

HAYALPERDESİ

SAYI: 43 KASIM-ARALIK 2014



Bir Fikir
ve Sinema
Adamı

Halit Refiğ

> MURAT PAY:
"MÜDAHALE ETMEK YERİNE
ŞAHİTLİK ETMEYE ÇALIŞTIM"

> EROL MİNTAŞ:
"ANNE İNSANIN VATANIDIR"

METİN ERKSAN'DAN HALİT REFİĞ'E MEKTUPLAR

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 43, Kasım-Aralık 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

Kapak: Erol Polat

Görsel Yönetmen: Erol Polat

Grafik: Nisanur Karakuş

Web Sorumlusu: İbrahim Erbaş

Reklâm Sorumlusu: Gökhan Gökmen

Halkla İlişkiler: Gülsüm Çelik Bayram

Katkıda Bulunanlar

Cihan Aktaş, Nesibe Sena Arslan, Ali Aslan, Enes Çiçek, Senem Duruel Erkiç, Mehmet Gökyayla, Hülya Koçyiğit, Sevin Okyay, İbrahim Yavuz Özer, Gülper Refiğ, Ali Saydam, Koray Sevindi, Hülya Torun, Zeynep Turan, Selami Varlık, Ali Vatansever

**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

Halit Refiğ

11 Kasım 2009 tarihinde vefat eden Halit Refiğ'in hayatı Türk Sineması'na tanıklık etmektedir. Türk sinemasının "altın çağı"nda yönetmenliğe başlayan, Refiğ, Batılı bir fikir ve üsluptan değil, toplumun kendi özgün değerlerinden beslenen "ulusal bir sinema" fikrinin öncülerindendi. Yönetmenliğe başlamadan önce film eleştirileri yazan Refiğ'in yönetmenliği kadar kuramcı yanı da önemli. Metin Erksan ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerle Kemal Tahir'in öncülüğünde gelişen Ulusal Sinema'ya dair yazılarını *Ulusal Sinema Kavgası* adıyla yayınlayan Refiğ'i hem sinemacı hem de fikir adamı yönüyle yansıtmaya çalıştık. Dosyada, Ali Saydam, Ali Vatansever, Hülya Koçyiğit, Mehmet Gökyayla ile Senem Duruel Erkiç'in Refiğ üzerine düşüncelerini bulabilirsiniz.

Dosya kapsamında ayrıca Metin Erksan'ın Halit Refiğ Amerika'dayken Refiğ'e ve eşi Gülper Hanım'a gönderdiği bazı mektuplardan bölümlere de yer verdik. Bu mektuplar bir dönemin siyasi ve entelektüel dünyasını yansıttığı gibi Erksan ile Refiğ arasındaki yakın dostluğa da işaret ediyor.

Dergimizin editörlerinden Murat Pay'ın *Mâşuk'un Nefesi* isimli filmi dünya prömiyerini FIDMarseille'da yaptıktan sonra Ekim ayında da Altın Portakal Film Festivali'nde gösterildi. Semih Kaplanoğlu'nun yapımcılığında gerçekleştirilen, bir çırağın klasik usul ile mevlid mesk etmesini belgeleyen film 13 Kasım'da özel bir gösterim ile İstanbullu sinemaseverlerle buluştu. Murat Pay ile filmin yapım sürecini, usta-çırak ilişkisini ve meski konustuk.

Erol Mintas, kısa filmleri *Butimar* ve *Kar/Berf* den sonra *Annemin Şarkısı* isimli ilk uzun metrajlı filmi çekti. Mintas ile filmine dair bir sohbet gerçekleştirdik.

Kamera Arkası bölümündeki konuşumumuz *Uvertür*'ün yönetmeni Alpgiray Uğurlu. Yönetmen ile İstanbul Film Festivali'nde de gösterilen filmi, kısa ve uzun metraj film çekmenin zorluklarını ve gelecek projelerini konuştuk.

Her sayımızda sorduğumuz "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunu çevirmen ve sinema yazarı Sevin Okyay'a sorduk. Okyay sorumuza kendine has üslubuyla cevap verdi.

Celil Civan



Çete (Bande à Part), Jean-Luc Godard, 1964.



Bir Fikir ve Sinema Adamı Halit Refiğ

Türk Sinemasının özgün sesi Halit Refiğ, yönetmenliği yanında kuram yazılarıyla da dikkat çeker. Refiğ'i bu iki veçhesiyle de yansıtmayı önemseyerek hazırladığımız dosyada, Metin Erksan'ın kendisine ve eşi Gülper Refiğ'e gönderdiği mektuplardan bazı kısımları ve Ali Saydam, Ali Vatansever, Hülya Koçyiğit, Mehmet Gökyayla ve Senem Duruel Erkılıç'ın Refiğ üzerine düşüncelerini bulabilirsiniz.

VİZYON

- 06 Son Balık Ölmeden/ **Hilal Turan**
12 Yıldızlararası: Sonsuz ve Ötesine/ **Enes Çiçek**
18 Mücadelenin İmkânına ve Güzelliğine Dair/
Zeynep Turan
24 Film Dilinden Uzak Bir Deneme/
Koray Sevindi

SÖYLEŞİ

- 28 Erol Mintaş: "Anne İnsanın Vatanıdır"/
Zeynep Merve Uygun

AÇIK ALAN

- 36 Üç Aşağı Beş Yukarı Üçkağıtçı/
Nesibe Sena Arslan

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

- 40 Bir Fikir ve Sinema Adamı Halit Refiğ/
Esra Tice Yıldırım
Ali Vatansever
Ali Saydam
Mehmet Gökyayla
Senem Duruel Erkılıç
Hülya Koçyiğit
48 Metin Erksan'dan Halit Refiğ'e Mektuplar



28 SÖYLEŞİ

Erol Mintaş

Kısa filmleri *Butimar* ve *Kar (Berf)*'dan sonra Erol Mintaş ilk uzun metrajı *Annemin Şarkısı (Klama Dayıka Min)*'ni çekti. Mintaş ile anne-oğul ilişkisini, anadil ve kimlik meselelerini, toplumsal şartların mağdur ettiği bireylerin hayatlarını konuştuk.



54 SÖYLEŞİ

Murat Pay

Klasik usulle mevlid meşkini belgeleyen *Maşuk'un Nefesi* özel bir gösterim ile İstanbullu sinemaseverler ile buluştu. Murat Pay ile filmin merkeze aldığı meşk geleneğini, sanatta usta-çırak ilişkisinin önemini ve filmin hikâyesini konuştuk.



98 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

Sevin Okyay

Her sayıda farklı bir isme yönelttiğimiz "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunu bu sayıda yazar ve çevirmen Sevin Okyay cevapladı. Okyay sinemayla ilişkisini kendine has üslubu ile anlattı.

SÖYLEŞİ

54 Murat Pay: "Müdahale Etmek Yerine Şahitlik Etmeye Çalıştım" / **Aybala Hilâl Yüksel**

DİZİKRİTİK

62 İnsan İnsanın Zombisidir / **Selami Varlık**

BELGESEL ODASI

66 Hay Way Zaman'ın Siyaseti / **Ali Aslan**

KAMERA ARKASI

70 Alpgiray M. Uğurlu: "Sinemanın Şartları Zor" / **Zeynep Turan**

SİNEFİL

78 Hafızanın İzinde: Bitmeyen Yürüyüş / **Hülya Torun**

BÜYÜLÜ GERÇEK

82 Tablo Gibi Tabaklar, Halka Açık Mutfaklar / **Cihan Aktaş**

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

88 Büyülü Fener ve Hayal Perdesi / **Sevin Okyay**

Son Balık Ölmeden

HİHAL TURAN

“denize atılan yaralı balık
cırpındı durdu yarasıyla...”
Turgut Uyar, Denizin Yanları

Her filminde özgün biçimsel denemelere kapı açan, Türk sinemasına bu anlamda soluk aldırان yönetmenlerden Derviş Zaim, geleneksel sanatlar üçlemesinin ardından modern insan ve doğa ilişkisini sorgulayan yeni üçlemesini *Devir* (2012) isimli kurgu-belgeselle başlatmıştı. *Balık*, bu serinin ikinci filmi olarak seyirciyle buluştu.

Balık, güzel bir balıkçı köyünde geçimini balıkçılık yaparak sağlayan Kaya ve Filiz’in tek

çocukları Deniz’in hasta olduğunu öğrenmeleriyle başlıyor. Kaya’nın, kızının tedavisi için ihtiyaç duyduğu parayı kazanmak amacıyla doğanın ve dolaylı olarak kendisinin dengesini bozması, bu öyküyü adım adım trajediye sürüklüyor. Kızını yaşatmak için kimyasallarla “daha fazla” balık avlamaya çalışan Kaya’nın doğaya açtığı savaş, bumerang misali dönüp kendini vuruyor

Modern Öznenin Öz-Yıkımı

Balık’ta kızı Deniz’i yaşatabilmek amacıyla da olsa “daha fazla kazanmak için” gölü zehirleyen Kaya’nın trajedisi, kâr ve tahakküm hırsıyla içine doğduğu evi, yani tabiatı kendisiyle birlikte ateşe vermekten çekinmeyen



modern öznenin öz-yıkımını temsil ediyor. Filmografisinde, taşrayla merkez, modernlikle gelenek gibi karşıtlıklar arasındaki ilişkiye eğilen ve sinemasal üslubunu içeriğe uygun bir form arayışıyla şekillendiren Derviş Zaim'in doğa üçlemesinin ilk adımı *Devir* isimli kurgu-belgeseli, modern insanın duçar olduğu yabancılaştırmanın ilk adımına, yani doğaya olan yabancılaştırmasına götürüyordu bizi. *Devir*'de çobanların doğayla olan ilişkisin-

Derviş Zaim, geleneksel sanatlar üçlemesinin ardından modern insan ve doğa ilişkisini sorgulayan yeni üçlemesini *Devir* isimli kurgu-belgeselle başlatmıştı. *Balık*, bu serinin ikinci filmi olarak seyirciyle buluştu.

deki dönüşümü kurgu-belgesel bir üslupla anlatan Zaim, *Balık*'ta ise norm ve etikten uzaklaştırılmış araçsal aklın doğaya tahakkü-

müne, düş ve gerçek evrenini kesiştiren şiirsel bir anlatımla dikkat çekiyor.

Büyüsünü Kaybeden Doğa

Aydınlanmanın yarattığı ontolojik ve epistemolojik kırılmayla birlikte, evrene

ve onun asli unsuru doğaya dair her şeyin "bilinebilir" olduğuna duyulan inanç, doğayı bilinemezliğinden uzaklaştırarak dün-

veyileştirdi. Her şeyin bilinebilir, ölçülebilir ve öngörülebilir olduğu Newton'ın mekanik evren tasavvuru, metafiziksiz bir fiziğin evreni anlamlandırma çabasıyla "büyüsünü kaybetmiş bir dünyaya" yol açtı. İnsanın karşısındaki her şeyi nesneleştiren modernlik doğayı da nesneleştirerek, modern öncesi zamanlarda doğanın ritmine ve döngüsüne uyumlu olan hayatları da iktisadi zamana uyumlu hale getirerek doğadan kopardı ve doğa ile insan arasına kesin bir sınır çizdi. Pozitif bilimler dışında dünyayı anlama çabısındaki tüm anlam haritalarından soyutlanan modern insan

için doğa, mekânı kontrol etme çabasının bir ürünü olarak adeta sömürgeleştirildi. Batı'da keşif çağının aynı zamanda bir sömürü, hâkimiyet ve tabii kaynakları ele geçirme çağı olduğunu vurgulayan Seyyid Hüseyin Nasr; bilimin, güç, kontrol ve zenginliklerle ilişkilendirildiğini, onun kullanımının da insanın salt dünyevi bir yaratık olarak maddi refahına münhasır kılındığını söyler. Bu nedenle Nasr, modern insanın doğayla girdiği ilişkinin bir "tecavüz" ilişkisi olduğunu ileri sürer.¹

1 Murat Demirkol, "Seyyid Hüseyin Nasr'a Göre Ezelî Hikmet ve Geleneksel İslam", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 51:2 (2010), ss. 271-290.

Balık'ın kahramanı Kaya'nın da içine düştüğü sıkıntılı durumda aklına ilk gelen çözümün gölü zehirleyerek daha fazla balık avlamak ve daha fazla kazanmak olması aslında bu tecavüz ilişkisinin bir yansıması niteliğinde. Rüyasının peşinden giden Filiz'in naif ve sezgisel gerçekçiliği, Deniz için şifayı göle iyilik yapmada ve çocukken onu iyileştirdiğine inandığı, az

bulunan bir balık türünü yaşatmaya çalışmaya yönelirken, Kaya kapitalist aklın tezahürü olarak bu balıktan bir balık çiftliği kurmanın yollarını aramaya başlar.

Kaya, doğayla ilişkisini "sömürgeleştirme" üzerine kuran mo-

modern özneyi sembolize ederken, Filiz ise modern öncesindeki gibi doğayı ve evreni mistik açıdan anlamlandırma çabasının temsilcisidir.

Kuşkusuz modern insanın doğaya verdiği zarar çoğunlukla Kaya'nınki gibi 'masum' bir nedenden kaynaklanmıyor. Kapitalizmin kutsallaştırdığı "kâr" hırsı, insanı sadece doğayı değil diğer insanları da sömürgeleştirme çabasına yöneltiyor. Endüstri Devrimi'yle birlikte fabrikaların çalışması için insanın doğadan koparılması gerekiyor. Zira Aldous Huxley'nin distopik romanı *Cesur Yeni Dünya*'da belirttiği gibi "doğa sevgisiyle fabrikalar çalışmıyor." İnsanın doğaya yabancılaşması ile tüm "ötekine"



yabancılaşması arasındaki mesafe ise çok da uzun değil. Zaim, *Balık*'ta aslında günümüz dünyasının gelir dağılımı adaletsizliğinden emek sömürüsüne, mültecilikten mutenalaştırmaya, insanlar arasında sürekli yükselen duvarlardan bitmek tükenmek bilmeyen iç savaşlara kadar pek çok can yakıcı meselenin kökenine götürüyor bizi. Zira tüm bu adaletsizlikleri giderecek yeni bir ahlâkın tesisi, “başkası” ile ilişkimizde, en minimal düzeyde “balık” ile kurduğumuz ilişkide başlıyor.

Doğanın Ritmi

Geleneksel sanatlar üçlemesinde gelenekle modernlik arasındaki gerilimden beslenerek

biçimi geleneksel sanatlardan ilhamla şekillendiren Zaim, *Balık*'ta da modern özne ve doğa arasındaki gerilimi filmin biçimine yansıtıyor. Zaim, Kaya'nın kendisini öz yıkma sürükleyecek eylemini, bizzat doğayı bir gerilim unsuru halinde kullanarak anlatıyor. Kuş sesleri ve kurşuni manzaralarla tekinsiz bir atmosfer oluşturuyor. Elektrik direğine çarparak ölen kuş, aslında Kaya'nın doğaya karşı işlediği suçun trajik sonucunu önceden haber veriyor.

Balık'ın kurgusu da modernlikle birlikte “dünyevileştirilmiş” ölçülebilir ve ilerlemeci zaman algısının hâkim olduğu klasik dramatik yapının çizgisel zaman anlayışından farklı



şekilde oluşturuluyor. Gerilimin üst noktada olduğu, Kaya'nın Filiz'in ölümüne neden olduktan sonra eve ilk dönüşü sahnesi, filmin başından itibaren adeta bir "gündüz düşü" hissi oluşturularak belli aralıklarla tekrarlanırken hem geçmiş-şimdi-gelecek ekseninde ilerleyen klasik çizgisel anlatı bozuluyor hem de izleyici kötü bir rüyadaymış hissiyle Kaya'nın bir trajediye neden olacak eylemine hazırlanıyor.

Zaim, bu tekrarlarla izleyiciyi sanayi öncesi toplumların zaman algısını şekillendiren doğanın ritmine yaklaştırıyor. Gündelik hayatın tekrarlar üzerinden döndüğü, mevsimlerin ve doğanın döngüsüyle tekrarlandığı bir zaman algısını filmin kurgusuna yansıtıyor.

Düşle Gerçeğin Barışı

Balık, araçsallaştırılmış pragmatik akla karşı sezgiyi, katı gerçekçiliğe karşı mistisizmi, Kaya'nın simgesel düzenine karşı bastırıldığı yerden inatla sızıp gerçekliği ele geçiren, Filiz'in rüyalarıyla şekillenen imgesel evrenini koyuyor. Simgesel ve imgesel evrenin karşı karşıya konumlandığı bu mücadelede balık, ele geçirilemeyen yahut yakalandığı anda kayıp giden hakikatin sembolü oluyor.

Balık, Deniz'in hastalığının çaresini, "daha çok kazanmada" bulan, bunun da yolunu gölü zehirlenmekten geçiren Kaya'nın araçsal aklının doğaya tahakkümünün karşısına, köyün toplumsal aklının "mezcup" olarak nitelendirildiği, Filiz'in rüyaların yolunu tu-

tan aklını (intellekt) konumlandırıyor. Filiz'in göle bir iyilik yaparsa kızının iyileşeceğine dair inancı, tıpkı Aydınlanmacı pozitivist aklın dünyayı diğer anlamlandırma biçimlerini dışlaması gibi, Kaya tarafından bastırılıyor.

Filiz'in şifalı olduğuna inandığı ve kızına yedirerek iyileştirmeye çalıştığı balığı, Kaya civardaki başka bir gölde az sayıda da olsa buluyor ve bu balıkla-

rı bir çiftlikte yetiştirip bu işten para kazanmayı düşünüyor. Ön araştırma yapılması için balıkların birkaç tanesini Filiz'den gizli olarak şehirdeki su ürünleri fakültesine götürüyor. Fakültedekilerden balıkların nasıl çoğalacağını anlamak için

yardım istiyor. Ancak balık çiftliğini kurmak için paraya gereksinimi olduğundan yasadışı şekilde kimyasal malzeme kullanarak balık avlamaya başlıyor. Kaya için "şifalı balık", kuracağı bir balık çiftliğinde daha fazla kazanmanın ve kâr hırsının sembolüken, Filiz için kızı Deniz'i yaşatmanın yegâne yolu oluyor.

Kaya'nın simgesel düzeninin sonunu getiren kimyasallarla balık avlama eyleminin trajik sonucu ailesinin parçalanması, köylünün nefretini kazanması ve özgürlüğünü kaybetmesi oluyor. Filiz'in mezarı başında Deniz'in Kaya'ya verdiği, annesinin son arzusu olarak yaşatmaya çalıştığı şifalı balık, mezarın üzerinde donarak ölürken, aslında Kaya'nın katı akılcı

düzeninin de yıkımına vesile oluyor. Deniz'i sonsuza dek kaybetmemek için var gücüyle balığın benzerini aramaya koyulan Kaya, daha önce bastırmaya çalıştığı Filiz'in rüyasına teslim oluyor. Kaya'nın laboratuvardan alarak kızına teslim ettiği şifalı balık, filmi nihilist ve karamsar bir sondan uzaklaştırırken modern öznenin kendisiyle yaptığı kör dövüşünün

sona erebileceğine dair bir umut ışığı uyandırıyor.

Seyyid Hüseyin Nasr, modernleşme ve kapitalistleşme ile birlikte insanın hayatına giren tabiat krizinin aslında bir "hayat krizi" oldu-

ğunu söyler. Araçsallaştırılmış aklın karşısına rüyaları koyan *Balık*, modern insanın tabiat krizinin genel olarak bireysel ve sosyal tüm alanlarda yaşadığı "hayat krizinin" büyük ve önemli bir parçası olduğuna dikkat çekiyor. Etkileyici finaliyle rüyalara tekrar inanmayı salık veren *Balık*, kendi eliyle yarattığı prangalardan gerçek anlamda "özgürleşmiş" bir insanlığın reçetesinin ancak "son balık ölmeden" doğayla deruni bir barışma ve kendilik ile öteki'ye dair yeni bir ontolojiyle gerçekleşebileceğini vurguluyor.

Kızını yaşatabilmek amacıyla da olsa "daha fazla kazanmak için" gölü zehirleyen Kaya'nın trajedisi, kâr ve tahakküm hırsıyla içine doğduğu evi, yani tabiatı kendisiyle birlikte ateşe vermekten çekinmeyen modern öznenin öz-yıkımını temsil ediyor.

Yıldızlararası Sonsuzluk ve Ötesine

ENES ÇİÇEK

Christopher Nolan'ın ne zamandır beklenen ve kasım ayında gösterime giren filmi *Yıldızlararası* (*Interstellar*) sadece pazarlamanın her şey olduğunu acı bir şekilde yüzümüze vurmuyor, aynı zamanda gelişmiş film ve gösterim teknolojilerinin bir filmi büyük bir film yapsa bile muhteşem bir film/iyi bir film yapamayacağı bir kez daha kanıtlıyor. Tüm şaşaasına ve seyir anında izleyiciyi bir şekilde kendine hapsedmesine rağmen, *Yıldızlararası*'nın izleyici üzerinde sinema salonundan çıktuktan sonra da devam eden herhangi bir etkisi görülüyor. Bu da, bir film için sağlam bir hikâye ile yola koyulmanın Hollywood'un tüm teknik

imkânlarından faydanlanmaktan daha önemli olduğunu gözler önüne seriyor.

Yıldızlararası, bilim-kurgu olmaktan ziyade bilimsel temele dayalı bir film olduğu iddiasıyla gündemi meşgul etmişti. Filmde araçsal açıdan çok etkili olan karadelik ve solucan deliğinin yapılabilmesi için CalTech profesörü, Einstein ve izafiyet uzmanı ve Carl Sagan ile Stephen Hawking'in yakın arkadaşı astrofizikçi Kip Thorne'un uzmanlığına başvurulmuş. Kip Thorne, filmdeki kara deliğin ve solucan deliğinin görsel efektlerini yapabilmek için gerekli matematiksel denklemleri sağlamış. Bu denklemlerden ortaya çıkan sonuç, filmdeki seyre değer tek şey belki de: Göz alıcı güzellikteki ve inandırıcılıktaki uzay sahneleri.



Bilime yaptığı vurgusuna ve bilimden aldığı desteğe rağmen filmi izledikten sonra, *Yıldızlararası*'nın bilim-kurgu değil, ancak pek iyi kotarılamamış bir fantazi olduğunu söyleyebiliriz. Filmin konusunun karmaşıklığından çok, hikâyesi olmamasından kafa karıştırmaya da bu sebepten. Derin gibi görünmeye çalışan ama sığıktan kurtulamayan bir tutumla ele alınmış her şey. Ve böylece ortaya Andrew O'Hehir'in ifadesiyle, bir başkası tarafından çekilmiş en güzel M. Night Shyamalan filmi

Filmin büyük, iddialı laflarının paketini açtığınızda elinize karadelikten daha büyük bir boşluktan başka bir şey geçmiyor: Dünyanın sonu, insanların müsrifliği yüzünden gelmiştir.

çıkması.¹ Filmin büyük, iddialı laflarının paketini açtığınızda elinize kara delikten daha büyük bir boşluktan başka bir şey geçmiyor: Dünyanın sonu, insanların müsrifliği yüzünden gelmiştir. Neyin neden olduğu açıklanmayan büyük toz fırtınaları tahılları hızla öldürüp insanları aç bırakmaktadır. İnsanlar, her türlü gelişim ve ilerleyiş amacını bir tarafa bırakmış, karınlarını doyurabilmenin derdine düşmüşlerdir. Uzay teknolojilerine ayrılan paralar başka

1 http://www.salon.com/2014/11/05/interstellar_christopher_nolans_grand_space_opera_tries_to_outdo_2001/

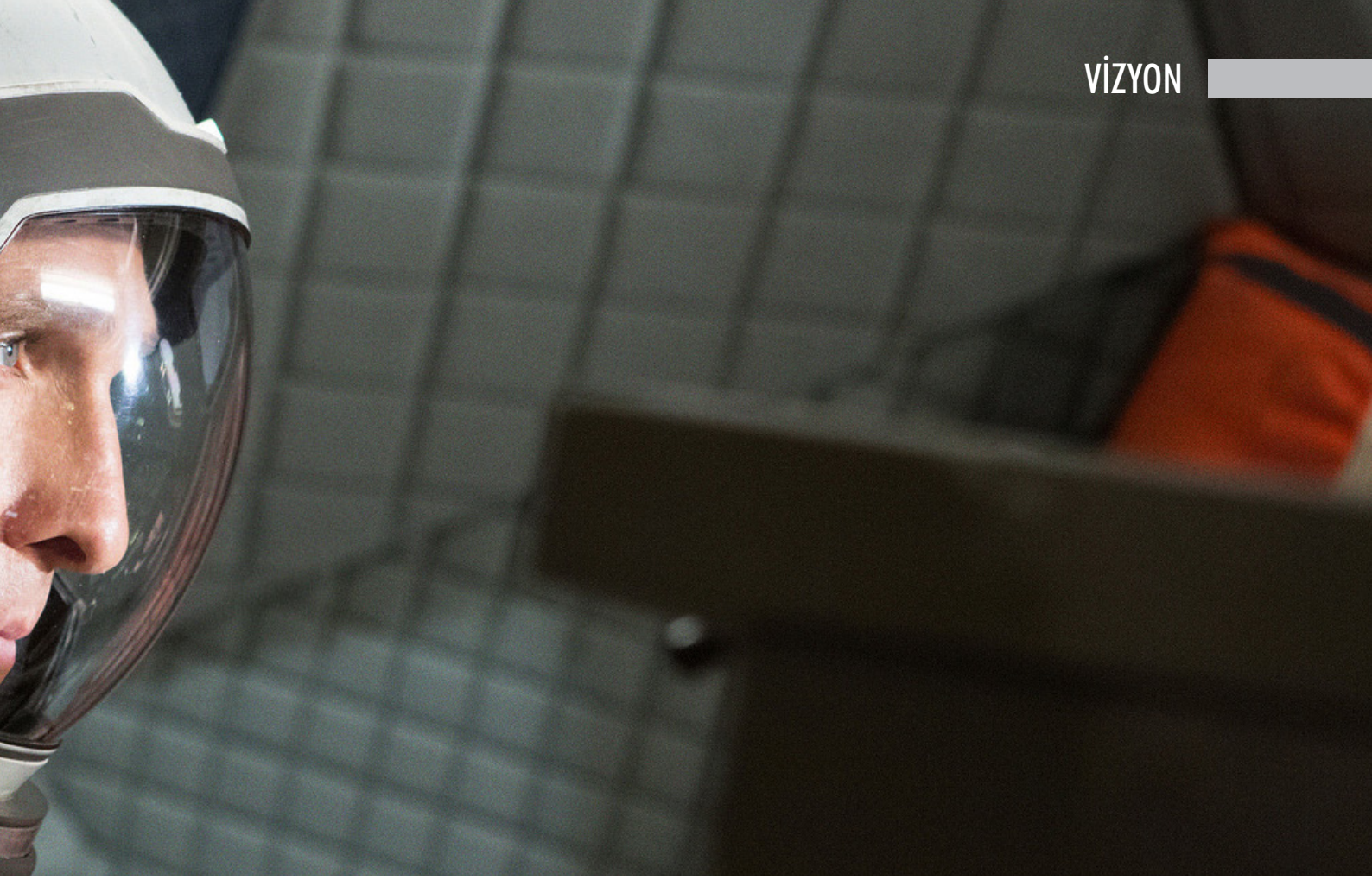


kalemlere aktarılmış, NASA kapatılmış, hatta tarih kitaplarında “Ay’a hiç ayak basmadık, bu Sovyetler’i iflas ettirmek için yapılmış bir oyundu,” ifadeleri yer almaya başlamıştır. Tüm bu kargaşanın ortasında, gidisattan hiç de memnun olmayan, filmin başkahramanı eskinin “uzay pilotu” yeninin mısır çiftçisi Coop’u görürüz. Çiftçilik yapmaktan hiç de hoşnut olmayan Coop, insanlık açlıktan öldüğü için değil keşfetmeyi, yıldızlara bakmayı bıraktığı için üzgündür. Bu bağlamda Coop, ailesinin ve çiftliğinin ortasında yalnız bir kovboydur ve keşfedilmeyi bekleyen son bakir saha uzaya gitme isteği hiç dinmemiştir. Kızının odasındaki açıklanamayan bir varlığın yol göstermesi ile kapandığını zannettiği NASA’yi

bulur, burada eski ekip arkadaşlarının halen çalışmakta olduklarını görür ve daha yaşanabilir gezegenleri araştırıp tüm insanlığı kurtaracağını düşündükleri bir yolculuğun kaptanı olmayı hemencecik kabul eder. İnsanlığa bu serüveninde bilinmeyen, muhtemelen beş boyutta yaşayan üstün varlıklar, kütleçekimle oynayarak yahut Satürn yakınlarında bir solucan deliği açıp yolculuklarının süresini kısaltarak yardım etmektedirler.

