllarında Ayşe Şasa nihilizmin içine düşüyor. Kolejin son sınıfında bir oyun yazıyor ve yazdığı oyun sanat çevresinde büyük bir yankı uyandırıyor. Oyun pek çok sinemacının ilgisini çekiyor ve bunu sinemaya uyarlamak istiyorlar. Bu şekilde Ayşe Şasa ismi ilk defa sinema camiasında duyuluyor.

Daha sonra sinemacı Atilla Tokatlı’yla evleniyor Ayşe Şasa. Tokatlı’yla evliliğine Şasa’nın ailesi izin vermiyor ve Şasa ailesine duyduğu öfkeyle kendi yolunda ilerlemeyi tercih edip Tokatlı’yla evleniyor. Evlilikleri fazla uzun sürmüyor, bir buçuk yıl sonra boşanıyorlar. Fakat Tokatlı’yla evliliği Ayşe Şasa’nın sinema camiasına girmesine neden oluyor. Ayrıca Tokatlı Ayşe Şasa’yı belki de Ayşe Şasa’nın bundan sonraki hayatında en önemli kişi olan Kemal Tahir’le tanıştıyor.

Ayşe Şasa Tokatlı'yla ayrıldıktan sonra Atıf Yılmaz'la birlikte çalışmaya başlıyor. Sonra ikili yollarını da birleştiriyor ve Ayşe Şasa Atıf Yılmaz'la evleniyor. Evlilikleri sırasında *Ah Güzel İstanbul*, *Murat'ın Türküsü*, *Balatlı Arif* ve *Cemo* gibi sadece Atıf Yılmaz'ın değil altmışlı yılların en önemli filmlerinden birkaçına imza atıyorlar. Atıf Yılmaz'la birlikte kariyerinin doruklarına çıkıyor Ayşe Şasa. Buna rağmen seksenlere yaklaştığında büyük bir bunalıma giriyor. Yeşilçam Ayşe Şasa'yı günden güne tüketmeye başlıyor ve Ayşe Şasa'nın sorgulamaları hiçbir zaman azalmıyor.

Şizofreni teşhisi konuluyor Şasa'ya. Bu süreçte Ayşe Şasa'nın sağlığı gibi evliliği de bozuluyor ve Yılmaz'dan ayrılıyor. Ayşe Şasa tedavisine buradaki hastaneler dışında yurtdışında da devam ediyor. Hastalığına derman arıyor fakat tıp hastalığına bir çözüm getirmiyor. Seksenlerin başında Londra'ya tedavi için gittiği sırada İbn-i Arabi'nin *Fususü-l-Hikem* isimli eserini buluyor ve bu eser Şasa'nın bundan sonraki tüm hayatını değiştiriyor. Bu eserden sonra Ayşe Şasa tedavisi tasavvufta arıyor ve tasavvufta hem kendi benliğini buluyor hem içindeki sorulara cevaplar buluyor ve bununla ilgili, özellikle de hastalığıyla ilgili pek çok kitap yazıyor. 90'ların ortalarında *Yeşilçam Günlüğü* kitabını yazarak Türk sinemasıyla ilgili görüşlerini bu kitapta ifade ediyor.



Murat Pay

“Sinema Tarihine Düşülen Bir Not: Yeşilçam Günlüğü”

Yeşilçam Günlüğü 93'te basılıyor, öncü bir metin diyebiliriz. Mustafa Kutlu, Ayşe Hanım'a tecrübelerinizi yazın, Dergâh dergisinde yayınlatalım, diyor ve bu şekilde başlıyor. Tartıştığı meseleler Ayşe Hanım'ın da isteği ve enerjisiyle beraber dile getiriliyor bir dergi mecrasında, akabinde bunlar kitaplaştırılıyor. Çok da güzel bir isim bence: Yeşilçam Günlüğü. İddiasını sınırlı tutan ancak beslendiği zemine atıf yapan...

Kitapta üç temel husus var görebildiğim. Bunlardan bir tanesi şu: Türk sinemasının problemlerini tespit etme. Bunu kitabın başlıklarına bakarak da anlayabiliyoruz. Sinemamızın Kimliği, Türk Sineması ve Sorunlar, Türk Sineması Tutarlılık Arıyor, Kendini Arayan Sinema... İkinci dikkat çeken ise tespit ettiği meseleleri mukaye-

seler ile sunması. Bu mukayeseleri bazen filmler, bazen kişiler üzerinden yapıyor. Kitapta bahsettiği film ve kişi isimlerini düşünürseniz bir hafıza da ortaya çıkıyor. Ayşe Şasa'nın gündeminde olan meselelere kaynaklık eden, bu meseleleri tetikleyen, bu meselelerin doğurduğu bir harita karşımıza çıkıyor. Kendini arama süreci, tasavvufu ilişkisi devam ederken bir yandan da buradan aldığı birikimle, edindiği süzgeçle beraber geçmişini yorumluyor. Son ve en önemli husus, kitabı bütünleyen mesele de şu: Türk sinemasının sorunlarına bir teklif getiriyor. Bu çözüm için de iki hususu dile getiriyor. "Tasavvuf" ana omurga diyebiliriz, ikincisi ise tasavvuf süzgecinde yorumlanan "gelenek". Bu mevzu Tevekkülün Şiiri, Görüntüler Ontolojisi, Trajik Olmayanın Peşinde, Yüz Ağartan Gelenek gibi yazılarda dikkat çekiyor. Ayşe Şasa getirmiş olduğu soruları ortada bırakmak gibi bir kolaycılığa kaçmıyor. Kendi tecrübeleri üzerinden bu sorulara bir cevap bulmaya çalışıyor.

Yeşilçam sinemasında dile getirilen meseleler 93'ten sonra Ayşe Hanım'ın dünyasına yakın olan insanlar olsun, akademide olsun görmezden geliniyor. Bu meselelerde bazı hususların alınıp derinleştirilmesi gerekiyor. Ayşe Hanım Yücel Çakmaklılar Halit Refiğlerden gelen birikimi daha sağlam bir zemine oturtuyor. Deyim yerindeyse vites yükseltiyor. Yirmi yıl geçti bu metin yazılalı, hâlâ bu konularla alakalı

çok ciddi tartışmalar olmuyor. Bakın yok demiyorum ama sonuçta ciddi bir vites yükseltmeden bahsediyoruz ama maalesef bu ivme Ayşe Hanımın bu kitapta beslediği umuda karşılık ilerlemiyor. Kendisi de ifade etti bunu, ben bizzat duydum.

Ayşe Hanım'ın gündeme getirdiği derinleştirmeye dönük meselelere örnekler vererek sunumumu bitireceğim. Mesela Yeşilçam sinemasının ümmi pozisyonundan bahsediyor. Yeşilçam sineması bilinçli olmayarak gelenekten beslenen bazı izler taşıyordu, diyor. Diğer bir husus; temsile dayalı bir anlatım var diyor mahalli geleneğin temelinde. Aynı zamanda öykülemenin trajikten çok epiğe dayalı bir anlatımı vardır, diyor. Yine bence aslında hâlâ geçerli olduğunu düşündüğüm bir tasnif yapıyor Türk sinemasıyla alakalı; resmi Türkiye-öteki Türkiye sineması. Resmi Türkiye sineması öteki Türkiye sineması veya ümmi sinema ya da aydın sineması. Bu tartışmaları Ayşe Hanım detaylandırıyor da. 50-60 arası böyle, 60-70 arası böyle, 70-80 arası böyle, 80'den sonra böyle. Şimdi aslında bu metnin doksanlarda yazıldığını düşünürseniz yaptığı tartışmaların bir zemine oturduğunu fark edebiliriz. Tabii aslında sunu da söylemek lazım; Ayşe Hanımın yaptığı bu tartışmalar var olan resmi Türk sineması tarih yazımının da dışında kalıyor. Görülmemesinin bir sebebi de bu. Bunu da belki göz ardı etmemek lazım.



Celil Civan

“Ayşe Şasa ve Kemal Tahir: Bir Karşılaşma”

Ayşe Şasa hayatından bahsederken Batılı bir hayat tarzı içinde büyüüp sonra ona veda etmesinin üzerinde özellikle duruyor. Bu değişimin başlangıç adımlarından biri Ayşe Hanım'ın Kemal Tahir'le tanışması. 1965 yılında bir film setinde Türk filmine benzer hoş bir karşılaşmadır bu. Kemal Tahir “Siz acaba burada ne yapıyorsunuz?” diyerek sohbete başlıyor. İlginç bir karşılaşma çünkü Ayşe Şasa'nın da Kemal Tahir'in de hayatı boyunca kendine sorduğu bir soru bu: Ben burada ne yapıyorum? O yüzden konuşmaya karşılaşma başlığını koydum. Birkaç tane alt karşılaşma olduğunu düşünüyorum.

Birincisi Kemal Tahir'in Anadolu'yla karşılaşması. Çünkü Kemal Tahir Abdülhamid'in

marangozbaşı olan bir babanın oğlu, Galatasaray Lisesi'nde okuyor. Cumhuriyetin devrimlerini savunuyor, solcu olmasına rağmen cebinde Mustafa Kemal'in fotoğrafını taşıyor. Ama 1938 yılında bahriye askerlerine komünizm propagandası yapmak suçundan hapse atılıyor başka aydınlarla birlikte. Her zamanki Türkiye hikâyesi. Ama Kemal Tahir hiçbir zaman bundan şikayet etmiyor. Tam tersine o hapisanenin kendisi için bir okul olduğunu düşünüyor. Çünkü Anadolu insanıyla ya da onun tabiriyle “Anadolu halkının gerçeğiyle” tanışmasını sağlayan hapisanenin kendisi. Anadolu'yla tanışması başka karşılaşmalara ve karşı karşıya kalmalara yol açıyor.

Birincisi solun kendisiyle. Kemal Tahir Marksist olduğunu hiçbir zaman yadsımıyor; ama Marksizm'in bir şablon olmadığını ve her ülkenin kendi yerel Marksizm'ini bulması gerektiğini söylüyor. Kavgasının büyük bir kısmını da zaten solun kendisiyle veriyor. Kemal Tahir'in romanları içinde beş tanesi solun fikirlerine veya sol edebiyatın sembollerine muhalefet ettiği için önemli. İlk *Rahmet Yolları Kesti* eşkıyalık ile solculuğun özdeşleştirilmesine karşı çıkıyor. İkincisi *Bozkırdaki Çekirdek* Türk solunun idealleştirdiği köy enstitülerini eleştiriyor. 1969 tarihli *Kurt Kanunu* İzmir suikastını anlatırken, sol hareketteki illegal silahlı mücadeleye eleştiri getiriyor. *Devlet Ana* ise devleti öne çıkardığı ve Osmanlı'nın kuruluşunu anlattığı için Kemal Tahir'in gerici, sağcı, faşist olarak yaftalanmasına sebep oluyor. *Karılar Koğuşu*'yla da

Kemal Tahir klâsik solcu hapisane edebiyatından farklılaşan bir roman yazıyor. Tüm bu sebeplerden dolayı solla sert bir karşılaşma yaşıyor Kemal Tahir.

Kemal Tahir'le Ayşe Şasa'nın karşılaşmasından sonra Ayşe Hanım'ın fikri dünyasında bir değişim oluyor. Ayşe Hanım'ın da belirttiği gibi Kemal Tahir onu bir yere kadar götürebiliyor, Ayşe Hanım onda da bazı eksiklikler olduğunu düşünüyor. Ama Batı'yla hesaplaşmak ve Marksist şabloncu düşünceden kurtulmak noktasında Kemal Tahir'in öncü olduğunu söyleyebiliriz.

Yeşilçam Günlüğü'nün ilk başlarda fazlasıyla Kemal Tahirci bir ekseninde olduğunu düşünüyorum. 3 Nisan 1993'e kadarki bölümde Doğu-Batı, bizler-onlar gibi sert bir dilin olduğunu görüyoruz. Sonraki süreçte ise tasavvufun süzgecinden geçen bir dil kullandığını görmekteyiz. Ayşe Şasa ikinci kısımda daha kapsayıcı bir yaklaşım gösteriyor.

Kemal Tahir'in ve Ayşe Şasa'nın yaklaşımında önemli olan gerçeğe yaklaşma istekleri ve bunu her şeyi göze alarak yapmaları. Fikirleri yanlış olabilir, sert olabilir, Doğu-Batı gibi ayrımlar yapmak kolay olmayabilir bugünkü bakış açımızla. Ancak hem Kemal Tahir'in hem Ayşe Hanım'ın maddi manevi zorlukları göze alarak gerçeğe yaklaşmaya çalıştıklarını veya gerçeğe "karşılaşmaktan" korkmadıklarını söyleyebiliriz.



Meltem İşler Sevindi

“Ayşe Şasa'yı Senaryolarından Okumak”

Ayşe Şasa 1963-2008'de aktif olarak senaryo yazıyor. En fazla üretim yaptığı dönem 1965-1981 arası. Bu da Atıf Yılmaz'la evli olduğu döneme denk düşüyor. 31 tane senaryosuyla karşılaştım ben Ayşe Hanım'ın. Kendisinden öğrendiğimize göre daha fazla senaryosu var ama birçoğuna imzasını atmamış.

