

HAYAL PERDESİ

İKİ AYLIK SİNEMA DERGİSİ • SAYI 44 • OCAK-ŞUBAT 2015 • 8 TL

- > TURİST
- > SESİME GEL
- > EXODUS:
TANRILAR VE KRALLAR
- > 2014'TE YERLİ SİNEMA
- > SÖYLEŞİ: MURAT DÜZGÜNOĞLU
- > KULİS:
ZEYNEP ÖZBATUR ATAKAN



Leviathan Sizden Geriye Ne Kalır

ISSN 2149-2158
0.004.4
9 772149 215003

Kitap babel.com'da





HAYAL PERDESİ SİNEMA DERGİSİ 2013 YILLIĞI

Hazırlayanlar:
CELİL CİVAN • AYBALA HİLAL YÜKSEL

978-605-5383-86-2
328 sayfa
₺20

Ocak-Şubat 2010 tarihli 14. sayısından itibaren elektronik dergi olarak yayın hayatına devam eden *Hayal Perdesi*, başta 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 2013 yılı boyunca yayınlanan ve özellikle Türk sinemasına dair yazılarla söyleşilerden derlenen bu seçkinin ülkemizde günden güne gelişen sinema literatürüne katkı sağlamasını umuyoruz.



Tel 0212 520 66 42
Faks 0212 520 75 00
satis@kureyayinlari.com

www.kureyayinlari.com



facebook.com/kureyayinlari



twitter.com/kureyayinlari

İÇİNDEKİLER SAYI 44

HAYAL PERDESİ | OCAK - ŞUBAT 2015

34

2014'TE YERLİ SİNEMA

Aybala Hilâl Yüksel, "2014'te Yerli Sinemada Neler Oldu" başlıklı yazısında 2014'ün bir değerlendirmesini yapıyor. Türk sinemasının yüzüncü yılında hangi filmlerin gösterildiğini, hangi yapımların öne çıktığını ele alan Yüksel özellikle komedyen filmlerinin gişede büyük hasılat yaptığına dikkat çekiyor.



Söyleşi



38 MURAT DÜZGÜNOĞLU
"Tarkovski Öfkeyle Karışık Bir Hayranlık Uyandırır"



58 KULİS'İN KONUĞU ZEYNEP ÖZBATUR ATAKAN

Vizyon



LEVIATHAN

6 Sizden Geriye Ne Kalır?
Nesibe Sena Arslan

10 Devlet Adlı O Büyük Ejderha
Tuba Deniz



TURİST

14 Mücbir Sebepler "Kutsal Aileye" Karşı
Celil Civan



EXODUS

18 Ne İsa'ya Ne Musa'ya
Enes Çiçek



KESİK

24 Kesik'in İçinde Kesikler
Elif Naime Arslanoğlu



SESİME GEL

28 Sesime Gel: Çünkü Şarkılarımızdır Evimiz
Zelal Mevlütoğlu



WHIPLASH

32 Biçimin İşlevselliği: Bagetlerde Gerilim
Zeynep Turan

4 Gündem

9 Vizyon

Mucize Celil Civan
Bana Masal Anlatma
Aybala Hilâl Yüksel

44 TSA (Türk Sinema Araştırmaları)

Melodramın Yeşilçam'a Sirayeti
Mustafa Furkan Özren

50 Kamera Arkası

Halil Kardeş: "Yönetmen Sanatını İcra Ederken Yapımcı İşleri Takip Eder"
Zeynep Turan

54 Belgesel Odası

Motör: Kopya Kültürü ve Popüler Türk Sineması
Barış Saydam

60 Canlandırma

Animasyon Türüne Bir Bakış
Koray Sevindi

64 Açık Alan

Barbara: Perde Ardındaki Hayatlar
Rüveyda Temel

66 Akademi

Yusuf Ziya Gökçek
Postkolonyal Afrika Sineması
Meltem İşler Sevindi

72 Sinefil

Kış Uykusu İzlenimleri
Hüseyin Etil

76 Büyülü Gerçek

Giden Adamın Sebepleri
Cihan Aktaş

80 Neden Film Seyrediyoruz?

Sinema Filmlerle Sınırlı Değil
Peyami Çelikcan

82 Vitrin

84 2014'ün En İyileri

85 Pek Yakında

Baskıya Geçerken

2003 yılında Bilim ve Sanat Vakfı Sanat Araştırmaları Merkezi bünyesinde kurulan *Hayal Perdesi Sinema Topluluğu*, film gösterimleri, seminerler, film okumaları, yönetmenlerle sohbetler, kısa film çalışmaları ve yönetmenlerle gerçekleştirilen atölyelerden sonra elindeki birikimi yazıya geçirdi ve *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*'ni yayınlamaya başladı. Dergi, 2003-2009 yılları arasında on üç sayı fanzin olarak çıktı. Ocak-Şubat 2010 tarihli on dördüncü sayısından itibaren *Hayal Perdesi* profesyonel bir mecraya taşındı ve iki aylık e-dergi formatında www.hayalperdesi.net adresinden yayınlanmaya başladı.

Yaklaşık beş yıl e-dergi formatında yayınlanan *Hayal Perdesi*, 2015 yılından itibaren matbu halde yayınlanma kararı aldı. Bu kararla birlikte derginin tasarımı değiştiği gibi yeni bölümler de eklendi. *Söyleşi*, *Vizyon*, *Perspektif*, *Belgesel Odası*, *Neden Film Seyrediyoruz* gibi bölümlere ek olarak *Akademi*, *Kulis* ve *Canlandırma* başlığı altında yeni bölümler mevcut. *Akademi*'de, sinema üzerine yüksek lisans ve doktora yapan akademisyenlerle tezleri üzerine söyleşi yapmayı hedefliyoruz. *Kulis* kısmı ise yapımcılara, oyunculara, yönetmenlere ve yayınevlerine yeni projelerini soruyor. *Canlandırma* bölümünde ise animasyon sinemasına dair teknik ve tarihi yazılar yer alacak.

Bu sayıda kapak konumuzsa Andrey Zvyagintsev'in *Leviathan* filmi. *Dönüş*, *Sürgün* ve *Elend*'dan sonra *Leviathan* ile sinemaseverlerin karşısına çıkan Zvyagintsev Rusya'da bir sahil kasabasında yaşayan sıradan bir vatandaşın evini belediyeye vermemek uğruna devletin bütün güçlerini karşısında bulmasını anlatıyor. Film özellikle günümüz Rusya'sına ve Ortodoks Kilisesi'ne getirdiği eleştirilerle dikkat çekiyor. Eski Ahit'teki Leviathan'dan Hobbes'un *Leviathan*'ına, kiliseden evrime kadar birçok meseleye değinen film diyaloglardan ziyade imgelere ağırlık vermesiyle öne çıkıyor.