Derinleşemeyen Karakterler

Hikâyenin kısırlığının problematik ve ilginç bir sonucu da filmdeki karakterlerin derinliğinin olmamasına yol açması, karakterlerin film boyunca gelişim göstermemeleri, evrenin



öte tarafına bile gitseler hep başladıkları yerde kalmaları. Mesela Nolan'ın, muhtemelen biraz Paul Newman'ın Western filmlerindeki haline benzetmek istediği Coop, astronot Buzz Lightyear ile kovboy Woody'nin kötü bir karışımından öteye gidemiyor ve aymaz hali tavrıyla izleyiciye ister istemez *Dr. Strangelove*'ın atom bombası süren kovboy pilotu Major Kong'u hatırlatıyor. Coop'un kızı Murph'ü anlamak ise daha zor. Babasının insanlığı kurtarmak için giriştiği büyük misyona hiç aldırmandan babasına yirmibeş sene boyunca küs kalarak herhalde hem uzayda hem de dünyada görülmüş, görülecek en uzun kız evlat şımarıklığına da imza atıyor.

Filmdeki diyaloglar da aynı sığılıktan zarar görmüşler. “Hatırlar mısın başımıza bunlar neden geldi?” “Şimdi size neler olduğunu anlatacağım.” “Bütün her şeyi şu sebeple yaptım.” türünden uzayıp giden monogların arada bölünmeleriyle oluşan ya da anlamlı olmaya çalışırken aslında hiçbir şey ifade etmeyen diyaloglar seyri güçleştirip izleyicinin sabrını zorluyor ve film esnasında izleyiciyi “Bilim adamlarımız bile böyle konuşuyorsa, dünyayı batırdığımızı şaşmamalı.” şeklinde düşüncelere düçar ediyor.

Filmdeki en göze batan unsurlardan bir tanesi de, hiçkimsenin dilinden düşürmediği insanlık vurgusu. Coop'un “Biz kaşiflerdik,



öncülerdik; bakıcılar değildik.”, “Yaptığımız keşiflerle her gün bize Noel gibi gelirdi,” “Gökyüzüne bakar ve yıldızları merak eder, onlara ulaşmak isterdik; şimdi ise başımızı yere döndürdük ve tozda yuvarlanıyoruz,” diye şikayet ettiği hâle bakacak olursak, insanoğlu yanlış uygulamalar ve keyfi davranışlarla gezegenin iki yüz elli senede canına okumuş, bu arada binlerce türü yok etmiş, yaptığı işin sonunu düşünmeyen bir ırk değil de iyi niyetli keşiflerine maalesef bilinmeyen bir sebeple ara vermiş bilge ve kadim bir canlı türü. İlgi çekici bir taraf da, dünyanın bu halde oluşu uygulanan yanlış politikaların sebebi değilmiş, içerisinde buldukları bu duruma insanlar neden olmamış gibi, filmde hiçkimsenin pişmanlık göstermemesi. Aksine

doğa neredeyse düşman gibi algılanıyor ve “Bu gezegen bize gitmemizi söylüyor, burada doğduk ama bu, burada ölmemiz gerektiği anlamına gelmiyor” gibi ifadeler sarf eden insanlar tarumar ettikleri dünyayı tekrar iyileştirmeye çalışmaktansa onu geride bırakıp mahvetmek için yeni dünyalar aramanın daha mantıklı olduğunu düşünüyorlar.

Filmdeki insanlık vurgusunun bir diğer önemli yönü de insanların her şeyi başarabileceği inancı -yani gezegenlerini kendilerinden kurtarmak dışında her şeyi. “Bir yol buluruz, hep bulmuşuzdur,” diyen karakterler, Dylan Thomas’ın meşhur şiirini de yanlarına alarak ölüme ve doğanın onlara icbar ettiği hallere karşı sessiz kalarak boyun eğmeyeceklerini



ifade ediyorlar. Geliştirdikleri üstün robotlara bile ders veren, onların imkânsız dediği işleri, “İmkânsız olabilir ama yapılması gerekli!” ifadeleriyle bertaraf edip başaran bu insanlık bile filme hâkim olan sığıltan nasibini alıyor. Solucan deliklerine girildikten, gezegenlere inilip çıkıldıktan, kara deliklere düştükten sonra anlaşılıyor ki aslında insanlar “kendi kaderlerinin efendisi” imişler. Sayılamayacak kadar çok ışık yılı gittiğimiz koskoca kâinata aslında sadece biz varmışız. Biz, insanlar olarak kendi kendimize yardım ediyormuşuz. Zaten insanın insandan başka dostu var mı şu hayatta?

Burada tüm izleyiciler “Tabii ya, nasıl da düşünemedik biz bunu!” diye ellerinin ayasıyla

alınlarına vururken, bu beyanatı ile Stanley Kubrick’in *2001: Bir Uzay Yolculuğu* (*2001: A Space Odyssey*, 1968)’ine nanik yapan Nolan, tüm şefkatli bilgeliği ile bize nasıl kaderlerimizin efendisi olduğumuzun sırrını iki kelimedede açıklıyor: “Çünkü sevgi.” Fakat nasıl bir sevgi? Filmin ikinci bilim adamı Brand’in açıklamalarına bakacak olursak sevgi, henüz nasıl kullanıldığını anlayamadığımız ama insan eliyle yapılmış bir aletimiz. Keşfetmeye devam ettikçe, sevginin de nasıl “çalıştığını” idrak edeceğiz ve böylece sevgi kurtuluşumuzun aracı olacak.

Mücadelenin İmkânına ve Güzelliğine Dair

ZEYNEP TURAN

“Sabırsız, mevcut ana odaklanan bir toplumda, hangi özelliğimizin kalıcı değer taşıdığına nasıl karar verebiliriz? Kısa vadeye kilitlenmiş bir ekonomide nasıl uzun vadeli hedeflere sahip olabiliriz? Her an parçalanmış veya sürekli olarak yeniden şekillendirilen kurumlarda, karşılıklı sadakat ve bağlılık nasıl sürdürülebilir? Bunlar yeni, esnek kapitalizmin karakter konusunda karşımıza çıkardığı sorunlardır.”¹

¹ Richard Sennett, *Karakter Aşınması*, Ayrıntı Yayınları, s. 11

İnsanlar bir haksızlığa uğradıkları zaman bunun hesabını sorabilecekleri, dertlerini izah edebilecekleri, kendilerini savunabilecekleri ya da şikayette bulunabilecekleri bir muhatap ararlar. Hükümetler, sendikalar, işyerleri yahut adliyeler mücadelenin belirli prosedürler çerçevesinde daha sistematik belki daha örgütlü diyebileceğimiz şekliyle muhatap bulabildiği kamusal mekânlardır. Daha fazla kâr elde etmekten başka hiçbir amacı olmayan günümüz ekonomisi bu mekânları imkânları ölçüsünde işlevsiz hale getirmeye çalışır. Yasaların kâr hırsına hizmet edecek şekilde düzenlenmesini daya-



tırken mevcut mevzuatın da kendi aleyhine uygulamaya geçirilmemesi için çalışır. Medyayla, hükümetlerle, yasa uygulayıcılarıyla türlü işbirlikleri kurar. Herhangi bir hak mücadelesi ortaya çıktığında mücadelenin faileri, sorumluların kimler olduğunu açık bir şekilde dile getirirler dahi söz konusu kamusal mekânlardan bekledikleri karşılığı alamazlar. Çünkü asıl sorumlu her zaman için “sistemdir” ve o yargılanamayacak, sorgulanamayacak kadar ulaşılmaz, görünmez ve dokunulmaz hâldedir.

Yeni kapitalizmde işin karakter üzerindeki etkilerini irdelediği kitabında Enrico ve

Rico’nun deneyimi üzerinden “sürüklenme” halini ele alan Sennett, diğer birçok halin yeni kapitalizm kültürüyle beraber nasıl değişip dönüştüğünü anlatırken bunların karakter üzerindeki tesirini gün yüzüne çıkarır. Rutinin ya da esnek çalışmanın, risk almanın, iş etiğinin, aynı işyerinde çalışanlar arasındaki güvenin ya da güvensizliğin değişen koşullar altında nasıl şekillendiğini; ayrıca bu sürecin muhatabı olan işçilerin bu deneyimler dolayısıyla neler hissettiğini, hangi kaygı ve endişelerle hareket ettiklerini ele alır.

Sennett’in yeni kapitalizm kültürünü anlamaya çalışırken sergilediği tavrın kıymeti,

kapitalizmi insanların farklı mekânlarda ve zamanlarda başlarına gelen türlü karşılaşmalar neticesinde nasıl deneyimlediklerine alan açmasıdır. İnsanların daha iyi koşullar altında, refah içerisinde yaşayacağı iddiasıyla gün geçtikçe yaygınlaşan esnek çalışma koşullarıyla insanların sürekli olarak kendilerini büyük bir risk ve güvensizlik çıkmazında bulmaları yalnızca ekonomi-politikle açıklanabilecek bir durum değildir. Tam da bu noktada kişilerin özgüven ve özsaygı yitimiyle duygusal deneyimlerine, yani benliklerine yapılan istikrarlı ve sistemli bir sal-

dırdan bahsetmek mümkündür. Sennett'in deyiimiyle "karakter aşınması" tam da bu duygusal deneyimlerin dolayımıyla gerçekleşiyor diyebiliriz.

Sabra ve Sebata Dair Örnek Bir Deneyim

Akademik literatürde az sayıda örneğine rastladığımız bu anlatı yapısıyla beyazperdede de çok sık karşılaştığımız söylenemez. İnsan karakteri üzerindeki tesirini ön plana çıkararak yeni kapitalizm kültürüne bakmaya çalışmak ile meseleyi makro düzeyde ele



almak arasında kuşkusuz bir fark vardır. Belli bir hikâyeden yola çıkıp, hikâyeyi odağa yerleştirmektense karakterlerine hareket edebilecek alan açmayı tercih eden Dardenne Kardeşler son filmleri *İki Gün Bir Gece* ile sistemin çıkmaza ittiği sahici karakterlerine bir yenisini daha ekliyor.

Bruno'yu cebinde beş kuruşu olmadığı için

İhtiyaçların bu denli arttığı ve giderilmesinin çok zor hale geldiği bir zamanda uzun yıllar karşılıklı emek verilerek oluşabilecek güven ve bağlılık duygusunun filizlenmesinin de imkânı gün geçtikçe ortadan kalkıyor.

kadınla bir nevi imtihana tabi tutan Dar-

annesinden kaçırarak satmaya kalkıştığı yeni doğan bebeğiyle; Rosetta'yı işini elinden alabilmek için ölüme terk edip etmeme arasında tereddüte düştüğü arkadaşıyla; Igor'un yine işi pahasına koruyup korumamak arasında bir tercih yapmaya zorlandığı bir göçmen

denne Kardeşler, bu sefer Sandra'nın zorlu geçen iki gününü anlatıyor.

Evli, iki çocuk annesi olan ve aynı zamanda düzenli olarak Xanax kullanarak depresyonla başa çıkmaya çalışan Sandra'nın işini kaybetmemesi için beraber çalıştığı iş arkadaşlarının yıl sonu ikramiyesinden vazgeçmeleri gerekir. Sandra işyerinde yapılacak son oylama için iş arkadaşlarıyla tek tek görüşüp onlardan işini geri alabilmek için kendisine oy vermelerini isteyecektir.

Sandra "ben bir hiçim" diyerek hem çalıştığı yerde hem de toplumda ona ihtiyaç duyulmadığını; sürekli ağlayıp dağıldığı için hiçbir işe yaramadığını hissediyor. Kapı kapı dolaşarak diğer çalışanlarla bu işe neden ihtiyacı olduğunu anlatmak Sandra gibi bir kadın için başa gelecek

en zor işlerden biridir. Sandra her kapıyı çaldığında saflar daha da netleşir. Büyük kızın dersleri, birikmiş doğalgaz ve elektrik faturaları ve yeni bir yuva kurabilmek için aslında tüm çalışanların o ikramiyeye ihtiyacı vardır. İkramiye ve Sandra'nın işi arasından ikramiyeyi tercih edenlerin tümü, onun için üzgün olduklarını ancak yine de ikramiyeyi almaları gerektiğini ve bunun zorunlu bir oylama olduğunu hatırlatırlar. Patron Dumont ise Sandra'yla kişisel bir derdinin olmadığını

ancak güneş paneli üretiminde Asyalılarla rekabet edebilmek için böyle bir yola başvurmak zorunda olduğunu dile getirir.

Sonuç olarak Sandra'nın muhatap kabul edebileceği, suçlayacağı ya da hak vereceği bir "ötekisi" yoktur ortalıkta. İkramiye ve güneş paneli gibi çok pragmatik iki zorunluluk ve ihtiyaç vardır. Sandra'nın sürekli vazgeçip kaldığı yerden devam etmesi, tamamen pes edip tekrar bir adım daha atmaya denemesi,

iki gün boyunca bu kadar sık gidip gelmesi aslında onun da bu iki ihtiyacın ve zorunluluğun yerine getirilmesini gayet makul karşılmasıyla ilgilidir. Ancak her kapıyı çaldığında biriktirdiği deneyime bir yenisini daha ekler. İlk başta makul karşıladığı ikramiye yerine artık Juliete, Timur ya da Hic-

ham vardır karşısında. Onlarla konuşur, el sıkışır, tartışır, onlara derdini anlatır. Böylelikle muhatap olabileceği, ihtilafa düşebileceği bir "öteki" inşa eder kendisine. Müdahale edemeyeceği, yargılayamayacağı kadar soyut iki ihtiyacın karşısına bir bütün olarak koyamadığı benliğini bu ihtiyaçların sahipleri üzerinden bütünleştirmeye çalışır.

İhtiyaçların bu denli arttığı ve giderilmesinin çok zor hale geldiği bir zamanda uzun yıllar karşılıklı emek verilerek oluşabilecek

Filmlerinde belli bir hikâyeden yola çıkıp, hikâyeyi odağa yerleştirmektense karakterlerine hareket edebilecek alan açmayı tercih eden Dardenne Kardeşler, sistemin çıkmaza ittiği sahici karakterlerine bir yenisini daha ekliyor.



güven ve bağlılık duygusunun filizlenmesinin de imkânı gün geçtikçe ortadan kalkıyor. Sandra'nın bir hiç olmadığını idrak edebilmesi aynı yerde çalıştığı insanlarla üstelik işyeri dışında farklı mekânlarda karşılaşarak onlarla girdiği diyaloglar sayesinde gerçekleşir. Sandra tüm heyecanını, kaygısını, umutsuzluğunu da beraberinde götürür ve her çaldığı kapıyla güven ve bağlılık duygusunu yeşertmeye çalışır.

“Değişim kitlesel ayaklanmalarda değil, ihtiyaçlarını birbirleriyle paylaşan insanların arasında, toprakta yeşerir. Bu ihtiyaçlar ne tür bir politik programa hayat verir, bilemi-

yorum. Ama, insanları birbirleri için kaygılanmaz hale getiren bir rejimin, meşruiyetini uzun süre koruyamayacağından eminim.”

Etrafımızda müdahale edemediğimiz ve muhatap bulamadığımız için delirmek üzere olduğumuz büyük hikâyeler dönüyor olabilir. Rejimin meşruiyetini sarsmaya bu hikayeyi nasıl deneyimlediğimize dair kendimize soracağımız sorularla başlayamaz mıyız?

Film Dilinden Uzak Bir Deneme

KORAY SEVİNDİ

Yönetmenliğini, *Fetih 1453*'ün (2012) görsel efekt süpervizörü Serkan Zelzele'nin yaptığı, Haluk Bilginer, Nurseli İdiz, Ahmet Kural ve Murat Cemcir gibi oyuncuların sesleriyle hayat verdiği *Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu* (2014), yılan hikâyesine dönen vizyon tarihinin netleşmesiyle sonunda izleyiciyle buluştu. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Başbakanlık Tanıtma Fonu ve Eurimages'tan aldığı destekle gündeme gelen film, Türkiye'nin ilk 3D animasyon filmi olma sıfatıyla önemli bir misyona sahip olsa da izleyiciden oldukça düşük not aldı. Zayıf senaryosuyla sade-

ce çocukları hedef alıp yetişkin izleyiciyi es geçen film, kurgusal zaafı ve anlatım dilindeki sıkıntıları nedeniyle de bir sinema filmi olmaktan oldukça uzakta kalıyor.

Türkiye Animasyon Tarihine Kısa Bir Bakış

Türkiye'nin animasyonla tanışma süreci sanılanın aksine oldukça erken bir dönemde başlar. Walt Disney ve benzeri stüdyoların hazırladığı filmler yapıldıkları dönemde ülkemiz sinemalarında da gösterilmiştir. Selçuk Hünerli, *Canlandırma Sineması Üzerine* adlı kitabında bu filmlerin dönemin karikatüristlerini ve sanatçıları etkilediğini, böylece animasyona olan ilginin arttığını söyler.



1940'larda İstanbul Reklâm Ajansı dönemin karikatürist sanatçıları toplayarak sinemalarda filmlerden önce gösterilmek üzere kısa ve basit animasyonlar hazırlar.¹ Daha sonra 1948-1949 yıllarında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde çizgi film üzerine kurslar verilmeye başlanır. Bu süreçte Türkiye'nin ilk animasyonu olan üç

İstanbul'un üç boyutlu modellemesi oldukça başarılı. Galata Kulesi, Sultanahmet Camii, İstanbul Boğazı, Eminönü, Karaköy gibi pek çok yer başarıyla modellenmişse de karakter kullanımı oldukça kısıtlı.

dakikalık *Zeybek Oyunu* filmi ortaya çıkar. 1951-1957 yılları arasında ise renkli olarak hazırlanan ve Türkiye'nin ilk uzun metraj animasyon projesi olan *Evvil Zaman İçinde* filmi

yapılır. Daha sonra banyo işlemleri için ABD'ye gönderilen film ortadan kaybolur. Âlim Şerif Onaran, verilen bütün emekler boşa gittiği için o dönemde henüz başlangıç aşamasında olan animasyon sektörünün büyük bir darbe

aldığını söyler. 1970'li yılların başında ise Tonguç Yaşar ve Sezer Tansuğ'un beraber

¹ Selçuk Hünerli, *Canlandırma Sineması Üzerine*, İstanbul: Es Yayınları, 2005, s. 58-9.



hazırladıkları *Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü* filmi Altın Koza Film Festivali'nden özel bir ödül alır ve Fransa'da 9. Annecy Çizgi Film Şenliği'nde gösterilmeye hak kazanan ilk Türk filmi olur.²O dönemde televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte reklâm filmlerinin önemi artar ve çizgi filmlere olan talep tekrar yükselmeye başlar. 1990 yılında Anadolu Üniversitesi'nde Çizgi Film (Animasyon) Bölümü açılır. 1993 yılında da Çizgi Filmciler Derneği kurulur. 1 Kasım 2008 tarihinde Türkiye'nin ilk yerli çocuk kanalı olarak yayın hayatına başlayan TRT Çocuk'la birlikte ise animasyon sektörü için yeni bir döneme girilmiştir. *Evlîya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu*

2 Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, 1. Cilt, Ankara: Kitle Yayınları, 1999, s. 196-7.

film de üretimin daha çok arttığı ve pek çok animasyon şirketinin açıldığı nispeten daha "canlı" olan bu yeni dönemin bir ürünü olarak ortaya çıkar.

Sinemasal Dilden Oldukça Uzak Bir Film

Evlîya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu filmi dünyanın her yerini görebilecek kadar uzun yaşamak isteyen Evliya Çelebi'nin Nil Nehri'nden başlayarak İstanbul'a kadar uzanan hikâyesine odaklanır. 17. yüzyılda ölümsüzlük suyunu içen Evliya Çelebi, kraliçeyle mücadele ederken zehirlenir ve uzun bir uykuya dalar. Dört yüz yıl sonra gözlerini günümüz İstanbul'unda açan seyyah, üzerine dökülen ölümsüzlük suyuyla yarı-ölümsüz olan ve böylece dört yüz yıl boyunca hayatta

kalabilen kraliçeyle mücadelesini sürdürür. Film, tarihimizin önemli figürlerinden biri olan Evliya Çelebi'yi başkahraman olarak kullanmasına rağmen onun dünyasına yönelik çok fazla bir şey barındırmıyor. Filmde Çelebi'nin *Seyahatnâme* adlı eserinin adı geçse de bu biraz göstermelik kalıyor ve Çelebi'nin dünyayı dolaşma isteği filmin senaryosunda bir çeşit araç olmaktan öteye geçemiyor.

Filmin iki boyutlu animasyonla yapılan jenerik bölümü oldukça güzel bir çalışma olarak göze çarpıyor. Üçüncü boyuta geçişle beraber ise animasyonun zorluklarını örtmeye çalışan bazı "tercihler" başlıyor. Örneğin, giriş kısmında neredeyse yakın plân kullanılmıyor ve karakter sırtı kameraya dönük olacak şekilde ekrana getiriliyor. Böylece karakter konuşsa da ağzı görünmediği için dış ses kullanılıyormuş gibi bir etki oluşuyor. Sinematografik bir anlatımın olmadığı, kurgunun sarktığı ve ortalama plân süresinin de bir animasyona göre oldukça uzun tutulduğu bu giriş bölümünde, izleyici filmde kopmaya başlıyor. Filmin senaryosu ise klasik anlatıya uydurulmaya çalışılsa da "detay" eksikliğinden kaynaklı bir zayıflığa sahip. Senaryoda ne bir karakter yolculuğu ne de belirgin bir giriş kısmı var. Filmin diyalogları da oldukça zayıf ve çoğu zaman gereksiz bir şekilde kullanılıyor. Bu durum anlatım dilindeki zayıflıkla da birleşince sıkıcı bir film ortaya çıkıyor. Hollywood animasyon filmlerinin senaryolarının okullarda ders olarak okutulacak derecede kapsamlı olduğu düşünülürken, *Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu*'nun senaryo

zafiyetiyle yola çıkması, özellikle yapımı uzun yıllar süren animasyon filmler için pek de kabul edilebilir görünmüyor.

Filmde İstanbul'un üç boyutlu modellemesi oldukça başarılı. Galata Kulesi, Sultanahmet Camii, İstanbul Boğazı, Eminönü, Karaköy gibi pek çok yer başarıyla modellenmişse de karakter kullanımı oldukça kısıtlı. Şehirde geçen sahnelerde ana karakterler dışında hemen hemen hiç yardımcı karakter yok. Bu, filmin hikâyesindeki detay eksikliğinin yanında görsel detay eksikliğinin de olduğunu gösteriyor. Bir de filme yerleştirilen ve göze sokulan reklâmlar da eklenince filmin oluşturmaya çalıştığı görsel atmosfer git-tikçe azalıyor. Hele ki THY'nin maskotunun filmin baş karakterlerinden biri olarak kendi ismiyle filmde yer alması, sinema filminden çok reklâm filmi zihniyetine yaklaşan bir filmin ortaya çıkmasına neden oluyor.

Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu filmi taklide dayanan biçimsel tercihleri, yetersiz hikâye anlatımı, didaktik göndermeleri ve "karton" karakterleriyle TV için yapılan "basit" animasyonlardan öteye geçemiyor. Filmin altyapısını oluşturan güçsüz stereotip karakterler, filmin üç boyutlu olan ve iki boyuta göre daha gerçekçi bir zemin isteyen yapısına adapte olamıyor ve filmi taşıyamıyor. Senaryonun yetersizliğine bir de teknik sıkıntılar eklenince filmin seyir zevki oldukça düşüyor ve ortaya ne yazık ki yapmış olmak için yapılmış, özensiz ve hedef kitlesi olan çocuklara bile ulaşamayan bir iş çıkıyor.



Erol Mintaş: “Anne İnsanın Vatanıdır”

SÖYLEŞİ: ZEYNEP MERVE UYGUN

Kısa filmleri *Butimar* (2008) ve *Kar (Berf, 2010)* ile tanınan yönetmen Erol Mintaş'ın ilk uzun metrajı *Annemin Şarkısı (Klama Dayîka Min)* seyirciyle buluştu. Mintaş ile filmlerindeki anne-oğul ilişkisini, anadil ve kimlik meselelerini, zorunlu göçü, toplumsal şartların mağdur ettiği bireylerin hayatlarını konuştuk. Sohbetimiz *Annemin Şarkısı*'nın benzer temaları ele alan başka filmlerden ayrılan yanlarına, yaşanmışlıkların sanatın süzgecinde damıtılmasına ve Mintaş'ın insanın iç dünyasına eğilen bakışına uzandı.

➤ **Butimar'da, Kar'da ve Annemin Sarkısı'nda anne-oğul ilişkisi merkezde. Neden hikâyelerin hep anne-oğul ilişkisi üzerinden gidiyor?**

Anne, benim için -hep söylüyorum- anadildir, anavatandır, insanın kökleridir. Filmlerimde de annenin durduğu ve temsil ettiği yer budur. Hem anne açısından hem de annenin etrafındaki karakterler, örneğin oğullar açısından anne bunu temsil ediyor.

➤ **Göç ile birlikte anneyi yanında bir kimlik gibi taşıyorsun ama üç hikâyede de anne ölüyor. Bu bir oralı olamama durumuna mı işaret?**

Göç edip, göç ettikleri yerde tutunma çabası var ve bu çaba çoğunlukla belli bir kuşak için başarısızlıkla sonuçlanıyor. Özellikle yaşlılar için. Filmimde de anne 25-30 yıl önce İstanbul'a gelmiş, köyleri yakılmış, bir savaş yaşanmış ve bu yaşanmışlık ile geliyor. Ama tek başına değil, savaşı yaşadığı insanlarla birlikte geliyor ve Tarlabası'nda bir hayat kuruyor. Şimdi ikinci göç, "kentsel dönüşüm" denilen zorunlu göçten kaynaklı yerinden edilen anne, bu sefer tamamıyla tek başına kalıyor. Doğayla ve birbirleri ile iç içe yaşamaya alışkın yaşlı bir kuşak var ve bu insanlar şehirle uyumsuz. Köylerimizde evlerimiz birbirinden uzaktır yaşamlarımızı iç içe olmasına rağmen. Bizim ev köyden 1,5-2 kilometre uzaktadır. Çıkınca ferah bir nefes alacağın ve kendinle baş başa

kalabileceğin bir ortam var. Metropollerin karmaşası içerisine girdiği zaman bu insanlar buna adapte olmakta zorlanıyor. Zaten metropolde yaşam zor. Bir de bunun siyasi, göçmenlik ve dil probleminden kaynaklı meseleleri var. Her zaman söylerim İstanbul bin yıllardır olan bir şehir ama daha İstanbul'a kuşbakışı baktığın zaman bir şantiye görürsün. Sanki bu şehir dün kurulmuş da insanlar harıl harıl bir şehir inşa ediyorlar. Bu

karmaşada anne tek başına kalıyor ve kendi kurduğu dünyada kaybolup gidiyor.

➤ **Peki annen filmi izledi mi?**

İzlemedi çünkü annem

Kars'ın bir köyünde yaşıyor. Henüz ona izlemedim. Bu film zaten 14 Kasım'da vizyona giriyor. Kars'ta da inşallah bir sıkıntı olmazsa vizyona girecek. Orada anneye beraber izleyeceğiz.