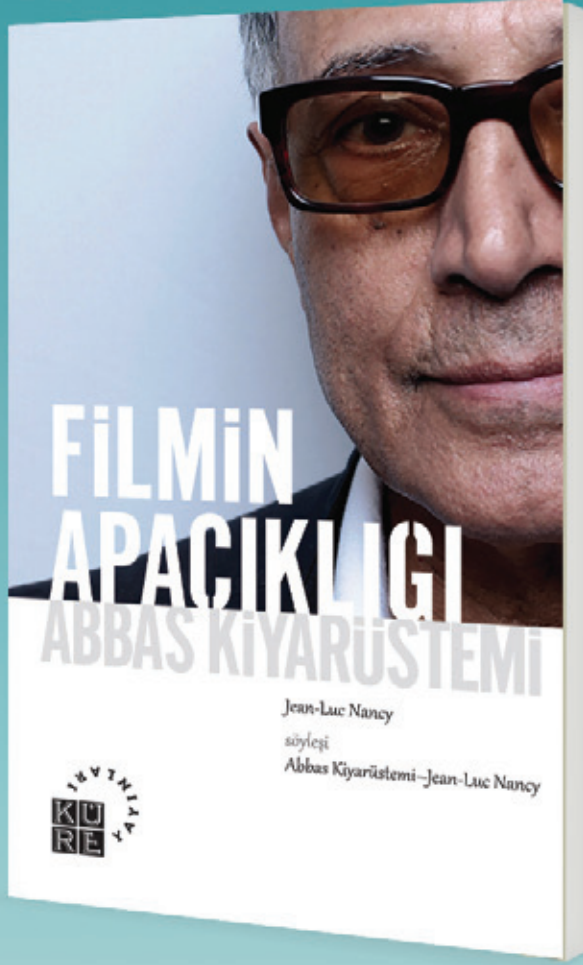
Ayşe Hanım 1963 yılında sinemaya ilk başladığı dönemde Shakespeare'in *Hırcın Kız* isimli eserini uyarlıyor ve Memduh Ün'e satıyor. Bunun üzerine hem söylemek istediklerini sinemayla söyleyebileceğini hem de para kazanabileceğini düşünüyor. Yalnız Şasa'nın sorularını sinemayla sorma isteği beklediği gibi gerçekleşmiyor. Çünkü dönemin ekonomik koşulları ve gişe kaygısından dolayı ilk

işinden itibaren hem senaryonun ismine hem de içeriğine müdahale ediliyor. 1965-81 arasında Atif Yılmaz'la beraber çalışıyorlar ve bir seri üretim dönemine giriyorlar. Birçok projede hem senaryo kısmında hem de çekim esnasında beraber çalışıyorlar. Bu dönemden bahsederken Ayşe Şasa yapımcıların Atif Yılmaz'a oyuncular üzerinden projeler getirdiğini ve kendisinin üç hafta veya bir ay gibi çok kısıtlı bir sürede verilen kalıp üzerinden bir senaryo yazmaya mecbur kaldığını anlatıyor. Yazdığı senaryoların kendisini çok yansıtmadığını, buna rağmen melodram kalıbının kıyasına köşesine kendinden bir şeyler katmaya çalıştığını, ama bunun da Atif Yılmaz tarafından yontulduğunu veya kendisinden habersiz, dönemin popüler senaristlerince değiştirildiğini ifade ediyor.

Ayşe Şasa altmışlarda Kemal Tahir'in etrafında birleşmiş yönetmenlerle beraber geleneksel dilin kullanılmasına yoğunlaşarak senaryolar yazmaya çalışıyor. Atif Yılmaz'la beraber ortaoyununun, Karagöz'ün, minyatürün sinemada kullanılması, bunların dilinin sinema diline uyarlanması üzerine çalışıyorlar. Şasa, geleneksel sanatları kullanma üzerine düşünüyor ve uygulama yapmaya çalışıyor. Bunun yanında geleneksel Türk yaşantısından çokça faydalandığını belirtiyor. Örneğin geleneksel yemek yeme, misafir ağırlama biçimi, geleneksel aile formu gibi kavramların üzerine çokça düşündüğünü, bunları senaryolarına yedirmeye çalıştığını söylüyor.

Şasa'nın Kemal Tahir'den çok fazla etkilendiğini; onun kullandığı kavramlar ışığında, o Marksist görüşün, Marksist sanat anlayışının sanata yansımalarını Ayşe Şasa'nın senaryolarında bire bir görebiliyoruz. Örneğin geleneksel Türk aile yapısı, kırsaldaki problemler, eşkıyalık, kız kaçırma, ağalık geleneğinin devam etmesi. Töre meselesini çok fazla kullanıyor. Erkeğin aile yapısında egemen olduğunu ama arka planda kadının daha güçlü olduğunu vurguluyor. Kadın problemlerine çok fazla değiniyor. Kadınların kent yaşamına entegre olmada yaşadığı problemler vs. Senaryolarında düşmüş, kurtarılması gereken kadınlar da çok fazla var. Kentte tutunmaya çalışan insanlar var. Ayşe Şasa'nın senaryolarında çağdaşlarına sürekli unutmayın, sizin bir geçmişiniz, tarihiniz var vurgusu çok fazla. Bir hafızaya işarette bulunuyor.

Ayşe Şasa senaryolarında kadın problemleri üzerine çok fazla eğiliyor: Törede kadın problemi, gelenekte kadın problemi, kırsalda kadın problemi, aile içinde kadın problemi. Kadının Batılılaşma sevdasının sonucunda başına gelen felaketler, kadının güçsüzlüğü üzerine kurduğu çok hikâyeye var. O dönemde geleneksel kodlar üzerinden hikâyeye kurgusu yaptığını söyleyebilirim. Bu da Kemal Tahir'in etkisiyle alakalı. Bunların Tahir'in Marksizmi Doğu'ya uyarlamasının sonucunda çıkan fikirler ışığında belirlediği temalar olduğunu düşünüyorum.



Fransız filozof Jean-Luc Nancy İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin sinemasıyla birlikte bir düşünce serüvenine çıktığı bu kitapta, zikzaklı ve dolambaçlı yollardan geçerek Kiyarüstemi'nin filmlerinde bakışın ve imgenin ulaştığı yeni anlamların izini sürüyor. Bizi dünyanın anlamı ve sinema arasındaki ilişkinin bir temsiliyet ilişkisi olmanın ötesine geçerek bir bakış aksiyomatığı içinde yeniden kurulduğu özgün bir sinemanın apaçıklığını düşünmeye çağırıyor. Filozof, çıktığı bu yolculuğu yönetmenle gerçekleştirdiği vukufiyetli bir söyleşiyle de zenginleştiriyor.

Kiyarüstemi'nin sineması bir metafizik düşünüşdür. Ancak bu ifade metafizik temaları inceleyen bir sinemaya işaret etmez; sinematografik bir metafizige, düşünüşün yeri, bedeni ve yuvası olarak, dünyanın anlamıyla bir ilişkinin meydana gelişini olarak sinemaya işaret eder.



Ne Garip Federico Adında Olmak

NESİBE SENA ARSLAN

Bu yıl Cannes Film Festivali, Marcello Mastroianni'nin yüzünü afişine taşıyarak geçtiğimiz yıl ellinci yılını dolduran *Sekiz Buçuk* (*Otto e Mezzo*, 1963) filmi ile ölümünün yirminci yıldönümünde Federico Fellini'yi andı. Afiş son derece güzel hazırlanmış olsa da (ki bu zahmetli bir iş olmalı, nitekim Fellini Mastroianni'yi her zaman çekici ve güzel göstermeyi bildi) Fellini bir afişe sığmayacak bir adam. Bu yılki İstanbul Film Festivali'nde gösterilen *Scola Fellini'yi Anlatıyor* (*Che Strano Chiamarsi Federico: Scola Racconta Fellini*, 2013) ile ise Fellini, bütünlüklü ve gösterişli bir portresi ile karşımıza çıktı.

Bugün İtalyan sinemasına yön vermiş yönetmenlerden biri olan Ettore Scola, Felli-

ni ismiyle 1939'da, henüz 8 yaşındayken, Fellini'nin çizerlik yaptığı mizah dergisi *Marc'Aurelio*'yu okurken karşılaşır. 1947'de *Marc'Aurelio*'nun yazar ekibine on altı yaşında dâhil olduğunda ise Fellini ile tanışır. *Scola Fellini'yi Anlatıyor*, dostlukları elli yılı aşkın süren bu iki yönetmenin hayatından kesitlere yer vermektedir. Filmde, *Marc'Aurelio*'da çalıştıkları günlerin, iki dostun Fellini'nin arabasıyla çıktığı gece gezmelerinin ya da Fellini'nin neredeyse bütün filmlerini çektiği Cinecitta Studio 5'te gerçekleşen cenazenin yeniden canlandırmaları, Scola'nın arşivinde bulunan daha önce gösterilmemiş kayıtlar ve bunların yanında bize yalnızca Scola'nın gösterebileceği bir Fellini'yi izliyoruz. Aslında bütün bu izlediklerimizin bir film oluşturup oluşturmadığı tartışmalıdır, nitekim 2003'te bir daha film çekmeyeceğini söyleyen Scola,

“hatıralarını filme aktarmak” üzere çektiği filmin “ne bir film ne de bir belgesel” olduğunu ve bugüne kadar yaptığı hiçbir işe benzemediğini belirtir.

Filmin, ne klasik anlamda bir “film” olduğu ne tam anlamıyla bir belgesel niteliği taşıdığını düşünsek de bu belirsizliğin filme zarar verdiğini söyleyemeyiz. Belgeselcilik kaygısı taşımadığı gibi eleştirel ve analitik bir yaklaşımla Fellini’yi konu alan bir yapım olmaması, filmi anısal/biyografik nitelik taşıyan diğer filmlerden farklı ve cazip kılar. Tutarlılık ve bütünlük gibi kıstasları olan eleştirel analiz yerine daha şahsi ve bu sebeple aslında gerçekleştirilmesi daha güç bir yaklaşıma sahip film, şahsiliğinin gerektirdiği sahiciliği ve sıcaklığı bayağılığa kaçmadan gösterebilmektedir. Başka bir deyişle, Scola Fellini’yi anlatırken, bir hatırayı keyifle dinlemek mümkün.

Fakat şunu vurgulamak gerekir ki perdeye düşen ışık sayesinde izleyici için görünür olan Fellini, Scola’nın hafızasında izleyicinin bu tecrübesinden pek de farklı olmayarak hatırlanır ve yaratılır. Sonuç olarak Fellini, Scola’nın Fellini’sidir. Fakat yönetmen filmin hiçbir kısmında küstahça bir tavırla Fellini hakkında söylenegelenlerden farklı bir şey söylemek iddiasında bulunmaz. Öte yandan, eski dostunu ne kadar iyi tanıdığını açılış planıyla gösterir; kırmızı atkılı yaşlı adam oturduğu yönetmen sandalyesinden karşısında yansıtılmış gibi duran suni bir günbatımını izlemektedir. Bu resim, yarattığı başkarakterleriyle düşünenecek olursak, Fellini’nin yalanla irtibatını zarif bir şekilde ortaya koyar; sahte bir günbatımının karşısına geçip onu izleyen adam, hayatı boyunca yalanı ve sahte olanı gerçeği kılmıştır.



Fakat burada yalanın ne olduğunun konuşulmaya ihtiyacı var. “Gerçeği örtmek ya da manipüle etmek” hadisesi duyulur duyulmaz bir hoşnutsuzluğa sebep olsa da Fellini’nin herhangi bir filmini izlemiş biri için böylesi bir durumun aslında söz konusu olamayacağı açıktır. Yalan ve sahtelik Fellini’de sahicilik pahasına bulunmaz. Bir çocuk oyunundaki roller, hadiseler ve dünyaların sahte ve kötü olduğu ne kadar söylenebilirse, yani bir çocuk ne kadar ayıplanacak bir yalancıysa, Fellini de aslında o ölçüde sahte ve kötüdür. Fellini’yi izlerken çocuksuluğunun gözden kaçırılmaması mühim, aksi takdirde Fellini sadece bir sirk gösterisidir; parlak ışıklar, etkileyici mizansen, kadınlar ve yüzeysellik.

Ölümünden yirmi yıl sonra Fellini’yi, yaptığı filmlerin antolojisini oluşturarak hatırlamak ve hatırlatmak istemediğini söyleyen Scola, hakkını vermek gerekir ki bir yönetmenin ve her şeyden önce eski bir arkadaşının hayatını, Fellini’yi herkes için sıcak ve dokunaklı bir seyre dönüştürebilmiştir.



“OLDUĞU GİBİ” AHMET ULUÇAY

Aybala H. Yüksel

Ahmet Uluçay 2009 yılının Kasım ayında bu dünyadan göçtü. Vefatının üzerinden dört yıldan fazla zaman geçmişken seyirciyle buluşan bir belgesel Uluçay'ı bir kez daha gündemimize taşıdı. *Tepecik Hayal Okulu* neredeyse Uluçay'ın kendi filmleri kadar onun hayatı, karakteri ve sineması hakkında ipuçları sunan bir yapım. Filmde Uluçay'ın 2000'lerin başında ilk beyin ameliyatından önceki süreç belgelenirken, yönetmenin filmleri ile hayat hikâyesi

arasında bir köprü kuruluyor. Ayrıca belgeseli tamamlayıcı olarak 2013 yılında yakınları ile yapılan söyleşiler de Ahmet Uluçay'ı farklı yönleriyle perdeye taşıyor. Belgesel Uluçay'ın hayatındaki farklı kulları ele almasına rağmen; yönetmenin yaşadıkları, düşündükleri, ürettikleri arasındaki tutarlılığı tespit ediyor.

Yönetmen Güliz Sağlam ve yapımcı İlker Berke henüz kısa filmlerini çektiği 90'lı

yıllardan beri Ahmet Uluçay'ı tanıyor. Daha o tarihlerde birkaç uzun metraj senaryo yazmış olan Uluçay bu projelerini hayata geçiremiyor. Bu durum karşısında Berke ve Sağlam Uluçay'ı yurtiçi ve yurtdışında tanıtacak, böylece projelerinin finansmanına yardımcı olacak bir belgesel çekmek için harekete geçiyorlar. Çekimleri 2000'lerin başında başlayan belgesel Kütahya'nın bir köyünde, Tepecik'te türlü imkânsızlıklar içinde hikâyelerini anlatmaya

çalışan bir sinemacının görüntüleri ile başlıyor. Ancak aynı dönemde Uluçay'ın beyindeki tümörün harekete geçmesi ve ameliyat kararının verilmesi ile çekimler İstanbul'un muhtelif hastanelerine taşınıyor. Kapı kapı dolaşıp filmlerine destek bulmaya çalışırken hasta olan Ahmet Uluçay, bu kez de hastane bürokrasisi içinde oradan oraya sevk edilerek ameliyatını gerçekleştirmeye çalışıyor. O yıllarda tamamlanamayan belgesel, Uluçay'ın hayatını kaybetmesi ile rafa kalkıyor. Ancak bir zaman sonra, Uluçay'ın bugün için de söyleyecek sözü olduğunu düşünen ekip, yeni röportajlar ekleyerek filmi tamamlıyor.

Peki geride bir uzun metrajlı film ve ona yakın kısa film bırakan, köyünde "lüzumsuz" işlerle uğraştığı için küçümsenen, şehre gelince "köylü" olduğu için yüceltilen, yalnızca hikâyelerini anlatmak için uğraşan ve anlattığından fazla hikâyeyi yanında götüren Uluçay bugünden bakıldığında sinemase-

verlere ne verebilir? Hiç şüphesiz Uluçay'ın -sinemanın sihirbazı Méliès'yi hatırlatan-tutkusu, azmi, yaratıcılığı ve inancı bugün bilhassa film yapmak isteyip de yapamayanlar için çok şey ifade ediyor. Onun sarsıcı ve ilham verici hikâyesi; üretmiyor olmanın bir

bahanesi olamayacağını hatırlatan, hayalleri gerçekleştirmek için teşvik eden bir özellik taşıyor. Hikâyelerini anlatmak uğruna önce sağlığından, sonra da canından olan bir sinemacı Uluçay. Üstelik

ödediği bedelin de farkında, zira ilk beyin ameliyatından sonra gelecek planlarını anlatırken dolaylı olarak hastalığının sebebini de dile getiriyor: "Sağlıklı bir şekilde, kendimi harcamadan, hırsla kapılmadan sinema yapmayı düşünüyorum. Başka hiçbir şey aklıma gelmiyor. Sinema yapmayı düşünüyorum."