Aybala Hilâl Yüksel, "2014'te Yerli Sinemada Neler Oldu" başlıklı yazısında geçen yılın bir değerlendirmesini yapıyor. Türk sinemasının yüzüncü yılında hangi filmlerin gösterildiğini, hangi yapımların öne çıktığını ele alan Yüksel özellikle komedyen filmlerinin gişede büyük hasılat yaptığına dikkat çekiyor.

Söyleşi bölümünde *Neden Tarkovski Olamıyorum* filminin yönetmeni Murat Düzgünoğlu ile sinemacıların Tarkovski ile ilişkilerine, filmin kahramanının yaşadığı çatışmaya ve Türkiye'de film üretimine dair bir söyleşi gerçekleştirdik.

Belgesel Odası'nda Barış Saydam, Cem Kaya imzalı *Motör (Remake Remix Rip-Off, 2014)* isimli yapıımı üzerinden Yeşilçam'da kopyalama kültürüne değiniyor. Saydam, imkânların çok kısıtlı olduğu bir dönemde Yeşilçam'ın kopyalama ve yeniden üretim yöntemiyle sinema tarihine özgün bir mitoloji sunduğunu belirtiyor.

Kamera Arkası'nın konuğu Halil Kardeş. Uzun yıllar mühendislik yaptıktan sonra sinemaya geçen Kardeş ile sektöre nasıl girdiğini, Türkiye'de yapımıcılığın işleyişini ve yapımıcılığın sorunlarını konuştuk.

"Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunun bu sayıda Prof. Dr. Peyami Çelikcan cevapladı.

Celil Civan

**HAYAL
PERDESİ**

Sinema Dergisi
Sayı: 44, Ocak-Şubat 2015

ISSN 2149-2158

SAHİBİ

Bilim ve Sanat Vakfı

**SORUMLU
YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ**
Faruk DENİZ

EDİTÖR
Celil CİVAN

EDİTÖR YARDIMCISI
Aybala Hilâl YÜKSEL

TASARIM
Erol POLAT

BASIM YERİ
Elma Basım
Sertifika No: 12058
Halkalı Cad. No: 164 B4 Blok Sefaköy/
İstanbul 0212 697 30 30

YAYIN TÜRÜ
Yaygın Süreli

DAĞITIM VE ABONELİK
satis@hayalperdesi.net

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

Adres: Vefa Cad., No: 48,
34134, Vefa/İstanbul
Tel: +90 212 528 22 22
Faks: +90 212 513 32 20
hayalperdesi@hayalperdesi.net

www.hayalperdesi.net



OSCAR ÖDÜLLERİ SAHIPLERİNİ BULDU

► Bu yıl 87. kez dağıtılan Oscar Akademi Ödülleri sahiplerini buldu. 22 Şubat Pazar günü Los Angeles'taki Dolby Tiyatrosu'nda gerçekleştirilen törenle kazananlara ödülleri takdim edildi. En İyi Film ödülüne layık görülen *Birdman*, film ekibine En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni ve En İyi Senaryo ödülü de içinde olmak üzere dört dalda Oscar kazandı. Dört Oscarlı *Birdman*, *Büyük Budapeşte Oteli* (*The Grand Budapest Hotel*) ile birlikte gecenin en çok ödül kazanan filmi oldu. Oscar'ın kazananlarının ve Oscar için yarışanların tam listesi şöyle:

EN İYİ FİLM

Birdman

American Sniper
Boyhood
The Grand Budapest Hotel
The Imitation Game
Selma
The Theory of Everything
Whiplash

EN İYİ YÖNETMEN

Alejandro González Iñárritu, *Birdman*

Wes Anderson, *The Grand Budapest Hotel*
Richard Linklater, *Boyhood*
Bennett Miller, *Foxcatcher*
Morten Tyldum, *The Imitation Game*

EN İYİ KADIN OYUNCU

Julianne Moore, *Still Alice*

Marion Cotillard, *Two Days, One Night*
Felicity Jones, *The Theory of Everything*
Rosamund Pike, *Gone Girl*
Reese Witherspoon, *Wild*

EN İYİ ERKEK OYUNCU

Eddie Redmayne, *The Theory of Everything*

Steve Carell, *Foxcatcher*
Bradley Cooper, *American Sniper*
Benedict Cumberbatch, *The Imitation Game*
Michael Keaton, *Birdman*

EN İYİ UYARLAMA SENARYO

Graham Moore, *The Imitation Game*

Paul Thomas Anderson, *Inherent Vice*
Damien Chazelle, *Whiplash*
Jason Hall, *American Sniper*
Anthony McCarten, *The Theory of Everything*

EN İYİ YABANCI DİLDE FİLM

Ida

Leviathan
Tangerines
Timbuktu
Wild Tales

EN İYİ BELGESEL

Citizen Four

Finding Vivian Maier

Last Days in Vietnam
The Salt in the Earth
Virunga

EN İYİ ANIMASYON

Big Hero 6

The Boxtrolls
How to Train Your Dragon 2
Song of the Sea
The Tale of The Princess Kaguya

EN İYİ KISA FİLM

The Phone Call

Aya
Boogaloo and Graham
Butter Lamp
Parvaneh

SİNEMA
VE
SES

TÜRKİYE FİLM
ARAŞTIRMALARINDA
YENİ YÖNELİMLER
XVI
7-8-9
MAYIS
2015

TÜRKİYE FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER: SİNEMA VE SES

Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler konferans dizisi bu yıl 7-8-9 Mayıs 2015 tarihlerinde Kadir Has Üniversitesi ev sahipliğinde gerçekleştirilecek. Konferansın bu yılki teması "Sinema ve Ses" olarak belirlendi. Ana hedefi, Türkiye'deki akademisyenleri, sinemacılar ve sinemaseverleri bir çatı altında toplayarak, konuya dair yeni açılımlar oluşturacak üretken bir ortam yaratma olan konferansa bireysel sunum veya panel ile katılmak isteyenler için son başvuru tarihi 27 Şubat 2015.



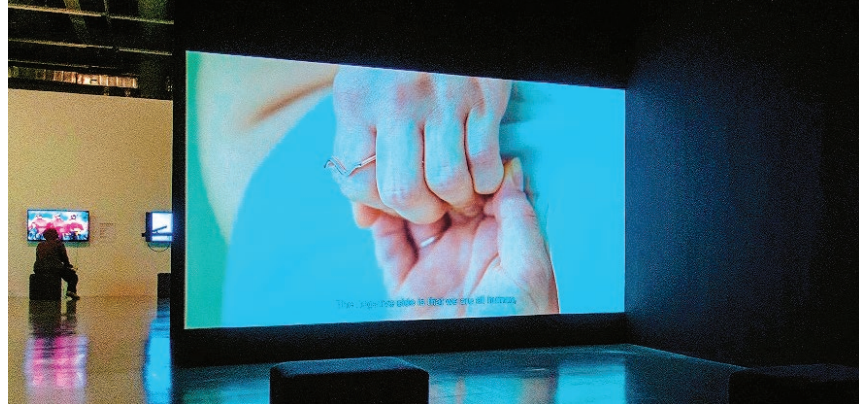
TÜRK SİNEMASI GELECEĞE TAŞINACAK

Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü tarafından Türkiye'nin film mirasına sahip çıkmak amacıyla Ankara'da Türkiye Film Arşivi ve Sinema Müzesi kuruluyor.