➤ **Merak ediyorum çünkü filmde annenin özdeşleşebileceği bir karakter var.**

Ben de çok merak ediyorum bakalım ne diyecek. Yaşlılarından filmi izleyenler var. Saraybosna'da filmi gösterdiğimizde her milletten insan vardı. Hatta şunu söyleyebilirim: Şimdiye kadarki gösterimlerde en fazla katılımlı, filmde ayrıntıları en iyi keşfeden Saraybosnalı izleyici oldu. Orada sadece Saraybosna'dan, eski Yugoslav ülkelerinden insanlar yoktu. Avrupa'dan, Arap ülkelerin-

Hep söylediğim gibi, anne benim için anadildir, anavatandır, insanın kökleridir. Filmlerimde de annenin durduğu ve temsil ettiği yer budur.

den, sektörün içinden ve dışından insanlar izledi. Oradaki tepkiler hoşuma gitmişti.

▶ **Duvarlara tırmanan arpa hikâyesinidaha önce anlatmıştın. Sadece bir anekdot olarak mı anlatmak istedin yoksa senin için özel bir önemi var mı?**

Bizim aileye Melle İsa derler. Melle, molla demek. Benim babamın dedesi kendi evinin salonunu meclis gibi kullanan, köydeki herkesin gelip sohbet ettiği, çevre köylerdeki insanların gelip buluştuğu, konuştuğu bir yer. Dedemiz âlim gibi bir adamdı. Ayrıca bizim başka bir dedemiz var, kayıplara karıştı. Onun öyle bir hikâyesi var. Bir gün gidiyor ve bir daha dönmüyor. Bu hikâye onun için anlatılıyordu. Çok okuyan biriydi ve söylenişine göre o okuduğu zaman arpa taneleri duvara tırmanıyormuş. Bu dilden dile yayılan bir efsane. Kimse “hayır, yanlış” da demiyor ama “doğru” da demiyor. Baktığın zaman çok da gerçekçi gelmiyor insana. Ama bence öyle bir enerji var. İnsandaki enerji her şeyi harekete geçirebilir.

O hikâyeyle, annenin dengbejlilik hikâyesini kültürel dokularımızla bir araya getirdim. Bizde her şey birbiriyle barışıktır. Bizim toplumumuzda hem din hem sosyal yapı hem diğer inançlar hem mitler iç içe girmiş şekilde. Dengbejlilik makamı dediğimiz hafızlık yani daha ilahiyattan gelen damarla, müzikten, sanattan gelen bir başka damarın buluşması gibi. Annenin olmayan bir dengbej arayışına girmesiyle bu diyalogun ona uygun bir şey olduğunu düşündüm.

▶ **Anne bu hikâyeyi anlattığında oğlu çok pozitivist bir tepki veriyor.**

İki kuşağın arasındaki fark bu. Bizim Kürtlerde de böyle, genelde de böyle. Toplumlar değişiyor. Teknolojik gelişmeler, elektronik ve sanal bir dünya bu tür şeylerin hızlıca unutulmasına sebep oluyor. Bir tarafta daha edebi, daha mitik anlatılarla örülü bir dünya var. Diğerleri daha analitik, daha pozitivist, daha pragmatik. Hayata yaklaşımımız fayda üzerinden oluyor. Ama hiç de öyle değil. Güzel bir sözün bile -günlük hayatında hiçbir işe yaramamasına rağmen- insanın düşünsel dünyasında bir hazzı, ruhsal bir tadı vardır.

▶ **Aynı çatışma şu sahnede de var. Anne uyuyan oğluna “Oğlum kalksana, kimin salası okunuyor acaba?” diyor. Çocuk da umursamıyor.**

Bizde sala okunduğu zaman, kimse kimsese bir şey söylemese de günlük hayat dururdu. Salanın bir anlamı var, öyle boşu boşuna okunmuyor. Belli ki biri aramızdan ayrılmış. Şimdilerde ise kimse dinlemiyor ve niye okunduğunu bile merak etmiyor. Ama annenin geçmişinden, kültüründen kaynaklı duyarlı bir tarafı olduğu için onda böyle yer etmiş. Oğlan içinse her gün sala okunuyor. Onun için en fazla “Birisi ölmüş yine” gibi bir bilgi olduğu hiç kulak asmıyor. Ama anne için öyle değil. Ölen kişiyi bilmesi gerekiyor. Komsuysa, eşse, dostsa cenaze evine gider, bir ihtiyacı varsa onu karşılamak ister, yardımcı olmak ister, teselli etmek ister.

▶ **Dengbejin olmamasıyla köye dönme hikâyesi paralel. Köye dönme diye bir**



hikâye de yok aslında çünkü öyle bir köy de yok. Zaten öyle bir dengbeç de yok. Köye dönüş özlemi dengbeç takıntısıyla birlikte ilerliyor gibi.

Filmin hikâyesini araştırdığım sırada birçok anneyle görüştüm. Farklı hikâyeleri olsa da her biri evinin köşesinde kendine ait bir şey yaratmış ve onunla teselli buluyor. Hiç unutmuyorum; bir anneyle tanışmıştık Esenyurt tarafında. Anlatsam kurmaca bu kadar olmaz diyeceğin bir hikâye çıktı. Bir oğlu gerillada ölmüş. Bir tanesi hâlâ gerillada. İki üç tanesi başka yerde, sürgünde. Eşi artık bu kadar acıdan hafızasını yitirmiş. Bütün yük annenin üstünde. Evlerine gittim, çay ikram etmek için içeri gittiğinde camın kenarında duran tenekenin içinde bir ot gözüme çarptı. Bizim orada yetişen bir ot. Şaşırdım çünkü hatırlıyorum o otu, kayaların kovuklarında

olur ancak, mevsimlidir. İlkbaharda başlar ve yazın sonunda biter ömrü. Allah Allah bu ot ne arıyor burada, diye sordum. Bu otu beraberimde taşıyorum. Köyünden geldiği zaman bunu koymuş, onunla konuşuyor, derdini ona anlatıyor. Nigar annenin hafızasındaki dengbeç de bu çiçeğe benzer.

▶ Anne çok yalnız bir karakter olarak karşımıza çıkıyor. Mesela neden hiç televizyon izlemiyor?

Nigar Anne sıra hastalığının nüvelerini taşıyor. Güncel birşey onu ilgilendirmiyor. Geçmişle ilgileniyor. Televizyona biraz baksa da kapatıyor. Bu sahne filmde olmasa da bunu insanlar tahmin edebilir. Didaktik olmaktansa kapalı anlatım kullanmayı daha çok tercih ediyorum çünkü buradaki kapalılık aslında sinemaya dair bir şey. Şiir gibi.



▼ Nigar Ana karakterini nasıl bulduğunuzu merak ediyorum.

Sen hatırlıyorsundur, ara ara buluşuyorduk. Anne bulmam lazım, anne bulmam lazım, di-yordum. Bu da bir sürece yayıldı, üç yıl sürdü herhalde. Cast direktörümüz Ezgi Baltas'la çok kafa yorduk. Zübeyde anne bir arkadaşımın annesi. Bilgi Üniversitesi'nde Ermeniler üzerine bir panele Zübeyde anne konuşmacı olarak gelmişti. Orada anneyi gördüğümde "Tamam bu ya, ben karakterimi buldum." dedim. Gittim arkadaşşıma söyledim. "Kim bu anne?" dedim. O da "Benim annem." dedi. Sonra randevulaştık, evlerine gittim. Anneye projeyi anlattım. O da "Hikâye çok güzel ama ben yapmam, yaşlıyım. Film işleri bana göre değil" dedi. İkna olmadı. Epey gittim geldim. Filmin bakanlık başvurusunu yapıyorduk, aradan bir yıl geçti. Bütçe yok, birşey yok. Hayat kavgası falan derken film rafa kalkmış gibiydi.

Zaman da girdi araya. Daha sonra ortak yapımcılarımız bulundu. Bakanlıktan bütçe falan aldık ve filmi yapabileceğimizi gördük. Bir taraftan anne bakıyorum ama yok. Bir sürü anneye görüştüm ettim. Tekrar gittiğimde Zübeyde anneye hemen orada, evde bir iki sahne denedik. Baktım ki gerçekten karakteri anlıyor, karakterin ne hissettiğini görüyor, nasıl düşündüğünü anlayabiliyor. Nasıl ikna edebiliriz diye bütün ailesini işin içine koyduk. En sonunda Diyarbakır'da onların Şafi Dayı var, kendisi çok aydın bir şeyhtir. Şafi Dayı izin verirse olacak diye düşündük, onu da araya koyduk. Zübeyde anneye "Sen bu işi yapmalısın, güzel bir eser bırakırsın bizden sonra geleceklere. Bu iş bizim kültürümüz için, mücadelemiz için önemli." demiş.

▼ Zübeyde Ronahi dinç, zinde, kendinden emin görünüyor. Filmdeki Nigar Ana ise yaşlı, güçsüz, vazgeçmiş bir tavırdı. Bu rolünün bir parçası mıydı?

Tabii, çünkü o Nigar karakteriydi. Zübeyde anne de Zübeyde anne. Günlük hayatta gördüğün zaman çok dinç, enerjik, esprili, onunla her türlü yere gidersin, enerjisi hiç bitmez. Zübeyde annenin Nigar karakterine girmesi, bürünmesi, onu canlandırması için çalıştık. Zübeyde annenin dışına çıktık ki bu benim için önemliydi.

▼ **Peki Zübeyde anne gösterimlere geliyor mu? Neler düşünüyor, hissediyor? Çünkü baktığın zaman çok da görmeye alışık olmadığımız, o dünyanın içinde görmediğimiz birisi.**

Anne sette üç haftalık çekimin çoğunda vardı. Profesyonel bir oyuncu gibiydi. Bütün ekip onu el üstünde tutuyordu. Saraybosna'da festivalin gözbebeği idi. Mesela jüride Melissa Leo vardı. Ne zaman anneyi görse onu öpüyor, birlikte fotoğraf çektiler. Sürekli "Ben senden oyuncu olarak çok şey öğrendim." diyordu. Antalya ise festival olarak Bosna'yla karşılaştırılmaz bile. Festival kalitesi anlamında da, olup bitenler anlamında da. Ama Antalya'da da gayet rahattı anne. Hayatından zevk alan bir insan. Gittiği yerleri tanımaya çalışır, insanlarla sohbet etmeye çalışır.

▼ **Cannes'da herkes smokinlerle, balo kıyafetleriyle gelir kırmızı halıya. Zübeyde annenin doğal haliyle, o yükseklerde duran sinemacı profilini indirmesi çok hoş bir sahneydi.**

Saraybosna'da kırmızı halıda biz yine klasik takım elbiselerle yürüyorduk, anne ise kendi

elbiseleriyle, beyaz leçeğiyle önümüzde bir bayrak gibi, sancak gibi ilerliyordu.

▼ **Peki bu ortak yapımcıları nasıl buluyorsunuz?**

Bu işleri Türkiye'deki yapımcı Aslı Erdem'le birlikte yapıyoruz. Yapımcılık anlamında çok kreatif, yetenekli ve aktif biri. Şu anda da Semih Kaplanoğlu'nun filminde yapımcı olarak çalışıyor. Biz *Annemin Şarkısı*'nın synopsisi ve tretmanı ile Köprüde Buluşmalar'a başvurmuştu. İkimiz de o zaman çok acelemiyiz çünkü ilk defa bir uzun metraj proje sunacağız. Bu projenin sunumunu yapmaya başladıkça insanlarla tanıştık. Köprüde Buluşmalar bence o anlamda çok kıymetli bir platform. Sonra Aslı bir şekilde Fransa'daki ortak yapımcımızla (Arizona Film) tanışmış, konuşmuş. Onlar da filmi sevmişler. Sonra filme dahil oldular. Bir de bizim Almanya'da Mitos Film var. Onlarla da benim ilişkim vardı. Ben onlara projeyi anlattım, Aslı'yla tanıştım. Onlar da ortak yapımcı oldu.

▼ **Filmin sürecinden biraz bahsedelim mi?**

Gerçek hayatta nasıl arkadaşlarımla sık görüşmeyi, arkadaşlıklarımın uzun ömürlü olmasını istiyorsam kısa filmlerimde de ekip devamlılığını seviyor ve dikkat ediyordum. *Butimar*'ı yaparken yeni yeni bir ekip oluşuyordu. *Berf* te artık Aslı'yla (Erdem) beraber bir ekibimiz vardı. *Berf* i çekmek için birlikte Doğubeyazıt'a gittik. Uzun metraj filmin ekibindeki çoğu insan zaten *Berf* in ekibi. *Berf* in görüntü yönetmeni ve editör yine bu filmde çalıştığım arkadaşlarımdı. Bu ekip devamlı-

lığının güzel bir tarafı var. İnsanlar birbirini anlıyor ve birbirinin düşüncelerini hissediyor.

▶ **Kurguyu nerede yaptınız ve ne kadar sürdü?**

Uzun bir süre burada çalıştık, belli bir noktaya getirdik ve bir ara verdik. Sağolsun Bulut Film ve Yol Sinema bize kurgu odalarını açtılar. Sonra Köprüde Buluşmalar'da "Work in Progress" bölümü vardı, orada post prodüksiyon ödülünü aldık. Bir de Başka Sinema Dağıtım Ödülü'nü aldık. Sonra Bükreş'e gittim. Biraz da Alex'le orada çalıştık. Orada da bitmedi. Sonra Alex'ten üzerine düşünmek için zaman istedim. Tekrar kendim burada baktım, Alex de kendisi düşündü. Sonra ikimizin fikirlerini birleştirdik ve kurguyu neticelendirdik. Toplamda 2-3 ayımızı aldı herhalde. Sonra post prodüksiyon vardı. Onları da 1000 Volt'ta yaptık. Bizim için 1000 Volt ödülü çok iyi oldu.

▶ **Neden ilk gösterim için Saraybosna'yı seçtiniz?**

Saraybosna önemsedığımız bir festivaldi. Oraya gidip gördüğümde de, tamamıyla sinemanın konuşulduğu çok samimi, içten bir festival ortamı vardı. Ayrıca jüri de çok iyiydi.

▶ **Açılış sekansında İran sinemasından öğeler var gibi; upuzun yollar, çocuk hikâyesi, rüya sahnesi. Tavus kuşu ve karga hikâyesinin önemi nedir? O coğrafyayla ilgili bir hikâyeye mi başlamak istedin?**

O sahneyi mekânsız, belirsiz bir yerde çektim çünkü çocukların bir ülkesi yok. Öğretmenin onlara anlattığı hikâyenin de bir ülkesi yok.

Bunun her ülkede bir karşılığı vardır. Toros marka araba ve Türk bayrağı oraya dair iki referans. Bu iki şeyi çıkarırsanız ve yerine Arjantin'de kullanılan bir araba ve Arjantin bayrağı koyarsanız oraya ait bir mesele olacak.

Ali o sınıfta küçük bir çocuktuk ve hikâyeyi ilk defa öğretmeninden dinliyor. Sonra hikâye hayatında farklı şekillerde karşısına çıkıyor. Tahtada "Ders: Türkçe" yazıyorsa ve o hikâyeyi öğretmen Kürtçe anlatıyorsa, zaten 90'larda başına geleceklere göze almıştır. Hikâyenin içinde çok kıymetli bir öğüt olduğunu düşünüyorum. Bunun milliyetle de alakalı bir şey olduğunu düşünüyorum.

▶ **Türkiye sinemasında ötekileştirme, acı-gibi konuların işlendiği filmlerde mağduriyete dair dil baskın bir şekilde sinemasal öğelerin önüne geçiyor. Bununla ilgili bir kaygın var mıydı, bunun önüne geçmek için özel bir çaba sarf ettin mi?**

Bu benim de özellikle üstüne kafa yordüğüm bir konu. Bizim topraklarda, Orta Doğu insanının klâsik özelliğidir, bir problem varsa problemin kaynağını sürekli dışarıda aramak ve suçu dışarı atmak. Hiç kendisine ayna tutmaz. Bizim Kürt toplumunda da elbette haklı bir mücadele var ve bu mücadele sırasında yaşanan acılar var, ödenen bedeller var ve elbette bir mağduriyet de var. Toplumun çeşitli kesimlerini büyük ölçüde mağdur eden bir savaş oldu. Ama ben şuna inanıyorum: Artık kendi içimize dönmeliyiz. Sebebini hep dışarıda aradığın zaman kendinle bir ilişkin kalmıyor, yeni bir şey inşa edemiyorsun. Bu mağduriyet dilinin dışına çıkıp, hayatta herhangi bir insanın

yaşayabileceği zorluklarla karşılaştığında buna nasıl reflekslerle karşılık verebileceği üzerine kafa yordum. Biz öğretmen değiliz, ders vermiyoruz. Kendi karakterlerimizin hikâyesini anlatıyoruz. O karakterlerin yaşadıklarından yeni bir cümle çıkarmak da izleyenin işi. O anlamda seyirciye de güvenmek lazım. Ben kısa filmlerde de görüyordum, bu filmde de görüyorum. Sen filmi yaparken “Belki de bu detayı kimse fark etmeyecek” diyorsun ama beş kişi de olsa o detayı fark ediyor. Bu beş kişi bana yeterli. Bu beş kişi yarın yüz kişi, gün gelir milyon olur.

➤ **Butimar’da kısmen olan, bu filmde hikâyenin arka planında ciddi bir şekilde ilerleyen ikinci bir mesele kentsel dönüşüm. Bu ikiliyi neden birlikte yürütmek istedin?**

Butimar’ı çektiğimde bu filmin ana fikri vardı. *Berfi* çektiğimde bu filmin ana fikri tretman olmuştu. Birlikte çıkan filmler olduğu için aynı konular var. Ama *Butimar’da* bir kağıtçının hikâyesi vardı, burada daha entellektüel birinin hikâyesi var. Benim açımdan bu da çok önemliydi. Kentsel dönüşümün toplumun farklı katmanlarındaki insanların hayatına nasıl yansdığı önemli.

➤ **Ali Kürtçe dersi veren biri. Annesini, hayatı tek başına sırtlanmış; güçlü bir karakter. Zeynep, hayata karşı daha ürkek davranan, asimile olmuş bir Kürt. Ancak ilişkilerinde tersi bir durum söz konusu. Zeynep çok daha güçlü, kararlı ve cesur.**

Ali’nin karmaşık bir hayatı olduğu ve oradan oraya savrulduğu için Zeynep’e çok az vakit

ayırıyor ve biz Zeynep’i Ali’nin bakışından görüyoruz. Ali büyük bir yükün altında eziliyor. Hem bir yorgunluk var hem annesi onu büyük problemlerin içine çekiyor sürekli, hem de büyükşehirin ayrı bir yükü var. Bir yandan anneye göz kulak olması, bir yandan kendi hayatını kazanması, bir yandan da kendi istediği yazarlık işini yapması lazım. Ayrıca bir miras gibi gördüğü, kendince vicdani bir sorumluluk olarak gördüğü çocuklara kendi dilini öğretmek gibi bir görevi var. Ama bu zayıflık Ali’nin karakterinin bir parçası. Her insanın güçsüz tarafları vardır. Zeynep de onu sevdiği için buna katlanıyor.

➤ **Filmde neden kendi portreni kullandın?**

Filmdeki portre, annenin kayıp oğlunun fotoğrafı. Anne bir Cumartesi Annesi. Ben hiçbir zaman Cumartesi Anneleri Meydanı’nı göstermedim çünkü insanlar Cumartesi Anneleri ile oturduğu zaman sadece buradakini görüyor. Benim için asıl olan bu anneler buradan ayrıldığında nasıl bir hayatın içine geri dönüyorlar. Nigar Anne de Tarlabası’nda otururken hep o meydana geliyordu. O annelerin kucağında duran gerçek bir kayıp çocuk fotoğrafı kullanmak istemedim. Onu zamansız, mekânsız başka bir yüzle temsil etmek istedim. Sanat yönetmenimiz İsmail Durmaz “O zaman senin fotoğrafın olsun” dedi. Önce hayır dedim çünkü *Berfi*’te kendi fotoğrafımı kullanmıştım. Ama sonra şu fikir hoşuma gitti. Çok zorlama bir şey olabilir ama bir filmi yaparken kaybolan sen oluyorsun. Bir yola giriyorsun, o yol sizi oraya götürüyor, buraya götürüyor. Filmin hikâyesiyle, karakterleriyle birlikte dolaniyorsunuz.

Üç Aşağı Beş Yukarı Üçkağıtçı

NESİBE SENA ARSLAN

Natuk Baytan'ın 1981'de senaryosunu yazdığı ve yönettiği *Üçkağıtçı*'nin başrolündeki Kemal Sunal, bildiğimiz Kemal Sunal tiplerlerinden biriyle karşımıza çıkmaz. Bu durum, Baytan'ın Sunal ile birlikte çalıştığı on film için de geçerlidir. Bu filmler özelindeki Baytan sinemasında Şaban tiplemesinin olmaması ve böyle bir tipe ihtiyaç da duyulmamasında, gerek mahiyet gerekse üslup itibarıyla mizahın ve bu yolla ortaya konan dünyanın etkisi büyüktür. Peki, nedir bu mizahı farklı kılan şey? Sunal'ın Ertem Eğilmez, Zeki Ökten ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerle yaptığı filmlerde canlandırdığı ve filmin oyuncu kadrosu ne kadar güçlü olursa olsun mizahın tek dayanak noktası olan Şaban,

güldürü gücünü “slapstick” komediden alır. Burada, bir durum karşısında verilen tepki komediyi meydana getiriyorken, Baytan'ın *Üçkağıtçı* özelindeki Kemal Sunal filmlerinde komedi, verilen tepkiden ziyade durumun kendisindedir.

Kendine Ait Bir Mizah

Üçkağıtçı, ölen babasının mirasıyla ilgilenmek için Almanya'dan dönen Rıfki'nin (Kemal Sunal) ermiş biri olarak nam salmasını ve bunun neticesinde kasabada belediye reisliğine yükselmesini konu alır. Babasından kalan mallarının üzerine konmuş akrabası Sabri (Nizam Ergüden) ve köyün zenginlerinden Satılmış Ağa (Ali Şen), Rıfki'nin köyde bu-

lunmasından rahatsızdır ve ermişliğinin sahte olduğunu her fırsatta ortaya çıkarmak ister. Bunların yanında, filmdeki diğer önemli karakterler, belediye reisi olana kadar Rıfki'ya iyiliği dokunan fakat sonrasında çıkarlarını gözetmediği için Rıfki'ya sırt çeviren Hasan ve köye geldiği andan itibaren Rıfki'ya yardım eden kahveci Hamza'dır. *Üçkağıtçı*, kaba komediden oldukça faydalanan bir mizahı içerse de bunu Rıfki değil, Satılmış Ağa ve Sabri üzerinden gerçekleştirir. Bu özelliğiyle film, kaba güldürünün kaynağı Şaban tiplemesinin baskın olduğu filmlerden dikkat çekici bir biçimde ayrılır. Satılmış Ağa ve Sabri dışında filmde jest, mimik ve fiziksel özellikleri abartılan başka bir karakter yoktur; hatta onlara kıyasla Rıfki fazla "sıradan" kalır. Buna karşılık komikliği, içinde bulunduğu durumun absürtlüğünden kaynaklanır. Örneğin Rıfki, bacakları tutmayan birine "üfürdügü" sahnede, köyün asıl sahte evliyası Arif Ağa'da görüldüğü gibi son derece abartılı bir oyunculuk sergileyebilecekken her şey çok normaldir. Bunun yanı sıra, üslup itibariyle karakterlerin sıradanlığına karşın kamera oldukça sıra dışıdır. Türk sinemasında görmeye alışkın olmadığımız hareketli kamera kullanımı ve birkaç planlı sahnenin bu üslupta tek planda çekilmesi, filmin mizahının kendine mahsus dilinin en göze çarpan taraflarından biridir.

Rıfki, "Şarlovari" bir karakter olmaktan uzak olsa da başına gelen olaylar bir Şarlo filmine benzer şekilde tesadüflere dayanır. Romatizması olduğu için yağmurun



ne zaman yağacağını bilir. Bu yüzden halkın saygısını kazanan Rıfki, bahsi geçen sahnede kötürümü gerçekten iyi eder; fakat bu, Almanya'dan getirdiği oyuncak yılanın hasbelkader oturduğu sandalyenin altında olması ve kötürümün yilandan korkup ayaklanması yüzündendir. *Üçkağıtçı*'nın Chaplin sinemasıyla olan bir diğer benzerliği de politikliğidir. Film, Chaplin'in *Büyük Diktatör*'ü (*The Great Dictator*, 1940) gibi mevcut kişi ve durumları açıkça hicveden komedilerinin aksine *Modern Zamanlar*'daki

(*Modern Times*, 1936) gibi daha genel bazı kavramları sorgulayan örtülü ve belirsiz bir politik tavra sahiptir. Filmin yürüttüğü felsefi tartışmaların başındaysa iyi-kötü meselesi gelir. *Üçkağıtçı*, en yalın haliyle şunu sorar: İyilik yapma niyeti güdülmeksizin iyi olmak mümkün mü?

Yarım Yamalak İyi Olmak

Rıfki, ilk bakışta çelişkili görünen şu iki durumda karşımıza çıkar: tesadüfler sonucu etrafındakilere iyiliği dokunan bir “ermiş” ve halkın menfaatini

önceleyen erdemli bir belediye reisi. İyi niyet, ilk durum için geçerli değilken ikinci durumda belli belirsiz de olsa söz konusu gibidir. Fakat bu belli belirsiz “iyi”, iyi görünmek ve iyi olmak birbirinden ayrı şeyler olduğu düşünüldüğünde, mahiyeti itibarıyla ilk durumdakinden farklı değildir.

Açılış sekansında, altı yıldır Almanya’da yaşadığı için Almanca’yı Almanlar gibi konuşabilmesine karşın Türkçeyi bir Türk gibi konuşamadığını söyleyen Rıfki, doğruyu söylemese de yalan da söylemez, nitekim basbayağı Türkçe konuşuyorken karşısındakini aldatamaz. Bu sahnede Rıfki tıpkı bir çocuk gibi, aldatma kastı olmaksızın doğruyu örter. Öte yandan, Rıfki’nin bir

düzenbaz olduğunu ifşa etme girişimleri her seferinde Satılmış Ağa ve Sabri’nin aleyhine sonuçlanırken Rıfki, ermiş olmadığı gerçeğini bu kez saflıkla gizlemez. Bu sebeple, “üçkağıtçı” olduğu bilinmeden belediye reisiğine seçilen Rıfki’nin izlediği “adil” poli-

tikaların adaleti tartışmalıdır. Fiyatlarını yüksek tutan manav, eşek eti satan kasap ve tartıya hile karıştıran bakkalı cezalandıran Rıfki’nin bu davranışları pekâlâ iyi olarak nitelendirilebilse de, dürüst olmayan Rıfki’nin

resmin bütününde iyi biri olup olmadığı belirsizdir. Bu belirsizlik, filmin sonundaki itiraf sahnesiyle de pekişmektedir. Bir gece rüyasında öleceği vakit kendisine bildirilen Rıfki bunu etrafına duyurur. Fakat bildirdiği vakitte ölmeyince keramet gösteremediği için ayıplanır ve başkanlıktan istifaya zorlanır. Bunun üzerine köylüyü toplayan Rıfki, ermiş değil sıradan biri olduğunu ve ermişliğini ispatlayan olayların gerçekte asılsız olduğunu itiraf eder. Artık gerçeği örtmüyordur. Rıfki’nin iyiliğine dair belirsizlik, kasti bir müdahale sonucu ortadan kalkar. Hareketlerinin kendisini iyi bir insan yapıp yapmadığı tartışması, bu noktada bir sonuca bağlanabilecektir.

Üçkağıtçı, görünüş ve gerçeğin farkını vurgulayarak iyi bir davranış sergilemenin zorunlu olarak iyi olmaya işaret etmeyeceğini; “iyi” tartışmasının, tek bir hareket ve onun neticeleri özelinde değil, bir kişinin bütün hareket ve niyetleri kadar bunların birbiriyle olan ilişkisi gözetilerek yürütüleceğini söyler.