Yalnızca Ahmet Uluçay

Tepecik Hayal Okulu her şeyden önce Ahmet Uluçay'ı tanıtan bir film. Tüm insani yanlarıyla, hayalleriyle, zaaflarıyla, aile ve arkadaş ilişkileriyle... Zaten belgeselden de anladığımız üzere, onu tanımak ile sinemasını anlamak birbirinden pek de uzak değil. Zira Ahmet Uluçay çocukluğunun hikâyelerini gördüğü, duyduğu, idrak ettiği, bazense inandığı biçimde anlatan bir sinemacı. "Kendi" yaşadığını, "kendi" hissettiği gibi, "kendi" yöntemleriyle perdeye taşıdığı, kısaca "kendi"ni anlattığı için inandırıcı ve etkileyici.

Tepecik Hayal Okulu
neredeyse Ahmet Uluçay'ın
kendi filmleri kadar onun
hayatı, karakteri ve sineması
hakkında ipuçları sunan bir
belgesel.

Gece sokağa çıkıp cinlerle karşılaşmak, türbeye gidip dertleşmek gibi unsurlar bir şekilde onun hayatının parçaları olduğu için filmlere sızdı. Onun dünyasında zaman durabilir, genişleyip daralabilir; yumurtalar canlanır ve hatta “kımıldayabilirdi”. Uluçay’ı Uluçay yapan; hiç eğip bükmeden, reddetmeden veya değiştirmeye çalışmadan, bilakis büyük bir özgüven ile kendi gerçekliğini hikâye etmesiydi. Şüphesiz

özgünlüğünün sırrı da bir köyde yaşayıp orada film yapmasından değil, kendisi olmaktan korkmamasından geliyordu.

Bugüne kadar Uluçay’ın filmlerindeki “otantik lezzet” çevresinde pek çok teorik tartışma yapıldı. Farklı kesimlerden sinemacılar tarafından Ahmet Uluçay bir fedai, Tepecik köyü ise bir laboratuvar olarak algılandı. İsmi önüne “köylü sinemacı”, “yerli sinemacı”, “sürrealist sinemacı”, “metafiziksel sinemacı” gibi pek çok sıfat getirildi. Ancak isminin başına getirilen her sıfat onu anlatmaktan ziyade, onun başarısını çeşitli sinema görüşlerinin destekleyici argümanı hâline getirmeye yaradı. Kimi zamansa Uluçay’ı Uluçay’dan uzaklaştırmak pahasına yüceltildi ve yegâneleştirildi. *Tepecik Hayal Okulu* tüm bu tartışmalara mesafeli duruyor ve seyirciyi yalnızca o filmlerin

yeserdiği zihnin içinde dolasmaya davet ediyor.

Tepecik Hayal Okulu’ndaki Ahmet Uluçay aslında hemen her köyde veya mahallede karşımıza çıkabilecek “meczup” veya

“garip”lerden çok farklı değil. Belki de Uluçay’ı diğerlerinden ayıran ve ilgiyi üzerinde toplayan kendisinin gerçekten “özel” olduğunu kazandığı başarılar ile ispatlamış olması. Belgeselde Ayşe Uluçay’ın rahmet-

Köyünde “lüzumsuz” işlerle uğraştığı için küçümsenen, şehre gelince “köylü” olduğu için yüceltilen, yalnızca hikâyelerini anlatmak için uğraşan Ahmet Uluçay’ın sinema tutkusu ilham verici bir nitelik taşıyor.

li eşinin film yapmak için giriştiği mücadeleyi ve kendisinin verdiği desteği anlatırken kullandığı bir ifade oldukça ilginç: “Kimi insanın kahvesi, içkisi, kumarı vardır, onun da sineması vardı işte.” Eşinin uğraşlarından bu denli sadelikle bahsetmesi, sanatın ve sanatçıyı kut-sallaştırmaya teşne bizler için oldukça ilgi çekici bir detay olarak akıllarda yer ediyor. Tıpkı yıllar önce Ahmet Uluçay’ın söylediği “Bizim köyden güldür güldür kamyon şoförü çıkar. Bir ben çıktım, arıza.” sözlerinde veya epilepsi krizinden önce gelen aura’nın hikâyelerine katkılarını anlatırken “Bilmiyorum epilepsiyi çok mu yüceltiyorum. En sonunda bu bir hastalık.” ifadesinde olduğu gibi... *Tepecik Hayal Okulu* küçüksemekten olduğu kadar yüceltmekten de kaçınarak anlatıyor Ahmet Uluçay’ı.

Belgeselde Ahmet Uluçay'ın hayatına dair kimi ilginç detaylar da yer alıyor. Mesela kısa filmlerini çekerken Uluçay'ın hayat arkadaşı Ayşe Uluçay'ın kimi zaman görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni ve yardımcı yönetmen rollerinin hepsini birden üstlendiğini öğreniyoruz. Ancak *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) filminin çekimleri için İstanbul'dan kalabalık bir ekip köye geldiğinde Ahmet Uluçay'ın eşinin ve kızının sete gelmesini yasaklıyor. "Sizi orada kameralar çeker" düşüncesiyle onları festivallere götürmekten de kaçınıyor. Görme ve göstermeye dair bir iş ile meşgul bulunan Uluçay'ın kendi mahremine olan özeni dikkat çekici bir not olarak akıllarımızda yer ediyor. Ancak Uluçay eşine olan vefasını da İstanbul Film Festivali'nde ödülünü alırken yaptığı kısa konuşmada gösteriyor: "Bu filmi eşim Ayşe'ye adamıştım. Ödülü de onun adına alıyorum. Ben sinema yapmak için onu buradaki birçok insanın tanımadığı bir yoksulluğun içine ittim. O benim her şeyime katlandı. Büyük yönetmen o."

Tepecik Hayal Okulu röportajlar üzerine kurulu yapısıyla her ne kadar alışıldık belgesel diline yeni bir şeyler katmıyorsa da filmin başarılı kurgusu ve hikâyedeki hüznle karışık tutku seyirciyi yakalamayı başarıyor. Röportajlar ile Uluçay'ın filmlerinden kesitler arasında yapılan geçişlerdeki denge ve ritim oldukça iyi kotarılıyor. Ayrıca doğaçlama bir şekilde belgelenen hastane sürecinde sağlığına kavuşmak için çabalayan Uluçay'ın karşılaştığı bürokratik engeller ve yetersiz-



likler, hikâyelerini anlatabilmek için çalınmadık kapı bırakmayan yönetmenin kaderinin "Minyatür Cosmosda" bir yansıması olarak akıllarda yer ediyor. Hepsinden önemlisi *Tepecik Hayal Okulu* peşin fikirlerden ve yakıştırmalardan arınmış, "olduğu gibi" bir Ahmet Uluçay portresi sunuyor. Kendi gibi olmayı, görünmeyi ve yapmayı kendine şiar edinen bir sinemacıdan bahsederken Ahmet Uluçay'dan ilham alan pek çok sinemacıya onun başarısının gerçek sebebini fısıldıyor.

ULUÇAY'I ANLATMAK

Ahmet Uluçay'ın hayatı ve sineması hakkındaki *Tepecik Hayal Okulu* belgeselinin yönetmeni Güliz Sağlam ile konuştuk. Sağlam Ahmet Uluçay ile tanışıklıklarını, onun sineması hakkında görüşlerini, belgeselin hangi motivasyonlar ile hayata geçtiğini ve on yıla yayılan çekim sürecini anlattı.

SÖYLEŞİ: Aybala Hilâl Yüksel

Ahmet Uluçay hakkında bir belgesel yapma fikri nasıl ortaya çıktı?

Ahmet Uluçay'la tanışıklığımız 1990'ların sonuna dayanıyor. Kısa filmlerinin bazılarının ve uzun metraj filmi *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) filminin görüntü yönetmeni İlker Berke aracılığıyla tanışmıştık. Hem kısa filmlerinden hem de yaptığımız uzun sinema sohbetlerinden çok etkilenmiştik. Ahmet Uluçay'ın daha o dönemde elinde üç tane

uzun metraj film senaryosu vardı ve yapımcı arıyordu. Biz de onunla ilgili bir belgesel yapıp, hem sinemasını hem de bu alandaki yaratıcılığını daha geniş bir kesime duyurmak istedik. Özellikle Avrupa ülkelerinde tanınması ortak yapımcı bulmasını kolaylaştırır diye düşünüyorduk. Fakat aynı dönemde Ahmet Uluçay'ın beyin ameliyatı gündeme geldi ve çekimlere o süreçte başlamış olduk. Hem hastane bürokrasisiyle uğraşılıyor hem de bu süreci belgeliyorduk. Fakat daha sonra biz de maddi imkânsızlıklar yüzünden belgeseli tamamlayamadık ve yarım kaldı.

Filmde yeni ve eski röportajları bir arada seyrediyoruz. Çekimler ne zaman yapıldı ve nasıl bir sürece dağıldı?

Dediğim gibi çekimlerin büyük kısmı 2002-2003 yıllarında yapıldı, eksik olduğunu düşündüğümüz kısımları 2013 yılında tamamlayabildik.

Ahmet Uluçay'ı tanımak adına nasıl bir çalışma yaptınız? Belgeselde nasıl bir yöntem kullandınız?

Ahmet Uluçay kendini ve sinemasını çok iyi ifade eden, sinemaya tutkuyla bağlı, çok yönlü bir sinemacı. Kendisi ve ailesiyle olan tanışıklığımız ve birlikte geçirdiğimiz hastane süreci, çok içeriden bir bakış geliştirmemizde etkili oldu. Özellikle ameliyat sürecinde ve sonrasında hep bir aradaydık. İsteğimiz belgeselde onun bu çok yönlü tarafını ve sinemaya olan tutkusunu aktarabilmektir. Aradan yıllar geçtikten sonra da yaklaşımımız çok değişmedi.

Filmde Ahmet Uluçay'ın hayatına filmlerinden görüntüler eşlik ediyor. Bu kurgu sırasında ortaya çıkan bir tercih mi yoksa baştan beri var mıydı?

Baştan beri, filmlerinden bazı kısımları kullanmayı düşündük. Böylece hem yaptığı filmler daha görünür olacaktı hem de onun sinemayla kurduğu ilişki ve dünyası daha iyi anlaşılabilirdi. Hastane sürecinin filmde yer alması, tamamen o döneme denk gelmesi ve bu sürecin içinde olmamızla ilgili.

Belgeseliniz son olarak Documentarist'te gösterildi sanırım. Bundan sonra filmi görmek isteyenler nerelerde izleyebilirler?

Tepecik Hayal Okulu adlı belgeselimiz ilk olarak 33. İstanbul Film Festivali'nde gösterildi. Bu gösterime karısı Ayşe Uluçay ve oğlu İdris Uluçay da katıldılar. Bu bizim açımızdan çok anlamlıydı. Daha sonra Documentarist 7. İstanbul Belgesel Günleri'nde gösterildi ve sürpriz bir şekilde ilk kez verilen FIPRESCI ödülünü aldı filmimiz.

Hemen ardından 25. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde gösterildi. Burada da en iyi belgesel ödülünü almak Ahmet Uluçay'ın onu hiç bilmeyenler açısından da tanınmasını sağladığı için ve sinemayla uğraşanlara ilham vermeye devam ettiği için anlamlıydı. Umuyorum bundan sonra da festival gösterimleri devam edecek. Daha sonra da filmin geniş bir kesimle buluşması için gösterimler düzenlemeyi istiyoruz.

Ekleme istediğiniz bir şey var mı?

Ahmet Uluçay, hayatını adadığı sinema mesaisini özetlerken "Ben filmlerimi yaparken, bir mektup yazıp, şişenin içinde denize atıyorum. Mektup, ihtiyacı olana mutlaka ulaşacaktır. Ama bugün, ama yarın..." diyordu. O mektupları okuma, anlamlandırma ve hayal gücünün sınırsızlığı ve sinematografik gücünün yüksekliğini geniş bir kesimle buluşturma çabasıdır bu film. Ahmet Uluçay'ın gerçekleştirdiği mucizeyle bugün hayallerinin, tutkularının peşinden koşanlara umut olmaya devam etmesi en büyük isteğimiz.

Ahmet Uluçay'la ilgili bir belgesel yapıp, hem sinemasını hem de bu alandaki yaratıcılığını göstermek istedik. Tanınması senaryolarına yapımçı bulmasını kolaylaştırır diye düşünüyorduk.

Herkesin Taşrası Kendine

CİHAN AKTAŞ

Abbas Kiyarüstemi kuşkusuz, İran'ın en önemli sinema yönetmeni. *Şark'ın Şiiri-İran Sineması* isimli kitabımın ilk baskıları üzerinde Kiyarüstemi'nin *Dostun Evi Nerede?* (*Khane-ye dost kodjast?*, 1987) filminin kapağı vardı. Alışılmış anlamda din-dar sayılmasa da filmin yönetmeni, İranlı eleştirmenlerin başarılı bir "dini film" olarak gösterdiği bir yapım, *Dostun Evi Nerede?*. 1960'lardan itibaren toplumsal gerçekçi

sinemaya konu olan köy, Kiyarüstemi'nin kamerasında başka türlü yoruma açılır. Yoksulluk, mahrumiyet, ihmal edilmişlik sürerken köy ve köylü o kamerada daha önce göz ardı edilmiş olan nitelikleriyle beliriyor. Çocuk iki tepenin arasında koşarak arkadaşının evini arıyor. Ona yanlılıkla kendi çantasına giren defterini vermesi gerek, aksi halde ödevini yapamayacak. Yoksulluk yine yoksulluk, mahrumiyet yine mahrumiyet, bürokrasinin zulmü eksik olmuyor, ancak kamera size işte bu bildiğiniz olgularla birlikte kendi seyirin-



de olumsuzluklara teslim olmamayı başaran dünyalar sunuyor. Sahip olduğunuz bütün imtiyazlara karşılık o dünyalardan öğrenmeniz gerekenleri hatırlatıyor. Elbette sözünü ettiğim yoksulluğun estetize edilmesi değil. Ancak insanın anlamına, direnme ve umut etme yeteneğine daha derin anlamlar yükleme ihtiyacını yansıtıyor, yedi yıl içinde çekilen Rudbar Üçlüsü'nün (1987-1994) ilk filmi olan *Dostun Evi Nerede?*. (Üçlünün diğer filmleri: *Hayat Devam Ediyor* ve *Zeytin Ağaçları Altında*) Benzeri temalar *Rüzgâr Bizi*

Kiyarüstemi gibi Nuri Bilge Ceylan da fotoğrafçı geçmişinden besleniyor ve bu yönünü önemsemeye devam ediyor. Ancak her iki yönetmenin filmlerinde bu yön bazen, filmin akıp gitmesine engel olan bir katılaşmaya yol açıyor.