Yurt dışındaki örneklerin incelenmesinin ardından ortaya konan proje, film arşivinin yanı sıra sinema müzesi, sinema kütüphanesi, film laboratuvarı, atölye ve sergi alanları, gala salonu, açık hava sineması gibi büyük bir yapıdan oluşacak.

Türk sinemasında başlangıcından bu güne 6 binin üzerinde uzun metrajlı film çekildiği ancak bunun yaklaşık 4 bin kadarının bugüne kadar geldiği tahmin edilirken, çeşitli kurumların ve koleksiyonerlerin elinde bulunan bu filmlerin tek bir çatı altında toplanması amaçlanıyor. Türkiye'nin film mirasının saklanmasıyla birlikte bunların restore edilmesi, dijital ortama aktarılması ve kamunun erişimine açılması da proje açısından önem taşıyor.

Amatör sinemaseverler için de ayrıcalıklı bir imkân sunan proje sayesinde film çekimini tamamlayan kişiler, kurgu yapımlarını sağlayacak her türlü teknik donanımın bulunduğu odayı ücretsiz kullanabilecek. Bu sayede gençlerin ve amatörlerin sinemaya teşvik edilmesi ve sinemanın gelişiminin sağlanması amaçlanıyor. Sinema Genel Müdürü Cem Erkul'un yaptığı açıklamalara göre Türkiye Film Arşivi ve Sinema Müzesi'nin 2017'de açılması planlanıyor.



ULUSLARARASI SANATÇI FİMLERİ İSTANBUL'DA

İstanbul Modern, 20 Ocak-12 Mart 2015 tarihleri arasında güncel video sanatına odaklanan ve dünyanın dört bir yanından görsel sanatçıların hareketli görüntü, animasyon ve kısa filmlerini İstanbul'a taşıyan Artists' Film International (Uluslararası Sanatçı Filmleri) 2014-2015 yılı programına bir sergiyle yer veriyor.

Küratörlüğünü Çelenk Bafra'nın yaptığı sergide Türkiye'den Burak Delier'in "Kriz ve Kontrol" ve Vahap Avşar'ın "Arguvan Yolu" adlı video yerleştirmelerinin yanı sıra on beş ülkeden sanatçının son dönem video çalışmaları tematik seçkiler halinde gösteriliyor. Projeksiyon ve ekranlardan izlenebilecek video seçkilerinin "çatışmalar", "kentsel yaşamın performatif yorumu", "bedensel sınırlar" ve "olay anlatımı" gibi farklı konu başlıkları var. Serginin "Karakutu" adını taşıyan tek video odasında ise her hafta dünyanın başka bir köşesinden bir video yerleştirmesi sergileniyor. Sergi kapsamında video sanatı ve sanatçı filmleri hakkında söyleşi ve sunumlar da düzenleniyor.



FİLMOR MART'TA BAŞLIYOR

13. Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali 13 Mart'ta başlayacak. Kadınların sineması altı şehirde perdede olacak. Festival 13-22 Mart'ta İstanbul'da, 28-29 Mart'ta Nevşehir-Kapadokya'da, 4-5 Nisan'da Bodrum'da, 11-12 Nisan'da Diyarbakır'da, 18-19 Nisan'da Adana'da, 25-26 Nisan'da İzmir'de olacak. Festivalde ayrıca iki usta yönetmen, Margarethe von Trotta ve Nahid Persson Sarvestani'nin toplu gösterimleri de yapılacak.



SİNEMANIN GELECEĞİ ARANIYOR!

İstanbul Lisesi Film Festivali kapsamında on ikinci defa düzenlenecek olan Altın Boğa Kısa Film Yarışması'na başvurular başladı. Son başvuru tarihi 1 Mayıs 2015 olarak belirlenen yarışmanın ödülleri 4 Haziran 2015 Perşembe gecesi düzenlenecek törenle sahiplerini bulacak. Yalnızca lise öğrencilerinin katılabileceği yarışmada En İyi Kısa Film Yönetmeni Altın Boğa Özel Ödülü'nün sahibi olacak.



LEVIATHAN

Gösterim Tarihi: 16 Ocak 2015

Dağıtım: M3 Film

İthalat: Calinos Films

Yönetmen: Andrey Zvyagintsev

Senaryo: Oleg Negin, Andrey

Zvyagintsev

Görüntü Yönetmeni: Mikhail

Krichman

Kurgu: Anna Mass

Yapımcı: Alexander Rodnyansky,
Sergey Melkumov

Yapım Yılı: 2014

Ülke: Rusya

Dil: Rusça

Süre: 140 dk

Oyuncular: Alexey Serebryakov,

Elena Lyadova, Vladimir

Vdovichenkov, Roman

Madyanov



LEVIATHAN SİZDEN GERİYE NE KALIR?

NESİPE SENA ARSLAN

“

RUSYA’NIN KUZEYİNDEKİ BİR SAHİL KASABASINDA YAŞAYAN NİKOLAY, DOĞUP BÜYÜDÜĞÜ EVİNİ VE TOPRAKLARINI SATIN ALMAK İSTEYEN BELEDİYE BAŞKANI VADİM’İ GERİ ÇEVİRİNCE DEVLETİN BÜTÜN ERKLERİNİ BİR CANAVAR GİBİ KARŞISINDA BULUR.

”





Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014) ilk bakışta, mevcut yönetime eleştiri getiren politik bir film olarak görünebilir, zira hikâyesi bu tezi destekleyecek hadiseler üzerine kurulu. Rusya'nın kuzeyindeki bir sahil kasabasında yaşayan Nikolay, doğup büyüdüğü evini ve topraklarını satın almak isteyen belediye başkanı Vadim'i geri çevirince devletin bütün erklerini bir canavar gibi karşısında bulur. Filmin oldukça sade ve vakaya dayalı bir hikâyesi olmasına karşın, karakterlerin başına gelen bütün olaylarda hep bir gizem sezilir. Bu durum, *Leviathan*'ın yoğun bir biçimde sembolik unsurlardan faydalanmasından ileri gelir. Filmdeki iktidar ile mücadele, kavramsal bakımdan Hobbes'un *Leviathan*'ını çağrıştırmasının yanında,

hikâye bakımından Eski Ahit'in Eyüp kitabı (burada, Leviathan denen bir canavardan bahsedilir) üzerine inşa edilmiştir.