Sonuç olarak *Üçkağıtçı*, ahlâk felsefesinin meşhur tartışmalarını ortaya koyar. Film, görünüş ve gerçeğin farkını vurgulayarak iyi bir davranış sergilemenin zorunlu olarak iyi olmaya işaret etmeyeceğini; “iyi” tartışmasının, tek bir hareket ve onun neticeleri özelinde değil, bir kişinin bütün hareket ve niyetleri kadar bunların birbiriyle olan ilişkisi gözetilerek yürütüleceğini söyler. Bununla beraber film, iyi’yi hareketten değil karakterden, yani parçadan değil bütünden yola çıkarak tartışmaya yöneltir. Dolayısıyla iyi, yarım yamalak olabilecek şey değildir; dürüstlük olmaksızın adalet ve iyi mümkün olmaz. İyi olmak, kasti ve iradidir.

Üçkağıtçı, pekala politik bir okumaya da tabi tutulabilir; 1981’in aktörleri Evren, Demirel ve Özal’ın ihtilal sonrası siyaseti, Satılmış, Sabri ve Rifki üzerinden tartışılabilirdi. Fakat bu okuma, yazıda geçen tartışmaya kıyasla bahsedilmeyi hak etmez. Çünkü, altı üstü bir kaba güldürünün konusu olan böylesi bir ahlâk tartışması, bütün politik okumalardan daha cazibelidir.

Bir Fikir ve Film Adamı

Halit Refiğ

ESRA TİCE YILDIRIM

Beş yıl önce aramızdan ayrılan Halit Refiğ'in hayatına baktığımızda, bir bakıma Türk Sineması'na tanıklık etmiş oluruz. Sinemamızın "altın çağı"nda yönetmenliğe başlayan, fakat bunun öncesindeki yazı hayatıyla 1950'lerden itibaren sinema anlayışını oluşturan Refiğ, Batılı bir fikir ve üsluptan değil, toplumun kendi özgün değerlerinden beslenen "ulusal bir sinema" fikrinin öncülerindedir. Başta Metin Erksan olmak üzere Atıf Yılmaz ve Kemal Tahir gibi yazar ve yönetmenlerin etrafında toplandığı Ulusal Sinema fikrine dair yazılarını *Ulusal Sinema Kavgası* adıyla kitaplaştı- rır. Türk sinemasının kendine mahsus bir sesi olan Halit Refiğ, öyle görünür ki çektiği filmlerle bir eylem adamı olduğu kadar da bir düşünce adamıdır. Refiğ'i bu iki veçhesiyle de yansıtmayı önemseyerek hazırladığımız dosya- da, Metin Erksan'ın kendisine ve eşi Gülper Refiğ'e gönderdiği mektuplar- dan bazı kısımları ve gazeteci-yazar Ali Saydam, yönetmen Ali Vatansever, oyuncu Hülya Koçyiğit, yazar Mehmet Gökyayla ve Prof. Dr. Senem Duruel Erkök gibi isimlerin Refiğ üzerine düşüncelerini bulabilirsiniz.



Ali Vatansever : “Halit Refiğ’in filmlerinde toprağa ve insana güven vardır.”

Halit Refiğ ile hayatının son yıllarında, mesleğine fiilen veda ettiği ama zihnen hâlâ çok üretken olduğu bir dönemde tanışma fırsatım oldu. Bu süre zarfında onu bir düşünce adamı olarak tanıdım. Şimdi onu sadece bir sinemacı olarak aktarırsam, onun hakkını veremeyeceğimi düşünüyorum. Sinemacılar olarak sanatçı kimliğimizi ön plana koymayı seviyor olsak da, bence Halit Refiğ’in büyüğü hayatla, yaşadığı coğrafyayla kurduğu mütevazı ilişkide saklıdır. Eğer onu ziyaret ettiyseniz, size sinemadan değil hayattan bahsederdi. Mimariden, müzikten, tarihten konuşur; bunların birbirleriyle ve görsel sanatlarla olan zarif ilişkisini anlatırdı. Onunlayken karşınızda film çekmeyi amaç değil araç olarak görmüş bir düşünürü görürdünüz. Düşüncelerini filme aktaran, film çekerken düşünceler biriktiren bir insanı.

Bence Halit Refiğ’in sinemasının merkezinde değerler vardır. İnsani değerler; ama belki ondan da önce toplumsal değerler. O, in-

sanları bir arada tutan nedenleri sorgulardı. Dolayısıyla, kanımca Halit Refiğ sineması kendisinin erdem arayışı üzerine kuruludur. Onun için filmler, estetik ve sanatsal değerlerin öncesinde önerdikleri düşünce dünyalarıyla var olurlar. “Sanat sineması” ya da bireysellik üzerine inşa edilen bir sinema anlayışı onun ilgi ve üretim alanının dışındadır. Derinlikli düşünce dünyasının kendisini toplumdan uzağa düşürmesini bir şekilde engellemeyi başarmış; işlerini geniş bir kitlenin anlayabileceği gibi katmanlaştırmıştır. Bu uğurda meslek hayatının geniş bir bölümünü ulusal sinema fikrini savunarak ve gerektiğinde kavga vererek geçirmiş, sinemamızın erken döneminde kitlesel sinemanın altyapısına katkıda bulunmuştur.

Gurbet Kuşları, Haremde Dört Kadın, Teyzem, Hanım, İki Yabancı ve niceleri... Bir gün televizyonda o sevdiğiniz eski filmin başında Halit Refiğ’in ismini görürsünüz. Onun sinemasıyla ilişkinizin de aslında siz farkında olmadan daha çocukluğunuzda, yığınları sinemaya çeken filmleriyle başladığını fark edersiniz. Yaşınız ilerlemiştir. Film size başka şeyler düşündürür, satır aralarında farklı sorular sordurur. Geçmişe gider ama geleceğe umutla bakarsınız. Çünkü Halit Refiğ’in filmlerindeki olay örgüsünün ardında toprağa ve insana güven vardır. Bu coğrafyaya dair iyimser ve umutludur. ya, varsın kötüler kazansın, ama biz iyiliğimizi kaybetmeyelim; değil mi Halit Hocam?



Ali Saydam : “Bu dünyadan bir ruh anarşisti geçti.”

“Benim eşim bir ruhi anarşistti.” Bu cümle, Prof. Gülper Refiğ Hanıma ait. ‘Canı’ Halit Refiğ’den söz ediyor. ‘Canı’, diyorum çünkü hayattayken eşine “Halit” derdi; vefatından sonra ağzından bir kere adının döküldüğüne tanık olmadım. “Canım” diyor sadece.

Fikri olan herkes gibi rahmetli Halit Refiğ’in sevmeyeni seveninden daha çoktu. Yoksa başeseri *Yorgun Savaşçı*’yı cayır cayır yakarlar mıydı? Ya da ondan daha da vahimi, yakıldığında, onca “ecnebi” Türk entelektüeli vurdumduymazca gezinebilir miydi? Ya da Türk Sinemasının 100’üncü yılının kutlandığı son Antalya Film Festivali’nde ödülün biçimi Refiğ’e verildiği hâle dönmüş olsa da ilk ödülün sahibini anmadan geçerler miydi?

Vefatından sonra yazdığımız bir makaleye, İtalyan yönetmen kardeşler Paolo ve Vittorio Taviani’lerin filmi *Padre Padrone*’den mülhem, “Babam ve Ustamı Kaybettim.” diye başlamışım. Kendisi benim gözümde bir sanatçıdan çok düşünce adamıydı. Ya-

kınlarına “Ben sanatçı değilim, sinemayı da zaten meslek olarak seçtim.” dediği biliniyor.

Tavianilerin filminin adı, bana hep Halit Refiğ ile olan ilişkimi hatırlatır. Kendisiyle kelimenin tam anlamıyla onun peşinden koşarak tanıştım. 80’li yılların başıydı. Bir dergimize sinema eleştirileri yazdırmak istiyoruz. Sinema yazarı rahmetli dostum Erman Şener, “O hepimizden iyiydi” der ve eklerdi: ‘Ne yazık ki, yönetmenliği tercih etti!’

Halit Bey o sıra bırakmıştı sinema yazılarını. Bir süre Milliyet’te yazmıştı. Sinemanın çok ötesindeydi fikir yazıları. Bir yerlerden telefonunu buldum, aradım. Kendimi tanıtmam, derdimi anlatmam uzun sürdü. “Ben artık yazmıyorum.” dedi. Fakat ben bırakır mıyım hiç peşini? Kendi de söylerdi: “Ağzımdan girdi burnumdan çıktı, beni ikna etti! Kıramadım, kabul ettim.”

Cihangir’e çıkan yokustaki evlerine gittim. Papağanları, kitapları, piyanoları, Adnan Saygun ve Kemal Tahir’in resimleri, Beethoven’ın büstü, uzun saatler oturup onu dinlediğim, bol bol fırçasını yediğim, azarını işittiğim koltukları ve kedileri...

Kendisini yayınevine davet ettim. Ve hayatımın en renkli, zengin, yorucu, zevkli ve yaratıcı serüveni başladı. Pek çok dergide birlikte olduk, pek çok televizyon programında boy gösterdik. Ve tabii ki onun fikri liderliğinde Türk NPQ’sunu yıllarca birlikte yayınladık...

Derginin orijinalinin editörü Nathan Gardels’in ona ve fikirlerine duyduğu hayranlığa tanık olmasam ve diğer uluslararası

fikir adamlarının onun karşısında olmaktan duydukları saygı ve onuru paylaşmamış olsam, “abartıyorlar” derdim.

Gülper’in ailesinden kalma alışkanlığı sürdürüp Sapanca’nın Mahmudiye köyüne gitmeye başladıklarında biz de onlara katıldık. Yüz yıllık bir köy evi kiraladık. Doğa ile dost olmanın zevkini çıkarmayı ondan öğrendiğimi söyleyebilirim.

Yıllarca neredeyse her hafta sonu uzun yürüyüşlerde eğitimim devam etti. Hödük ve cahil Marksistlikten, daha az cahil ve daha az hödük bir “tarihi gerçekçiliğe” giden yoldaki ilk adımlar, bu yürüyüşlere rastlar. Bugün bir dünya görüşüne sahip olduğumu iddia edebiliyorsam, bunun temel taşlarını Halit Bey’le birlikte döşediğimizi söyleyebilirim.

Bütünsellik içinde bakmamak, konunun kaynağına inememek, tarih bilinci kazanmamak ve resmi tarihe takılıp kalmak, memleket sevgisini demode bir duyarlılık olarak görmek, İslam’ı önyargılarla yadsımak ve bu nedenle içinde yaşadığı milletin ortak ruhi şekillenmesini kavrayamamak şiddetle üzerinde durduğu meselelerden bazılarıydı.

Sineması konusunda da tam mutabakat içinde değildik aslında. O en çok *Köpekler Adası*’nı severdi, ben ise başta *Aşk-ı Memnu* olmak üzere *Hanım*, *Karlar Koşusu*, *İki Yabancı* ve *Gurbet Kuşları*’nı.

Halit Refiğ, sinemasında hiçbir zaman didaktik bir tavır sergilemedi. Son derece ticari kaygılarla çekilmiş filmlerinde bile satır aralarında okuyabileceğiniz ince tespitler bulmanız mümkündü.

Hayatı boyunca karşısına çıkan engellerden yalnızca ikisi için üzülürüm. Koalisyon hükümeti döneminde Bülent Ecevit ondan *Devlet Ana*’yı çekmesini istemişti. Çekim senaryosu dahil ayrıntılı hazırlıklarını tamamladığında Ecevit hemen ön ödemeyi de yaptırdı. Kendisine bir milyon dolar gönderildi. Ancak Halit Bey, devlet ahlâkı ve bireysel dünya duruşu gereği işin içinde devlet ve kamu parası olduğu için işin mali yönetimini ve prodüktörlüğünü üstlenmek istemedi. Paranın Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV Enstitüsü’ne transfer edilmesini istedi. Biz karşı çıktık. Yapımcılığı da üstlenmesini önerdik. O ısrar etti. Kuruşuna elini sürmedi. Ve sonunda onun deyişiyle ‘habaset erbabi’ devreye girdi, önüne bir ton engel çıkarıldı ve film yıllarca çekilemedi. Halit Bey sonunda havlu attı ve parayı devlete iade ettirdi. Yanarsam bir tek bu olaya ve belki bir de *Yorgun Savaşçı*’nın Evren-Ulus ikilisi tarafından yakılmasına yanarım.



Mehmet Gökyayla:

“Halit Refiğ Önemli Bir Yönetmen Olduğu Gibi Önemli Bir Düşünce Adamıdır”

Halit Refiğ’in, 100. yılına ulaştığımız Türk Sinemasının en önemli yönetmenlerinden birisi olduğu hiç kimsenin inkâr etmeyeceği bir gerçektir. Ben daha da ileri giderek onun yalnızca önemli bir yönetmen değil; aynı zamanda önemli bir fikir adamı olduğunu söyleyeceğim. Zira filmlerinde arzuladığı, döneminde ülkenin en zengin ailelerinden birisine mensup olduğu halde, halk ile aydın tabakanın ve genellikle zengin sınıfın yaşama şekillerinin, inanışlarının farklılığını algılayıp bundan duyduğu rahatsızlığı ortaya koyma, buna bir çıkış arama çabasıdır. Kendisiyle yapılan söyleşilerdeki ifadeleriye filmlerinin hep bu arayışın sonuçları olarak üretildiğini doğrulamaktadır.

Türk halkının 19. yüzyılın başlarından itibaren yaşamakta olduğu otoriter modernleşme süreci ve bu süreçte toplumu aslında bir arada tutan ve kültürün temelinde yer alan geleneklerin ve dinin ötekileştirilmesi çabaları, birçok alanda ikiliklere neden ol-

muş ve dolayısıyla son derece sağlıksız bir yapı ortaya çıkarmıştır. Halit Refiğ’in hem filmleri ile hem de *Ulusal Sinema Kavgası*, *Tek Umut Türkiye* ve *Şeytan Aldatması* gibi kitaplarında anlattıkları, temelde bu durum ve bu durumun farklı yönleridir.

Halit Refiğ filmlerinin önemi, onun bu sözünü ettiğimiz yaklaşımdan kaynaklanmaktadır. Refiğ’in, Kemal Tahir ve Metin Erksan gibi dönemin önemli isimleri ile birlikteliğinin nedeni de budur. Dünyaya bakışları, ideolojileri tam anlamıyla aynı olmasa bile bu aydınlar, benzer kaygıları taşımakta ve amaç birliğinde bulunmaktadır. Kemal Tahir materyalist bir yaklaşım benimserken, Halit Refiğ materyalist değildir ancak ikisi de yerliliğin peşindedir. Halit Refiğ’in *Ulusal Sinema Akımı*’na dâhil edilebilecek filmlerinde olduğu kadar daha önceki dönemde üretilen ve toplumsal gerçekçi olarak nitelendirilebilecek filmlerindeki gerçekçilik anlayışı, materyalist şablonların çok dışında ve üstündedir. Refiğ, gerçek anlamda yerli olabilmenin ancak bu şekilde gerçekleştirilebileceği inancındadır: “Türkiye’de ne yapılacaksa bunu kendi aramızda, kendi yağımızla kavru olarak yapmak zorundaydık.”¹

Halit Refiğ’e sağlığında hak ettiği değeri verdik mi, düşüncelerini tam olarak anlayabildik mi, diye sorulacak olursa cevabım maalesef “hayır” olacaktır. Cemil Meriç ve Erol Güngör gibi Refiğ de sağlığında, yaşadığı dönemde bilinen çevrelerin hegemonyasında bulunan kültür ve sanat dünyasının dışlanmışları, ötekileri arasında kaldı.

1 REFİĞ, Halit; *Ulusal Sinema Kavgası*; s. 20



Senem Duruel Erkiç:

“Halit Refiğ, sinemacı-tarihçi tanımlamasının Türk sinemasındaki karşılığıdır.”

Türk sinemasında özel bir yere sahip Halit Refiğ, Türk sinemanın üretim tarzını ve sektörel işleyişini sorgulayan, sinema dili ve anlatısı üzerine yoğunlaşan bir entelektüel, Doğu-Batı üzerine düşünce üreten bir “sinemacı-tarihçi”dir. Kendi eğilimlerini ve bakışını yansıtan filmler çekme olanağını ağırlıklı olarak yapımcılık ve bölge işletmeciliği üretim tarzında, sektör için tecimsel filmler yaparak bulabilen sinemacılar kuşağının bir temsilcisidir.

Yasak Aşk ile başlayan yönetmenlik serüveninde *Şehirdeki Yabancı*, *Gurbet Kuşları*, *Kırık Hayatlar*, *Haremde Dört Kadın*, *Bir Türk’e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Teyzem*, *Hanım*, *Karılar Koğuşu* ve daha birçok filmi Türk sinemasının unutulmazlarındandır. TRT adına yönettiği *Aşk-ı Memnu* dizisi, Türk televizyon tarihindeki klasikler arasında ilk sırada yer almıştır. Halit Refiğ kamerasıyla olduğu kadar kalemle de Türk sinemasına yön veren ender yönetmenlerdendir. Yönetmenliğe

başlamadan önce çeşitli gazete ve dergilerde sinema eleştirileri yazmıştır. Çok tartışmalı *Ulusal Sinema Kavgası* kitabı dışında, Türk sinemasında film üretimi ve koşulları hakkında, bu üretimin ardındaki sosyal, siyasal ve tarihsel etkenlere dair düşünceler ortaya koymuştur. Bu bağlamda Türk sineması üzerine kuramsal tartışmaların yapılmasına öncülük etmiştir. Deneyimlerini ve kuramsal bakış oluşturma gayretini öğrencileriyle de cömertçe paylaşan bir eğitmen olduğunu özellikle vurgulamak isterim. Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümü’nde, Lütfi Akad, Metin Erksan, Memduh Ün, Duygu Sağıroğlu ile birlikte Halit Refiğ’in derslerini -hem öğrenci hem de asistan olarak- takip eden şanslı kuşaktan biri olarak, Halit Refiğ hocamın beni en çok entelektüel birikimi ve bizleri sorgulamaya yönelten bilgi paylaşımı etkilemiştir. Sedat Hakkı Eldem’i, Frank Lloyd Wright’ı anarak mimariden bahseden, Adnan Saygun’u işaret ederek müzik üzerine konuşan, edebiyat alanında Kemal Tahir’i her zaman anan Halit Refiğ için Doğu-Batı sorunsalı merkezi bir konumda olmuştur.

Halit Refiğ’in en dikkat çekici özelliklerinden biri, tarihe duyduğu kişisel merakı ve bu bağlamda sinemayı doğrudan düşünsel bir faaliyet alanı olarak değerlendirmesidir. Sinemacı-tarihçi (cinematic historian) tanımlamasının Türk sinemasındaki karşılığı, Halit Refiğ’dir. Kendisiyle yapılan çok sayıda nehir söyleşi kitabı bulunmasını, onun ardında belge bırakma ve dolayısıyla tarih yazma isteğiyle açıklamak sanırım yanlış olmayacaktır. Senaryosunu Kemal Tahir’le birlikte yazdığı

Haremde Dört Kadın'la başlayan tarihsel film yapma serüveni, Türkiye'ye özgü siyasal, sosyal ve ekonomik koşullar nedeniyle "tarihsel film yapma mücadelesi"ne dönüşmüştür. TRT adına Kemal Tahir'in aynı adlı romanından uyarladığı *Yorgun Savaşçı* dizisinin yakılması, onun perspektifinden gelişen "ulusal sinema" düşüncesinin sonu olmuştur. Yakılma olayı, Türk sinema ve televizyon tarihine bir utanç belgesi olarak geçmiştir. Halit Refiğ, yönettiği filmler kadar *Malta Sürgünleri*, *Gazi ile Latife*, *Devlet Ana*, *Koca Sinan*, *Şeytan Aldatması* gibi projelendirip gerçekleştiremediği sayısız filmle de düşünülmesi ve öyle anılması



Hülya Koçyiğit:

“Ne solcu ne milliyetçi ne de İslamcı; Refiğ'in hâlâ tam anlamıyla anlaşıldığını düşünmüyorum.”

Türk sinemasının tartışmasız en iyi yönetmenlerindendi Halit Refiğ. Yaşadığı süre boyunca hayatın gerçeğini merak eden, anlamaya çalışan, çok yakın bir Kemal Tahir takipçisi. Tarihten edebiyata, sinemadan kültüre, mimariden müziğe, felsefeden siyasete,

doğa sevgisinden manevi değerlere derin ve geniş bir bilgi birikimi olan, entelektüel, aydın bir düşün adamı; inandığı doğruların peşinden giden, sevgi dolu, coşkulu, iyi kalpli ve yurtsever dostum...

Büyük usta Halit Refiğ ile meslek hayatım boyunca yalnızca bir filmde çalışabildik. O da Kemal Tahir'in kitabından uyarlanan ve bana Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü kazandıran *Karılar Koğuşu*'dur. Kemal Tahir, eserlerinden dolayı büyük bir saygı ve hayranlık beslediği biriydi. Tahir'in, Türkiye gerçeklerine olan yaklaşımından çok fazla etkilenerek, Türkiye gerçeklerinin Batı toplumlarındakine benzediği düşüncesinin altını çizdi. Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan gibi ulusal sinemanın en ateşli savunucuları arasında yer alan Halit Refiğ, yetistirdiği gençlere ufuk açmış bir hocaydı. Düşünceleri, yapıtları, yazıları ile gündemde hep tartışılan bir yönetmen oldu; zaman zaman "solcu", zaman zaman "milliyetçi", zaman zaman "İslamcı" dendi kendisine. Ancak, ben yine de ustanın hala tam anlamıyla anlaşıldığını düşünmüyorum. Aslına bakarsanız namuslu ve akıllı bir adamın yalnızlığıydı bu. Dilerim Halit Refiğ'in Türkiye ile ilgili düşünceleri en saf hali ile gün ışığına çıkabilir.

Birlikte projelendirdiğimiz, 1960 ihtilalini anlatan ve senaryosunu kendisinin yazdığı *Şeytan Aldatması*'ni hayata geçirememiş olmanın verdiği mahcubiyeti hala yaşıyorum. Filmlerini hafızama kazıdığım, ülkesini tutkuyula seven bir ustayla çalışabilmiş olmak benim için bir onurdur



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 günden güne gelişen sinema literatürüne katkı sağlamasını umuyoruz.

HAYALPERDESİ



Metin Erksan'dan Halit Refiğ'e Mektuplar

ESRA TİCE YILDIRIM

Türk sinemasının önemli isimlerinden Halit Refiğ, 1975 yılında TRT'den ayrılmak zorunda kalır. Dönemin sinema piyasası ise seks filmleri furçasının etkisi altındadır. Refiğ'in bu şartlar altında sinema yapması mümkün değildir. En sıradan senaryonun bile fazlasıyla entelektüel bulunduğu bu dönemde Refiğ Amerika'dan teklif alır ve Halit Refiğ, eşi Gülper Hanım'la birlikte Amerika'ya gider. İkili bir yıl Amerika'da kalır, Refiğ burada Wisconsin Üniversitesi'nde dersler verir. Refiğ Amerika'da kaldığı müddet boyunca birçok isimle mektuplaşır. Bu isimlerden biri de Refiğ'in yakın dostu ve meslektaşı Metin Erksan'dır.

Gülper Refiğ'in bizimle paylaştığı mektupların ilki Refiğ'in vefat tarihi olan 11 Ekim'de Türk Sineması Araştırmaları'nın sitesinde yayınlanmıştı. Refiğ'in vefatının beşinci yıldönümünde bu mektuplardan bazı kısımları ve Erksan'ın Gülper Refiğ'e yazdığı bir mektubu sizlerle paylaşıyoruz. Mektupları bizimle paylaştığı için Gülper Refiğ'e teşekkür ederiz.

“Sen Sürgünsün Halitciğim”

“Burasının toz duman karışıklığı, kimin kimseyi dinlememesi, insanların vahşet çağı çıkarları için birbirlerinin gözlerini oymaları, aptallık, sefillik, cahillik, alçaklık senin gibi Türkiye’nin yetiştirdiği en büyük insanlardan birini Amerika’ya “sürgün” etti. Bu “sürgün” sözünü sen yazmışsın bana. Daha önce de Turhan Tükel, senin durumun için yazmıştı. İki kişiden gelen bu tanımlama beni hem kederlendirdi hem de çok düşündürdü. Evet, sen sürgünsün Halitciğim. Ama eski sürgünlerden bir farkla. Eski sürgünler devletlerinden para alırlardı. Şimdiki sürgünler üste veriyor. Sürgünde büyük işler yapamayacağına aklımla inanıyorum. Sürgün büyük zaferlerle bitecek.” (12/6/1976)

“Burada Herkes, Her Şeyi Karalıyor”

“3 Temmuz 1976 tarihli nameni aldım. Ol cevap veya cevapname budur.

Ora gazeteleri buradan neden haber versinler. Burada herkes birbirini kötülüyor. Üstelik birbirini kötülese neyse. O zaman işler biraz daha iyi olur. Burada herkes, her şeyi karalıyor. Senin bir sözün vardır. Türkiye, Türkyliler, kendi insanına, kendi meselelerine sahip çıkmadıktan sonra başkaları niçin çıksın? Biz kendimizden vazgeçmişiz. Başkaları bizden neden, niçin vazgeçmesin? Burada her iyi şey kötülenirse, hafife alınırsa, büyük işler yapmaktan topyekûn geri kalınırsa, özgün olan her şey bir düşmanlık beslenirse başkaları bizimle neden ilgilenir? Türkiye’ye iki yönden büyük kötülük yapıldı. Kendilerini milliyetçi



sananlarla, solcu geçinenler Türkiye’ye en büyük kötülüğü yaptılar. Ne milliyetçiler milliyetçi ne solcular solcu. Seninle her zaman konuştuğumuz gibi, işin anahtarı burada. İki düşünce merkezi böyle olunca, gemi aızıya alıyor. Ortalık pis bir basına kalıyor. Amerikan gazeteleri Türkiye’den haberleri çokluk nereden alacaklar? Basından tabii. Basının çeşitli organlarından. Bizde basın ne yazar, basının işi sürekli olarak her şeyi pisletmek ve çorbaya çevirmektir. Anlıyorum ki sen orada, buradan vazgeçmiyorsun. Ne yapalım, bari sana buradan düzenli olarak gazete gönderelim. Hangi gazeteyi istiyorsun, onu yaz da bulup göndereyim. Başka çare yok.” (12/7/1976)

12/6/1976

istanbul.

Halitciğim, değerli kardeşim,

Önce Arizonadan yazdığın 20 Mayıs tarihli mektubu, sonrada Sanfransisco'da yazdığın 3 Haziran tarihli kartını aldın. Benimkileri bilmem ama, günün nın güzelliği ve bilimselliği eskidenberi malûmumdu. Fakat Phoenix'te aldığın name, eşsiz degerde bir belge. Canlı, cansız bütün varlıklar için söylediğin bütün sözler, bütün yargılar tartışılmıyacak bir doğrudur. Amerikayı, Amerikalıları, Amerikadaki Türkleri, şehirleri, insanları, sinemayı vede herşeyi müthiş bir coşku ve tartışılmaz bir doğrulukla tartıştığın kartdaki fotoğraf bile dehanı gösteriyor.

“Senin ve Benim Dışındaki Türk Sineması Bitti”

“tarihi bilmiyorum.

ne olur tarih yazmaz isem.

dersaadet İstanbul. İstanbul da olmasan ne olur.

Yeryüzündeyim ya yetmez mi.

Gökyüzünde de olabilirim.

(...) Kemal Tahir ve Sen. Bu iki insanı ve bu iki kavramı bir türlü ayıramıyorum. Bende; sen ve Kemal Tahir bir kavram haline gelmişlerdir. Seni ve Kemaal (iki a ya özür) Tahir'i hiçbir zaman ayırmamışımdır. Bence, Sen ve Kemal Tahir bir insan halinde yaşamaktasınız. Yahu; sen, Kemal Tahir ve ben ne çok beraber olduk. Ve bu beraberlik ne güzel oldu. Halitciğim bu üçlü içinde en çok sen yaşayacaksın. Yaşın küçük olduğu için değil. En çok senin yaşaman gerektiği için. Zira ortaklaşa sözleri en iyi sen bildiğin için. (...)