Sürükleyecek (Bad ma ra khahad bord, 1999) filminde de hâkimdir.

İran taşrasına alışıl gelmişin dışında bir bakışla kamera tutan ilk yönetmendir Kiyarüstemi. Akranı Dariush Mehrcui 1969'da bildik toplumsal gerçekçi temalarla *İnek (Kav)* filmini çekerken o Tahran'da kurulan "Çocukların ve Gençlerin Zihinsel Gelişiminin Eğitimi Merkezi"nde bir sinema bölümünün temelini atarak on

dakikalık ilk filmi *Ekmek ve Sokak'ı (Nan o Kuçe, 1970)* çekme riskini göze aldı. Sokakta korkudan sinmesine yol açan köpekle bir parça ekmek ikramının ardından dost olan, kolunun altında ekmekle fırından dönen çocuktur Kiyarüstemi filmlerinin başlıca kahramanı. Sonraki yıllarda açtığı yolda birçok yönetmen benzeri filmler yaptı. Bu filmlerin bazıları köy, çocuk, masumiyet, iyilik, sadakat gibi ortak tema ve ilkelerin yorumlanması itibarıyla yönetmenin "Kiyarüstemi sendromuna kapıldığı" eleştirisiyle karşılandı.

Filmleri dünya festivallerine bir canlılık getirdi, sayısız ödüller aldı. Sinemasının çizgisi hem bağımsızdı, hem de İran Yeni Dalgası'nın temsilcisi olarak kabul gördü. Dolayısıyla yeni bir sinema arayışı içindeki kuşağın dikkatle takip ettiği, etkilendiği ilk isimler arasında olduğu söylenilebilir. Bu

etkinin sınırları aşması, hele ki Türkiye gibi bu yolda yakın bir seyir izleyen bir sinemayı etkilemesi kaçınılmazdı.

12 Eylülzede Türk sinemasının bir çıkış yolu arayan yönetmenleri elbette İran si-

nemasının başarılı örneklerine kayıtsız kalmadılar. Başlangıçta solcu sinemacılar İran sinemasının başarısını anlaşılır bulmakta zorlandı. 1989'da Said İbrahimifer'in *Nar-o Ney* ile Altın Lale ödülünü kazanması bir

Nuri Bilge Ceylan Türk sinemasında, Kiyarüstemi etkisinin en belirgin olarak fark edildiği yönetmen. Özellikle *Kasaba (1998), Uzak (2002) ve Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) için bunu söylemek olası.*

görme biçiminin değiştiğinin de ifadesi. Işıl Özgentürk bu ödülle ilgili olarak solcu bir arkadaşının şu şekilde tepki verdiğini anlatmıştı bir yazısında: "İran'da nasıl bir sinema yapılabilir?"

12 Eylülzede sinemamız, siyaset alanında umutsuzluğa düşmüş solcu aydın öyküleriyle kısıtlanmıştı adeta. (Sevgili Ayşe Şasa'nın vefatının ardından kapıldığım düşüncelerden biri de bu oldu: Ayşe Şasa hâlâ Atıf Yılmaz ile çalışıyor olsaydı, 1980 sinemasından geriye hatırlamaya değer filmler kalabilirdi.) Bir sonraki kuşak farklı bir yol aramadan edemeyecekti. Ahmet Uluçay, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz bu isimler arasında ilk akla gelenler. Nuri Bilge Ceylan sineması, bu yönetmenler arasında Kiyarüstemi etkisinin en belirgin olarak fark edildiği



yönetmen. Özellikle *Kasaba* (1998), *Uzak* (2002) ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) için bunu söylemek olası.

Nuri Bilge Ceylan'ın Türk sinemasında klişelerin ötesine geçen açılardan kasabaya kamerasını tutan ilk yönetmen olduğu söylenebilir. (Anadolu'ya toplumsal gerçekçilik şablonlarının ötesinde bakan ilk sinemacı ise Ayşe Şasa'dır zannedersem.) *Kasaba* ve *Uzak* filmlerini kendime çok yakın bulduğumu söyleyebilirim. Kiyarüstemi sineması İran sinemasında "Üçüncü Cephe Sinemacıları"

olarak isimlendirilen Ferruh Gaffari, İbrahim Gülistan ve Feridun Rehnema'nın başlattığı, semeresini sonraki yıllarda verecek olan hareketten bağımsız değerlendirilemez. NBC sinemasını da Yavuz Turgul, Yılmaz Güney, Ahmet Uluçay, Zeki Demirkubuz gibi isimleri hatırlamadan çözümleyemeyeceğimiz açık. Yavuz Turgul ironisi, Yılmaz Güney acılığı, Ahmet Uluçay saflığı, Zeki Demirkubuz kötümserliği... Sonuncu filmde sahne yine Anadolu ve taşra olsa bile konunun 12 Eylülde solcu aydınının bunalımlarına dönüş

yapması rastlantı mıdır? Klee, “sanatta eksik olan halktır” mealine gelen cümlesiyle, sanatsal arayışın hangi şartlarda mümkün olduğuna dair bir tartışma açmayı istemiş olmalı. Türk sinemasındaki sol duyarlığın tasarlanmış, ideal bir halkı konu ettiği, onun için kaygılandığı, onu hedef aldığı ve bu şekilde tasarlanmış bir halk kabulünün ötesindeki tezahürlerin bazen korkuya bazen de tiksintiye yol açtığı söylenebilir. Adalet

Ağaoğlu'nun *Yaz Sonu*'nda dile getirdiği solcu aydınının halk korkusu, Mine Kırıkkanat yazılarında tiksintiye dönüşür. İdealize edilmiş halkın uyandırdığı hayal kırıklığı, gerçekçi halk tasvirlerinde abartıyı kaçınılmaz kılmalıdır sanki... Kiyarüstemi filmlerinde serbestçe kendisini temsil etmesi beklenen halk kişisi, NBC filmlerinde solcu aydınının biyografisinden bağımsız bir varlık elde etmekte zorlanacaktır.

İki yönetmen de fotoğraf sanatçılığını önemsiyor, sürdürüyor. Akla ister istemez Godard geliyor. İyi bir fotoğrafçı, evet, Kiyarüstemi gibi NBC da fotoğrafçı geçmişinden besleniyor ve bu yönünü önemsemeye devam ediyor. Ancak her iki yönetmenin filmlerinde de bu yön bazen, filmin akıp gitmesine engel olan bir katılaşmaya yol açıyor. (Melek Arslanbenzer'in yazısı bu açıdan kayda de-

ğer: “Ödülü bol insanı az yönetmen: Nuri Bilge Ceylan”, www.populistkultur.com, 26 Mayıs 2011)

Galiba *İklimler*'den (2006) itibaren değişmeye başlıyor NBC sinemasının çizgisi. *Bir Zamanlar Anadolu'da* başlangıç izleklerini içermekle birlikte bu filmde de *Üç Maymun*'la (2008) birlikte belirginlik kazanan melodrama doğru yönelimin altını çizen unsurlar dikkat çekiyor.

İki yönetmenin filmleri arasındaki benzerlikler ile bir taklitle ilgili değildir, hatta benzerlik bilerek sağlanmış olabileceği gibi hiçbir şekilde benzetilen film görmeden de ortaya çıkabilir.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmine gelirsek... Filmin konusu neydi? İç Anadolu'da ıssız bir beldede (Kırıkkale'de) bir cinayet işlenmiştir. Katil suçunu itiraf etmiştir, savcı, doktor, birkaç polisin katılımıyla cinayet yerinde katilin cesedin yerini göstermesi için soruşturma gerçekleşmektedir. Uzun bir süre her şeyi uzak çekimle izliyoruz. Arka plan müziği yerine tabiatın seslerini duyuyoruz. Yağmur yağıyor, gök gürlüyor, rüzgâr esiyor, yapraklar hışırdıyor, Neşet Ertaş *Allı Turnam*'ı söylüyor... Araba ilerliyor ve biz içinde süren konuşmaları dinliyoruz. Orada bulunma sebebi bir cinayet, ama gündelik hayatın sıradan sesleri ulaşıyor kulağımıza. Dahası Savcı'nın hayatındaki dram film boyunca cinayet soruşturmasına karışıyor. Öldürerek cezalandırmanın yanı sıra bir de ölerken cezalandırma vardır; Savcı, karısı tarafından intiharla cezalandırılmış olma-

nın kendi başına tanımlamaktan uzak durduğu asli sebeplerini doktordan duymaya katlanmak zorunda kalacaktır. Soruşturma sahnelerinde ceset nihayet bulunup arabanın arkasına konuluyor. Ancak polis aynı zamanda bahçede topladığı kavunları da bagaja, cesedin yanına yerleştiriyor. Ölümle yaşam bir arada yol alıyor. Filmin sonunda babası öldürülmüş olan çocuk, önüne gelen bir futbol topunu oynayan çocuklara doğru fırlatıyor. Kiyarüstemi'nin üçlemesinde anlattığı gibi: Hayat devam ediyor.

İranlı sinema eleştirmeni Robert Safarian, *Şark* gazetesine yazdığı "Bir Zamanlar Anadolu'daki Kiyarüstemi Temaları" başlıklı yazıda (3 Mart 2012) bu filmdeki Kiyarüstemi etkilerini konu ediyor. Yazara göre filmin cinayet soruşturması sahnelerinde sıklıkla Kiyarüstemi'nin *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* ve *Kirazın Tadı* (*Ta'm e guilass*, 1997) filmlerinin etkileri hissediliyor. Ceylan da Kiyarüstemi gibi apansız gündeme düşen olayların tasvirini ve araya hikâyeler yerleştirmeyi seviyor. Film boyunca upuzun süren kurcalama yönetmene konuları birbirine bağlamada imkânlar tanıyor. Bir yerde katil arka koltukta oturduğu halde arabada bulunanlar savcının rahatsızlığından ve prostat belirtilerinden söz ediyorlar. Kiyarüstemi'nin ilk uzun metrajlı filmi *Rapor* (*Gozares*, 1977) filmindeki sandviç dükkânındaki sahneleri hatırlatıyor sahne. Orada filmin oyuncusu eşiyle kavga etmiş, çocuğuyla evden çıkmıştır. Ancak



sandviç dükkânındaki müşteriler son model arabalardan söz etmektedir.

İki yönetmenin filmleri arasındaki benzerlikler ille bir taklitle ilgili değildir, hatta benzerlik bilerek sağlanmış olabileceği gibi hiçbir şekilde benzetilen film görmeden de ortaya çıkabilir. Ceylan pekâlâ *Rapor* filmi izlememiş de olabilir. Sonuçta İran taşrası ile Anadolu arasında hayat tarzı itibarıyla benzerlikler eksik değildir.



Film tekniği ve üslubu alanında benzerlikler olsa, bir etkiden söz edilebilse bile, iki yönetmenin hayata bakışındaki farkların üsluplarına yansımadağı söylenemez. Kiyarüstemi iyimser bir yönetmen, Ceylan ise Türk solunun 1980'lerden itibaren işlediği aydın umutsuzluğunu farklı bir form ve üslupla işlemeyi sürdürüyor.

Filmlerinden “yarı film” diye söz ediyor Kiyarüstemi. Seyirciyi şarlamak istemiyor ve sık sık hatırlatıyor: Seyrettiğiniz sadece bir film. NBC de aslında bunu yapmak istiyor, ancak *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde olduğı gibi belgesel nitelikli film yer yer melodrama dönüşüyor. Bir ayağı ve akli şehirde kalan memurun kişisel dramının faili taşranın çorak ve anlayışsız dili midir?

Hikâyeler gerçek, otobiyografik özellikler yoğun, insandan söz eden ama insan geçişlerine pek yer verilmeyen sahnelerin özenle hazırlandığı muhakkak, gelgelelim film bittiğinde insana dair geriye kalan nedir diye sorduğunuzda, “susunluk” geliyor akla ya da “umutsuzluk”. Pastoral ifadelerin cevap olarak sunumu Kiyarüstemi yanı sıra Tarkovski çağrışımını da güçlendiriyor. Bu noktalarda Kiyarüstemi ile NBC arasında bir fark olduğu açık geliyor bana. Kiyarüstemi'nin taşrada çektiğı filmler hayata ve insana dair umutlu bir duygu bırakırlar geride. “O filmlerinde mutlu yaşamının delillerini bildiğini hissettiriyor ve insanın henüz ölmediğine seyircisini inandırmayı başarıyor” diye yazmıştım *Şark'ın Şiiri*'nde. “Umutsuz ve nevropat filmler yapmam” diyordu, Celil

Civan ve Murat Pay'ın Tahran'da gerçekleştirdiği *Hayal Perdesi* söyleşisinde. Bu seçimi onu gerçekçi olmayan filmlerin yönetmeni yapmıyor. Aslında iyimser yönetmen gibi kötümser yönetmen de hayatın sahnelerini kendi bakış açısına göre seçiyor. Sanatta Miro'nun amaçladığını gerçekleştirmeye çalışıyor Kiyarüstemi ve Miro'nun ifadesiyle bir çocuk bakışı yalnlığını arıyor. Bu çocuk bakışının geri veya az gelişmiş bir düzey anlamına gelmediğini bu sayfalarda yayımlanan "Tabiata bak ve gönlünü çalıştır" başlıklı, Japon ukiyo-e'lerini irdelediğim yazıda anlatmıştım. Kiyarüstemi ve Kurosawa arasındaki yakınlık da rastgelelikten uzak.

İran taşrası gibi Türkiye taşrası da merkezden yönelen bir modernizasyon nedeniyle çatışmalar yaşarken varlığını yabancı gelen etkilerden uzak tutma adına "çoşkusunu" bastırmaya sevk eden temkinli bir tutumu benimseyebilmiştir. Dolayısıyla resmi olan herhangi bir olgu, durum ve sembolle ve bunlarla ilişkili kişilerle karşılaşmalarda bir tür coşku kaybından söz etmek olası. Kiyarüstemi'ye nazaran NBC filmleri yukarıdaki karşılaşmalara daha açık hikâyeleri ve kişileri konu alırlar. Her iki yönetmenin

taşrası bir hayli farklılık arz eder. Kiyarüstemi kişileri ve olguları en yalın insanlık hali üzerinden gösterirken NBC medeniyet kıstaslarının baskısını kenara bırakmayı tercih etmez. NBC filmlerinde izleyici yönetmenin

sesini bir memurun dilinden duyduğu hissine kapılabilir. Kiyarüstemi filmlerinin kahramanları onun adına konuşmaz pek, belki *Aslı Gibidir* (*Copie conforme*, 2010) bir istisna olabilir.