Sembolizmdeki bu çatalılık, kaçınılmaz olarak Ortodoks inancıyla irtibatlıdır. İsa'nın tabiatının hem tanrısal hem insani olması fikri, dünyevi olan ve ilahi olanın filmde iç içe fakat biri diğerine karışmayacak bir şekilde bulunmasının yansımasıdır. Filmdeki din tartışmasının mahiyeti aslında, Zvyagintsev'in Tarkovski'yi ne ölçüde yakından takip ettiğini gösterir. Bu takip, kendisini biçimsel anlamda da belli eder; *Leviathan*'ın kendine mahsus kamerası ve neredeyse kusursuz sinematografisi, tartışmanın mahiyetini belirlerken müthiş bir film dili ortaya koyar. Bu denli vakaya dayalı bir film, söz ve diyalog yerine imge ve göstermeye dayanır; "gösterinin" en büyük aktörü ise filmin bütün başarılı oyuncularının aksine coğrafyadır. Coğrafya, göz alıcı bir görsellik içinde sunulurken filme bir Rus kimliği kazandırmanın yanında, imgeselliğiyle bir mefhum tartışmasına el vererek onu Rusya'yla sınırlandıramayacak bir zemine kavuşturur. Bu bakımdan kaçınılmaz bir şekilde politik olan film, konusuna taşıdığı trajediyi kişi, yer ve zaman itibarıyla sınırlandırır. Ancak, filmdeki "adalet" meselesi, her ne kadar Rusya politikası üzerinden okunabilse de, bir mefhum olması itibarıyla aslında daha geniş bir zeminde ele alınmaya muhtaçtır.

Tartışmanın en ateşli noktası, balina iskeleti sembolü ile iş makinesinin bir canavar gibi Nikolay'ın evini dehşetle parçaladığı sahne arasındaki irtibatla alevlenir. Bu sahnede, evin içine konumlandırılmış kamera, adalet mefhumunun dünyevi veçhesinin, yani aslında bir değerın yıkımıdır. Öte yandan, filmin bütününe nüfuz etmiş balina iskeleti, varlığını devamlı olarak hissettirir.

İskelet, kökene ve öze dair bir temele işaret ederken ailesini, evini ve bütün hayatını kaybetmiş bir adamın trajedisini de etinden sıyrıp kemikleştirir. Leviathan, yani belediye başkanı, avukat, yargıç, polis ve asker Nikolay'ı evinden eder ve hapse koyar. Karısının intiharı üzerine tükenmiş bir hâlde papaza, "Tanrı'nın adaleti bu mu?" diye öfkeyle çıktığında, papaz ona Eski Ahit'ten ayetler okur: "Leviathan'ı çengelle çekebilir misin, dilini halatla bağlayabilir misin? Burnuna sazdan ip takabilir misin, kancayla çenesini delebilir misin? Yalvarıp yakarır mı sana, tatlı tatlı konuşur mu? Seninle antlaşma yapar mı, onu ömür boyu köle edesin diye?" Leviathan, yani Tanrı'nın yarattığı ve ancak onun öldürebileceği korkunç canavar.

Sembolizmde bahsedilen çatalılık, Leviathan'ın tam da bahsi geçen iki farklı okumasında açıkça görülür. Nikolay'ın mücadele ettiği yoz sistem olan Hobbes'un Leviathan'ına tek başına karşı durmak imkânsızdır. İşte burada, ikinci yorum baş gösterir: Tanrı'nın Eyüp'e yalnızca kendisinin öldürebileceğini söylediği Leviathan. Yıkılan evden geriye bir şey kalmamış olsa da son sözü söyleyecek olan, evin yerine görkemli bir kilise yaptıran belediye başkanı ve pazar ayininde Tanrı'nın mutlak adaletinden bahseden piskopos değil, Tanrı'dır. Dünyanın yozluğuna karşı teklif edilecek bütün çıkış yolları kapalıdır. Leviathan yapacağını yapmış, fakat Tanrı da yapacağını yapacaktır. Bu bakımdan, filme bütçe ayırmış olmasına karşın film hakkında "hiçbir umut ışığının olmadığını" söyleyen Rus Kültür Bakanı Medinski'ye katılmak mümkün değildir.

Yönetmen bir röportajında, filmin çıkış noktasının "iktidarla yüzleşmek" olmadığını, *Leviathan*'ın politik bir filmde ziyade bir sanat filmi olarak anlaşılmasını istediğini söyleyerek filmin politik karakterinin aslında nasıl okunması gerektiğine işaret eder. Bu okuma, mevcuttaki hâli yansıtması itibarıyla kaçınılmaz olarak mevcudu ilgilendirse de, mevcutta noktalanmış bir okuma olmamalıdır. Bununla beraber, yönetmenin dünya basınına verdiği röportajların hemen hemen tümüne hakim olan beklenti, Zvyagintsev'in Putin Rusya'sına tepkili bir yorumda bulunması yönündedir. Belediye başkanın odasındaki Putin portresinin filmin mizansenindeki ayırt edilebilir rolünün an-



lamı farklı yazarlar tarafından ısrarla sorulmuştur. Fakat, iktidar sahibinin portresinin bütün makam odalarının gerçeği olduğu cevabı, öyle görünür ki "dünyayı" tatmin etmez. Beklenti basit bir sistem karşıtlığıyken, yönetmen "sistemin ne karşısında ne de yanında" anılmak istemediğinde ısrarcıdır.

Zvyagintsev'in bu tutumunu, Nuri Bilge Ceylan'ın geçtiğimiz yıl Cannes'daki ödül konuşmasıyla mukayeseli olarak düşünebiliriz. Nitekim, *Leviathan* ve *Kış Uykusu*'nun (Nuri Bilge Ceylan, 2014) Altın Palmiye için aday gösterildiği yarışmada ödülü *Kış Uykusu* alırken, *Leviathan* En İyi Senaryo ödülüne layık görülmüştür. Bir tarafta filmde göremediğimiz politik söylemi röportaj ve konuşmalarında dile getiren Ceylan; diğer tarafta filminin tüm politik unsurlarına rağmen onu konuşmayan Zvyagintsev durmaktadır. Her iki yönetmenin benimsediği farklı politik yaklaşımın mahiyeti, *Kış Uykusu*'nda yoğun bir diyalog; *Leviathan*'da ise imge ve mefhum üzerinden kendini gösterir. Söz-imege ikiliğinin bir diğer boyutunda, Çehovyen olduğu defalarca kez dile getirilmiş *Kış Uykusu*'na karşı, *Leviathan*'ın Dostoyevski-yen tavrı dikkat çeker; birisi inşa ettiği gerçekliğinden bahsetmek zorunluluğu hissederken, diğeri bir gerçeği ortaya koyar. Üstelik, *Kış Uykusu*'nda ele alınan meselenin yerliliği bir hayli tartışmalıyken, *Leviathan*'ın votka ve silah düşkünlüğünde kalma-yıp her bir karesinde resmedilen hayata bulanmış "Rusya"sı tartışma götürmez. Bu anlamda *Leviathan*, geçtiğimiz yılın ve aslında son yılların en güçlü filmlerinden biri olarak karşımıza çıkar. ■

MUCİZE



Mahsun Kırmızıgül, *Beyaz Melek* (2007), *Güneşi Gördüm* (2009) ve *New York'ta Beş Minare* (2010) filmlerinden sonra bu kez *Mucize* isimli filmiyle beyazperdede yeniden karşımızda. 27 Mayıs sonrasında Ege'de bir öğretmenin Doğu'da dağlar arasında kalmış bir Zaza köyüne tayin edilmesiyle başlayan film, Kırmızıgül'ün diğer filmlerindeki gibi birçok şey anlatmak isterken sarkıyor ve dağılıyor. Öğretmenin köyün sakat genci Aziz'le özellikle ilgilenmesi, öğrencisine ilgi göstererek onu iyileştiren bir eğitimcinin hikâyesini anlatacakmış gibi dursa da bahsi geçen hikâye, köye okul inşa eden iyi yürekli eşkiyalar, 27 Mayıs göndermeleri, üç kez gösterilen kız alma âdeti, öğretmenle köylülerin karşılıklı sevgi gösterileri, bol bol koşan at ve söz konusu coğrafyanın manzaraları arasında kayboluyor.