Wisconsin Üniversitesinde işinin olduğuna çok ama pek çok sevindim. Bir yıl böylece

garanti. Kimbilir Millete neler öğreteceksin. Amerikalı insanlar görsünler hoca nasıl olmuş. Bu konuda herhalde bana daha teferrüatlı yazarsın. 1250 yıllarında geçen senaryonu merakla bekliyorum. Bu arada sana şunu deyeceğim. Sen istersen orada sinema yapabilirsin. Senaryo veya film hikayesi yazmak çok iyi birsey. Bu arada herhalde rejisörlük ve-ya, yapımcılıkla karışık, rejisörlük falan gibi olanakları zorladığını sanıyorum. Bu yol her zaman senin için açık. Bak önü kapalı konuşuyorum. Biliyorum, sen bir şeyi yaparken birtakım şeylerin tam olmasını istersin. Biraz da fazla kuram yaparsın. Halitciğim orada sinema yapma imkanlarını birazda kuram dışı düşün ve zorla. Bu konuda senden biraz daha gayret bekliyorum.

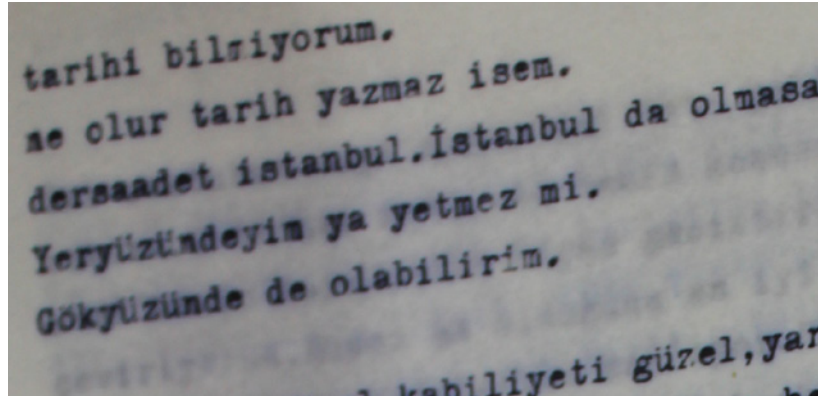
Türk sineması bitti. Yani senin ve benim dışındaki Türk sineması bitti. Yenisini göreceğiz. Eğer biz sinema yapmaz isek Türk sineması otuz yıl bir şey yapamaz. İşe otuz yıl sonra başlar. Televizyondan hiç ümit yok. Cahil,

taşralı, kasabalı, ihtiraslı, bilgisiz, akılsız, inaçsız, kabiliyetsiz insanlarla hiçbirşey yapılmaz. Üstelik birde işin içine bürokrasi giriyor. Bu dünyada eşi görünmez basın bulduğu memlekette hiçbirşey olmaz. Herkes yanlış yazıyor. Herkes bir diğerinin ağzından birşey kapıyor. Eskiden Türkiyede talancı varlıklılardı. Emekçiler, düşünce sahipleri kendi dünyalarında bir şeyler yapmaya çalışırlardı. Şimdi en talancı düşünce sahibi geçinenler ve işçiler oldular. Artık hiçbirşey olmaz. Her insanın aklında yalnız talan var. Senin Gurbet Kuşlarında olduğu gibi. Fakat sen orada bir yanlış yapmışsın. Artık İstanbulda Yalnız Baradan gibiler değil, diğerleride kalıyor. Hatta Türkiyede, İstanbulda değil. Almanyada, Avrupada, Avusturyada bile talan yapıyorlar. Hiçbirşey üretmeden talan fikri, bilirsin senindir.” (29/8/1976)

“Senin Filmlerini Seyrederken Ağlamaklı Oluyorum”

“Bu başlangıç sözlerimi bitirmeden söylemek istediğim bir iki şey daha var. Mektuplarımız hakkında. Senin eşsiz kuramcılığının yanı sıra, bence (bence diyorum fakat bu benim dışımda bir gerçek) müthiş bir duygusallığın var. Ahir ömrümde beni üç Türk filmi heyecanlandırmış ve sarsmıştır. Bunlardan biri Haremde Dört Kadın, biri Bir Türk’e Gönül Verdim, biri de Aşk-ı Memnu. Bunları sana daha önceden söylemiştim. Şimdi bir kere daha tekrar ediyorum. Her zaman da tekrar etmişimdir. Arkadaş, ben senin filmlerini seyrederken fazlasıyla, ama çok fazlasıyla heyecanlanıyorum. Hatta ağlamaklı oluyorum. Sen kendini yalnız kuramcı oluyorsun ama, o müthiş kuramcılığının yanı

sıra müthiş bir duygusallığın var. Heyecanlı, içten ve duygusalsın. Bak şu filmlere, bak şu filmlerin sonuna. Filmlerin sonuna bak dedim. Üçünde de insanı ağlamaklı eden bir doğa içinde iç kadın kalıyor. Nilüfer, Eva, İtir. Hem de böyle bir sona nereden geliyoruz. Aptal bir aşk hikayesinden değil. Veya akıllı bir aşk hikayesinden değil. Üçünde de son derece büyük sorunların içinden geçerek geliyoruz. İşte ben buna duygusallık derim. Heyecan derim. Samimilik derim. İçtenlik derim. Maharet, ustalık derim. Sen tut, son derece önemli bir meseleyle uğraş, onun üstüne bir film kur, ve de sonra müthiş duygusal ve heyecanlı ol. Haremde Dört Kadın’ı seyrederken adeta donup kalmıştım. Bunu sana anlatmıştım. Sinemadan çıkıp gitmek isteyen Samim’in kolunu tutarken, benim heyecanımı görmeliydin. Hayır Halitciğim, sen heyecanında bile asilsin. Sen duygusallığında bile kibarsın. Eğer insanlar senin filmlerini seyrederken yeteri kadar ilgilenmiyorlarsa, bu onların duygularının ve heyecanlarının kabalığından ötürüdür. Hayır, ben bu konuda senin gibi düşünmüyorum. Bu meseleyi seninle uzun boylu konuşup tartışacağız. Yahu ne çok konuşacak şey var. Ya sen buraya ya ben oraya geleyim.” (12/10/1976)



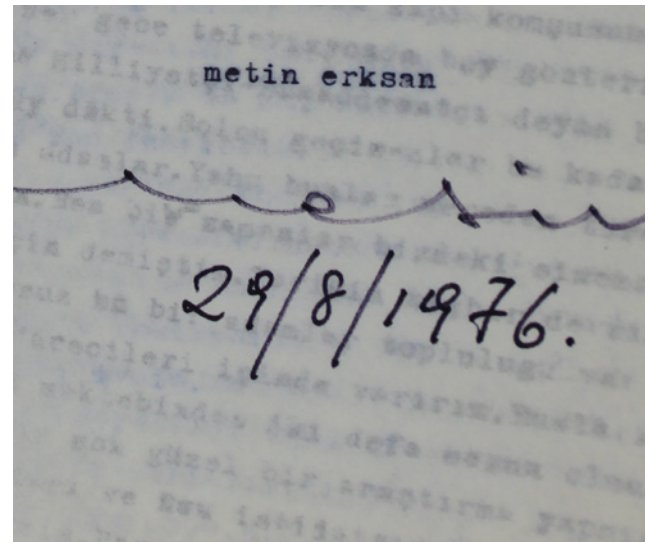
“Gülper Kardeş, Bu Kadim Doğulu Adama Dikkat Et”

İstanbul – Sapanca yakınlarında

Gülper Hanım Kardeşim,

Güzel yazınızla yazdığınız değerli mektubunuza teşekkür ederim. Demek hünerli elleriniz tuşlara basıp güzel sesler çıkarttığı kadar, güzel harfler de yazabiliyor. Hele yazdıklarınız en güzeli. Sizin oradaki güzel hayatınız içinde mektuplarımın ara sıra bir hava değiştirdiğine bilerseniz ne kadar memnun oldum. Daha çok şeyler yazmak istiyorum ama herhalde yazmada istidatım yok. Nede var ki? Gülper kardeş, sen çok önemli bir şey yaptın. Halit’e de yazdım. Büyük adamların hayatlarında büyük kadınlar vardır. Daha doğrusu büyük adamlar ve büyük kadınlar hayatlarını paylaşırlar. Sen Halit’in hayatına bir canlılık getirdin. Senin gençliğin, canlılığın, iraden, samimiyetin, inancın Halitçiğime büyük destek oldu. İkinizin aşmayacağı engel yoktur. Vallahi bir Amerika işi harika oldu. Bak sonunda ne büyük işler olacak. Elbette bir patlama olacak. Buradakilerin dillerini yutacak işler yapacaksınız. Kolay mı yeni bir toplum içinde büyük işler yapmak? Yalnız inanıyorum, aklımla da biliyorum. Bu Amerika gurbetinin altında çok büyük şeyler yatıyor. Hele biraz zaman geçsin. Aman Gülperciğim bu konuda en büyük ödev sana düşüyor. Bu dahi kocana burayı özletme. Gelecek mektubumda yazacağım. Halit’in bilinç altında bence çok kadim bir doğuluk yatar. Halit’in bilinç altı ucu bucağı belirsiz, karanlık, şiddetli, tarif edilemeyecek kadar karmaşık bir yerdir. Son zamanlarda biliyorsun Halil İbrahim

peygamberin hayatına falan merak salmıştı. İşte burada bir hikmet var. Halit’in bilinç altında mutlaka eski doğu dehalarından birinin aklı yaşıyor. Musa, İsa, Muhammed, Paulus, Mısır’daki Sezar, Doğu’ya giden İskender, Mevlana, Hacı Bektâşi Veli, Zerdüşt ve daha başkaları gelip, cem olup Halit’in bilinç altına girmişler, orada yaşıyorlar. Bu kocana dikkat et. Kendisi müzmin doğuludur. Bu sözüme kulak ver. Ve yabana atma. Bu tarafa her zaman dikkat isterim. Sakın Doğululuğu tutmasın orada. Zaten orada ilk Doğululuk belirtisi Kızılderililere karşı ilgiydi. İşte bu kadim Doğulu adama dikkat et. Aman Hristiyan Amerikan toplumuyla bir çatışmaya girmesin. Bilirsin birden patlar. Tıkar geçer etrafı. Bir fırtına ile, bir kavga ile, bir tufan ile birlikte yaşadığını unutma. Yüzyılımızın en zor, en zaptedilmez, en ele gelmez, en özgün insanların birisiyle aynı çatıyı, aynı yatağı, aynı kaderi, aynı inançları, aynı sevgiyi, aynı aşkı, aynı geleceği paylaştığını unutma.” (12/10/1976)



Şimdi her yerde!



Murat Pay: “Müdahale Etmek Yerine Şahitlik Etmeye Çalıştım”

SÖYLEŞİ: AYBALA HİLÂL YÜKSEL

FOTOĞRAFLAR: İBRAHİM YAVUZ ÖZER

Genç bir çırağın bir mevlidhandan klasik usul ile mevlid meşk etmesini belgeleyen *Maşuk'un Nefesi* özel bir gösterim ile İstanbullu sinemaseverler ile buluştu. Semih Kaplanoğlu'nun yapımcılığında gerçekleştirilen film, dünya prömiyerini FIDMarseille'de yaptıktan sonra Ekim ayında Altın Portakal Film Festivali'nde gösterilmişti. Yönetmen Murat Pay ile filmin merkeze aldığı meşk geleneğini, sanatta usta-çırak ilişkisinin önemini ve filmin yapım sürecini konuştuk.

▶ Mevlid hakkında bir film yapma fikri nasıl ortaya çıktı? Galada kısmen anlatınız ama tekrar dinleseğimiz güzel olur.

Bir gün Fatih'te sokaklarda sevgili karımla beraber geziyoruz. Kelepir, bütün kitaplarını satışa çıkarmış bir dükkân. Dedik ki kütüphanemizi biraz buradan dolduralım. Bayağı bir kitap aldık. Onlardan bir tanesi mevlid kitabıydı. Tercüman'ın eskiden bastığı kitaplardan. O kitap kütüphanede durdu bir müddet. Sonra artık Ayşe'nin (Pay) aklına nereden geldiyse annesinden duyduğu, annesinin de kendi babasından duyduğu, dedesinin dükkânındaki meclislerde okuduğu şekilde okumaya başladı kızımıza. Hatırladı o ritmi. Herhalde bu çocuğa masal, hikâye gibi geliyor. Bizim kız her akşam mevlid dinlemek istemeye başladı. Anne mevlid oku, anne veladet oku. Okudukça, ben de dinlemeye başladım mevlidi. Daha önceden köylerde, orada burada dinledik, şerbetler içtik. Ama ilk kez metnin manasıyla karşılaştık. Bir de şöyle düşündük bu, günümüzde yaşayan bir çocuğu etkiliyor, kelimelerini çok anlamasa da. Muhtemelen büyük resmi çok anlamıyor ama hissediyor. O metnin manası bu hissiyatı taşıyor. Biz de filmle uğraşıyoruz. Bununla alakalı bir film yapamaz mıyız? Projeyi hazırlamam çok sürmedi. İlk taslağı Semih Hocaya (Kap-

lanoğlu) götürdük. Semih Hoca da tamam dedi, bunu yapalım muhakkak, Efendimizle (s.a.v) ilgili... Derken çalışmaya başladık.

▶ İlk taslağı ne zaman hazırladınız? Süreç ne zaman başladı?

Sunduktan sonra tamam yaparız dedik, bir müddet sonra çalışmaya başladık. Ön hazırlıklara başladım, okumalar, görüşmeler vs. Akabinde projenin yapım sürecini belirledik. Altı ila sekiz ay ön hazırlık süreci olmuştur. Altı aya yayılan bir çekim süreci oldu. Üç ila beş ay da kurgudur, renktir, ses tir bu süreçler sürdü. Takriben bir buçuk

Prensip olarak kamerayı şahit olma pozisyonuna koymaya çalıştım ve bundan hiç taviz vermedim. Müdahalelerim çok sınırlı oldu çekim sırasında. Hatta müdahale ettiğimiz sahnelerin hiçbirini kullanamadık. Olmadı, sahici bir yere oturmadı.

yıla yayılan bir süreç.

▶ Bahsettiğiniz ön hazırlık döneminde film için kimlerle görüştünüz?

Konuyla ilgili olabilecek herkesle görüştüm. Elli altmış kişiyle görüşmüşümdür, belki daha fazla. Amir Ateş, Aziz Bahriyeli, Fevzi Mısırlı, Mehmet Kemiksiz, Hadi Duran... Kimisiyle telefonla, rahatsız olanlar vardı. Mustafa Başkan'la da bu süreçte bir kere görüştüm Süleymaniye Camii muhitinde. Manisa'da bir mevlid şenliğine gitmiştim. Orada birkaç mevlidhan ile görüştüm. Önemli musikînaslarla da görüştüm teknik tarafıyla ilgili olarak Nuri Özcan, Mehmet Ali Sarı gibi.

▶ **Filmde çırak, mevlid ile haşır neşir olmaya başladığında, mevlid-i şerif bütün hayatına yayılıyor. Okumalar yapıyor, kitaptan anlamıyor, insanlara gidiyor vs. Siz de benzer bir süreç yaşadınız mı filme hazırlanırken?**

Kendi açımdan iki nokta kesişiyor filmde. Bu filmle beraber, şimdi uğraştığım işlerde de öyle oluyor, film yapma şeklimle filmlerin süreci iyice örtüşmeye başladı. Mevlid bana yabancı bir dünyaydı. İçinde doğduğumuz ama detaylarını bilmediğim bir alan. Bütün bu süreçlerde ben de bir çıraklık sürecine girmiş oldum. Bunu hem mevlidi anlama yönüyle söylüyorum hem de Semih Hocayla yaşadığımız süreç için de. Semih Hoca sağ olsun bütün birikimini, tecrübesini sakınmadan paylaştı. Bu filmi daha iyi nasıl yapabiliriz, çok düşündü. Dolayısıyla orada da filmdeki gibi bir usta-çırak ilişkisi oldu.

▶ **Film mevlid kadar meşk geleneğine de odaklanıyor. Usta-çırak ilişkisini öne çıkarıyor. Geleneğin özellikle sanatın icrasında ve kuşaklar arasında aktarımında sizce önemi nedir? Şimdi biz her şeyi bir kitap okur öğreniriz diye düşünüyoruz.**

Meşk geleneği sadece musikide değil bütün sanatların temelinde var; ebru, minyatür, hat... Bunların ne kadarı hangi seviyelerde devam ediyor bilmiyorum. Meşkte bilen bir kişi, ama halli bir kişi, bu bildiğini haliyle beraber aktarıyor. O kültürel birikim de karşı tarafa aktarılmış oluyor. Bir anlamda mürid-mürşid ilişkisi gibi. İnsan çok önemli bu ilişkide. Temas edecek, diz dize degecek,

nefes nefese gelecek. O zaman gönül gönüle bir temas oluyor, tesir ortaya çıkmaya başlıyor. Bu hali alıp mekanik bir şeye indirgeyemeyiz. Filmde Abdurrahman (Düzcan), kitaptan yapabilir miyim diye deniyor, hem de çok yetkin bir kitaptan, ama olmuyor. Bir de musikide meşkin karşı tarafa aktardığı en önemli şeylerden biri tavrı. Bir mevlidhanı mevlidhan yapan şey tavrıdır.

▶ **Sizce meşk filmde bahsedildiği gibi kaybolmuş bir gelenek midir?**

Filmde icrasını yapmaya çalıştığımız anlamda mevlid meşki şu anda pek yapılmıyor. Benim fark ettiğim şeydi; aslında hiçbir şey kaybolmuş değil. Ben onu var olarak görüyorsam, o var. Sadece bir emek meselesi. Bu emeği sarf eden birileri çıkarsa devam edecek. Her zaman da birilerinin çıkacağını düşünüyorum, belki bu bazen çok azalacak incelecek bu zincir ama hep çıkacak. Hiçbir zaman hiçbir şey çok uzak değil. Uğraşırsan, ilgi gösterirsen yakınında. Mesela ben şu an kötü mevlid dinleyemiyorum. Musikişinas değilim. Çok da iyi bir kulağım olduğunu söylemiyorum ama bu süreçte iyi bir mevlidin nasıl icra edileceğini az çok öğrendim.

▶ **Musikide klasik meşk usulü ile nota arasında bir ayrım yapıyor Hadi Hoca. Nota Osmanlı'nın son dönemlerine kadar kullanılmıyor. Sözlü-yazılı kültür farkı bağlamında düşünürsek, sizce kayıt altına alınması sanata zarar mı verir?**

Bu tabii esaslı bir soru. Hadi Hoca büyük resimde doğru söylüyor. Nota işi bu işi bitirdi, meşkin önünü kesti. O dönemde değerler



kaybolmasın diye notaya alındı ve meşk işi zayıfladı. Bu yüzden eski güçlü tavırlar çıkmıyor. Şartlar gereği bu kayıt altına almak gerekliydi; ama meşk de gerekli. O zaman bu ikisini buluşturacak bir şey düşünmek lazım. “Ya o ya bu” dememek lazım herhalde. Kayıt altına almak bir yönüyle zarar veriyor.

▶ **Meşke gerek olmadığı zannına kapılıyoruz.**

Tabii. Çünkü meşk yaşayan bir şey demek. An yaşıyor. Sürekli o anı yaşamayı sana dayatan, ferd olmanı kendin olarak müdahil olmanı isteyen bir zemin. Öbüründe küçük bir tembellik var. Kayıta ortaya koyulanla onu dinleyenler arasında bir mesafe ortaya çıkıyor. Bunu şöyle de fark ettim. Orijinal ortam meşk kayıtları dinliyorum. Stüdyo kayıtları

dinliyorum. Arada hissiyat olarak fark var. O meşkte adam burnunu siliyor, su içiyor, selam veriyor, öksürüyor, konuşuyor. Öbüründe hiçbir şey yok, çok temiz her şey tıkırında. Ama diğeri daha etkili. Hangisi tesirliyse onu referans almak lazım.

▶ **Senaryo süreci nasıl ilerledi? Senaryo hangi unsurları kapsıyordu?**

Senaryoyu Ayşe ile sürekli müzakere ettik. Yazdığımız ilk senaryoda Mustafa Hoca'nın, Abdurrahman'ın oynayacağı belli değildi. Öyle bir yapı kurmak istedik ki bulabileceğimiz en uygun kişiye göre değiştirebilim. O esnekliği taşıyın. Filmin duygusunu taşıyabilecek temel duraklardan taviz vermeden gitmeye çalıştık. Mesela dedik ki bir usta-çırak ilişkisi olacak. Usta şöyle şeyler



yapabilir, çırak şöyle şeyler yapabilir. Sekiz on sayfalık bir metin vardı elimizde. Diyalogsuz bir tretman vardı sahnelerin yazıldığı. Ama mesele şöyle diyoruz; Abdurrahman Tevhid bahrini meşk eder, bu kadar. Meşk eder ama nasıl eder, ne eder, orada ne der, bunları bilmiyoruz. Veya işte usta, çırağın bu işe asılması gerektiğine işaret eden bir hikâye anlatır. Ama bunların hiçbiri olmadı. Çünkü Mustafa Hoca istediği hikâyeyi anlattı, biz de o hikâyeleri dinledik. Bu yapının içine koymaya çalıştık o hikâyeleri. Senaryoyu sürekli revize ettik.

► Bu esnekliğin getirdiği zorluklar oldu mu senaryo sürecinde?

Beş hafta çekimleri yaptık, senaryoyu revize etmemiz gerekiyor. Yazamıyorum ama bir sıkıntı var. Sonra hem bir rüyanın etkisi hem de oradan yola çıkarak Hüseyin Vassaf Efendi'nin (çok anlamama rağmen bütün gayretimle) Gülzar-ı Aşk'ını okuyarak şöyle bir şey hissettim. Biz filmi yazarken ve yaparken, Efendimizle (s.a.v) ilgili bir şey yapacağız gibi yanlış bir iddiaya girmişim. Hâlbuki bunu söylemek bize düşmez. Bunu anladıktan sonra daha kolay yazdım. O iddiadan benim çok dilim yandı. Biz yapabileceğimizi yaparız ve ne kadarını tutabilirsek o kadarı nasip olmuş olur bize. Kısa sürede yazdım tekrar senaryoyu. Sonra iki-üç hafta daha çekim dönemi oldu. Son ana kadar hep değişti senaryo. Sahneler hep değişti. O an bile sahnelerin değiştiği çok oldu. Bazı çektiğimiz sahneler yeni açılımlar yaptı. Son ana kadar film bitmemişti çekim bitene kadar. Hatta kurguda da öyle oldu.

► Filmin türü dökü-drama olarak geçiyor. Seyrettikten sonra ne kadarı gerçek ne ka-

darı kurmaca soruları uyanıyor zihinlerde. Sizden dinlesek?

Bence dökü-drama karşılıklı kavram olarak. Temelde şöyle bakıyorum film filmidir. Hiçbir belgesel her şeyiyle gerçekleri yansıtır iddiasında bulunamaz. Zaten böyle bir iddiada bulunan belgesel en büyük yalanı söyleyerek işe başlamış olur. Kurmaca bir şey yaptığımız bariz. Kendi süzgecimizden bir şey yaptığımız belli. Hep şunu düşünmeye çalıştım, Semih Hoca'nın da böyle teşvikleri oldu; sahici

ve samimi bir şey yapalım. Ama sonuçta bir yöntem takip etmemiz gerekiyordu. Prensip olarak kamerayı şahit olma pozisyonuna koymaya çalıştım ve bun-

dan hiç taviz vermedim. Müdahalelerim çok sınırlı oldu. Hatta müdahale ettiğimiz sahnelerin hiçbirini kullanamadık. Olmadı, sahici bir yere oturmadı. Bence belgesel tarafı daha fazladır. Kalıcı, belge niteliğinde çok unsur olduğunu düşündüğüm bir film.

▶ Oyuncuları nasıl belirlediniz?

Çırağı seçerken on beş kadar arkadaştan beşe düşürdük. Beşten üçe düşürdük. Üçten ikiye düşürdük. O iki kişiyle bir hafta vakit geçirdim. Sonra ikiden bire düşürdüm. Biriyle biraz daha vakit geçirdim, sonra karar kıldık. Mevlidhan seçiminde görüşmeler, tavsiyelerle en nihayetinde Mustafa Hoca'yla bu işi ya-

palım diye düşündüm. Mustafa Hoca tamam dedi. Hadi hoca tamam dedi. Mustafa hoca dedi ki; Hadi Beyciğim tamam derse ben de olurum.

▶ Ben de Mustafa Başkan'ı nasıl ikna ettiğinizi soracaktım.

Bence filmin az görünen kahramanlarından bir tanesi Hadi Hoca'dır. Hadi Hoca musikişinaslarla, gençlerle, meşk ortamlarıyla nasıl irtibat kuracağımızı dair çok şey öğretti. Mustafa Hoca mevlidle alakalı yanlış

yaptığında Hadi Hocaya soruyor. Bir güven ortamı sağlamış oldu Mustafa Hoca için. Ama Mustafa Hocayla tanıştıkça Mustafa Hoca bize açıldı. Şu an dost olduk, hakeza Hadi Hocayla da. Samimi ve sahici bir şey ortaya çıktıysa oradan çıkmıştır.

Öbür türlü çok mekanik bir şey olurdu. Bu süreçte öğrendiğim bir şey de odur; neyle istigal ediyorsa malzeme, onla temas kurmak lazım bire bir. Tanımak, nüfuz etmek, insansa dostluk kurmak...

▶ Mustafa Başkan'ın ve diğer oyuncuların filme nasıl katkıları oldu?

Mustafa Hoca filme kendi rengini katmaya başlayınca, orada kritik bir karar aldık. Katsın. Aman bizim senaryomuzda böyleydi, katmasın demedik. Ama zorluklar da taşıyan riskli süreçler bunlar. Çekeceğim dediğin şeyi çekememeye başlıyorsun. Ne çektiğiniz belli olmamaya başlıyor. Bu da ayrı bir gerginlik.

Meşkte bilen bir kişi, bu bildiğini haliyle beraber aktarıyor. O kültürel birikim de aktarılmış oluyor. Bir anlamda mürşid-mürid ilişkisi gibi. İnsan çok önemli bu ilişkide.

O riski aldık baştan. Mustafa Hoca veya Hadi Hoca filme rengini versin, biz ona göre revize edebiliriz. Genelde Mustafa Hoca'ya göre şekillenen bir yapıyı tercih etmiş olduk. Bu da filmi daha güzel yaptı. Bir gün Mustafa Hoca'ya dedim ki hocam ne anlatacağınız bugün? Valla dedi zuhurata ne gelirse onları anlatırız. Bir şey demedim. Ne anlattıysa onu çektik. Muhtemelen de o çektiğimizi kullanmışızdır. Mesela Abdurrahman sima olarak ifadesini gizleyen, biraz daha içe dönük bir çocuk. Çok belli etmiyor halini, keyfini. Filme başladığımızda, onun bu halinin mevcut temas etmeme haline uygun olduğunu da düşündüm. Cancıger bir çırak olsaydı sahici olmayabilirdi. İlk buluşmalarında hocaya dedik ki istediğiniz gibi muamele edin, Abdurrahman'a da dedik ki ne olacak bilmiyoruz. Kamerayı koyacağız karşılaşacaksınız. O an onlar nasıl arzu ediyorsa öyle bir muhabbet gerçekleşti. Filme hepsinin kendince anlamlı katkıları olduğunu düşünüyorum.

▶ İlk karşılaşmada gerçekten hiç karşılaşmamış mıydı usta ve çırak?

Kuzu ile anneyi bazen ayırırlar ya, öyle yaptık. Abdurrahman'ın içinden geliyor, görüşmek istiyor. Ama o anın bakirliğini muhafaza etmek istiyoruz. Yakın temas kurdurmadık. Genç bir adam mevlid meşk etmek istiyor kendince, bir de hoca var. Hocaya da istediğiniz tepkiyi

verebilirsiniz dedik. Abdurrahman birçok sahnede nasıl tepki olacağını bilmiyordu. Birçok tepkisi doğal süreçteki tepkisi.