Kiyarüstemi taşrayı kendi halinde görmeye çalışırken NBC 1960 ve 1970'lerin toplumsal gerçekçi sinema-

sının Yakup Kadri'nin *Yaban* romanındaki kahramanını andıran halktan umut kesmiş kişileriyle bağını koruduğu izlenimini duyuruyor. NBC'nin taşrası, Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi filmlerinin gölgesinden nadiren kurtulabiliyor. Akla ister istemez 1980'lerin Atıf Yılmaz kahramanları geliyor: İdeolojinin tasavvur ettiği halk bulunamadığı takdirde gerçeği karşısında duyulan hüznün hatta korku...

Kiyarüstemi Hafız okumaktan hiç vazgeçmemiş, Sadi'den beslenmiş bir yönetmen, NBC'de bunun bir karşılığı vardır diye umuyorum. Onu ilk filmlerinin yalın ve kendi gerçekliklerine sadık olmayı ciddiye alan sahneleriyle önemsiyorum çünkü.

Film tekniği ve üslubu alanında benzerlikler olsa da iki yönetmenin hayata bakışındaki farklar üsluplarına yansır. Kiyarüstemi iyimser bir yönetmen iken, Ceylan ise Türk solunun 1980'lerden itibaren işlediği aydın umutsuzluğunu farklı bir form ve üslupla işlemeyi sürdürüyor.

Kalem Aynı İşler Farklı

REMZİ ŞİMŞEK

Çalgı Çengi'nin görücüye çıktığı 2010 yılından bu yana geçen süreye, üç dizi ve iki sinema filmi sığdırmış Selçuk Aydemir ve ekibi. Selçuk Aydemir ve ekibi tabirini kullanmakta bir sakınca olmasa gerek; çünkü yapılan işlerin jeneriğine bakıldığında hak verilebilecek bir tanımlama bu. İlk filmin hemen akabinde *Üsküdar'a Giderken* gibi her şeyiyle, bilhassa da senaryosuyla orijinal ve dikkat çekici bir dizi ile karşımıza çıkmaları güzel olmuştu. Ne yazık ki dizi uzun sürmedi, on üç bölüm so-

nunda yayından kaldırıldı. Neden beş ya da on değil de on üç bölüm sürdüğünü ise bir yıl kadar sonra *İşler Güçler* ile sektörün içinden açık ve net bir şekilde bizlere anlatma yolunu seçtiler. İzlenen bu yol radikal hamleler barındıran bir proje olarak karşımıza çıktı, dizinin üç ana karakterini gerçek isimleri ile gördük ve kurgu ile gerçek arasında gelgitler yaşadık. Gerçek ile kurgunun birbirine girdiği noktada senaryonun kuvvetli yanlarıyla, doğabilecek sıkıntıları bertaraf etmeyi başardılar. Ta ki artık ana hikâyenin zayıflayıp anlatılacak bir şeyin kalmadığı ana kadar... O an geldiğinde bitirme kararı aldılar. Zaten son bölümler



belden aşağı bir muhabbete hapsolmüştü ve can sıkıyordu. Son dizileri *Kardeş Payı* ise bir rüşt ispatlama işi olarak görülebilir ve şimdiye kadar iyi iş çıkardıkları söylenebilir. En başta oyuncular için ciddi bir sınavdı çünkü üzerlerine yapışan asıl-kurgu karakterlerinden sıyrılmaları gerekiyordu, nitekim başardılar. Yine senaryo yine karakter diyeceğiz can sıkabilir ama başka bir açıklaması yok bunun. Çünkü hemen hemen herkesin zihnine kazınmış bir üçlü efsanenin isimleri üzerinden Selçuk Aydemir yeni karakterlerine rol biçmiştir: Metin, Ali, Feyyaz (Feyyza). Bu hamle, karakter-

Başarılı dizi çalışmasına imza atan Selçuk Aydemir ve ekibinin ortaya koyduğu sinema filmleri neden başarı çizgisinin bu kadar gerisinde kalıyor, sorusuna cevap arayacağız.

lerin inandırıcılığını besleyerek seyircinin yeni isimlere alışmasını kolaylaştırdı, tabii ki oyuncuların işlerini de. Bu dizide de tıpkı *Üsküdar'a Giderken*'deki gibi geleneksel bir aile yapısı ile karşılaştık. Sırf terlik fırlatan



anne, annesinden korkan çocuklar, büyük küçük kardeş arasındaki ilişki benzerlikleri bile aradaki bağı kurmak için yeterli sebeplerdir diyebiliriz. Bu uzun girizgâhın akabinde geleceğimiz noktada sorulacak soru önem arz ediyor. Bu kadar başarılı dizi çalışmasının mimarlarının ortaya koydukları sinema filmleri neden başarı çizgisinin gerisinde kalıyor?

Çalgı Çengi ilk iş olması ve kısıtlı imkânlar nedeni ile mazur görülebilir. Ama mazur görülemeyecek bir noktası var ki yukarıda sorulan sorunun cevabı olarak belki de ilk akla gelmesi gereken şey bu olacaktır; hikâyenin ve dolayısıyla da senaryonun zayıflığı. Hikâye anlatma ve hatta birçok senaristin başarısız olduğu skeçler yardımıyla büyük hikâyeyi besleme işini iyi kotaran Selçuk Aydemir maale-

sef filmlerinde bunu pek başaramadı. *Düğün Dernek* (2013) daha derli toplu bir film olsa da gişede yakaladığı başarıya doğru orantıda bir kalite başarısı sundu diyemeyiz. Peki, sinema filmi ile dizi film arasındaki fark nedir de formül tutmuyor sorusunu sorarsak...

İlk akla gelen; dizi filmlerin daha uzun soluklu işler olmalarından kaynaklı hikâye anlatımı ve senaryo noktasında daha geniş bir alana sahip olmaları; sinema filminin tam aksi şekilde daha dar bir alanda top koşturmayı zorunlu kılması. Bu durum ne doğuruyor; en başta ana karakterleri bir kenara koyduğumuzda yan karakterlerin hikâyelerinin büyük hikâyeye etkisini, yardımını azaltıyor. Hatta ekibin sinema filmlerindeki karakterleri sorulduğunda ilk akla gelen isimler dördü beşi geçmezken,

dizi filmlerden bahseden biri anında onun üzerinde karakter ismi sayabiliyor. Bu ismi sayılan karakterlerin özellikleri ve ufak da olsa hikâyeleri dördüncü beşinci bölüme geldiği anda seyirciye verilmiş oluyor. Bu hikâyeler büyük hikâyenin sıkıştığı noktalarında yardımcı olabilecek şekilde kurgulanmış veyahut dönüştürmeye müsait yapılar olarak kurulmuş oluyor. Yine ekibin sinema filmlerinde üç dört ana karakter dışındaki

tüm yan karakterler daha çok tip olarak kalıp sadece mizah malzemesi olarak kullanılıyor. Dizilerdeki yan karakterler gerçek manada bir karakter ve yeri geldiğinde büyük hikâyede ağırlıklarını ortaya koyabilecek niteliktedirler.

İlk kez *Üsküdar'a Giderken*'de geveze, hipe-raktif mühendis Oğuz karakterinin diyaloglarında karşımıza çıkan uzun tiratlar artık Selçuk Aydemir ve ekibinin bütün işlerine sirayet etmiş durumda. Muhtemelen dizi sürelerinin uzunluğundan kaynaklı senaryo sıkıntılarını yukarıda bahsettiğimiz skeçvari çözümler üreterek çözen ekip, işte bu skeçvari sahnelerde de bahsettiğimiz uzun tiratları kullanıp seyircinin gönlünü kazanmışa benziyor. Sinema filmlerinde ara ara başarılmaya çalışılsa da, dizilerdeki bahsettiğimiz geniş alanı kendine bulamadığı için bu uzun tiratlar beklenen etkiyi de gösteremiyor. Bunun yanında *Üsküdar'a Giderken*'deki animasyon çizimler ve *Kardeş Payı*'ndaki duygu durumunu aktaran gerçek görüntüler (İlhan Mansız'ın altın golü) gibi isabetli hamleler de söz konusu. Bu hamlelerin bir sinema fil-

minde yapılması pek mümkün değil lakin bu ayakların eksikliğinin işin kalitesini doğrudan etkilediği de ortada.

İlk kez *Üsküdar'a Giderken*'de garson Korhan olarak karşımıza çıkan Korhan Herduran'ın oyunculuk noktasında kendini göstermesi *İşler Güçler*'de Vedat karakteri ile olmuştu. Hikâyede önemli bir yere sahip olan Vedat, zaman zaman emeline ulaşmak adına attığı

uzun tiratlarla yukarıda da bahsettiğimiz birçok noktanın ucundan yakalamıştı. Herduran, *Kardeş Payı*'nda ise görülebilecek en orijinal karakterlerden birini, muhasebeci Oğuzhan'ı canlandırmakta. Oğuzhan karakterinin seyirciye aktarımı noktasında iyi bir iş çıkardığına itiraz olacağını sanmıyoruz lakin *Düğün Dernek*'teki kuyumcu karakteri ile gerek derinlik gerekse oyunculuk ve seyirciye etki konusunda saydığımız diğer karakterlerin hepsinin çok gerisinde kalmıştı. Görüldüğü sahne filmin içinde ufak bir skeçtir ve kurulan diyaloglar bir anlık gülmeyi vaat ediyordu sadece, eğlendirmeyi değil. Üstelik bu karakter hikâyenin ilerleyen hiçbir aşamasında ciddi bir rol almayıp sadece bir ahbabı görmüşüz hissi bırakır. Bu durum daha birçok karakter için de geçerli.

Yukarıda anlatılanların yanına Korhan Herduran örneğini de koyduğumuzda karşımıza çıkan tablonun özeti şöyle olsa gerek: Yaptığı işlerde bir orijinallik yakalamaya çalışan Selçuk Aydemir ve ekibi belki de bundan sonraki filmlerinde, dizilerinden alıştırdığı formülü etkin kullanmanın yollarını aramalı.

Hikâye anlatma ve hatta birçok senaristin başarısız olduğu skeçler yardımıyla büyük hikâyeyi besleme işini iyi kotaran Selçuk Aydemir maalesef filmlerinde bunu pek başaramadı.



BARIŞ ÖZBİÇER: “ÖZGÜN BİR İŞ NADİREN ÇIKIYOR”

SÖYLEŞİ-FOTOĞRAF:Zeynep Turan

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencisiyken müzik kariyerinin yanı sıra sinemayla da ilgilenmeye başlayan Barış Özbıçer, *Bal* (2010) filmi ile 29. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde En İyi Görüntü Yönetmeni ödülünü almıştı. Nasıl bir çalışma tarzı olduğuna dair birçok ipucu yakaladığımız Barış Özbıçer ile görüntü yönetmenliğini yaptığı *Çoğunluk* (2010), *Bal* ve *Yozgat Blues* (2013) üzerine keyifli bir sohbet gerçekleştirdik.

➤ **Öncelikle sinemaya ne zaman ve nasıl ilgi duymaya başladınız?**

Yaklaşık on beş-on altı yaşlarındaydım. O ara kardeşimle beraber bulunduğumuz bir müzik grubumuz vardı. Komik belki ama samimi olmak gerekirse sinemaya ilgim Oliver Stone'un *The Doors* (1991) filmini izleyince başladı. Yapılandırmaya çalıştığım bir müzik kariyerim vardı. Karakter olarak da Jim Morrison'ın hem müzikle hem sinemayla uğraşması çok hoşuma gitmişti. Biraz özentiyile başladı diyebilirim o yüzden. Lise bittikten sonra da Marmara Güzel Sanatlara girdim ve öğrencilik hayatım başladı. İkinci

senenin sonuna doğru müzik kariyerim hâlâ devam ediyordu.

Ne tür müzikle uğraşıyordunuz?

Indie rock... Daha çok cover çalıyorduk. Radio Days diye bir gruptu. Alternatif grupların coverlarını çalıyorduk. Kendi parçalarımız da vardı. Yarışmalara katılıyorduk. Kemanacı, Roxy gibi yerlerde çalıyorduk. Bir gece Bambi'de otururken yanıma benden biraz daha yaşlı biri geldi.

Uzun saçlı, çok havalı biriydi. "Ben yönetmenim, bir sinema filmi çekeceğim. Konusu dönem olacak ve Hezarfen'in hayatını anlatacak. Size de bir rolüm var." dedi. Bahsettiği rol de sarayda padişahın içoğlanı... Benim bir ikiz kardeşim var. Bu teklif ikimize yapılmıştı aslında. Ben kardeşime hiç sormadan, hiç de tereddüt etmeden kabul ettim. Kardeşimle birbirimize girdik. O fazla sevmez kameranın önüne geçmeyi. Bir şekilde onu da ikna ettim. Daha sonra biz sete gidip gelmeye başladık. Set fotoğrafçısı eksikleri vardı. Ben de iki senedir fotoğraf çekiyordum. Budalaca bir özgüvenle ben yaparım dedim. Fotoğraflarıma baktılar, iyi dediler. Kartal Tibet yürütücü yapımcılığını yapıyordu. Onlar kabul edince ben de negatiflerimi aldım. Arkadaşımdan ikinci bir kamera ödünç aldım; başladım çalışmaya. Ama her iş gibi bunun da bir disiplini var. Oyuncuları sahne çekildikten sonra orada tutamamalar, zamanlamaları doğru ayarlayamamalar vs. der-

ken çok iyi bir performans göstermediğimi düşündüler. Bir gün Tophane'de açık hava sahnesi çekerken birçok gazeteci mekândan ayrılırken tek bir kişi kalmıştı; fotoğraf çekmeye devam etti o kişi. Hemen anladım ve gidip konuştum. Siz bir fotoğrafçıyla anlaştınız herhâlde diye sordum. Onlar da evet ama senin de kalmanı istiyoruz dediler. Ben de on sekiz yaşının verdiği heyecanla hayır olmaz deyip seti bıraktım.

Piyasa filmi yapmayı asla istemiyorum. Çünkü benim hayatımda koruduğum ve bakır bıraktığım bir yer sinema. Orası benim ruhumu beslediğim bir yer.

Görüntü yönetmeni olarak devam etme fikri nasıl gelişti?

Bir iki hafta sonra da Ortaköy'de tekrar karşılaştık Mustafa Altıoklar ile. Sen gelip benim altıncı asistanım olacaksın ve seti bitireceksin dedi. Elime bir tane V8 kamera verdiler. Kamera arkası çekmeye başladım. O sırada kamera ekibiyle bir samimiyet kurdum. O filmdeki birinci kamera asistanıyla sonradan çok iyi dost olduk. Benim ustalarımımdan biridir Zekeriya Kurtuluş. Onunla çok uzun bir yolculuğa çıktık, ben Londra'ya yüksek lisans yapmaya gidene kadar. Sinemayla tanışmam bu şekilde gerçekleşti; çok fazla rastlantıyla ama çok da isteyerek.