Film, afişinde popüler isimlere yer vererek filmde yer alan kimi başarılı oyuncuların gölgede kalmasına sebep olurken Aziz dışındaki diğer oyuncuların abartılı tavırları ve şivelerini bir türlü tutturamamalarıyla dikkat çekiyor. Aziz'in yörenin en güzel kızıyla evlendikten sonra köydekilerin tepkileri üzerine eşiyile birlikte kaçıp yıllar sonra iyileşmiş olarak geri dönmesi filmde bir "mucize" olarak işaret ediliyor ama Aziz'in öğretmen ve diğer köylülerin bile zorlukla aştığı dağları nasıl aştığı, nereye gittiği ve iyileşene kadar nasıl ve neler yaşadığı soruları seyircinin aklına takılıyor. Seyirciyi bir sahnede güldürürken bir sahnede ağlatmaya çalışan *Mucize* diğer Kırmızıgül filmlerine nispetle daha az aşırı duygusallık ve yönlendirme içeriyor. (Celil Civan)

BANA MASAL ANLATMA



Son dönemin sevilen televizyon dizilerinin *Leyla ile Mecnun*'un senaristi olarak tanınan Burak Aksak senaryo ve yönetmenliğini üstlendiği bir uzun metraj film ile sinemaya giriş yaptı. *Bana Masal Anlatma* büyük ölçüde dizinin hikâyesinin devamı veya yeniden üretimi olsa da hem dizinin tutkulu seyircisini hem de Aksak tarzı mizah ile yeni tanışan seyirciyi mutlu etmeyi başarmış görünüyor. Fakir ancak gururlu bir genç adamın mahallesini ve sevdiği kıızı elinden almak isteyen zengin ve kötü adamlarla mücadelesini ve tabii onlar karşısında galibiyetini anlatıyor film. *Leyla ile Mecnun*'da kavuşamayan âşıklar tema'sını bugüne getiren Aksak, *Bana Masal Anlatma* ile de modern bir Keloğlan masalı anlatıyor.

Mahalle kültürünün, arabeskin, eski güzel günlerin ve eski güzel insanların bir

güzellemesi olan *Bana Masal Anlatma*'nın zeminine yerleştirilen masal teması gerçeküstü hikâyenin sinemada canlandırmasının "mümkün" veya hiç değilse "makul" kılıyor. Filmin ilk kısmında anlatılan masal ve ona eşlik eden animasyon da seyirciyi bu yeni gerçeklik zeminine hazırlıyor. Filmin görselliği televizyon estetiği seviyelerinde seyretse de *Leyla ile Mecnun* seyircisinin her biri doksan dakikalık uzun bölümleri, birkaç bölüm takip ettikten sonra adapte olabildiği masalsı anlatım ve absürt mizahın bir film süresi içinde benimsetilmesinin bile dikkate değer bir senaryo ve yönetmenlik başarısı olduğunu söylemek gerek. Aksak'ın filmi, uzun süredir komedi türündeki niteliksizliğin nasıl ve ne yönden aşılabileceği hakkında ipuçlarıyla dolu. (Aybala Hilâl Yüksel)



LEVIATHAN

Gösterim Tarihi: **16 Ocak 2015**

Dağıtım: **M3 Film**

İthalat: **Calinos Films**

Yönetmen: **Andrey Zvyagintsev**

Senaryo: **Oleg Negin, Andrey Zvyagintsev**

Görüntü Yönetmeni: **Mikhail Krichman**

Kurgu: **Anna Mass**

Yapımcı: **Alexander Rodnyansky, Sergey Melkumov**

Yapım Yılı: **2014**

Ülke: **Rusya**

Dil: **Rusça**

Süre: **140 dk**

Oyuncular: **Alexey Serebryakov, Elena Lyadova, Vladimir Vdovichenkov, Roman Madyanov**



DEVLET ADLI O BÜYÜK EJDERHA

TUBA DENİZ



PUTİN RUSYA'SININ PROBLEMATİKLERİNE VURGU YAPAN, HANTAL DEVLET MEKANİZMASINI ELEŞTİREN FİLMDE GÖREVİNİ YAPMAYAN, KÖTÜYE KULLANAN MEMURLAR, RÜŞVETÇİ POLİSLER, DIŞLINİN İŞLEVSİZ MEKANİZMALARINA DÖNÜŞMÜŞ MAHKEME SALONLARI VE BUNLAR TARAFINDAN HAYATLARI ÖĞÜTÜLÜP, DARALTILMIŞ BİREYLERE VURGU YAPILIR.





Kitab-ı Mukaddes'teki Eyüp kitabında geçer Leviathan; "kaosun ejderidir." Bir defa rahatsız edildi mi kontrolden çıkan dev bir balının, bir yaratığın ismidir; kötülüğü, kıskançlığı ve kibri temsil eder. Leviathan, Hobbes'un 1651'de kaleme aldığı kült eserinin de adıdır. İncil ve Tevrat'ta geçen, kaosu imleyen bu dev yaratık Hobbes'un eserinde "devleti" imler. "İnsan insanın kurdudur" düsturundan yola çıkan Hobbes'a göre vatandaşları yabancıların istilasından koruyabilmenin, birbirlerine zarar vermelerini engellemenin, kendi sanayilerini ve yeryüzünün meyvelerini güvence altına almanın yolu bütün gücü ve kudreti tek bir insan ya da insanların meclisine emanet etmektir. Bütün güç ve kudreti toplanacağı bu tek merkez devlettir. Latince'de "Civitas" denilen, devlet adlı o