▶ Mekânları nasıl belirlediniz merak ediyorum. Hekimoğlu Ali Paşa Medresesi bugün de klasik sanatların meşk edildiği bir yer.

Oraya daha önce gitmiştim. Ama orayı düşünmedim ilk etapta. Dedim ki burası çok

kalabalık zaten insanların olduğu taşıdığı bir yer. Nasıl çekim yapacağız, gürültü olur şu olur bu olur. Meşk için nereler olabilir diye düşünürken birkaç tarihi mekâna daha baktık. Fakat bunlar çok izole ve yeni restore edilmiş, insanların pek olmadığı soğuk yerlerdi. Sonra şunu fark ettim; bu işin icra edildiği bir ortamda bizim bunu yapmamız lazım. İnsan hakikaten mekâna bir değer katıyor. Onun nefes alıp vermesi o mekâna bir hava getiriyor. Hekimoğlu'nda bu var. Sağolsun Türk İslam Sanatları Kütüphanesi, Hüseyin Kutlu hocaların kurdukları kütüphane çok anlayışlı ve yardımcı oldular. Katlandılar bize. Bir ekip giriyoruz, malzemelerimiz küçük de değildi. Bayağı büyük bir teşkilatla oraya girdik.

▶ Film ekibini nasıl oluşturduunuz?

▶ Film ekibini nasıl oluşturduunuz?

Ekip büyük oranda bizim uzun yıllardır birlikte çalıştığımız, sinema konuştuğumuz Hayal Per-

Meşk geleneği kaybolmuş değil. Ben onu var olarak görüyorsam, o var. O emeği sarf eden birileri çıkarsa devam edecek. Her zaman da birilerinin çıkacağını düşünüyorum, belki bu bazen çok azalacak incelecek bu zincir ama hep çıkacak.

desi atölyesinden arkadaşlardan oluşuyordu. Görüntü yönetmenimiz Abdülğafur (Şahin), yönetmen yardımcılarımız Koray (Sevindi), Mustafa Emin (Büyükcoşkun). Film bir yönüyle Bilim ve Sanat Vakfı çevresindeki bu birikimin ürünüdür.

▶ **Filmde tespah ve bir türlü yanmayan lamba gibi yan hikâyeler var. Karakterdeki iç değişimler bunlar aracılığıyla anlatılıyor. Senaryoda mı yer alıyordu yoksa süreç içinde mi ortaya çıktı?**

Senaryoda yer alıyordu. Filmin seyirlik olması için koyduğumuz detaylar. Ama o büyük resimde bu uygulamaların hepsi var. Yapay, kafamızdan koyduğumuz hiçbir şey yok. Tespihle ilgili mevzular, bu tip hikâyeler var. Lambayı da bir usta geliyor, yakıyor. Çocuğun seyrine paralel olsun diye koymuştuk.

Filmde yer almasını istediğimiz güzel bir sahne vardı, sevdiğim bir sahneydi. Çocuğun annesiyle bir irtibatı vardı. Filmin sonuna doğru annesinin yanına gidiyor. Annesi ona mevliden birkaç beyit okuyor. Onun çocukken okuduğu bir şey olduğunu anlatmak istiyorduk. Çocuğun bu işe bulaşmasının, çocukluğundan gelen bir şey olduğunu koymak istemiştik. Bunun Abdurrahman'da gerçekten yeri var. Annesi ona küçükken hep hafızlar dinletiyormuş. Abdurrahman için bu sahneyi çekebiliriz, yapay olmaz. Bir paralellik var. Fakat annesi kabul etmedi işin içinde olmayı. Hiçbir oyuncu filme dâhil etmediğimiz, gerçek insanlardan yola çıktığımız, yapay bir anne koyamayacağımız için o sahneyi koymadık.

▶ **Kurgu süreci zorlu olmuştur diye tahmin ediyorum. Sürekli öngörülemeden bir şeyler dâhil oluyor filme, bir yandan dramatik bir kurgu olması gerekiyor.**

Orada film mantığında düşünüyoruz artık. Seyirlik olacak, bir ritim olacak, duygular akacak, bir yandan gerçeklik hissi. Çok güzel sahneler vardı ama hep çıkardık bütüne zarar veriyor diye. En kolay kurgu yaptığımız kısımlar, senaryoda biraz daha fazla yazdığımız kısımlar. Tespih sahnelerini mesela nispeten kolay kurguladık, orada bir akış var. Ama meşkların ilişkisi, bağlantıları, nerelerde yer alacağı daha zorlu konular oldu. Zor bir kurgu süreciydi ama hamdolsun.

▶ **Yeni projeleriniz neler? Üstünde çalıştığınız neler var?**

Belgeselden devam edeceğim gibi gözüküyor. Bu coğrafyanın birikimine bu şekilde temas edebiliyorum şu an. Kurmacada biraz daha mesafe koyuyorsunuz. Belgesel çekerek o malzemeyle birebir hemdem olma mecburiyeti ortaya çıkıyor. Malzemenin kendisine tabi olduğunuz bir süreç var. Belgesel yapmaya devam etmeyi düşünüyorum. Bu hafıza problemini aşmanın başka bir yolu yok gibi geliyor bana. Kurmaca inşallah sonrasında. Gerçi çok büyük ayrımlar yapmıyorum. Film filmidir. Şu an yine musiki üzerinden gidiyoruz. Miraciyye ile alakalı bir şey çalışıyoruz. Bir proje daha var, o daha ilginç. Biraz daha şekillensin onu o zaman konuşuruz. Şu an iki tane proje var tezgâhta. İkisile alakalı çalışıyoruz. Ön hazırlık ve senaryo süreçleri devam ediyor. Kısmet olur, nasip olursa çekeriz.



İnsan İnsanın Zombisidir

Selami Varlık

2010'dan bugüne Amerikan kanalı AMC'de yayınlanan ünlü *The Walking Dead* dizisi izlenme rekorları kırmaya devam ediyor. Dizi, zombilerin medeniyeti yok ettiği bir dünyada, eski polis memuru Rick Grimes (Andrew Lincoln) yönetiminde bir grubun yaşam mücadelesini anlatıyor. Dördüncü sezonun son bölümlerinde ve Ekim ayında yeni gösterime giren beşinci sezonun başında, *The Walking Dead* farklı bir tür vahşete yer veriyor: Kanibalizm. Rick ve grubu sezonun

başından beri büyük umutlarla ulaşmak istedikleri Terminus'a (son durak) nihayet geliyorlar yalnız bekleedikleriyle karşılaşmıyorlar. Öykünün gelişiminde bu vakia çok anlamlı bir yeni adım oluşturuyor: Artık insanın da insanı yiyebilmesi. Dizide bu tamamıyla yeni bir şey değildir, fakat daha önce sadece zombiye dönüşmüş insanlar başka insanları yemeye çalışıyordu. Yani artık, insan sadece zombiye dönüşmüyor, insan halinde kalarak bile zombileşiyor, yani zombisel niteliklere bürünüyor. Aslında, insan ile zombi arasındaki sınırın inceliğini dizi daha önce de birkaç kez ele alıyor. Örneğin

ikinci sezonun yedinci bölümünde, Rick ve arkadaşları Hershel'in çiftliğine sığındıktan sonra, samanlığın Hershel'in gizlemek istediği zombilerle dolu olduğunu öğreniyorlar; çünkü Hershel onları hâlâ insan olarak görüyor. Onların hasata ve bir gün tedavi olana kadar zarar vermemek için hapsedilmeleri gerekiyor.

Terminus'taki olaydaki yenilik, artık insanın zombice davranmasından kaynaklanıyor. Buradaki basit bir vahşilik değildir, zira Gareth ve arkadaşları ölmek için başka çareleri olmadığını düşünüyorlar

ve yaptıklarını meşurlaştırmaya çalışıyorlar. Tıpkı zombilerin ahlaki açıdan acımasız olmaları gibi, zira onlar sadece Aristoteles'in betimlediği hayvani ruha uyarak yeme ihtiyacı duyuyorlar.

Ama her şeye rağmen, Gareth'in grubu artık zombiler gibi davranıyor. Ve bu açıdan, daha sonra, Rick'in grubu bir kiliseye sığındığında Terminus'tan kaçmış olan kaniballerin Rick'in arkadaşı Bob'u yakalayıp bacağına yedikleri sahne çok anlamlı. Çünkü daha önce bir zombi tarafından ısırılmış ve dönüşmek üzere olan Bob'u yiyerek kaniballer aslında zombi eti yemiş oluyorlar ve bunu fark eden Bob kahkahalar atıyor. Yani, hem zombi gibi davranan insanlar bu şekilde gerçekten zombi oluyor, hem de rollerin tam tersine çevrilmesiyle, artık insan insan eti yemiyor, insan zombi eti yemiş oluyor. Başka bir deyişle, sırayla, zombinin insanı, insanın insanı ve insanın zombiyi yemesine tanık oluyoruz. Ve durumu fark eden

Gareth'in arkadaşının yediği eti tükürmeye çalışması çok anlamlıdır.

“Ya Kasap Ya Sığır”

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi Gareth ve arkadaşları da aslında iyi insanlardı. Geçmişe dönük sahnelerde, onların da konteynırlara kapatıldığını ve “ya kasap ya sığır” (“you’re either the butcher or the cattle”) olmaları gerektiğini anladıklarını görüyoruz. Yani, hayatlarını kurtarmak için bu hale geldiklerini anlıyoruz.

Burada akla İngiliz filozof Hobbes'un *Leviathan* kitabında betimlediği doğa durumunda insanın “insanın kurdu” olması akla geliyor. Zira herhangi bir devletin veya otoritenin bulunmadığı bu medeniyet öncesi durumda herkes yaşamını korumak amacıyla herkes

için tehdit oluşturuyor ve bu şekilde “herkesin herkese karşı savaşı” meydana geliyor. Bu açıdan bakıldığında, medeniyetin sonunu anlatan dizi belki de aslında medeniyet öncesi durumu betimliyor. Zombiler, teknolojinin artık hiçbir işe yaramadığı bir ortamda yırtıcı hayvanların temsili olarak karşımıza çıkıyor. Ve bu durumda gerçek tehdit, zombilerden daha çok diğer insanlar oluyor, çünkü herkes aynı şeyi istiyor ve paylaşmıyor.

Aslında dizi dördüncü sezonun son bölümünde Terminus'a gelmeden hemen önce de Hobbes'un doğa durumunu hatırlatıyor. Zira ilk kez Rick bir düşmanı ısırarak öldürüyor. Çok yorumlanan dehşet dolu bir sahnede, Rick hem canını kurtarmak hem de tecavüz

Bir toplumda yürürlükte olan yasal kurallar artık geçersiz olduğunda, insanlar yaşamlarını hangi doğal, tabii ilkelere göre sürdürmelidirler?



mağduru olmak üzere olan oğlu Carl'ı korumak için Joe isimdeki bir grubun liderinin boğazına ağzı ile saldırıyor ve ardından Carl'a saldıran adamı çok vahşi bir şekilde öldürüyor. Bu sahnede iki nokta özellikle dikkat çekiyor: hem Rick'in bilinçli bir şekilde düşmanını öldürmektense, bakışlarının ifade ettiği gibi, neredeyse şuurunu yitirmiş halde olması, hem de Carl'ın bu duruma "talep" (claim) kuralından dolayı düşmüş olması. Daryl bir süre Joe'nun grubuna katıldığında burada uygulanan tek bir kural olduğunu öğreniyor: Bir şey ancak onu herkesten önce görüp talep eden kişiye aittir. Doğa durumunda bir şeyin bir kişiye ait olmasını garanti altına alan hiçbir yasa bulunmadığına göre, tek engel fiziksel güçtür. Ve bunun için dizinin başından beri

sürekli fertlerin değil de grupların veya birer lideri olan sürülerin serüvenlerini takip ediyoruz. Aslında tehdit zombilerden değil, can ve mal mücadelesi veren insanlardan geliyor. Örneğin, Terminus'a ulaştığında Rick buradaki insanların Maggie'nin çantasını, Hershel'in saatini veya Daryl'in pançosunu kullandıklarını gördüğünde şüphelenmeye başlıyor.

İnsanlık Mücadelesi

Hobbes insan doğasını çok kötümser bir şekilde algılıyor. İnsanda belirleyici olan onun akli değil de onun hayvani nitelikleri ve temelde verdiği yaşam mücadelesidir. İnsan, aşkın bir amaç peşinde koşan bir varlık olmak yerine, çevresindeki etkilere tepkiler veren bir otomattır. Dolayısıyla, antik Yunan felse-

fesindeki gibi sosyalleşmenin amacı ahlaki bir erdeme ulaşmak değil, sadece hayatı emniyete almaktır. Böyle bir doğa durumunda en önemli unsur rakiplerden daha güçlü olmaktır. Doğa durumunda insanların hepsi denk ve benzer konumdadır. Bu şekilde herkesin her şey üzerinde hakkı vardır. Ve farklı insanların aynı şeye ilgi duydukları takdirde ölesiye savaş kaçınılmazdır. Bu açıdan, doğa durumu aynı zamanda bir savaş durumudur. İnsanları hareketlendiren tek unsur, şiddetli ölüm korkusudur. Böyle bir durumda çalışma olmaz, zira emeğin karşılığı yoktur; ne bir kırsal ekonomi, ne bilim, ne toplum vardır, zira her alanda sadece ölüm korkusu ve kişisel yaşam mücadelesi

hakimdir. Sadece toplum sözleşmesiyle insanlar bu durumdan kurtulabilirler. Hobbes devletin gerekliliğini bir kurgu olan doğa durumunun tasvirine dayandırıyor. Zira bu şekilde herkes belli miktarda iddialarından karşılıklı vazgeçip gücünü Egemen'e sevk edecektir. Hobbes sosyal sözleşmenin gerekliliğini bu şekilde temellendiriyor.

İnsanın özünde kötü değil de iyi olduğunu düşünen, Rousseau'nun Hobbes'a yönelttiği eleştiriyi göz önünde bulundurursak, *The Walking Dead* dizisiyle doğa durumu arasındaki benzetme daha da açıklık kazanıyor. Rousseau'ya göre, Hobbes'un oldukça karamsar tablosu toplum öncesi hali değil de toplum sonrası hali betimliyor. *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin*

Kaynağı kitabında açıkladığı gibi, Rousseau'ya göre Hobbes'un doğa durumundaki insanların nitelikleri ve tutkuları aslında toplumsal insanlara hastır. Yabani insandan bahsettiğini düşünen Hobbes aslında sadece medeni insandan bahsetmektedir. Rousseau'ya göre toplum öncesi doğa durumunda ne savaş ne tehdit vardır ve Hobbes'un ele aldığı tutkular medeni insana aittir. İnsan medeni bir sistemde sahip olduğu malı, güveni, şanı kaybettikten sonra böyle bir savaşa girer. Bu açıdan bakıldığında, bu tespitler *The Walking Dead* dizisine oldukça uygun gözüküyor.

Dizinin kendisi de zaten medeniyet öncesi ve sonrası durumlar arasındaki benzerliği ele alıyor. Ve her iki durumda sorgulanan mesele pozitif hukuktan tekrar doğal hukuka geçiş sorunudur. Bir toplumda yürürlükte olan yasal kurallar artık geçersiz olduğunda, insanlar yaşamlarını hangi doğal, tabii ilkelere göre sürdürmelidirler? Ve bu çerçevede, aslında dizi sürekli aynı soruyu soruyor: Ahlaki olarak insanı insan yapan nedir? Dolayısıyla, burada verilen mücadele hem bedensel olarak canlı kalma mücadelesi, hem de bundan daha ziyade, değerlere riayet eden insan olarak kalma mücadelesidir. Ve dizi ilerledikçe muhafaza edilmeye çalışılan, sadece insanların değil aynı zamanda insanlığın varlığıdır.

Hobbes'un *Leviathan*'da betimlediği devletin veya otoritenin bulunmadığı medeniyet öncesi durumda herkes yaşamını korumak amacıyla herkes için tehdit oluşturuyor ve bu şekilde "herkesin herkese karşı savaşı" meydana geliyor.



Hay Way Zaman'ın Siyaseti

ALİ ASLAN

Nezahat Gündoğan'ın *Hay Way Zaman* (2014) belgeseli Dersimli Emos Gülver'in kişisel dramı üzerinden Türkiye Cumhuriyeti devletinin toplumla kurmuş olduğu hastalıklı ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Emos'un anne-babası ve iki kardeşi 1937-8 Dersim olaylarında ordu tarafından kursuna dizilerek katledilmiştir. Katliamdan şans eseri kurtulan Emos, bir subay tarafından evlatlık olarak alınmış, fakat burada da etnik-mezhepsel kimliğinden ötürü sürekli

şağılanmalara ve baskılara maruz kalmıştır. Belgeselde Emos'un Dersim'de bir zamanlar anne-babası ile yaşadığı köye yaptığı ziyaret ve burada hayatta kalan akrabalarıyla karşılaşmasının yarattığı duygusal yoğunluk ve flashbacklerle geçmişe yapılan yolculuklar üzerinden Dersim'de yaşanan insanlık dramı gözler önüne serilmektedir.

İnsani-ahlaki bir perspektiften siyaset-insan karşılaşmasında devletin insan karşısında herhangi bir şansı yoktur. Siyaset, özellikle de modern siyaset, ahlaki yükümlülüklerden çok zorunlulukları dikkate alır. İnsani-

ahlaki perspektiften meseleyi ele alan ve bir devlet eleştirisi olarak okuyabileceğimiz belgesel, siyaset karşısında önemli bir ahlaki üstünlük kurmaktadır. Ancak belgeselin de bir siyasetinin olduğunu gözden kaçırmamak gerekir ve belgeselin siyaseti bazı sorunları barındırmaktadır. Bunlardan en önemlisi belgeselin son yıllarda siyasetteki yapısal değişimleri ve özellikle de Alevi ve Kürt meselesinde atılan adımları hesaba katmayarak, zamanın ruhunu

ıskalması ve anakronizme düşme tehlikesi yaşamasıdır. Bu anakronizm, belgeselin görünürdeki siyasi amacına, etnik-dini aidiyeti nedeniyle ezilen toplumsal kesimlerin acılarının dindirilmesi ve toplumda saygın bir yer edinmelerine katkı sunmaya hizmet etmemektedir.

Bu sorunu biraz daha açalım. Türkiye Cumhuriyeti modern bir ulus-devlet olarak kuruldu. Bu, egemenliğin millete dayanması anlamını taşımaktaydı. Böylece millet, devlet iktidarının kaynağı haline geliyordu. Bu durum milletin ne düşündüğünün, neye inandığının ve neyi arzuladığının siyasi açıdan kritik bir öneme sahip olması demektir. Dolayısıyla, egemenliğe kaynaklık edecek halk yığınlarının anlamlı bir bütünlüğe kavuşturulması, yani millet haline getirilmesi sorunu doğdu. Milletin inşasındaki temel kriter de devlet ile

milletin değerlerinin ve arzularının örtüşmesiydi. Böylece devlet-millet ilişkisinde birlik ve bütünlüğün, yani kimliğin üretilmesi sorunu siyasetin merkezine yerleşti. Bir bakıma milletin iktidarı, trajedisini de beraberinde getiriyordu.

Hay Way Zaman anne-babası ve iki kardeşi 1937-8 Dersim olaylarında ordu tarafından kurşuna dizilerek katledilen Emoş Gülver'in kişisel dramı üzerinden Türkiye Cumhuriyeti devletinin toplumla kurmuş olduğu hastalıklı ilişkiyi anlatır.

Milli Kimlik İnşası ve Kriz

Modern siyasetin halk yığınlarından bir millet inşa etme sorunu, tarihi şartlar nedeniyle Türkiye'de çok daha travmatik bir şekilde yaşanmıştır. Çünkü modern

siyasi yapıların inşası, çok kısa bir süre zarfında ve kökten bir kültürel ve medeniyet değişimini içerecek şekilde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu şartlar, toplumun değer ve taleplerine tamamiyle kulaklarını tıkayan sert bir otoriterliği üretmiştir. Dolayısıyla, kuruluş aşamasında kaçınılmaz olarak devlet ile millet arasında derin bir ideolojik yabancılaşma ortaya çıkmıştır. Daha sonra bu yabancılaşma, kurumsallaşarak devletin kurucu bir unsuru haline gelmiştir. Modern ulus-devletin varoluşsal niteliği olan devlet-millet birlikteliği bir türlü sağlanamamış ve sağlıklı bir kimlik ve düzen üretilmemiştir. Bu siyasi anormalliğin neden olduğu derin mesruiyet krizi, milletin taleplerinin güvenleştirilerek bastırılması ve devletin millete karşı korunması yoluyla gizlenmeye çalışılmıştır. Özetle, Cumhuriyet tarihi devletin



kuruluşunda ortaya çıkan meşruiyet krizinin ertelenerek kangrenleşmesinin tarihidir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin bu bağlamdaki politikalarını üç kategoriye ayırmak mümkündür. İlk olarak, merkezdeki muhalif elitler ve toplum temsilcileri farklı yollarla tasfiye edilmiştir. İkinci olarak, toplumun dönüştürülmesi kapsamında belli toplumsal kesimler dönemsel siyasi ve askeri müdahalelere ve baskılara maruz kalmışlardır. Dersim katliamı bu baskıların en net şekilde gözlemlendiği anlardan birisidir. Son olarak, toplumu istediği gibi dönüştürmeyi beceremeyen ve artan bir şekilde uluslararası toplumun demokratikleşme, yani devleti tüm topluma

açma baskısını yiyen yönetici elit, toplumu ideolojik olarak ikiye bölerek iktidarını koruma yoluna gitmiştir. Bir tarafta siyasi, ekonomik ve kültürel olarak çevreye mahkûm edilerek egemenlikten pay verilmeyen, birbirinden kopuk ve cemaatler halinde organize olan geniş halk yığınları yer almıştır. Diğer tarafta ise merkezde toplumun tamamını temsil etme iddiasıyla egemenliğin üzerine çöken, devlet ideolojisini içselleştirmenin bahsettiği ayrıcalıklarla donanmış gürbüz bir azınlık, laikçi-ulusalcı bir cemaat yer almıştır.

Bu otoriter ve cemaatçi yönetim yapısı 1990'lı yıllarda dağılmaya başlamış ve 2000'li yıllarda kapsamlı bir restorasyon

süreci başlamıştır. Bu süreçte, bir yandan devlet-millet arasındaki mesafenin ortadan kaldırılması, diğer yandan da devlet-millet birlikteliğinin yeniden inşasına yönelik adımlar atılmıştır. Dolayısıyla, daha önceleri devletin toplumsal kesimlere yönelik reddiyeci politikaları terk edilerek toplumsal farklılıklar tanınmıştır. Bu tanınmanın içerisinde geçmişte devletin çevredeki toplumsal kesimlere yönelik işlediği suçları kabullenerek özür dilemesi de yer almaktadır. Diğer taraftan, modern siyasetin doğası gereği toplumsal farklılıkların yeniden bir kimlik altında toplanması, toplumun yeniden inşası söz konusu olmuştur. Günümüzün Türkiyesinin 'siyasi zamanı' toplumun yeniden inşa sürecini göstermektedir.

Hay Way Zaman'ın ısrarla altını çizdiği nokta, Dersim'de yapılanlardan dolayı devletin çıkıp özür dilemesi ve burada hayatını kaybedenlerin itibarlarının teslim edilmesidir. Bu haliyle belgesel, 2000'li yıllar öncesinin reddiyeci politikalarını hedef almaktadır. Ancak yukarıda anlatıldığı gibi, Türkiye siyasetinde zamanın ruhu önemli ölçüde değişmiş bulunmaktadır. Burada devlet-toplum zıtlasmasından daha çok, farklı toplumsal kesimler arasında canlı bir etkileşime, birbirinden kopuk cemaatler şeklinde örgütlenmiş bir toplumsal yapıdan gerçek manada bir toplum olmaya geçiş sürecine şahitlik etmekteyiz. Bu, geçmişte yaşananların hatırlanarak ve kabullenilerek dindirilmesi yanında, tüm toplumsal kesimlerin toplumun inşası için elini

taşın altına sokması ve üzerine düşen sorumluluğu almasını da gerektirmektedir. *Hay Way Zaman* inşa etmeye çalıştığı 'devletin devamlılığı' söylemi ile bu konuda maalesef sınıfta kalmaktadır. Bu noktada, günümüzde özgür ve demokratik bir toplumun inşası için doğan fırsatı sabote etme riski taşıyan Alevi-Sünni kutuplaşmasını üretmeye yönelik utangaç adımlar da atmaktadır. Dersim olaylarını gerçekleştiren siyasi elit ile on altıncı yüzyılda şeyhülislamlık yapmış Ebussud Efendi'nin 'kızılbaşlara' yönelik fetvaları arasında siyasi-tarihi bağlam farklılıklarını göz ardı ederek zorlama bir bağ ve ortaklık kurmak tam da bu amaca hizmet etmektedir.

Sonuç olarak, *Hay Way Zaman* getirdiği insani-ahlaki karşı çıkış ile bir yandan devlete ve düzene haklı eleştirilerde bulunurken, diğer taraftan ortaya koyduğu siyaseti ile toplumun inşası için üzerine düşen sorumluluktan kaçmaktadır. Toplum, toplumsal hak ve özgürlük taleplerinin toplamıdır, yani toplum ve talepler birbiriyle nerdeyse özdeş olgulardır. Haliyle, taleplerin karşılanabilmesi için bir topluma ve düzene ihtiyaç vardır ve bu düzen ancak toplumda herkesin üzerine düşeni yapmasıyla gerçekleştirilebilir. Kısaca, belgeselde özgürlük-sorumluluk dengesinin yeterince sağlıklı kurulmadığını söylemeliyiz.

Alpgiray M. Uğurlu: “Sinemanın Şartları Zor”

SÖYLEŞİ: ZEYNEP TURAN

2013 yılında ilk filmi *Uvertür*'ü çeken Alpgiray Muhammed Uğurlu ile ilk kısa film deneyiminin amatörlüklerini, tüm olumsuzluklara rağmen pes etmeyip nasıl devam ettiğini ve ilk uzun metraj filminin heyecanını konuştuk.

▾ Sinemaya ilginiz nasıl oluştu?

Çok ısmarlama olmadı. Normalde müzisyen olmak istiyordum. Ortaokulda yazı denemelerim vardı. Yarışmalara katılıp, derece almıştım. Sonra üniversitede müziğe dönüştü bu ilgi. Müzik de çok olanaksız geldi. Üniversitede bir grubumuz vardı. Sonra bir gün bir hikâye duydum arkadaşımдан; bayağı etkiledi beni. O hikâyeyi bir filme dönüştürebilir miyiz

diye düşündüm. İnternette nasıl senaryo yazılır diye baktım. Küçük çaplı bir kısa film çektim. Gösterildi birkaç yerde. Biraz daha denemeye karar verdim O zaman mühendislik okuyordum İTÜ'de. Sonra sinema okumak nasıl bir şeymiş diye merak ettim. Sosyal bilimci hiç arkadaşımız yok, sosyal bilim nasıl okunuyormuş diye merak ettim.

Bilgi Üniversitesi'ne yüksek lisansa girdim. Bir yandan mühendislik yaptım bir yandan yüksek lisansa devam ettim. Sonra kısa filmler vs. derken iş çığ gibi büyüdü. Öyle çocukluğumdan beri ben film çekeceğim diye bir şey yoktu. Kubrick'in elinde fotoğraf makinesi varmış ya sürekli fotoğraf çekiyormuş. Bende öyle bir durum yoktu. Daha çok bir hikâye nasıl anlatılabilir sorusu vardı kafamda. Müzik grubunda da şarkı sözlerini ben yazıyordum. Orada da hep bir hikâye anlatma güdüm vardı. Başka bir şey denk gelseydi belki ona yönelirdim. Bir de bizim ergenlikten yetişkinliğe geçiş dönemimizde sinema revaçtaydı. Şimdi de hâlâ yükseliyor. Nehir akıyor, sen de onunla akıyorsun. Film yapmak başka bir dert, yaptıktan sonrası başka bir dert... Gösterim anındaki hissiyat çok farklı... Çok katmanlı bir iş.

▼ İlk kısa film tecrübeniz nasıldı?