Bir film setinde görüntü yönetmeninin ışık şefi ve kameramanla olan iletişimi nasıldır? Sizi onlardan ayıran temel özellikler nelerdir?

En temelinde bir hiyerarşi var. Ben ekipçi bir insan değilim. Bir ekibim olsun ve sürekli o

ekiple işlere gideyim, öyle bir baskım olsun gibi bir çalışma tarzım yok. Ben hep tek tabanca olmaya inandım. Türkiye’de bu ister istemez oluyor. Belirli prodüksiyon şirketleriyle çalışıyorsunuz; o prodüksiyon şirketlerinin çalıştığı belli ekip-ler var ve siz o şirketteki birtakım alternatiflerle hareket ediyorsunuz. Benim idealim sadece Türkiye’de görüntü yönetmenliği yapmak olmadı. Yurtdışını da hedef aldığım için hep her yere tek tabanca

gidebilecek şekilde endeksledim kendimi. Oranın imkânları ve şartlarıyla yapabileceğim bir forma dönüştürmeye çalıştım kafamda. O bağlamda benim için aslanan şey dostluk, ama hiyerarşinin de bilincinde olan bir iş ilişkisi aynı zamanda. Özele taşınırsa ne âlâ; çok daha tercih edeceğim bir şey. Çünkü böyle bir durum birtakım hisleri güçlendiriyor ve zaman geçtikçe en büyük avantajı şu oluyor: Dört-beş sene çalıştığınız bir kamera asistanı ya da ışık şefi sizin tarzınızı, huyunuzu biliyor; sizin ne isteyeceğinizi öngörebiliyor. Bu da bir görüntü yönetmeninin üzerindeki yükü hafifletiyor. Hiç tanımadığım insanlarla da çalışıyorum; orada esas olan saygı içerisinde hareket edebilmek. Otokrasiye inanan bir insan değilim. Bu iş kreatif bir iş ise kamera asistanından ışık şefine, çaycısına kadar herkesin beraber nefes alması, beraber heyecanlanması, beraber sinirlenmesi gereken bir şeydir sinema

Bu iş kreatif bir iş ise kamera asistanından ışık şefine, çaycısına kadar herkesin beraber nefes alması, beraber heyecanlanması, beraber sinirlenmesi gereken bir şeydir sinema.

benim için. Bu ruhu yakalarsanız filmin içine de işler bütün bunlar.

▶ **Çoğunluk, mekân kullanımı ve kamera tercihi açısından anlattığı meselenin inandırıcılığını güçlü kılan bir film. Hikâyenin**

Bahçelievler’de geçiyor oluşu ve dar kamera açıları belki yönetmenin tercihiydi, ama siz o inandırıcılığa nasıl katkı sağladınız?

Kamerayı hareket ettirmeme fikri daha senaryo aşamasındayken

vardı; kamerayı hissettirmeme üzerinden gidilen basit bir yaklaşım bu aslında. İçgüdülerle hareket ederek kararlaştırdığımız bir şeydi. Birkaç yerde altını çizmek için kamerayı hareket ettirdik. Oğlan içki içip kaza yaptıktan sonra eve geldiğinde omuz kamerası kullandık meselâ. Onun o iç dünyasının, heyecanının, korkusunun altını çizebilmek için yaptığımız bir şeydi. Bunların çoğu beraber verdiğimiz kararlar oluyor ve Seren’in zihninde tüm bunlar çok net bir şekilde beliriyor. Bir görüntü yönetmeni olarak bu durum benim çok hoşuma gidiyor. Farklı tipte yönetmenlerle çalışıyorsunuz. Bazısı gerçekten çok fazla geri dönüş, yorum ve fikir istiyor sizden. Bazısının aklındaki görsel dünya çok net oluyor. Onun üzerine bir şey inşa etmeye başlıyorsunuz. Hepsinin farklı yaklaşımları var sinemaya. Bu durum beni çok heyecanlandıran bir şey, çünkü ezber bozuyor. Her filme başka birinin aklından,

gözünden, fikirlerinden yaklaşıp kendi yorumunuzu ortaya koymaya çalışıyorsunuz. *Çoğunluk*'taki durum da böyleydi; şurayı nasıl çekelim diye bir soru sormadık hiç.

➤ **Semih Kaplanoğlu'yla çalışmaya ne zaman başladınız? *Bal* filminden önce yer aldığınız projeleri oldu mu?**

Üçlemenin ilk iki filminin görüntü yönetmeni Özgür Eken benim çok yakın bir arkadaşımıdır; çok erken yaşta yollarımız kesildi. *Meleğin Düşüşü* (2005)'nde kamera asistanıyken bir apandisit ameliyatı geçirdi. Ben de o sırada Londra'dan yeni dönmüştüm. Bir hafta yerine bakmamı rica etti. Semih Bey ile tanışmam öyle oldu. *Süt* (2008)'ü çekerken yine benzer şekilde bir gün bana yardımcı olur musun dedi, gittim. *Süt*'ün setine bir kere daha gittim sonrasında. *Bal*'ı da aslında Özgür Eken çekecekti. Öncesinde Ahmet Boyacıoğlu'nun *Siyah Beyaz* projesi için bir opsiyonu vardı. Onun tarihleri kayınca *Bal*'ın hazırlığıyla onun çekimleri çakışıyor oldu ve Semih Ağabey de zamanının tamamını ayırabilecek bir görüntü yönetmeni istiyordu; bana ulaştı. Konuştuk, anlaştık ve kendimi *Bal* projesinde görüntü yönetmeni olarak buldum.

➤ ***Bal* filmi özelinde konuşacak olursak... Semih Kaplanoğlu bildiğim kadarıyla storyboard üzerinde çok sıkı çalışan bir yönetmen. Set sırasında ışık kullanımında da hayli titiz davranıyor. Onunla nasıl bir ön hazırlık süreci geçirmiştiniz?**

İnanılmaz bir hissiyat, inanılmaz bir göz... Nispeten tecrübesizdim ben. *Bal* çektiğim



üçüncü sinema filmiydi. Ama ilk defa görüntü yönetmeni titriyle mesuliyet alıyordum. Doğal ışık kullanımı, az pozlama... Semih Bey'in deneyimi ve cesareti bana inanılmaz şeyler öğretti. Işık ölçme cihazıyla ölçüp error gördüğüm yerlerde Semih Ağabey'in pozometre çalışmıyor dememe rağmen onun çekeceğiz demesiyle, sonuçları da gördüğümde "aman Allah'ım oluyormuş" dediğim durumlar çok oldu. O yüzden *Bal* filminin bana kazandırdıkları her anlamda muazzamdır; bir mihenk taşıdır.

▶ “En İyi Görüntü Yönetmeni” ödülünü de Bal ile almıştınız.

Evet, İstanbul’da, İran’da bir film festivalinde ve Amerika’da aldım. Bunlar çok ciddi motivasyonlar aslında; yaptığınız işi anlamlı kılıyor, sizin sevginizi artırıyor. Festival dünyası da çok güzel bir dünya; bir sürü güzel insanla bir araya gelme şansınız doğuyor.

▶ *Yozgat Blues* ekibine nasıl dâhil oldunuz?

O da biraz rastlantıyla oldu. Onların da aklında başka bir görüntü yönetmeni vardı. Fakat yine benzer bir sebeple çekimlerin tarihi ertelenince ve *Yozgat Blues* ile çakışınca farklı birkaç görüntü yönetmeniyle görüştüler. Mahmut’un çok güzel bir enerjisi var; ilk tanıştığımız zaman da hissetmişim. Senaryoyu da zaten çok sevmişim; sakinliği, naifliği... İlk filmi *Uzak İhtimal* (2009)’i de çok beğenmişim. Hemen yakınlık ve sıcaklık hissettim; çok kısa süre içerisinde dönüş yaptılar ve beraber çalışmaya karar verdik.

▶ *Yozgat’a* daha önce hiç gitmiş miydiniz?

Daha önce hiç gitmedim. Ankara’dan sonra en uzak Kırıkkale’ye gitmişim meselâ.

▶ Daha önce hiç gitmediğiniz ya da uzun süre yaşamadığınız bir şehre çekim yapmak için gitmek nasıl bir duygu?

Muhteşem bir durum o. Yurtdışına gittiğimde de aynı heyecanı yaşıyorum. Çünkü taze

bir göz olarak gittiğiniz zaman çok net görebiliyorsunuz kompozisyonları. En azından bende öyle oluyor. Bir de bilmediğiniz bir yerde sahne kurmak daha heyecan verici; yabancı olduğum bir kültür, şehir olabilir bu. Bu bağlamda *Yozgat* çok enteresan bir

şehir; yeraltı pasajları vs. Türkiye’nin herhangi bir büyük şehrinin varoşlarına benziyor ama kendine ait bir karakteri de var; haki-katen çok şaşırmıştım. Orada sahne kurarken, ışık yaparken çok keyif

Senaryoyu okuduğumda, yönetmenle tanıştığım da o hissiyat geçiyor mu ona bakmaya başladım. O yüzden de artık daha seçiciyim diyebilirim.

almıştım.

▶ *Yozgat’ta* geçen bir hikâye izliyoruz ancak şehre dair çok fazla manzara gösteriyoruz filmde. Daha çok karakterlerin etrafında dolaşan bir kamera var. Bu teknik süreç nasıl ilerledi?

Biraz spontane gelişti. Senaryoyla ilgili çalışmalara başladığımızda daha az hareket eden, sabit kameralar düşünmüştük; öyle bir mantıkla yola çıkmıştık. Fakat mekâna gidip, orada zaman geçirmeye başlayınca biraz daha serbest, daha gözlemci ve takip eden bir kamera kullanımı tercih ettik; o koreografi içerisinde kendi yerini bulsun istedik. Uzun plân-sekanslar içerisinde yer değiştirmek de onun içine dâhildi. Maksimumda bu mekânları nasıl kullanırız diye düşündük. Çünkü çok organik yerler; şehir inşa edilirken de içgüdülerle yapılmış sanki. Plânı programı olan bir düzen yok orada. O spontaneliği kameraya nasıl yansıtabiliriz

diye düşünürken bir anda tripot kullanmıyoruz ve kamerayı omuza alıyoruz dedik. Düşünerek, endişe ederek karar verdiğimiz bir şey de değildi. Bu da benim çok sevdiğim bir şeydir. Bir yönetmenle böylesine üst seviyede iletişim kurmak zaman alan bir şeydir.

Bu kısa süre içerisinde oldu. Bu tür hissiyatları çok değerli buluyorum. Herkesle yaşayamıyorsunuz. Bu hissiyatı sizin de zikrettiğiniz bu üç filmde farklı boyutlarda ama o üç yönetmenle de yaşadım. Böyle olunca proje de boyut değiştiriyor. Bu bazısıyla güle oynaya

bazısıyla negatif enerjinin hükmettiği şekilde de oluyor. Ben bunu sinemaya olan tutku olarak yorumluyorum. Tutku varsa yaptığın işle yaşadığın duygular birbirine karışıyor. Konsantrasyonunu da bozmuyor ya da motive de etmiyor ama hep yapıcı oluyor. Bunu böyle üçüncü, dördüncü projede deneyimleyince artık hep o duyguyu kovalar oldum. Senaryoyu okuduğumda, yönetmenle tanıştımda o hissiyat geçiyor mu ona bakmaya başladım. O yüzden de artık daha seçiciyim diyebilirim.

➤ **Reklâm filmi ve video klip sektöründe de çalışıyorsunuz. Bu alanlardaki tecrübelerinizin mesleğinize nasıl bir katkısı oluyor?**

Benim yaptığım sinemayla hayatınızı idame ettirebilmeniz çok mümkün değil aslında.

Ya dizi ya reklâm ya da piyasa filmleri yapacağım. Dizi yapmayı çok tercih etmiyorum; olumsuz da bakmıyorum. Özel bir projede, özel bir ekiple olabilir. Piyasa filmi yapmayı asla istemiyorum. Çünkü benim hayatımda

koruduğum ve bakır bıraktığım bir yer sinema ve bozulsun istemiyorum. Orası benim ruhumu beslediğim bir yer. Benim için tek bir seçenek kalıyor: reklâm filmi. Şu yüzden tercih ediyorum: Kısa süreli dâhil oluyorsunuz; ödemeler her ne kadar geç yapılıyor olsa da oldukça tatminkâr oluyor. Sürekli ken-

dinizi güncel ve sıcak tutuyorsunuz. Yeni teknolojiyi orada deneme şansınız oluyor; sizi zinde tutuyor. Video klip yapmayı da seviyorum. Maalesef müzisyenlerin verdiği savaş en zor savaşlardan biri gibi geliyor bana. Dijital dünya, internet dünyasıyla beraber kazançların minimize olması... Sadece konserlerle para kazanılabiliyor. Klip genelde bütçesiz oluyor. Orada da az bütçeyle az zamanla ne yapabiliriz diye düşünmek zorunda kalıyoruz. Bu da başka türlü bir egzersiz oluyor benim için.