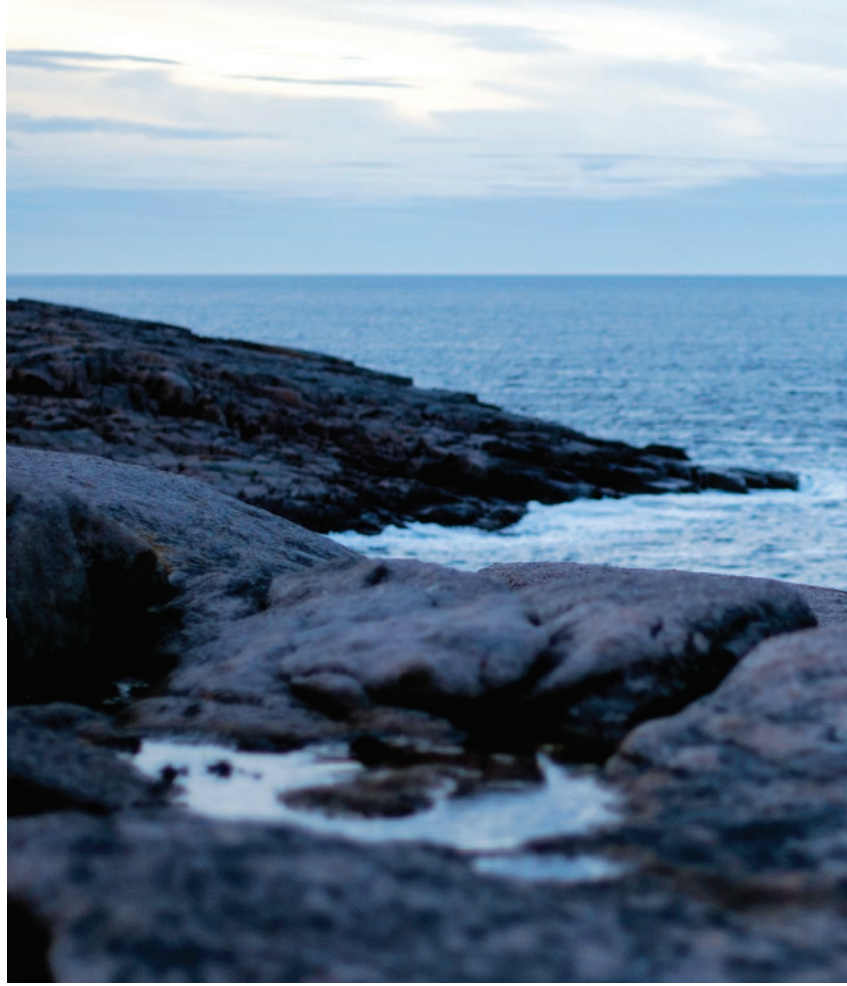
büyük ejderha bir nevi insan eliyle yaratılır. Doğal insanın korunması, savunulması için tasarlanmış olup ondan daha büyük bir cesamete ve kudrete sahiptir ve onda, egemenlik bütün gövdeye canlılık ve hareket veren yapay bir ruhtur.

Cannes Film Festivali'nde En İyi Senaryo ödülüne layık görülen Andrey Zvyagintsev'in son filmi *Leviathan*'da İncil'deki Eyüp kıssası ve Hobbes'un metinlerinde geçen referanslar terkip edilerek Putin Rusya'sına uyarlanır. Bir kasabada kendi halinde yaşayan Nikolay (Aleksey Serebrayakov) ve onun mütevazı hayatının devlet dışlıları tarafından öğütüldüğünü, Nikolay ve ailesinin filmin sonunda yok edildiğini izleriz. Nikolay'ın dedelerinden miras kalan arazi Belediye Başkanı Vadim'in (Roman Madyanov) ilgisini çekmiştir ve hakkı olmadığı halde arsasını istimlak eder. Nikolay, genç karısı Lilya (Elena Lyadova) ve avukat arkadaşı ellerinden geleni yapmalarına rağmen haklarını elde etmek şurada dursun bütün hayatları darmadağın edilecektir. Filmin nihayetinde evin içine yerleştirdiği kamerasıyla buldozerlerle yapılan yıkımı uzun uzun izleyiciye gösterir Zvyagintsev, devletin dışlıları bu dev cüsseli aracın varlığında teccüm eder; aile paramparça dağılmış ve "evleri" yıkılmıştır.



Yönetmen Rus Ortodoks Kilisesi'ne dönük sert bir eleştirel tutum sergiler. Kilise ve din bir hayalet gibi devlet mekanizmasının içine işlemiş, devlet kurumlarına ve onun uzantılarına tanrısal bir pozisyon biçmiştir. İktidar bütün meşruiyetini bu tanrısal güçten almaktadır.

Daha önceki filmlerinde de iktidar ile baba-oğul (*Dönüş*, 2003), karı-koca (*Sürgün*, 2007), efendi-köle (*Elena*, 2011) üzerinden hesaplaşan yönetmen bu defa zemini daha geniş tutar ve kurumsal, bürokratik kötülük, adaletsizlik üzerine gider. Putin Rusya'sının problematiklerine vurgu yapan, hantal devlet mekanizmasını eleştiren filmde görevini yapmayan, kötüye kullanan memurlar, rüşvetçi polisler, dışının işlevsiz mekanizmalarına dönüşmüş mahkeme salonları ve bunlar tarafından hayatları öğütölmüş, daraltılmış bireylere vurgu yapılır.



Filmde devleti temsil eden Belediye Başkanı Vadim'in hırsı, kibri ve acımasızlığının yanı sıra kilisenin rahibi ile olan ilişkisi de dikkat çekicidir. Birçok sahnede birlikte karşımıza çıkan rahip ve Vadim'in işbirliğine vurgu yapılır. Vadim'in, avukat Dimitri tarafından ortaya çıkarılan kirli dosyalarını gördükten sonraki kıvranımlarında onu rahip teselli edecek, her türlü günahını mübah görecektir: "İktidar Tanrı'nın lütfüdür." Rus Ortodoks Kilisesi'ne dönük sert bir eleştirel tutum sergiler yönetmen. Kilise ve din bir hayalet gibi devlet mekanizmasının içine işlemiş, devlet kurumlarına ve onun uzantılarına tanrısal bir pozisyon biçmiştir. İktidar bütün meşruiyetini bu tanrısal güçten almaktadır. Vadim de filmde "kötü bir tanrı" gibi dolaşır, dilediği gibi yok eder. Filmde Vadim'in ürkütücü ve sarhoş cüsesinde panoptikonvari devletin denetleyen göz-



“Zvyagintsev filmografisinden aşına olduğumuz temel meselelerini yine muhteşem sinematografisi ile sunuyor, özellikle filmin en çarpıcı anlarında tercih ettiği etkileyici müzikler *Leviathan*'da da mevcut.”

leri her daim hissedilir. Bunu en iyi Vadim'in makamındaki duvarda asılı Putin portresinde görürüz.