Çok garipti. İlk kısa filmimi tek başıma çektim. Diyalog yoktu. Sadece müzik vardı. Bir de nasıl yapacağım hakkında hiçbir fikrim yoktu. Hakikaten bomboş bir düzlemde benim için. Arkadaşımdan kamera buldum. O da fotoğrafçıydı. İTÜ'nün küçük bir salonu vardı. Bende ışık yoktu; bir masa lambası vardı, bir de sahne ışıkları. Bir tane oyuncu buldum; o da arkadaşımın arkadaşıydı. Kör topal uğraştık işte. Tam o sırada evde montaj nasıl yapılır videoları dönüyordu. Kadir Köymen o zaman çok yardımcı olmuştu bizim gibi yeni filmcilere. Elimde bir sürü ham görüntü var, ama kâğıttakine hiç benzemiyor. Bir yandan



montaj öğrenmeye çalışıyorum. Karanlıkta yürümek gibi. Onu oradan kestim, bunu buradan. Baktım, devamlılık yok. O kadar fikrim yok ne yaptığım hakkında. Sadece bir hikâye anlatma isteğim vardı. Motivasyonum oydu. Birkaç kişiye gösterdim, enteresan buldular. Sosyal medyada dalga geçilen düğün videoları vardır ya, öyle değildi yani. Bayağı akan bir hikâye vardı. İzlettiğim insanlar öyle bir şey bekledikleri için galiba tepkileri bu şekilde oldu. Sonra gaza getirdiler beni. İkinci filmi de iki kişi çektik. Bodoslama girdik yani.

Ben hikâye anlatmak istiyorum sonuçta. Bir süre sonra değersiz gelebilir o hikâye size. Bugün okuduğun bir kitap, üç sene sonra başka bir anlam ifade ediyor. Bir hikâye anlatmak istediğinde de böyle, o üç ay sonra başka bir şeyi anlatıyor olabilir. O yüzden kâğıda döktüğüm bir şeyi hemen görselleştirme eğilimim var. Onun da iyi bir şey olduğunu düşünüyorum. Şu ana kadar beni pek yarılmadı. Yılda maksimum bir kısa film çekerek sürekli çekmeye devam ettim. Yarım kalan çok kısa filmim var. Bir korku filmi denemiştım meselâ, gerçekten çok kötü olmuştı. Onu montajlamadım bile. Hep bir eksik yanı oluyordu; ya ses kötüydü ya oyunculuklar berbattı.

▶ **Çok ısrarcıymışsınız. Epeyde kısa filminiz var. Pes etmeden devam etmişsiniz.**

Evet. İşin kuralı bu galiba. Sinemanın çok zorlu, çetin şartları var. Fonlar sınırlı. Birçok oyuncu var; hepsi çok yetenekli. Sadece burada değil, bütün dünyada böyle olduğunu düşünüyorum. Bir işte çok para olunca rekabet de çok oluyor.

▶ **Kendi kısa filmlerinizi haricinde neler yaptınız?**

O zamanlar bir topluluk vardı. Birinin bir şeye ihtiyacı oluyordu, hemen ona yardıma koşuyorduk. Sesçi lâzım oluyordu, hiçbirimiz sestem anlamamamıza, boom'u nasıl tutaca-

ğımızı bilmememize rağmen hemen internetten araştırıp ses nasıl alınır ona bakıyorduk. Arkadaşlarımın, tanıdıklarımın, hatta hiç tanımadığım insanların setlerinde de çalıştım. Profesyonel setlerde çalışmadım ama. Bizim dönemde kısa filmciler bayağı dayanışma içerisindedi. Herkes birbirinin filmine koşturuyordu. Başka türlü de olmaz zaten. Kısa filmde para yok. Ekibin yol parasını bile çıkaramayabiliyorsun. Bizi geliştiren de bu motivasyon oldu.

▶ **İlk uzun metrajfilminizi *Uvertür*'den bahsedelim. İlk olması sebebiyle henüz sahip olduğunuz bir stiliniz yokken ortaya ne çıkacağını kestirmek zor oluyor mu?**

Her yönetmenin kendi stili oluyor. Ama anlattığın hikâyeyle biçim bire bir orantılı. İçerik biçimi belirmeli bana kalırsa. *Uvertür*'ü yaptım ama *Uvertür*'e benzer filmler yapacağım anlamına gelmiyor bu. *Uvertür*'de prodüksiyon anlamında kısa filmle benzerlikler vardı. Bundan önce yarım bıraktığım bir uzun metraj filmim vardı. Onda bayağı akıllandım. Çekmek için Manisa'ya gitmiştik. Oradaki tiyatrocu arkadaşlarla çalıştım. On gün boyunca yağmur yağdı ve çekimleri ertelemek zorunda kaldık. Ben de çektiklerimi montajlayıp, nasıl oluyor diye bakmaya karar verdim o sırada ve tatmin olmadım yaptığım işten. Bu işin neden kafamdaki gibi olmadığını, başarısız olduğunu listelemeye çalıştım. Vardığım so-

nuç da içeriğin kendisinin biçimi oluşturmayı-
şıydı. Ben bir şekilde başkalarının biçimlerini
yağmalamıştım. O da gerekli teçizatın ve
koşulların sağlanamamasıyla başarısız ol-
muştu. *Uvertür*'de içerik biçimi oluşturmak
zorundaydı. O da doğrudan prodüksiyonu
etkiliyor.

O dönem çok senaryo yazdım. Yapımcılara
gittiğimde her biri, hikâye güzel ama bütçe
yetmez dedi. Sonra baktım bu böyle olmayac-
cak. Tamamen kısa filmci güdüsüyle çalıştık.
Sette minimum üç, maksimum beş kişiydik ve
bu kısa film refleksiyle uzun metraj çekme-
me sebep oldu. Dolayısıyla karakterin hikâye
motivasyonu filme biçim olarak farklı yansıdı.
Ben filmi başka bir prodüksiyon için prolog
gibi çekmiştim. Ama beklentimizin üzerinde
bir yol açtı.

➤ **Kısa film refleksiyle uzun metraj çek-
tim dediniz. Bunu biraz daha açar mı-
sınız? *Uvertür*'ün prodüksiyon, post-
prodüksiyon süreci nasıldı?**

Hikâyenin olmazsa olmazları, ana karakterle-
rin, yan karakterlerin ve onların kullanacağı
spesifik alet edevatın gerekliliği vardı. Bir dö-
küm yaptığımda bu olmazsa olmazların bazı-
larından vazgeçmek zorunda kaldım. Çünkü
onları yapsaydım filmin süresi uzayacaktı. O
kadar da param yoktu açıkçası. Bazılarından
vazgeçtim, ama bazılarından da kesinlikle vaz-
geçmem dedim. Ev sahnelerini altı günde
çektik. O altı gün boyunca kullanabileceğimiz
bir ev lâzımdı; o da benim evimdi. Çekim eki-
binin git gel yapmaması gerekiyordu, çünkü
bütün sahneleri her an çekebilirdik. İkamet



edeceğimiz yerin de eve yakın olması gere-
kiyordu. Öyle bir yer de olmadığı için evde
kalmak zorundaydık. Bu yüzden de ekibin sı-
nırlı olması gerekiyordu. Biz altı gün evden hiç
çıkmadan filmi çektik. Daha sonraki sahneleri
çekeceğim ise belli değildi. Bir doktor, iki üç
tane de ofis sahnesi var. Daha önceki filmden
edindiğim tecrübeyle ben bunları bir yapıp
bakayım dedim. Dijital makinelerin kolay satın
alınabileceği ya da makineleri arkadaşından
ödünç alabileceğin zamanlardı.



Hastane sahnesini çekmek için hastaneye verecek paramız yok. Bilgi Üniversitesi'nin reviri aklıma geldi. Bölüm başkanına mail attım, bir günlüğüne kullanmak için izin istedik. Çok isterdim bir hastane koridorunda sahne çekmeyi. Bir figürasyon trafiği gerekiyordu çünkü. Ama onlar olmadığı için nasıl bir yola başvuracağımızı düşündük. Atıf'ın dışarıda geçirdiği zaman daha fazla aslında; eve geldikten sonraki kısmı daha küçük. Ama eve gelmediği sahneler daha hızlı akıyor. Ev sahnesi ise yavaş akıyor. Konuşmalar daha uzun, daha yayvan. Biz böyle bir yola başvurduk. Normalde yüksek prodüksiyonlu filmlerin yaptığı

seyi kurguya adapte ettik biraz. Filmin hikâye kurgusunu biraz daha değiştirdik.

İlk filmini yaparken tek kurşunun var ve o çok önemli; seni yansıtmayı lâzım. Filmin yapımcısı da ben olduğum için özgürüm. İstedik gibi kesebilirsin, sahne ekleyebilirsin. Ben o özgürlüğü olumlu kullandığımı düşünüyorum. İleride film yapmaya devam ettiğimde bir yapımcı sopası olacak. Onu görmesen bile hissedeceksin. *Uvertür*'ün sihri de biraz orada. Hem hikâye hem oyunculuk hem de post-prodüksiyon anlamında özgür bir film. Filmin başında ve sonunda yer alan animasyonlar, kâğıtta yazılandan çok farklı. Yazılanı yaptığımızda filme çok oturmadığını gördük ve değiştirmeye karar verdik. Bunların hepsi kısa filmci güdüsü... Kısa filmde ne yaptığını çok fazla düşünmüyorsun. Benim ya da arkadaşlarımda kısa filmlerinde süreç çok emprovize geliyordu. *Uvertür*'de de prodüksiyon süreci bu şekilde gelişti. Prodüksiyon süreci çok matematik olmasına rağmen post-prodüksiyondaki doğaçlama şeyler çok farklılık kattı.

► *Uvertür*'ün hikâyesi de kısa bir zamanda mı çıktı ortaya?

Annemden duyduğum bir hikâyeydi. Hikâyeyi duydum, akşam Burak ile buluştum. İki haftada da yazdık. Tabii üzerinden çok sular aktı; sette de değiştirdik. İki haftanın ardından prodüksiyon süreci başladı. Kurgusu uzun sürdü. Tam bitmeden Altın Portakal'a gönderdik. Seçilemedik. Murat Sarachoğlu birçok tavsiye verdi. Ön jürideydi. Onun çok fayda-

sını gördüm. Bir de benim hiç bire bir bana tavsiye veren bir mentor'um olmadı. O yüzden Murat Saraçoğlu'nun şurayı at, şurası anlaşılıyor vs. uyarıları çok işe yaradı.

▶ Filmde "İyi adamların canını ara sıra sıkırlar." diye bir cümle geçiyor. O iyi adamı, Atıf'ı anlatır mısınız?

Atıf'a iyi ya da kötü demem çok yanlış olur. Biz sette de çok konuştuk bunu Burak Türker ile. Bütün meselem buydu. Bu adam iyi mi, kötü mü? Hayatta da bu insan iyi bir

insan mı, kötü bir insan mı diye düşünürüm. Burada bize çay getiren kızın iyi mi kötü mü olduğunu, hayatta neler yaptığını merak ederim. Film de öyle bir temel üzerine kuruluyor. Bunu daha küçük bir dönüşümle vermek onun daha büyük olmasını sağlıyor. Atıf'ın kariyer hayatındaki her insanın söylediği şey onun iyi bir insan olduğu yönünde. Çünkü kafasını önüne eğiyor ve her söyleneni yapıyor. Ama diğer taraftan iyi bir adam olmak istemiyor. O kısır döngünün içinde kalmasını istedim. Bu hayat bizi ne kadar özgür, ne kadar sınırlı bırakıyor, bence bütün tartışma o. Annesiyle yaşayan bir adam var ve o adamın kendi dünyası o kadar. O dünyadan sıyrılma aşamasında yaptığı eylemler iyi mi kötü mü? İşte bu büyük bir tartışma. İzleyenler de farklı yorumladı. Kimisi artık kendi ayakları üzerinde durması

gerektiğini söyledi. Ama çoğunluk ve daha gelenekçi taraf ise annesine bakması gerektiğini söyledi. Bütün bu soruların da düğüm noktası filmdeki o mektup. O mektupta ne yazdığı hakkında hiçbirimizin fikri yok. O yüzden onun boş kalması daha doğru. Çünkü oraya ne koyarsan koy o adamın filmin sonundaki eylemi yapmasını haklı ya da haksız

olarak nitelendirecektir o mektup.

▶ Hayal ettiğiniz gibi oldu mu peki film?

Oldu. Ben çok mutluyum filmde. Bir sıkıntı yok. Filmde çalışanların çoğu da mutlu... İlk za-

manlar beklentimizin çok üzerinde karşılık aldığımız için mi böyle hissediyorum diye çok düşündüm. İstanbul Film Festivali'nde gösterildi. İstanbul Film Festivali'ne hayatım boyunca gittim. Perdenin önünde duran yönetmenleri, büyük ağabeyleri gördüm. Yurtdışına bir filmle gittim. Hindistan'a gittim. Hiç tanımadığın, bilmediğin insanlar geliyor ve senin filmin hakkında soru soruyorlar. Tuhaf bir durum... Kendini mi kandırıyorsun acaba diye soruyordum. Bu kadar ilgi olması senin iyi bir şey yaptığın anlamına gelmeyebilir dedim, ama sonra olmuş bu dedim; şimdi müsterihim. Daha iyisi olur muydu? Daha iyi prodüksiyonla, daha iyi görüntülerle çekilseydi hissiyatı daha farklı olurdu.

İlk filmini yaparken tek kurşunun var ve o çok önemli; seni yansıtmaya lâzım. Filmin yapımcısı da ben olduğum için özgürüm. İstediklerin gibi kesebilirsin, sahne ekleyebilirsin. Ben o özgürlüğü olumlu kullandığımı düşünüyorum.

▶ **Film tamamen bittikten sonra nasıl bir hissiyata bürünmüştünüz?**

Film başta 110 dakikaydı. Kesmeye kıyamadık. Bir de tepkileri ölçelim istedik. 110 dakikadan kısaltmak daha büyük bir kâbustu. Bir yandan da çok zevkli bir şey... Uğraşıyorsun, kafa patlatıyorsun. Matematik gibi biraz. Oh, bitti dediğim zamanlar olmuştur. Çünkü keyifli bir süreç değil. Bu işi yapanlarla haşır neşir olunca, bir ses stüdyosuna girince, oturduğun koltuk üç kişilik filân... Benim evimde öyle rahat koltuk yok. Koskoca perdede senin yaptığın film oluyor. Senin için çalışan birileri var. Ama meselâ *Uvertür* için kendi kendime konuşuyordum diyebilirim. Şu sahneyi öne mi alsam geriye mi alsam, bu plân güzel olmadı mı vs... Kurtuldum dediğim olmadı hiç, ama her sahne bitişinde bir tane daha bitti dedim. Ama negatif anlamda değil. Bir de heyecanlısın, ilk filmin bitiyor.

▶ **“Benim şöyle bir derdim var ve ağırlıklı olarak onu anlatmak istiyorum” gibi bir düşünceniz var mı?**

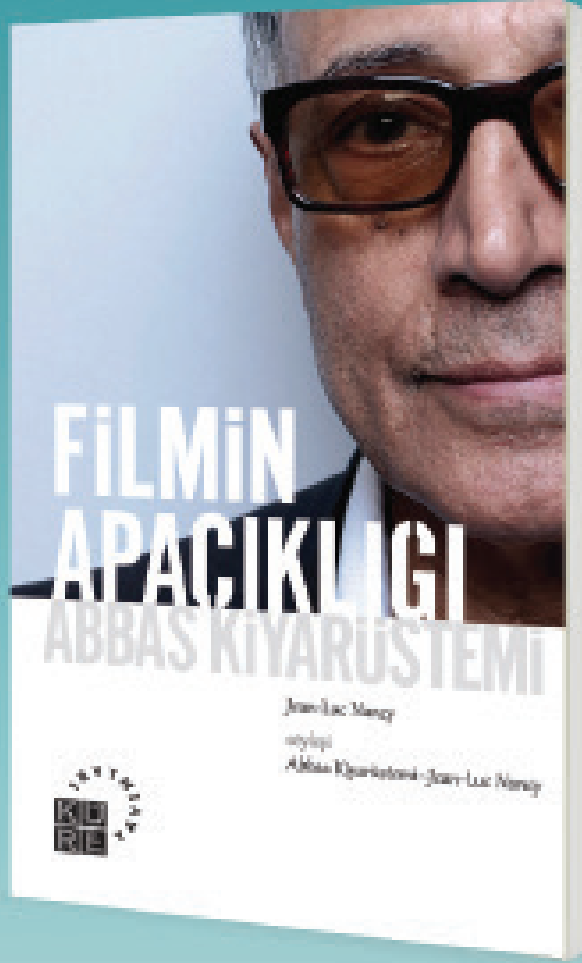
Bu ülkede beni rahatsız eden, kafama takılan şey Doğu-Batı arasında kalmışlık fikri... Bunu da filme yansıtabilir miyim, yansıtamaz mıyım bilmiyorum. Bir de öyle büyük lâflar söyleyecek birisi değilim ben. Öyle çok sistematik, prensipli bir sinemacı olmam herhâlde. Şu an değilim en azından, ileride de olmam diye düşünüyorum.

Son çektiğimiz film Enkaz, depremde göçük altında kalan bir kızla deprem sonrasında

travma yaşayan bir adamı anlatıyor. Şimdi bunun bir önceki filmle ne alâkası var? Bir diğeri de görücü usulü aşkların farklı varyasyonlarının anlatıldığı bir film. Hiç alâkası yok yani. Bir sonraki filmin senaryosu biraz daha fantastik... Başka insanlara yazdığım hikâyeler de çok farklı. Benim şu meseleye kafamı taktım ve bunu anlatacağım gibi bir kaygım yok.

▶ **Bundan sonra film yapmaya devam edecek misiniz?**

Bu ülkede film yapmayı devam ettirmenin zor olduğunu düşünüyorum. Filmcilerin geçim sıkıntısı da olduğu için başka işler yapmak zorunda kalıyorlar. Film oluşturmak için de bir konsantrasyon gerekiyor. İkinci filmi yaptım, üçüncü filmi de yazdım. O da inşallah yapılır. Setlerde çok fazla çalışmadım. Orada koşturacağıma evde oturup senaryo yazmak daha mantıklı geldi. Bir de ben genelde iki kişi yazıyorum. Karakterin eylemleri benim için çok daha önemli. Onlara karar vermek çok zor çünkü. Binlerce seçenek var. Kendi filminin önermesine doğru olan eylemleri seçmek, bence filmin senaryosundaki en önemli mevzu. Nasıl olacak bilmiyorum ama film yapmaya devam etmek istiyorum.



Fransız filozof Jean-Luc Nancy İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin sinemasıyla birlikte bir düşünce serüvenine çıktığı bu kitapta, zıksaklı ve dolambaçlı yollardan geçerek Kiyarüstemi'nin filmlerinde bakışın ve imgenin ulaştığı yeni anlamların izini sürüyor. Biz dünyanın anlamı ve sinema arasındaki ilişkinin bir temelliyet ilişkisi olmanın ötesine geçerek bir bakış aksiyomatlığı içinde yeniden kurulduğu özgün bir sinemanın apacikliğini düşünmeye çağırıyor. Filozof çıktığı bu yolculuğu yönetmenle gerçekleştirdiği vuku fiyetli bir söyleşisiyle de zenginleştiriyor.

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



Hafızanın İzinde: Bitmeyen Yürüyüş

HÜLYA TORUN

İsmini 60'ların popüler şarkısı Blue Light Yokohama'dan alan *Bitmeyen Yürüyüş* (*Arutemo Arutemo*, 2008), Japon sinemasının önde gelen isimlerinden Hirokazu Koreeda'nın imzasını taşıyor. Festival takipçilerinin yakından tanıdığı yönetmen Koreeda, bu filminin ardından eleştirmenlerce Yasujiro Ozu'nun varisi ilân edilmişti. *Bitmeyen Yürüyüş* temelde Yokoyama ailesinin bir gününü anlatan sade bir film, ancak taşıdığı otobiyografik özellikler ve Ozu'nun aile temalı filmlerini anımsatması açısından ayrı bir önemi hak ediyor.

Koreeda'nın ödüllere dolu filmografisine baktığımızda aile dramlarından samuray filmlerine, televizyon belgesellerinden fantastik filmlere kadar bir çeşitlilik görürüz. Ancak tek bir türe ya da anlatım yapısına bağlı kalmayan yönetmenin ölüm ve hafızaya dair kalıcı merakı, pek çok filmde form değiştirerek karşımıza çıkar. 1995 yılında çektiği ilk sinema filmi *Maborosi* (*Maboroshi no Hikari*) eşinin açıklanamayan intiharından sonra tekrar evlenip küçük bir balıkçı köyüne taşınan çocuklu bir kadını anlatır. Genç kadının hayatına yeni bir sayfa açarken ölümü sorgulamasına, yaşadığı kayıpların yaşam algısını şekillendirmesine tanık oluruz. *Yaşamdan Sonra* (0, 1998) ise hayat ile ölüm arasındaki bir

istasyonda geçer. Her pazartesi günü gelen, hayatlarını yeni kaybetmiş olan konuklar, danışmanlarıyla görüşerek sonsuzluğa yolculuk etmeden önce yanlarında götürebilecekleri bir anıyı seçmeye çalışırlar: Tek bir tercih hakları vardır ve düşünmek için de sadece bir haftaları.

Koreeda'nın verdiği röportajlar, senaryolarını oluştururken kendi kişisel tecrübelerinden beslendiğini açıkça ortaya koyar. Alzheimer hastalığına yakalanan dedesinin hafızası silindikçe kimliğinde oluşan boşluklar, yönetmenin küçük yaşta hayatı algılayışını derinden etkiler. Otobiyografik filmler yapmadığının altını ısrarla çizen Koreeda, filmlerindeki tüm karakterlerinin kurgusal olduğunu dile getirirken bu gruba dâhil etmediği tek kişi *Bitmeyen Yürüyüş* filmindeki anne Toshiko Yokoyama'dır. Yönetmen bu karakter ile uzun bir hastalık süreci sonrasında kaybettiği annesini anlatır. Annesinin hastalandığı haberini almadan önce onunla yeterince ilgilenmemiş olduğu için hep bir pişmanlık duyduğunu belirten Koreeda, filmin yapım sürecinde bu duygunun çok baskın olduğunu söyler.

Japon Ailesi ve Birey

Bitmeyen Yürüyüş filminde, on beş yıl önce bir çocuğun hayatını kurtarmak isterken boğularak ölen büyük oğulları Junpei'nin ölüm yıldönümünü anmak için toplanan Yokoyama ailesinin evine konuk oluruz. Mezarlığa yapılan kısa bir yürüyüş ve birkaç dış sahenin haricinde filmin tamamı, geleneksel dokusunu koruyan bu Japon evinde geçer.

Yemekler pişirilir, "tatami" üzerinde oturulur, ailece yemekler yenilir, yürüyüş yapılır, Budist sunağa tütsü yakılır. Her küçük anının ne kadar büyük önem arz ettiğini hatırlatan bir sadelikle gündelik hayat akıp gider.

Ailenin reisi Kyohei Yokoyama, gözlerindeki katarakt sebebiyle zorunlu bir emeklilik geçiren, iletişim becerileri gelişmemiş soğuk ve mesafeli bir doktordur. Eşi Toshiko Yokoyama ise pişirecek yemeği olduğunda kendini güvende hisseden, nezaketinin içinde acımasız eleştiriler de barındıran bir ev hanımı. Doktor Kyohei'nin kendisini sık sık eskiden klinik olarak kullandığı küçük odasına kapatıp çevresinden yalıtmasına karşılık, eşi Toshiko mutfakta, gündelik yaşamın merkezinde egemenliğini sürdürür; öyle ki torunları büyükannelerinin evini sevdiğini söylerken, yanlarından yürüyerek geçen dedelerini hatırlamak kimsenin aklına gelmez.

Evin ikinci oğlu Ryota, bu aile buluşması için hiç de hevesli değildir. Babası ve abisi gibi doktor olmak yerine Tokyo'da çalışmayı seçtiği için aile geleneği bozulmuş, babasının kliniği kapanmak zorunda kalmıştır. Ryota'nın evlenmeyi seçtiği Yukari ise önceki eşini kaybetmiş, on yaşında oğlu olan dul bir kadındır. Bayan Toshiko, oğlunun evliliğinden hoşnut değildir. Gerçek bir aile olabilmeleri için çocuk sahibi olmaları gerektiğini düşünürken Yukari'nin oğlunu pek benimsemez. Yaşlı çiftin kızları Chinami ise neşeli ve temiz kalpli bir araba satıcısı olan eşi ve iki çocuğuyla daha olumlu bir aile portresi çizer.

Filmde ölüm, hayal kırıklığı, özlem ve pişmanlık hayatla iç içedir. Her karakterin yıllar önce kaybettikleri Junpei'yi hatırlama şekli farklıdır. Benzer şekilde aynı geçmişe bakarak özlemlerle andıkları ya da unutmayı tercih ettikleri hatıralar da çeşitlidir. Kimseyle paylaşmadıkları özel anları da vardır: Sadece yalnızken dinledikleri şarkılar, hayattan, birbirlerinden beklentiler, umutlar... Kimisi takdir edilmek, kimisi sadece hatırlanmak arzusundadır. Bu Japon ailesinde, iletişimsizliğin had safhada olduğu anlar ya da büyük öfke patlamaları görülmezken her şeye rağmen aile olmak öncelenen bir değerdir.

Japon toplumunda ölmüş kişiler, gündelik hayatta etkilerini farklı bir şekilde devam ettirirler. İnsanların dünyası ile ruhların dünyası diye bir ayrım söz konusu değildir. Ölen yakınlarının ruhları, atalarının ruhlarıyla birleşerek insanlarla birlikte var olmaya devam ederler. İnsanlar her davranışlarında onları onurlandırmak ve saygıda kusur etmemek gayesini taşır. Bu inancın yansımaları, filmin en güçlü sekanslarından birinde, kelebeğin eve girişinde kendisini gösterir. Bayan Toshiko, kışı atlatan kelebeklerin ertesi yıl sarı kelebek olarak geri geldiklerine inanmaktadır. Daha önce mezarlıkta gördüğü kelebeğin evinde uçtuğunu fark ettiğinde çok heyecanlanır, kelebek oğlunun fotoğrafına konar. Ona Junpei diye seslenir; oğlunun bu şekilde evini ziyaret ettiğini düşünür. Diğer aile üyeleri Bayan Toshiko'nun bu hâline şaşırırlar; içeri giren sıradan bir kelebeğindir onların nazarında. Oğlu Ryota, nazikçe kelebeği tutup

dışarıya bırakır; sarı kelebek uçarak uzaklaşır, gözden kaybolur.

Bitmeyen Yürüyüş, hem aile ilişkilerini işleyiş şekli hem de sinematografik tercihleri bakımından izleyenlere ilk bakışta Yasujiro Ozu'nun filmlerini hatırlatır. Neredeyse aynı oyuncularla aynı filmi defalarca çekmiş izlenimi veren usta yönetmenin filmleri, Batılılaşma sürecinde gelenekle bağları kopan aile bireylerini anlatırken, toplumun yozlaşmasına ve yitirilen değerlere vurgu yapar. Benzer bir tema *Bitmeyen Yürüyüş* filminde de karşımıza çıkar. Yalnız yaşayan Yokoyama çifti, en büyük oğullarını kaybettikleri için, yaşlılıklarında yanlarına taşınıp onlara bakma görevini ikinci oğulları Ryota'nın yerine getirmesini beklemektedir. Lâkin oğullarının böyle bir niyeti yoktur. Yaşlı çift pek gönüllü olmasa da kızları ve damadı çocuklarıyla birlikte yaşlı çiftin yanına taşınmayı plânlar. Koreeda, filmde çekirdek ailenin kök aileden ayrılmasına yer verir, ancak sorunların kaynağını gelenek-Batılılaşma gerilimine indirgemez; karakterlerin yaşanmışlıklarını ve kişisel özelliklerini de bunda pay sahibi yapar. Geçmişi büyük bir hürmet ile yüceltmezken genç nesillerin tercihlerini de küçümseyip değersizleştirmez.