➤ **Oyuncuların, nesnelere ya da eşyaların kamera önünde nerede duracağına dair karar verirken neyi referans alıyorsunuz?**

Yaptığım filmlere bakarsanız olabildiğince gerçeklere yakın doğal hayatları *imitate* et-

meye çalışıyorum ya da o dünyayı kurmaya çalışan yönetmenlere bu doğrultuda hizmet vermeye çalışıyorum. Tabii hepsinin farklı bir dünyası oluyor; o da işin farklılıklarını ortaya çıkarıyor. Spesifik olarak bir filme hazırlanırken başlama noktam, yönetmenin referansları oluyor. O bilgiyi aldıktan sonra ben kendi çalışmaya başlıyorum. Bu da muadili tarzda sinema tarihinde yapılmış filmler, birtakım kendime örnek aldığım görüntü yönetmenleri-

nin iş yapış biçimleri oluyor. Meselâ Néstor Almendros muazzam bir kaynaktır. Yeni Dalga, Fransız sineması ya da Truffaut ile yaptıkları işlerde paraları olmadan yalnızca negatif filmlerle, siyah-beyaz çalışıyorlar. Bir sahne çekecekler meselâ, hiç paraları yok, lâmba, jeneratör yok. Sokakta geçiyor sahne. Vitrininde ışık olan bir yer seçiyorlar; fon aydınlanıyor ama yüzü ne yapacaklar? Almendros'un fikriyle oyuncuların birinin eline sigara veriyorlar. Oyuncu sigarayı yakınca aydınlanma görelim, sonra çakmağını söndürürken de diyalog aksın diyorlar. Ne kadar zekice! Bunlar beni heyecanlandırıyor. Almendros'un çalıştığı *Days of Heaven* (1978) filmi benim üzerine çalıştığım bir filmidir. Ne yaptığını, nasıl yaptığını anlamaya çalışırım. Laboratuvar süreçlerini okumuşumdur. Bire bir etüt edebildiğim şeyler değildir ama o psikolojiye kendimi adapte etmeye çalıştığım şeylerdir. Sinema tarihindeki mihenk taşları, görüntü yönetmenleri aslında benim referanslarım. Her şey biraz

Mekanik ve kimyasal dünyanın başka bir psikolojisi var. Başka bir iş anlayışı, işleyişi ve iş disiplini, kültürü olan bir şeydi. Dijitalle beraber bu bozulmaya başladı.

taklitle başlıyor aslında. Bir şeyi görüp beğeniyorsunuz ve üzerine kendi yorumunuzu koyuyorsunuz. Her şey çokça yapılmış; çok özgün bir iş artık nadir çıkıyor. Ama siz bunu yapmaya devam ediyorsunuz. Bir şeyi tekrar etmenin de bir meziyet olduğunu düşünüyorum bu açıdan. Sanat tarihi, resim tarihi çok önemli; sürekli takip etmeye çalışıyorum. Tüm bunlar araştırma sırasında o ön hazırlığa dâhil oluyor.

➤ **Yeni Türkiye Sineması diye bir şeyden bahsediyoruz; bu daha çok söz konusu filmlerin konuları ve anlatım tarzlarıyla ilişkilendirilen bir başlık. Gelişen dijital imkânları da göz önünde bulundurduğumuzda Yeni Türkiye Sineması'nda görüntü yönetmenliği adına değişen ve değişmekte olan neler var?**

Sonuçta teknolojiyi inkâr edemezsiniz. Çok güçlü değilseniz karşı koyamazsınız; öğrenmeniz, adapte etmeniz ve geliştirmeniz gerekiyor. Onlarca dijital kamera var şu anda. Görüntü yönetmenleri olarak bunu özümsemek durumundayız. Dijital sinemanın kalite olarak negatif kullanılarak yapılan sinemadan daha iyi olduğunu düşünmüyorum. Daha yanına yaklaşmadı bence. Bir kere mekanik ve kimyasal dünyanın başka bir psikolojisi var. Başka bir iş anlayışı, işleyişi ve iş disiplini, kültürü olan bir şeydi... Dijitalle beraber bu bozulmaya başladı. En basit örneği, negatif çekerken çok sınırlı bir film stoğunuz oluyor.

O zaman provalarınızı çok iyi yapıyorsunuz ve daha az tekrar ediyorsunuz. Ancak şimdi öyle değil. Çek, çek, çek... Çok çekmek değil benim eleştirdiğim. Aradığınız bir şey vardır, onu bulmak için çekiyorsunuzdur. Bunu kasetmiyorum. Bu negatifte de olabilir. Eskiden daha iyi hazırlanılıyordu. Bir lüksünüz yoktu. Ben onun pozitif bir etkisi olduğunu hissediyorum hâlâ. O değişti. Dijitale bu kadar radikal ve hızlı geçişin bir sebebi de, biraz şu anki dijitalin görüntü kalitesiyle negatifin kalitesi arasındaki farkı sadece iyi eğitilmiş gözlerin anlayabiliyor oluşu. Genel izleyicinin çok fazla takıldığı, o nüansı görebileceği farklar değil bunlar. Doğal olarak da negatif çekmenin çok maliyeti olduğu ve dijital de çitasını çok yükselttiği için çok hızlı bir dönüşüm oldu. Yapacak bir şey yok. Ben ümitsiz değilim. O teknoloji benim hayalini ve özlemini duyduğum kaliteyi yakalayacak diye düşünüyorum. Bunu yapan örnekler var. Bunu yapmak kolay değil, çünkü küçük bütçeli, kısa sürede çekilecek projeye gireceğiniz zaman kendinize yarattığınız koşullar da sınırlı oluyor. Meselâ *Mavi En Sıcak Renktir* (2013) beş ayda çekilmiş bir projedir. Şu an piyasayı domine etmiş, dijital kameralarla yapılmış bir proje değildi. İyi ama orta kalitede bir kameranın kullanıldığı bir film o. Siz ama beş ay çekerseniz, o zaman ışığın en iyi olduğu zamanlarda çekersiniz. Oyuncuların performansını maksimuma çıkartırsınız. O beş ayın içerisinde uzun post-produksiyon süreçleri de var. Siz o malzemedan çok daha iyi bir netice çıkartabilirsiniz. Bu düşük büt-

çeli, dört haftada çekilecek bir projede olmuyor.

Dijitale bu kadar hızlı geçişin işin zanaat yönüne etkisi nasıl oldu peki?

Görüntü yönetmeni eskiden daha çok önemseniyordu; zanaatı daha mesleğe münhasır ve belirleyiciydi. İşin teknolojisine hâkim yönetmenlerin var olduğu bir dünyaydı. Yönetmenin tercihleri ve kararları da belirleyici oluyordu tabii. Görüntü yönetmeninin de sonuçta hizmet verdiği kişi yönetmendir. Bir yerden sonra itaat etmeniz gerekir. İnanmış şeyi sonuna kadar savunur, müzakeresini yaparım, ama yönetmenin fikrini değiştiremiyorsam artık ona inanmak zorundayım. Onun inandığı şeye de inanarak yaparım işimi. İnanmadan yapılan işin de iyi bir iş olacağını düşünmüyorum. O tereddütü yaşadığım sahneler sonradan en çok sevdiğim sahneler oluyor çoğunlukla. Bunlar çok enteresan duygulardır. Dijitalle beraber biraz öneminiz azaldı gibi gözüküyor. Bunu özellikle reklâm sektöründe görüyorsunuz. Ancak sinemada görüntü yönetmeni değerini pek de kaybetmedi aslında. Reklâma göre çok daha kreatif bir iş yapıyorsunuz. Yönetmenin gözünüz; onun anlatmak istediği görsel dünyanın enstrümanlarını siz kullanıyorsunuz. O yüzden teknolojinin ilerlemesi, dijital dünyaya geçiş, bir görüntü yönetmeninin niteliğini çok değiştirmiyor. Biraz işini kolaylaştırıyor aslında o anlamda. Negatif pozlama bir tecrübe işiydi. Ama şimdi görüyorsunuz. O aslında sizin işinizi kolaylaştırıyor diye yorumluyorum ben.



Pom Poko ile Geri Dönüşüm

BÜŞRA PARÇA

Şimdilerde sinemayı bıraktığını açıklayarak hayranlarını hayal kırıklığına uğratan üstat Hayao Miyazaki'nin hem ortağı hem de uzun zamandır çalışma arkadaşı olan usta yönetmen Isao Takahata'yla birlikte kurduğu animasyon şirketi Stüdyo Ghibli (1985), yalnızca bir film stüdyosu olmanın ötesinde bir öneme sahip. Şüphesiz bunun başarılmasında her iki yönetmenin filmlerinde kurdukları fantezi dünyası ile çocuk karakterler aracılığıyla sosyal eleştirilerini aktardıkları

temaların etkisi büyük. İki yönetmenin de bir leitmotiv gibi işlediği ana mevzularından biri, Sanayi Devrimi sonrası yaşanan büyük değişimin insan-doğa ilişkisine nasıl etki ettiği ve yapılan tahribatın insana neler kaybettiğidir. Miyazaki özellikle *Rüzgârlı Vadi* (*Kaze no tani no Naushika*, 1984) ve *Prenses Mononoke* (*Mononoke-hime*, 1997) de eko-eleştirelin yapıldığı mahşeri/ağıtsal bir anlatım tarzı kurarak dış karakterler üzerinden seyircisinin karşısına bambaşka bir temsil çıkarır. Yaşanan çevre felâketlerinden uyarladığı distopyalar, salt eleştiriden ziyade bu dış kahramanlar aracılığıyla başka türlü düşünmenin



imkânlarını sorgular: Burada bir anlamda mutabakat oluşturma, “öteki” olanla bir arada yaşamayı öğrenme, birçok farklı sestem uyumlu bir ton yakalama gibi düşüncelerden bahsedilebilir. Aynı noktadan Takahata’nın *Pompoko-Büyük Rakun Savaşı* (*Heisei tanuki gassen ponpoko*, 1994) filmine baktığımızda yönetmenin hem farklı bir yaklaşıma sahip olduğu hem de ekolojik eleştiriden ayrı bir okumaya imkân tanıdığı söylenebilir. Sadece kendine ve ihtiyaçlarına odaklanan insan, yaşadığı doğadan, kentten, toplumdandan ve nihayetinde kendisinden uzaklaşmakta, aşırı tüketimin verdiği hazzın yol

açtığı sıkıntıları görememektedir. Sanayi Devrimi’nin ardından teknolojinin yarattığı etkiyle beraber çevrenin maruz bırakıldığı değişimin ve yıkımların esas noktası ekonomik ilişkilere dayanır. İktisadi, toplumsal, teknolojik değişimler, kent hayatını ve çevreyi oluşturan unsurların tamamını etkilerken, özellikle neoliberal ekonomilerde sanayinin merkezden uzaklaşarak yerini bilgi-iletişim sektörü ve kültür endüstrilerine bıraktığı bir zamanda *Pom Poko*’da bize de tanıdık gelen pek çok unsur göze çarpar. Japon mucizesi olarak da adlandırılan ekonomik gelişme, *Pom Poko*’da geçen “Yeni Kasaba Projesi’nin”



yerel sakinlerini etkilerken bir dönüşümü de başlatır. Proje kapsamında tarumar edilecek ormanın içerisinde yapılacak olan Wonderland Parkı, kentsel dönüşüm sürecinin önemli bir parçası olarak düşünülür. Yeni Kasaba Projesi, bölgenin eski sahipleri olan tanukiler (Japonya ve Çin’de yaşayan rakun köpekler), yeni sahipleriyle ilk başta dolaylı sonrasında direkt bir mücadeleye girer. Konut ihtiyacı, yeni yatırımların şehir dışına taşması gibi sebeplerle bölgenin sakinleri olan tanukiler, zorunlu yer değiştirmeye tâbi tutulurken *gentrification* (mutenalaştırma) sürecine gönderme yapılır. Asıl bölge sahiplerinin söz hakkına sahip olamadığı ve yok sayıldığı bir düzende tanukilerin antropomorfik özellikleri -insan niteliklerine sahip hayvan- dirençlerinin çatısını oluşturur. Ghibli animelerinde sıklıkla karşımıza çıkan metamorfoz yaşayan karakterler, bir yanıyla bilinçli bir tercihi oluştururlar. İnsansı robotların ya da hayvanların başrolde yer bulduğu animeler, izleyicinin daha farklı bir özdeşim yaşamasına imkân verirken müdahale etmeden seyirciyle ilişki kurmanın da farklı bir dilini kurmayı başarır.

Filmin başrolünde karşımıza çıkan tanukiler, insanlarla girdikleri savaşı kazanmak için dönüşüm yeteneklerini kullanıp insan kılığında görünür ve düşmanın yöntemini izleyerek projeyi durdurmaya çalışırlar. Yaptıkları beş yıllık mücadele plâni, sıkı nüfus kontrolleri, eğitim çalışmaları, basın açıklamaları hatta devrim plânlarının dahi oluşturulduğu süreç adeta bunun bir delilidir. Bir yandan plânlanan süreç işlerken diğer taraftan Japon mitolojisi ve efsanelerinden birtakım temsillerin hortlatılarak insanların korkutulmasıyla ormanın geri dönüşümü sağlanmaya çalışılır. Ancak savaşın kaybedilmesinin ardından hayatta kalmak tanukiler için benliklerinden vazgeçip insanlarla beraber kentte yaşamayı zorunlu hâle getirir.

Modernleşmeye Karşı Gelenek

Orman’a geri dönüş, içerisinde geleneksel bir yapıyı da barındırır. Japonya’nın yerel dini Shinto için insanın doğa ile uyumu esastır. Japonya’daki dönüşümlerle beraber kent içerisinde Shinto geleneklerinin esamisi okunmazken kutsal sayılan mabetlerin yıkılması, projede çalışan işçilerin esrarengiz kazalarının sebebi/lâneti olarak görülür.



Şehirde kutsalın kaybolmasının aksine tanukilerin sosyal mekânlarında tapınaklara, kutsal sayılan tanrıların izine rastlamak ve dini ritüelleri izlemek mümkündür. Akabinde tanukilerin Japon mitolojisine ait pek çok unsuru insanlara karşı kullanıyor oluşu, geleneksel dünyanın adeta bir kurtuluş plânı hâline dönüştüğünün işaretini verir. Bu minvalde başlatılan savaş, yalnız doğaya değil aynı zamanda sosyal ve kültürel değerlere de atıf yapan bir zemine yerleşir.

Modernleşmenin yarattığı tahribat, insanı hem kendinden hem doğadan uzaklaştırırken filmde alegorik olarak insana dönüşmüş tilkinin dilinden gösterilen yabancılaşmayı fark etmemek mümkün değildir. Japon mitolojisinde doğaüstü güçlere sahip olduğu düşünülen, hatta Pirinç Tanrısı kadar kutsal sayılan tilkiler, film içerisinde kutsal halesini kaybetmiş görünür. Yaşanan yıkımı kabullenerek kendi doğasından uzaklaşıp insana dönüşen tilki, aynı çözümü tanukilere gözde bir hostes kulübünde, lüks sofralar eşliğinde para teklif ederek sunar. Fakat tanukilerin hepsinin dönüşemiyor oluşu, esaslı bir noktayı da göz önüne koyar. Takahata'nın dikkat çektiği bu noktada en yetenekliler

ayakta kalırken Sosyal Darwinizm'in "rekabet doğası" çevreye uyum sağlayamayanlar için yok olmaktan başka bir seçenek bırakmaz. Kazanmak varolmakla eş değer gibi görünse de filmde tanukiler, varoluşlarını hâlâ eğlenebiliyor ve dans edebiliyor olmalarında görür. Bu sebeptendir ki seyirci kaybedilen savaşa rağmen bir umut hissedebilir.