Zvyagintsev filmografisinden aşına olduğumuz temel meselelerini yine muhteşem sinematografisi ile sunuyor, özellikle filmin en çarpıcı anlarında tercih ettiği etkileyici müzikler *Leviathan*'da da mevcut. *Leviathan*'da da *Sürgün* ve *Elend*'daki gibi en tekinsiz rol kadın karaktere biçilmiş. Varlıkları müphem, kırılgan, masum ve bir o kadar da ürkütücü olabilen kadın karakterlerden biri Nikolay'ın genç karısı Lilya. Tıpkı önceki filmlerindeki kadınlar gibi sessiz, tüm buhran ve karanlığı emen bir kara delik gibi. Ve burada da filmin kırılması kadın karakterin verdiği aşırı tepki ile gerçekleşir. Uzaklara dalıp bakan gözler, donuk ifadeler filmin nihayetinde bizi beklemediğimiz bir noktaya sürükler.

Zvyagintsev'in kadın karakterleri her zaman "sırlı"; yönetmen garip bir masumiyet atfediyor onlara. En acımasız kadın karakteri Elena'nın dahi işlediği cinayete rağmen masum bir tarafı vardı sanki. Çocuklar ise "kötülük" fikrinin içkin olduğu hayatın çıkışsızlığının, kısırdöngüsünün bir nişanesi gibi. Filmde en az babası kadar fevri ve huzursuz görünen çocuğun ileride bir Nikolay'a dönüşeceğine dair yeterince veri var. Tıpkı *Elend*'da, filmin son sahnesinde, ölen Vladimir'in yerine geçen Elena'nın torunu ya da *Dönüş*'te bütün film boyunca tanımlayamadıkları babalarının pozisyonunu alan Andrey ve Vanya gibi. ■



TURİST / FORCE MAJEURE

Gösterim Tarihi: 6 Şubat 2015

Dağıtım: M3 Film

İthalat: Filmartı Film

Yönetmen: Ruben Östlund

Senaryo: Ruben Östlund

Görüntü Yönetmeni: Fredrik

Wenzel

Kurgu: Jacob Secher Schulsinger

Yapımcı: Erik Hemmendorff

Yapım Yılı: 2014

Ülke: İsveç, Danimarka, Norveç

Dil: İsveççe, İngilizce

Süre: 118 dk

Oyuncular: Johannes Kuhnke,

Lisa Loven Kongsli, Vincent

Wettergren, Clara Wettergren



MÜCBİR SEBEPLER “KUTSAL AİLEYE” KARŞI

CELİL CİVAN

“

TURİST FRANSA'DA LÜKS BİR KAYAK
MERKEZİNDE TATİL YAPAN BİR AİLENİN HİKÂYESİ
ÜZERİNDEN MÜCBİR SEBEBİN “AİLE DÜZENİNDE”
AÇTIĞI GEDİKLERE İRONİK BİR DİLLE YAKLAŞIYOR.

”

FRAGMAN





Uyarı: Yazı filme dair bazı sürprizleri ihtiva eder.

Mücbir sebep (Force majeure) görevin, taahhüdün ve sorumluluğun yerine gelmesini engelleyen durumlar için kullanılan hukuki bir kavram. Söz konusu mücbir sebepler ölüm, iflas, kaza ve doğal felaket gibi rastlantısal addedilen unsurları kaplar. Psikanalizin diliyle konuşursak mücbir sebep, simgeselin işlemesine engel olan gerçektir. Simgeselin "doğal" akışı içinde bazen imkânsız şey olan gerçek beliriverir ve bizler kimliğimizi oluşturan öğelerin dağıldığını görmeye başlarız.

Dilimize *Turist*¹ diye çevrilen Ruben Östlund imzalı *Force Majeure* Fransa'da lüks bir kayak merkezinde tatil yapan bir ailenin hikâyesi üzerinden mücbir sebebin "aile düzeninde" açtığı gediklere ironik bir dille yaklaşıyor. Söz konusu hukuki terimin içerdiği görev, taahhüt ve sorumluluk

¹ Filmin isminin *Turist* diye çevrilmesinin sebebini bilmesek de söz konusu çeviri, yazıda anlattığımız Tomas'ın etrafına "turist kalmasını" ima ediyor olabilir.



gibi kavramlar filmde özellikle babalık üzerinden işleniyor. Babalığın yüce bir görev, aileye verilmiş bir taahhüt ve çocuklara karşı bir sorumluluk diye algılandığı bir simgesel düzende, filmin kahramanı Tomas'ın mücbir bir sebep yüzünden yaptıkları, kahramanın söz konusu babalığa ne kadar uygun olup olmadığını sorusunu gündeme getiriyor. *Turist*, söz konusu tartışmasını yaparken sadece babalığa değil, burjuva dünyasına özgü "kutsal" aile kurumuna da eleştirel bir yaklaşım sergiliyor.

Bana Bencil Bencil Dediler

Avrupalı burjuva sınıfına hitap eden kozmopolit bir kayak merkezine gelen Tomas, karısı Ebba, oğlu Hari ve kızı Vera ile sakin ve huzurlu bir tatil geçirmektedir. Kayak merkezinin yer aldığı dağlarda sık sık çığ düşse de bunlar merkez tarafından denetim altına alınmakta, kimi kez de gerçek bir çığ engellemek için yapay çığlar oluşturulmaktadır. Tomas ve ailesi günlerini kayak yaparak, yiyecek içerek ve tembellik ederek geçirirken bir gün öğle yemeği sırasında bir çığ düşmeye başlar. Tomas endişelenen ailesine bunun yapay bir çığ olduğunu, her şeyin denetim altında tutulduğunu anlatmak isterken çığ kayak merkezindeki misafirlerin yemeklerini yedikleri balkona yaklaşır. Birdenbire ortalığı bir kar bulutu kaplar ve herkes paniğe kapılır. Panik sırasında Ebba çocuklarını korumaya çalışır, çocuklar ise "baba" diye çığlık atarken Tomas cep telefonunu ve eldivenlerini kapıp olay yerinden kaçar.

İşte, birdenbire meydana gelen bu felaket, kutsal ailenin reisi Tomas'ın rahat ve huzurlu simgesel düzenini alt üst eder. Aslında çığ, yemek yenilen balkonun altına düşmüş, balkon ise sadece çığın dumanı kaplamıştır. Buna rağmen karısı ve çocukları onları yalnız bıraktığı



Yönetmen Östlund, steril ve kozmopolit bir mekânda, karlar içindeki burjuva ailesinin hikâyesini ironik bir dille anlatırken filmin geçiş sahnelerine baktığımızda doğa ile doğayı engellemeye çalışan t... nin gerilimini hissederiz.

çin Tomas'a cephe alır. Hatta çocuklar Ebba'ya da küserler ve bu Ebba ile Tomas'ın başlangıçta ittifak kurmasına sebep olur. Bir anlamda kutsal aile birliği dağılmış, ortaya bir yanda çocukların bir yanda da ebeveynin olduğu iki muhalif hizip ortaya çıkmıştır. Söz konusu hizip, mevcut olduğu söylenen aile birliğinin yapaylığını ortaya koyar. Ebba, Tomas'ın yaptığı affetmese de ailenin "birlik ve beraberliği için" Tomas'la işbirliği yapmak zorunda kalır. Dahası bu süreçte Tomas ve Ebba bir anlaşmaya varırlar: Söz konusu çığ konusunda ortak bir görüşün paylaşılmasına karar verilir; çığ düşmüş, aile olarak herkes çok endişelenmiş ama sonra simgesel düzen işlemeye devam etmiştir.