Yönetmenin toplumsal sorunlar karşısında öğütler verip her şeyi bildiği iddiasında bir anlatıcı olmaktan kaçınması, diğer filmlerinde de karşımıza çıkan bir duruştur. *Hiç Kimse Bilmez (Dare mo Shiranai, 2004)* farklı babalara sahip dört kardeşin yaşadıkları dramı konu alır. Çocuklarını nüfusa kayıt ettirmeden toplumdan saklayarak yaşayan anneleri,



bir gün kendi hayatını yaşamak adına zarfın içinde bir miktar para bırakarak çocuklarını terk eder. Başka hayatların sorumluluğunu alamayan anne karakterine rağmen, on iki yaşındaki en büyük oğlu Akira, kardeşlerini bırakamaz ve kimsenin bilmediği bir büyüme öyküsü çıkar karşımıza. Başka yönetmenlerin elinde kolayca melodrama dönüşebilecek olan hikâye, yönetmenin tarafsız ve mesafeli duruşuyla gerçekçi bir yapıya bürünür.

Hirokazu Koreeda insana dair kayda değer bütün ayrıntıları, yaşanılan anın biricikliğine vurgu yaparak naif bir anlatım şekliyle ön plâna taşır. Estetik kompozisyonları ve titizlikle oluşturduğu kamera açıları ile gündelik hayatın sıradan anlarına odaklanarak, aslında o anların ne kadar büyük bir değere sahip olduğunun altını çizer. Anıların taşıyıcısı nesnelere ve mekânlara eklediği küçük detaylar, filmde derin anlamlar taşır. Yönetmen sabit kamerayı yoğun olarak kullanmayı tercih ederek de çerçeveye dâhil olamayan

kişilerin yokluğunu hatırlatır izleyenlere. Bir mesaj iletme kaygısıyla yola çıkmayan yönetmen, yolculuğa çıkardığı kahramanına bir değişim geçirtme endişesiyle de oluşturmaz senaryosunu. Sonucu değil süreci önceleyen yönetmenin nihayetinde anlattığı, döngüsel bir varoluş hikâyesidir.

Bitmeyen Yürüyüş filminin Japon gelenek ve inanışlarıyla dolu olması, farklı kültürlerden izleyicilerin filme dâhil olmaları önünde bir engel oluşturmaz. Yokoyama ailesi, dünyanın herhangi bir yerindeki bir aile de olabilirdi. Ancak Koreeda'nın en büyük başarısı, kendi anılarından evrensel bir hikâye çıkarmasının yanı sıra, bu anlatıyı insanlara dayatmadan tecrübe edilebilir bir formda sunmasından kaynaklanır. Bu sayede yönetmen, kendini film izleyerek keşfetmek isteyen izleyiciler için de umut dolu bir kapı aralar.



Tablo Gibi Tabaklar, Halka Açık Mutfaklar

CİHAN AKTAŞ

Yıllar önce Oktay Akbal bir yazısında başörtülü öğrencilere laikliğe aykırı kılık kıyafetle tahsil görmek için ısrar etmek yerine mutfaklarına dönerek kendileri gibi yobaz bir kocayı beklemelerini öğütlemişti. “Mutfak” böyle bir bakış açısında eğitim görmesi, meslek sahibi olması gerekli olmayan kadının alanı olarak tanımlanıyor. İkinci dalga feminizmin de altını çizdiği bazen aşırı gömülme sebebiyle boğulma duygusuna yol açan bir

sorumluluktur mutfak uğraşları. Gönlümüze göre uygun bir vakitte yemek yapmaya koyulmuyorsak, belli bir rutinle yemek yapma sorumluluğumuz varsa, bir yerde işin zevkinde körelme yaşanması kaçınılmaz. Ev kadını olarak aşçıya “Eline sağlık” denilir, ustalığı övülür. Fakat bu ustalığın kişiliği apayrı bir haleyle donatması için galiba artık ille de kamusal bir onay, dolaşım, taltif gerekiyor. Ev yemeklerinin gördüğü yeni ilgi kuşkusuz bir ihtiyacın fark edilmesiyle sürüyor. Marifetli ev kadınları için emeklerinin ve becerileri-

nin başka türlü alımlanmasını mümkün kılan sunumlar evin sınırlarını aştıkça ustalığın, hünerin altını çizen bir mahiyet kazanıyor. Tencere yemeğinin, geleneksel lezzetlerin kazandığı yeni itibar, aile içindeki ilişkileri de dönüştürüyor aslında. Sunulan yemeğe verilen emeğin ve sofrada kabul gören öğünün öylesine tabii karşılanan hazırlanma süreci üzerine yeniden düşünülüyor olsa gerek.

Martin Provost'un 2008 yapımı -Senlis'li Seraphine olarak da tanınan- şaşırtıcı Fransız ressam Seraphine Lusie'nin hayatından esinlenerek çektiği *Séraphine* bu açıdan bir hayli ilginç sahneler içeriyor. Tencerede karışan su mu çorba mı boya mı, o büyüleyici rengin sebebi bir tür sos mu yoksa adını bilmediğimiz bir ot mu? Hizmetçi kadının hayatında kirli ve temiz olan kadar çirkin ve güzel, tabii ve sentetik olan da birbirinin içinde. Fakat başkalarının kirine dayanmak için bir arı gibi dünyadan derdiği güzellikleri gece tablolarına işliyor. Başka türlü yaşayamaz, farklı nasıl olabilir kestiremiyor, Seraphine için bir tablo hayatının kendine has ayrıntılarıyla bütünleşen bir kesit. Kırları çiçekleri sevdiği için resim yapıyor, ancak ressam kişiliğini gündelikçi kadın kişiliğinden ayırdığı söylenemez. Onun sofrası, tabloları. Bununla gelen beğeniye önemseseyse bile biricik amacı kılmıyor. İnsanlarla arası fazla iyi sayılmaz, böylelikle

Hazır yemeğin bazen zorunlulukla boyun eğilen gizemli yapısının tedirginliği karşısında kamusal alan mutfakları, çeşitli buluşmaların olduğu kadar çatışmaların da alanı olmaya başladı.

tabiatı tanımaya ve dermeye devam ediyor. Çarşaf yıkıyor, vernik alıyor. Mutfağının, kır gezilerinin ve tablolarının renkleri birbirine karışıyor. Aç kalıyor, renklere sadakatini

koruyor. Hayat onun parmaklarında sanatta karışıyor, sanat da -bazen örtük bir suçluluk duygusuyla ve bazen de muzip bir gülümsemeyle-hayata...

Reçel, murabba, turşu, marmelat, tarha-

na yapan kızlar bazen bir Aida Begiç (*Kar; Bosna*), bazen de bir Ali Refei (*Balıklar Âşık Olurlar; İran*) filmiyle çıkıyorlar karşımıza. Hayal ürünü değiller, sunuldukları sahneler ne kadar olağanüstü gelse de. Mutfak becerisi sokağa uzandığında, bir lokantanın, aşevinin mutfağı ve vitrinine aktarıldığında yepyeni bir nitelik kazanıyor: Evde çoğu kez olağan gelen ve görevle ilişkilendirilen cadde üstündeki lokantada yeni bir mahiyet kazanıyor. Ardımızda bıraktığımız yüzyılın sanat anlayışı da bunu demek istemiyor muydu? "... Sanatın esersizliğe doğru yönelimi, bizzat sanatın kendisinin ayrı faaliyet olarak yok olması gerektiğini, yaşam olarak gerçekleşmesi gerektiğini ortaya koyar" diye yazıyor Alain Badiou, *Yüzyıl* kitabında. (Sel, sf. 163)

Mutfakta Neler Oluyor?

Fakat hazır yemeğin bazen zorunlulukla boyun eğilen gizemli yapısının tedirginliği karşısında kamusal alan mutfakları, çeşitli buluş-

maların olduğu kadar çatışmaların da alanı olmaya başladı. Dünya mutfaklarının ilginç sahneleri görsel olarak bir filmi cazip kılabilir; bunun bir örneği Lasse Hallström'ün (yapımcılığını Spielberg'in üstlendiği) *Türkiye'de Aşk Tarifi* ismiyle gösterime giren filmi, *The Hundred-Foot Journey* (2014). Film, ülkeleri Hindistan'dan uzaklaşmak zorunda kalan Kadam ailesinin Fransa'nın güneyin-

deki bir köyde açtıkları Hint lokantasının Madam Mallory tarafından işletilen klasik Fransız lokantasıyla yaşadığı gerilimi konu alıyor. Müslüman Kadam ailesi kaç kuşak boyunca yaşadıkları Bombay'da maruz kaldıkları saldırı sonucu ailenin annesinin ölümünün ardından bir Batı ülkesine yerleşmeye çalışıyor. Seçeneklerini mutfak zevki üzerinden tartma gereği duymaları ilginçtir. Kuşkusuz zaafı olan bir film. Ailenin hem ülkelerinde hem de Fransa'da maruz kaldığı tehditlerin Müslümanlıklarıyla bağlantısını seyirciden gizlemek için kılı kırk yarmış yönetmen. Senaryonun akışında ister istemez kendini belli eden İslamofobinin layıkıyla işlenmekten uzak durulmasının sebep olduğu boşluk, Hint mutfağının canlı renkleriyle telafi edilmeye çalışılmış.

Türkiye gösteriminde *Aşk Tarifi* ismine layık bulunan bir diğer film, Scott Hicks'in 2007 yapımı *No Reservation*'in hikâyesi ise Manhattan'da bir restoranda ve neredey-

se bir mutfak ortamında geçiyor. Aşçıların renkli ve yeniliklere açık ya da donuk, kuralları mizaçlarının çatışmasının hem mutfak ortamına hem de yemeklere ve sunumlara yansımaları, bir aşk hikâyesi eşliğinde konu

ediliyor. Hata kabul etmez, otoriter, kuralları kişiliğin tarifiyle renkli, esnek, paylaşım ve eleştiriye açık olanın tarifi çatıştığında ikincinin galip geleceğini tahmin et-

mek zor olmasa gerek. Her iki *Aşk Tarifi* filminde de modernizmin Batı merkezli egemenlikçi bakışının karşısında postmodern dönemlere özgü sayılan farklı kültürlerin kimi sosyologlar tarafından aceleci bir tanımlama ihtiyacıyla "melez renk ve desen" olarak ifade edilen yönlerini görme ve gösterme ihtiyacı kendini duyuruyor.

Türk Sinemasında Mutfak

Mutfak kuşkusuz apayrı bir otorite tonunun hâkim olduğu bir alan. Yemek yanabilir, tatsız olabilir, uyumsuz tarifler hastalıklara yol açabilir. Hayatın seslerine, renklerine açıklıkla mutfağa yönelik dikkat arasında bir ilgi var. Herhangi bir lokantada yediğiniz türlü ya da İnegöl Köftesi nasıl hazırlanıyor acaba? Türk sinemasında mutfak layıkıyla işlenmiş değil, ilginçtir. Mutfak mekân olarak çeşitli komedilerde çalışanlarının filme kattığı zenginlikle öne çıkıyor gibi görünse de yemek pişirme ve sofrası sahneleri aynı oranda ön plana çıkmamıştır. Bu açıdan *Zengin Mutfak*

Mutfağın bütün merkeziliğine karşılık sanat ve edebiyatta geriplanda tutulması, kadınların hayatının önemli bir bölümün göz ardı edilmesi anlamına geliyor.

ğı (Başar Sabuncu, 1988), yemeğin sunan kişiye sağladığı otoriteyi ve iktidar alanını irdelemesi itibarıyla ilginç hatta şaşırtıcı bir film. 1980'lerde solcu yönetmenlerin çektiği filmler arasında da aydın sinizminin ötesine geçen konuyla çarpıcı olduğu söylenebilir. *Zengin Mutfağı*, ideolojik kavgasında halk desteği açısından hayal kırıklığı yaşayan aydının Heideggerize bir tutumla dikkatini hayatın başka alanlarına çevirme ihtiyacını yansıtan bir film aynı zamanda. Mutfak, hayatın başka türlü bir merkezi, geçiş alanı, sığınağı, otoritenin kendini gözden geçirdiği ve güvenini tazelediği ara bölge. O açıdan bakılacak olursa *Zengin Mutfağı* filminin bütün klişeleriyle birlikte öngörülü bir film olduğu söylenebilir.

Sinemanın mutfakta görmek zorunda kaldığı sadece 18. yüzyıl natürmort ressamlarının duyarlılığını hatırlatan bir güzellik arayışı değil, kuşkusuz. Mutfağın bütün merkeziliğine karşılık sanat ve edebiyatta geri planda tutulması, kadınların hayatının önemli bir bölümün göz ardı edilmesi anlamına geliyor. Bir sanat olarak mutfağın hemen yanında bir zorunluluk olarak mutfağı da görmek gerekiyor öyleyse. Lütfi Akad, sinemasında mutfağın inceliklerini göstermeyi önemsemiş bir yönetmen. Anadolu mutfağını tanıdığını, insanların yemek yaparken kullandıkları dilin sadeliğinden etkilendiğini gösteriyor sahneleri ve diyalogları. Kadın kahramanların öne çıktığı üçlemesi *Gelin* (1973), *Düğün* (1974) ve *Diyet* (1975), kalabalık sofraların kurulup kaldırıldığı, yemek hazırlama ve pişirme sürecinin gerçekçi bir şekilde tasvir edildiği



sahnelerle örülü. Hülya Koçyiğit'in canlandırdığı Meryem'in gelin olarak köyden şehre göç etmiş ve gecekondu mahallesinde hayata tutunmaya çalışan geniş aile içinde hayata bakışı, ev içinde kıymeti bilinmeyen emeğinin sanayide kazandığı mahiyet üzerinden değişmeye başlamış değildir gerçi.

Kazanç yolları söz konusu olduğunda kayınpederinin torununun ölümünü yol açacak kadar hırslı bir tutum sergilemesi, özverili ve hamarat gelin Meryem için geniş aileden kopmasını getirecek büyük bir darbe olur.



Bir Direniş Aracı Olarak Mutfak

Bir çıkmaz sokağa terk edilmiş kadınlar mutfak maharetlerini evde maruz kaldıkları haksızlıklar yüzünden tükenmemenin sanatına dönüştürüyorlar. Anne-kızın terk edilmeyi ve unutulmayı, vefasızlığı ve umutsuzluğu bir tabloyu andıran yemeklerin sunumunun güzelliğinde aştığı hissine kapılıyor seyirci *Balıklar Aşık Olurlar*'ı izlerken. Reçel kazanları kaynıyor, salata tabakları bir Jan Van Huysum tablosunun (ve pek çok Hollandalı ressamın eserlerinin) renklerini, desenlerini çağrıştıran görünümüleriyle arka arkaya tezgâhlara

diziliyor. Tursu, konserve, tarhana, reçel... Türkiye'nin ilk köy kadın derneği olan Saitabat Köyü Kadınlar Derneği'nin üyelerinin ürettiği ahududu reçellerinin ünü ülke sınırları aştı. Saitabad Köyü kadınları mutfak maharetlerini derneğin damındaki üretim alanına taşıırken birbirlerinden yeni tarifler öğrendiler ve çevre köylerdeki kadınlara da ulaştırdılar bu tarifleri. Ev mutfağında yıllar akıp giderken yorgun düşen ellerin mesele almış altı yaşındaki Fikriye Hanım'ın bir dam üstünde saatlerce çalışmanın şevkini yansıtmasını nasıl açıklamak gerek?

Katmer gibi Anadolu'nun çeşitli yörelerinden farklı tarifleriyle karşımıza çıkan bir hamur işinin İstanbul'da yaygınlaşması, Çamlıca'da halka açık hizmet vermeye başlayan ilk lokantalarla birlikte başladı. Bir yiyeceğin çekirdek ailenin dar mutfağında yapıma şartlarıyla halka açık bir mutfakta yapılması arasındaki farkın o yiyeceğin lezzetini olmasa da "değerini" artıran bir etkisi oldu, kamusal bir açılımı olan mutfakların. Arkadaşım C. kocası evi terk ettikten sonra mantı yaparak, evlere ve okullara pazarlayarak iki kızını okuttu. Şimdilerde okul toplantıları için mantı, börek, mercimek köftesi, zeytinyağlı yaprak sarması, ayçöreği gibi yiyecekler yaparak evini geçindirmeye devam ediyor. Hazırladığı yiyecekleri bazen kadın günlerine bizzat götürüp servisi de kendisi yapıyor. Servise katıldığı durumlarda kendini daha mutlu hissettiğini fark ettim.

Benim kuşağım kamusal katılımın imkânlarına yoğunlaştığı bir ara dönemin ardından katkısız üretimin değerine inandığı için de mut-

fakta mesai harcamayı gerektiren tariflere geri dönen bir kuşak. Otların, kefirin, kuşburnunun, kengerin kıymetini orta yaşlarda takdir etmeye başladık. Gerçi ben daha gençler arasında da benzeri bir ilgiyi gözlemliyorum. Onların

evle ilişkisinde -evden kaçmaya çalışan bizim kuşağımıza göre- daha esnek ve konformist bir ilişki var. “Mataramda Erik Suyu” başlıklı yazımda birkaç yıl önce tanıştığım Uluslararası Saray-

bosna Üniversitesi'nin Türkiyeli öğrencileriyle ilgili izlenimlerimi anlatmıştım. Sıcak yaz günlerinde kola içmemek için yanlarında evde yaptıkları erik suyutaşıyorlar.

“Bütün iyiliği ve güzelliği geçmiş zamanın sayfalarında arayan muhafazakâr yazar belki tanımaktan uzak duruyor, ama gerçekten de reçel ve marmelat yapmaya devam eden kadınlar, yaprak sarması ve mantı yapmaya meraklı genç kızlar var şimdiki zamanın hanelerinde.”¹

Ev kadınlığını, mutfak mesaisini hor görüyle anmaya sebep olan modern zamanların üretim fukarası evi, maharetli kadının sevgisiyle harmanlanmış emeğinin kıymetini layıkıyla değerlendiremeyecek kadar dar ve boğucu üstelik. Sanat kültürün oluşturduğu bir

yarayı onarma çabasıysa, hayat tarafından görevini yerine getirmeye çağrıldığında bu dar evlerin mutfaklarından yayılan hikâyelere de ister istemez yönelmek zorunda. Evden kamusala açılan mutfakları melez desen yorumlarının ötesinde

maharetli ellerin çilesini, hayat mücadelesinin simalarda oluşturduğu asaleti işleyecek şekilde gören nitelikli filmlerin sayısı artmalı. Özene bezene hazırlanmış bir yemek tabağına gösterilen

ilginin kısacık zamanına karşılık aynı tabağın defalarca ihtimamla hazırlanabilmesinin ihtiyaç duyduğu nitelikler üzerine düşünmemizi sağlayabilir, iyi çalışılmış filmlerdeki mutfak sahneleri.

Ev kadınlığını, mutfak mesaisini hor görüyle anmaya sebep olan modern zamanların üretim fukarası evi, maharetli kadının sevgisiyle harmanlanmış emeğinin kıymetini layıkıyla değerlendiremeyecek kadar dar ve boğucu.

¹ <http://www.dunyabulteni.net/?aType=yazarHaber&ArticleID=15633>



Büyülü Fener ve Hayal Perdesi

SEVİN OKYAY

Bütün iş, sizinle perde arasında olur biter. Belli bir süre bir karanlık salonda oturur, hayal perdesine büyülu fenerin ışığında vuran görüntüleri, başka her şeyi unutmuş halde, izlersiniz.

Zor bir soru, bunu cevaplandırmak için en kolayı, belki de bir kesişme noktasında durmak olur. Film seyreydim mi, yoksa başlamayayım/vazgeçeyim mi? Ancak, film seyretmeye genellikle çocuk yaşta başladığımız için, böyle bir seçim yapma ihtimalimiz azdır. Bizim devrimizde çocuklar bolca çizgi film seyrederdi. Ama şimdiki gibi uzun metrajlı çizgi filmler değil de, ya ana filminden önce gösterilen, ya da Pazar Sineması denen çocuk seansında birkaç tanesi arka arkaya gelen filmler. Onları sinemaya götüren büyükler de bu filmlerin mecburcu seyircisiydi.

Ama belki de bunun kolay bir soru olduğunu düşünüyorsunuzdur. Çünkü

insanlar pek sıradan nedenlerle de film izlemeye gider: başka hayatlara kaçmak için, kafayı değiştirip başka bir şahıs olmak için, acep bana bir mesaj var mıdır diye; paylaşmak için, ısmarlama duygular edinmek için, kendi yapamadıklarını yapan karakterlerle yürek soğutmak için... Yani, rüyalarını canlı görmek için.

Peki, neden başka bir şey yapmıyoruz da sinemaya gidiyoruz? Başka sanat dalları da bize bunları yaşatabilir. Öncelikle edebiyat. Ama insanlar, hele yazılı-basılı şeyleri okuyanların sayısının gitgide azaldığı günümüzde, görme'yi okuma'ya tercih ediyor. Okumayı sevenler, bir filmi görmeden önce

kitabını okumuş olanlar ise, uyarlamaların romanların hakkını vermediği konusundaki yaygın görüşün bir daha altını çiziyor. Bu aslında doğru, ama sonuçta edebiyat ile sinema da iki ayrı sanat dalı. Belki de bir filmi ille de kitapla mukayese etmek gerekmiyor. Belki en iyisi, buna uyarlama yapılan kaynaktan çok bir esin kaynağı olarak bakıp bir sanat olarak sinemanın, sanatçı olarak da yönetmenin hakkını teslim etmek.

Aslında bütün bunlar da laf-ı güzaf. Çocukken başlamış-büyükken başlamış, rüyalarına

can vermek istemiş ya da aldırmamış, uyarlamalardan rahatsız olmuş-olmazmış... Bence aslında iş bir Büyülü Fener meselesi. Ve Hayal Perdesi, elbette. Bence bütün iş, sizinle perde arasında

olur biter. Belli bir süre bir karanlık salonunda oturur, hayal perdesine büyülü fenerin ışığında vuran görüntüleri, başka her şeyi unutmuş halde, izlersiniz.

Ha, o görüntüleri sinema salonunda değil de evde, TV ya da DVD marifetiyle izliyorsanız başka tabii. Hatta artık sinema salonlarında bile bir seyirci tacizi söz konusu. Birbirleriyle konuşan, filmin ortasında takır takır çıkan, telefonlarına bir film boyu veda edemeyen, ışıklarıyla gözünüzü alan insanlar, sizinle seyrettiğiniz film arasındaki büyülü bağı kopartabilir.

Biz, sinema salonunda, kimse bizi rahatsız etmeden film seyrettiğimiz durumdan söz

Sinemayı, perdedeki dünyalara girmek için de seyrederiz. Oralara kaçmak için değil, o dünyalarda yaşananları paylaşmak için. Belli sanatçıları ya da işlerini görmek için de.

ediyor olalım, en iyisi. Edebiyat kişiyle en mahrem ilişkiyi kuran sanattır, doğru. Öyle ki, bazen ona kendimizce katkılarda bulunur, hayal eder ya da yorumlarız. Ama olumlu şartlarda seyredilen bir film de insanda aynı hissi uyandırabilir. Perdenin ışığı vurmuş yüzünüzle hem o salonda teksinizdir, hem de

başkalarının varlığını hissederek, bir paylaşma duygusuna kapılırsınız.

Bu paylaşma duygusu da, en azından mahremiyet duygusu kadar önemlidir.

Sinemanın ilk yıllarında, ABD'ye gelmiş ve yeni ülkelerinin dilini bile bilmeyen göçmenler, sinema sayesinde kendilerini o ülke halkıyla bir nebze bütünleşmiş hissetmişlerdi. Hikâyeyi özetleyen biri varsane dediğini anlamıyor, sonraları altyazıları okuyamıyorlardı ama, filmi tamamlayan piyano müziği, onlarda olup biteni biraz anlıyormuş hissi uyandırıyor. Bir de, diğer seyircilerin tepkileri. Sinemanın bu doğrudan paylaşımı televizyonda yok. Birlikte izlediğin bir avuç insanla yorumlar yaparsın ama, esas paylaşım ikinci eldir: ertesi gün hakkında fikir beyan etmek suretiyle. Böyle bir ikinci el paylaşım, karanlık salonda birlikte olduğum insanların iç çekişleri, gülüşleri, kıpırdanmalarından doğan birinci elden paylaşımı her durumda tercih ederim.

Sinemayı, perdedeki dünyalara girmek için de seyrederek. Oralara kaçmak için değil, o dünyalarda yaşananları paylaşmak için. Belli sanatçıları ya da işlerini görmek için de.

Sinemayı, perdedeki dünyalara girmek için de seyrederek. Oralara kaçmak için değil, o dünyalarda yaşananları paylaşmak için. Belli sanatçıları ya da işlerini görmek için de. Sevdiğimiz bir oyuncuyu, sevdiğimiz bir yönetmenin filmi izlemek bizi daima memnun eder. Ben, oyunculara çok değer veren

bir seyirci olduğum için, onların özellikle iyi oynadığı filmlere, filmin kendisi iyi de olsa, kötü de olsa giderim. Sırf bunun hatırına gitmeye bile değer gibisinden eleştiriler yazdığım olmuştur.

Sinemaya sadece sinemada olan, başka sanatların kapsamadığı şeyler için gideriz, gözlerimizi kelimeler yerine görüntülerle doyururuz. Aslında, görüntüler ve kelimelerle. Son yıllarda gittikçe sinemaya yaklaşan, sinema kurallarını benimsemiş dizilerin övülmesinin nedeni de, besbelli, sinemayı televizyondan çok sevmemiz, daha sanatsal bulmamızdır.

Ben sinemayı hep *101 Dalmacı*'daki, tek başına kalmış da başını yana eğmiş, aslında perdeye değil de ekrana kapılıp gitmiş tom-biş küçük köpeğin kapıldığı gibi bir sihre kapılarak seyretmek isterim. Karanlık salonunda, hayal perdemle başbaşa, büyülü fenerin ışıklarıyla yıkanarak... İşte sinemayı asıl böyle seyretmek isterim. Sihri kaybetmeden...

Paul GAUGUIN Sigmund FREUD Rainer Maria RILKE André DERAIN Paul CEZANNE Vasili KANDINSKI Henri MATISSE Oskar KOKOSCHKA Georg SIMMEL Guillaume APOLLINAIRE Max WEBER Pablo PICASSO Marcel DUSCHAMP Richard HUELSENBECK Kazimir MALEVIC Jose Ortega y GASSET Paul KLEE Carl Gustav JUNG Alfred ROSENBERG R.G. COLLINGWOOD Louis ARAGON André BRETON Vladimir Iliç LENIN Georges BATAILLE Walter BENJAMIN Salvador DALI Harold ROSENBERG Berthold BRECHT Herbert READ Samuel BECKETT Oswald SPENGLER Theodor ADORNO Jackson POLLOCK Clement GREENBERG George GROSZ Jean-Paul SARTRE Jacques LACAN Georg LUKÁCS Roland BARTHES Andy WARHOL John CAGE Maurice MERLEAU-PONTY Michel FOUCAULT Joseph BEUYS Jacques DERRIDA Mary KELLY Richard SERRA Louis ALTHUSSER Thomas KUHN Jean BAUDRILLARD Pierre BOURDIEU



Tercüme: Sabri Gürses
ISBN 978-605-5383-01-5
1304 sayfa

SANAT VE KURAM

1900-2000 DEĞİŞEN FİKİRLER ANTOLOJİSİ

CHARLES HARRISON • PAUL WOOD

20. yüzyılda görsel sanatların kuramlarına dair kapsamlı bir derleme olan *Sanat ve Kuram*, 300'ü aşkın sanatçı, eleştirmen, filozof ve politikacının metinlerini içeriyor. Eserin amacı, sanat araştırmacısına ve konuya ilgi duyan okurlara, bütün halinde bir düşüncenin, "modern" düşüncenin tarihini ve gelişimini belgeleyecek olan metinlerin özlü ve temsil niteliğinde bir derlemesini sunmaktır.

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



Tel 0212. 520 66 42
Faks 0212. 520 74 00
satis@kureyayinlari.com

www.kureyayinlari.com

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

www.hayalperdesi.net