Genel itibariyle Japon animasyonlarında zaman ve mekânın belirsizliği, anlatılan hikâyenin yansımasıyla başka bir şehirde başka bir zamanda karşılaşılabileceğimizin imasını taşır. Takahata benzer bakışla *Pom Poko*'nun final sekansında "tanukiler haricinde göremediğimiz tavşanlara ya da poruklara ne olduğu" sorusuyla aslında bunun gibi daha pek çok hikâyeden bahsedilmediğine atıfta bulunurken bir bakıma aynı hikâyenin aslında başka zamanlarda başka yerlerde de yaşandığını anlatmaya çalışır. Bu açıdan Takahata'nın Japonya için anlattığı kentsel dönüşüm deneyimlerinin, Türkiye'de de bahsedilmeyen hikâyelere bir dolayım oluşturduğu söylenebilir. Bir anlamda *Pom Poko* bize eski yerlerinde bulamadığımız kent sakinlerini görmek ve hikâyelerini sormak için de bir vesile sayılabilir.

BİR ARAYIŞ FİLMİ OLARAK HAYATIM

MUSTAFA N. PESEN

Bölüm 1

Köyden Kente Göç

Çocukluğumla başlayayım bu anlatıya. Maceramın renkli ve hareketli yönüne. Elbette hafızanın oyunlarını da barındırıyor buraya dökülen kelimeler. Çünkü geçmiş anlatılırken “şimdinin” kurgulanışına maruz kalır. Bu konuda ne yazarsam, ne anlatırsam anlatayım; bir iyi niyet ve asl’a sadakat çabası olduğu için mazur görülmeyi umabilirim.

Bingöl’den gelmişiz İstanbul’a. 80’lerin başı. Evimizde televizyon yok. İlkokula devam ediyorum. İstanbul’un kenar mahallelerinden birinde ikamet ediyoruz. Çok kardeşiz. Kentin zorlukları her tarafımızı sarmış. Hem bir

mekâna hem çok karışık, kirli ve yabancı olduğu bir yaşama alışmaya çalışıyoruz. Mahallemizdekilerin çoğu da bizim gibi buraya yeni yerleşmişler. Ama onların çoğunun televizyonu var. Cumartesi günleri, siyah-beyaz ve genellikle acıklı Yeşilçam filmleri oynuyor TRT’de. Komedi filmlerinde de acı ve hüznün var. O zamanlar komşulara kaçıp onların televizyonlarında izlediğim bütün o filmlerden hüznün ve acı buluşuyordu benim gurbetteki ruhuma. Mutlu sonları çok seviyordum. Cüneyt Arkın’ın kahramanlığı ve mücadelesi bana cesaret ve sevinç aşıyordu. Hadi aşk demeyelim ama sevgi, kahramanlık, fedakârlık ve sonlarda yakalanan mutluluk benim gizli gizli gözyaşlarımı akıt-mama sebep oluyordu. Gözyaşlarımı içime akıtıyordum aslında. Sonra yatılılık günleri...

Bölüm 2

Leylilik Yılları

Çamlıca'da bir Kur'an Kursu'nda başlayan gurbet içinde gurbet yılları. İki haftada bazen üç haftada bir eve gidiyorum. Beş yıl kesintisiz devam etti buradaki maceram. Ergenliğin zorlu yılları... Çalışkan ve içe kapanık bir öğrenciydim. Hayır, konuşuyordum, geziyordum ama hep bir şeyler içimde saklı ve gizli kalıyordu. Çözmek istesem de bunu

nasıl yapacağımı bilmiyordum. Ama yürümek zorundaydım. Okula gitmek, arkadaşlar edinmek, biraz dağılmak, biraz toparlanmak gerekiyordu. Böyle böyle büyüyecektim arkadaşlarımla birlikte. Evet, filmler de vardı bu yıllar boyunca. *Çağrı* ve *Ömer Muhtar* o yıllardan başlayarak vazgeçemediğim ve tekrar tekrar seyrettiğim filmler oldu. Onlardan bizim çocukluğumuza, ilk gençliğimize, delikanlılığımıza iman, adanmışlık, mücadele, ashaba büyük muhabbet, asla davadan vazgeçilmemesi gerektiği sirayet etti. Yürüyorduk ve büyüyorduk. Başka filmler de vardı bize seyrettirilen. Bir ada-hapishaneden kaçış filmi olan *Kelebek (Papillon)* bunlardan biriydi. İyi film. Adam kaçıp kurtuluyordu uzun yıllar kaldığı hapishaneden. En çok bunun için seviyordum filmi. Başka ne için beğenip sevebilirdim ki o yaşlarda öyle karanlık ve ruh karartıcı bir filmi? Elbette sonunda kurtuluşu

Sinema yoğunlaştırılmış duygular, yaşamlar, fikirler, aşklar, mücadeleler, arayışlar, kaybedişler, bulmalar, keşfetmeler, hüsrانlar, kırgınlıklar, sevinçler barındırıyordu.

ve özgürleşmeyi vaat ettiği için. Demek ki umutsuzluğun dibinden, ergenliğin o kapkara varoluşsal ve içgüdüsel labirentlerinden de kurtulabilirdik. Hem Tango olmazsa Cash, Cash olmazsa Tango vardı kötülerle sava-

şan. Bruce Lee bütün kung-fu taktiklerini, yöntemlerini öğreten büyük dövüş ustasıydı. Bir de arkadaşlarımla daha eğlenceli buldukları -ara sıra benim de kapıldığım- uzakdoğu dövüş sanatı filmlerini izliyorduk. Nihayet

günü gelmişti ve "Hadi çıkalım burdan!" deyip yola koyulduk.

Bölüm 3

Aşkın Tetikleyiciliği

Bundan sonraki meskenim Üsküdar oldu. Önce Atik Valide'deki külliye'nin bir bölümünden aparılan Üsküdar İmam-Hatip Lisesi, o bitince de Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi... Lisede sevdim ve şiire başladım. Hem yazmaya hem okumaya. Zihnim, tahayyül gücüm, kalbim genişlemek istiyordu. Bunu hissediyordum. Sorularım çoğalıyordu. Ama azla yetinmeliydim. Çünkü imkânlarım sınırlıydı. Kendimi pek çok konuda denetleyip yavaşlatıyordum. Şimdi buradan bakınca bunu daha net anlayabiliyorum. O dönemde iyi filmler izleyen bir sinema seyircisi olabilseydim muhtemelen üniversite yıllarında içine düşeceğim büyük sorgulayış



odamdan” daha az yara alarak kurtulabilirdim. Ama mukadder olan gerçekleşir. Liseyi bir çeşit uyurgezerlikle bitirdim. Bu dönemin bana en büyük kârı iyi şairlerden bazılarının kitaplarıyla tanışmış olmamdır. Böylece incelikli, bir çeşit rafine olmuş, değişik bir bilgiyle de âşina olmaya başlamış oldum.

Bölüm 4

Buhranlı Bir Patlayış

Gerçek sinema yıllarım üniversite yıllarıdır. Bendeki arayış ve açlık buhranlı bir patlayışla ortaya çıkmıştı. Kendimi zapt etmeye güç yetiremiyordum ve zaten bunu istemiyordum da galiba. Sinema yoğunlaştırılmış duygular,

yaşamlar, fikirler, aşklar, mücadeleler, arayışlar, kaybedişler, bulmalar, keşfetmeler, hüsrânlar, kırgınlıklar, sevinçler barındırıyordu. Sinemaların karanlığında heyecanla bekliyordum filmin başlamasını. Başlıyor ama bitmiyordu. Dışarı taşıyordu. İçime hapsolüyordu o duygular, o sorgulamalar, o aşklar, o mücadeleler. İçimde biriktiriyordum o yoğunlukları. Taşımakta zorlanıyordum. Yaşamakta zorlanıyordum. Müthiş bir ayartıcılık vardı o filmlerde. Mesela *İhtiras Rüzgarları*'nda. Mesela *Paramparça Aşklar ve Köpekler*'de... böyle uzayıp gider meselalar. Hayat böyle renklenerek, çeşitlenerek, kirlenerek, arınarak, sorular sorarak, kendimi sorgulaya-

rak devam ediyordu. Bir film hiçbir zaman sadece bir film olarak kalmıyordu. İmgeler, göstergeler, imajlar, göndermeler, sahneler, kavgalar, ölümler, kaybedişler, aşklar gelip gelip ruhumun, aklımın çeperlerini zorluyor, kanırtıyor, kanatıyordu.

Beni bazen kedere ve acıya, bazen de sevince ve coşkunluğa gark ediyorlardı. Beni şiire, romana, öyküye ve felsefeye ve hatta bir kurtuluş simidi olarak tasavvufi metinlere kışkırtıyorlardı. Genellikle yürüyüşümün belalı ve

hızlı ayaklarıydılar. Daha pek çok şey söylebilir bu dönemle ilgili. Ama şimdilik bu en hareketli ilk dönemimi bu kadar anlatmakla yetineceğim. Çünkü film açlığımın en yoğun dönemlerini otuzlu yaşlarda gidermeye çalıştım ben. Biraz da o dönemi anlatayım.

Bölüm 5

Korsan Filmler Peşinde On Yıl

Öğretmendim. Bu şu demekti benim için: Okulda geçen boş mesai saatlerinde ve erken biten mesaiden sonra okumak, okumak... Türkiye’de öğretmen olup da okumayana taaccüp ediyorum. Öyle müsait vakit var ki; değerlendirmemek için tembelliğin ve amaçsızlığın yavan girdabına girmiş olmak gerekiyor. Neyse... Biz film bahsine geçelim. İnsan nasıl iyi kitaplarla tanış olduktan sonra okumaktan ve yeni kitaplara ulaşmak-

tan kendini alıkoyamıyordusa; aynı şey iyi filmler için de geçerliydi. Üstelik romanın, öykünün, şiirin sinemayı çağıran bir yönü de var gibi geliyordu bana. Bu yüzden maddi gücümün yeteceği bir kanalı keşfetmekten uzak duramadım.

Özellikle Kadıköy’de başlayan korsan CD ve Divx dalgası -sonrasında DVD eklendi buna- yüzlerce belki binlerce filme ulaşmamı sağladı. Dostum Lütfullah Şentürk’le dalga dalga yayılan film maceramız genişledikçe genişle-

di. En iyi filmleri keşfettikçe ona benzeyen başka filmler, temalı filmler, devrim filmleri, biyografi filmleri, western filmleri, en iyi yönetmenlerin filmleri, yüzyılın en iyi 100 filmi, 250 filmi, Rus filmleri, Avrupa filmleri, İran filmleri, Fransız filmleri, siyah beyaz filmler, bunu nasıl izlememişiz dediğimiz filmler... Nerdeyse on yıl sürdü bu yoğun film izleyiciliği. Ama şimdi anlıyorum ki iyi bir filmi hazmetmenin, anlamanın en iyi yöntemlerinden birini ıskalamışız o dönemde. Çünkü üstüne fazla konuşmamışız. Anlatmamışız bizi niçin ve nasıl çarptığını, dağıttığını, etkilediğini. Bir çeşit kıskançlık mı desem, abartılı tutulma mı desem, söze gelemeyen tutukluluk mu... ne dersem diyeyim bir eksiklik olduğunu son beş yıldır anlıyorum. Daha doğrusu bunu sezmiş olsam da nasıl ifade edeceğimi bilememişim. Ne diyeyim her şeyin bir za-

Bir film sadece bir film olarak kalmıyordu. İmgeler, göstergeler, imajlar, göndermeler, sahneler, kavgalar, ölümler, kaybedişler, aşklar gelip gelip ruhumun, aklımın çeperlerini zorluyor, kanırtıyor, kanatıyordu.

manı var. Mukadder olan gerçekleşir. İçerde birikenler vakt-i merhunu gelince dışarı çıkar, kelimelerle somutlaşır. Yazıya dökülür. Mevsimini bekler çiçekler, açmak için. Demek izlenen filmlerin de konuşulma ve değerlendirilme zamanı

varmış. Bu, rahmeti bol Padişah'ın bize acımasıdır. Bize yol açıyor. Onca hayatın, acının, kavganın, karanlığın, ayartıcılığın, farklı aşk öykülerinin, varoluş sorgulamalarının, cınayyetlerin, korku çeşitlerinin bizi zehirleyip yok etmesine izin vermiyor.

İman ve ümitle yok olmaktan, kaybolmaktan, karanlığa gömülmekten bizi muhafaza ediyor. Şükürler olsun. Zehri devaya dönüştürüyor. O tehlikeli ve ayartıcılık gücü çok yüksek "hareketli resimler alanından", daha güçlü ve nurlu hakikatlerle elimizden tutarak bizi kendi medeniyetimizin ummanına daldırıyor.

Bölüm 6

Son ve/ya Bakıp Görenlere Selam Olsun!

Bir yazıda filmlerle ilgili düşüncelerimizin, fikirlerimizin, eleştirilerimizin ancak bir kısmını aktarabiliriz. Umuyorum ki ben de çok derli toplu olmasa da sinema ve filmler hakkındaki duyuşlarımdan ve düşüncelerimden bir bölümünü sizlere aktarma ve sizlerle paylaşma konusunda başarılı olmuşumdur. Dikkat ve

rikkatimize zarar veren trajik yapımlara karşı donanımlı olmak ve kalbin dilini yakalamak durumundayız. Bu da açıklanmaya ve üzerinde konuşulmaya muhtaç bir uyarı sayılsın. Semih Kaplanoğlu'nun üçlemesini, bu topraklarda hâlâ yaşayan

bir hikmet pınarının akmakta olduğuna bir işaret olarak gördüğümü de buraya not olarak düşeyim. Ayrıca son yıllarda özellikle genç neslin dizilerden daha fazla beslendiğini de belirtmek isterim. Diziler sinemanın, filmlerin geçmişte

oluşturduğu etkinin sanal tahtına talip gibi görünüyor. Üstelik bunu çok daha uzun bir zaman dilimine yayılarak veya kişinin daha fazla vaktini işgal ederek gerçekleştiriyor. Bir kerede çekilip biten bir şey değil dizi. İlgilere ve seyredilme, beğenilme yani rayting durumuna göre şekillenen ucu açık kurgular söz konusu diziler için. Diziler seyircilerini etkiliyor, seyirciler dizilerin iyilerini ve kötülerini etkiliyor. Hatta nerdeyse belirliyor. Bu toprakların çocuklarının, sanatçıların, sinemacılarının acilen insanımızı en derin yerlerinden en iyi şekilde yakalamaları için olağanüstü gayret sarf etmeleri gerekiyor. Allah yardımcıları olsun. Hikmetle, bilgelikle, ilimle "nazar" etmeleri; derlenip toparlanmamız ve dirilişimiz için büyük önemi haizdir. Selam olsun bakıp görenlere!

İnsan nasıl iyi kitaplarla tanıştıktan sonra okumaktan ve yeni kitaplara ulaşmaktan kendini alkoyamıyordusa; aynı şey iyi filmler için de geçerliydi. Üstelik romanın, öykünün, şiirin sinemayı çağırın bir yönü de var gibi geliyordu bana.

Şimdi her yerde!



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

www.hayalperdesi.net