Ebba ve Tomas çocuklara karşı ve ailenin mevcudiyeti uğruna bir sözleşme yapsalar da Ebba günden güne kocasından uzaklaşmaya başlar. Çocuklardan ve Tomas'tan ayrı vakit geçirmek ister. Ancak burada Ebba'nın sadece Tomas'tan uzaklaşmak istediğini düşünmeyiz; Ebba da kutsal aile birliğinden sıkılmış, çığ sayesinde sadece Tomas'tan değil, çocuklardan da uzakta kalmak istemiş gibi davranır. Mücbir sebep sadece Tomas'ın değil, diğer aile bireylerinin kimliğinin de çatırdamasına yol açar.

Titrerim Mücrim Gibi

Gerçeğin göz kırpması sadece Tomas'ı ve ailesini etkilemekle kalmaz. Tomas ve Ebba, dostları Mats ve Fanni ile akşam yemeği yerken Ebba yaşanan hadiseyi tekrar gündeme getirir. Tomas



sessiz kalırken Mats ve Fanni ne yapacaklarını bilemez. Tomas'ın tavrını doğrulamaya çalışmasa da arkadaşına yardımcı olmak isteyen Mats, Tomas'ın hayatta kalmak içgüdüleriyle böyle davrandığını, zorlu durumlarda insanın asıl amacının hayatta kalmak olduğunu ama kültürün bizi kahramanlık yapmaya zorladığını söyler: "Doğrusu şu ki, gerçek yüzünüze baktığında ve ölmekten korktuğunuzda çok az insan kahramanca davranır." Söz konusu iddia Mats'ın gerçek görüşü müdür, yoksa Tomas'ı kurtarmak için mi söylenmiştir bilemeyiz ama Mats'ın kız arkadaşı Fanni, bu sözler üzerine Mats'ın de benzer bir felaket sırasında Tomas gibi davranacağını, kendisini korumayacağını ima eder.



Deyim yerindeyse, bir taşın suda halkalar açması gibi mücbir sebep, etraftaki diğer hayatların da kırılmasını gösterir.

Film bu noktada, Tomas ve Mats'ın tavırlarını, hayatı bir içgüdüden ziyade bir erkeklik davranışı olarak tartışmaya açar görünür. Erkekler kadınlar gibi koruyucu değildir ve daha bencilce davranırlar. Ancak ailesini aramaya çıktığı bir gece Tomas'ın kendisini bağırıp çağıran ve içki içen erkeklerden oluşan bir partide bulması, söz konusu tartışmayı imkânsız kılar. Tomas, bu "vahşi" erkeklerden biri değildir. Nitekim partiden otele döndüğünde Ebba'nın karşısında titreye titreye ağlar ve kendisinin herkesi aldatan biri olduğunu söyler. Çocuklarla oyun oynarken hile yaptığını, kimi zaman yalan söylediğini itiraf eder. Aslında bu sahne, hemen herkesin yapabileceği itirafları içerir. Dolayısıyla Tomas büyük bir şeyi itiraf etmez, sadece kendini aklamaya, dahası acındırmaya çalışır. Söz konusu ağlamayla itirafın sahte olup olmadığını bilmesek de çocukların uyanıp babalarını teselli etmeleri ve annelerini Tomas'ı teselli etmesi için zorlamalarıyla kutsal aile birliği tekrar kurulmaya başlar. Aile birliğini kuran sahnenin gerçek olup olmadığı sorusu açıkta kalır kalmasına ama kutsal aile, kanla olmasa da göz yaşlarıyla yeniden inşa edilir.



Kutsal aile birliği dağılmış, ortaya bir yanda çocukların bir yanda da ebeveynin olduğu iki muhalif hizip ortaya çıkmıştır. Söz konusu hizip, mevcut olduğu söylenen aile birliğinin yapaylığını ortaya koyar.



Filmin sonlarına doğru simgesel düzeni kurmaya yönelik asıl hamle gerçekleşir. Tomas tehlikeli olsa da tipi altında ailesiyle kayak kaymaya çıkar. Bir süre sonra Ebba kaybolur. Tomas çocukları bırakıp Ebba'yı kurtarmaya gider. Tomas karların içinde Ebba'yı bulup geri getirdiğinde "işte başardık" der. Başarı Ebba'nın kurtulmasından çok, kutsal ailenin tekrar kurulmasıdır. Tomas'ın Ebba'yı kurtarışı, ailenin kurtuluşu haline gelir.

Filmin yönetmeni Östlund, steril ve kozmopolit bir mekânda, karlar içindeki burjuva ailesinin hikâyesini ironik bir dille anlatırken filmin geçiş sahnelerine baktığımızda doğa ile doğayı engellemeye çalışan teknolojinin gerilimini hissederiz. Teleferik kablolarının değişmesi, kar araçlarının geceleri yola çıkması, yapay çığ için atılan bombalar imkânsız-şey olan doğanın karşısında hükümlenmekten ziyade çaresiz kalan insanlığın simgesel düzeni muhafaza etmek için sarf ettiği gayreti gösterir. Teknoloji simgesel düzen uğruna doğayı sürekli denetim altında tutmaya çalışır. Ancak ne kadar ileri olursa olsun teknoloji, mücbir sebeplerin yol açtığı gedikleri tamamıyla kapatamaz. ■



EXODUS: TANRILAR VE KRALLAR / EXODUS: GODS AND KINGS

Gösterim Tarihi: 12 Aralık 2014
 Dağıtım: Chernin Entertainment, Scott Free Productions
 İthalat: The Moments Entertainment
 Yönetmen: Ridley Scott
 Senaryo: Adam Cooper, Bill Collage, Jeffrey Caine, Steven Zaillian
 Görüntü Yönetmeni: Dariusz Wolski
 Kurgu: Billy Rich
 Yapımcı: Peter Chernin, Ridley Scott, Jenno Topping, Michael Schaefer, Mark Huffam
 Yapım Yılı: 2014
 Ülke: ABD, İngiltere, İspanya
 Dil: İngilizce
 Süre: 150dk
 Oyuncular: Christian Bale, Joel Edgerton, Aaron Paul

FRAGMAN



NE İSA'YA NE MUSA'YA

ENES ÇİÇEK



HÂLÂ ALIEN VE BLADE RUNNER GİBİ ÇEKTİĞİ KÜLT FİMLERİN EKMEĞİNİ YİYEN SCOTT'IN SON FİLMİ EXODUS: TANRILAR VE KRALLAR, YÖNETMENİN SON BİRKAÇ FİLMİ GİBİ İZLEYENLERİ HAYAL KIRIKLIĞINA UĞRATMAKTAN GERİ DURMADI.





Ridley Scott'ın *Exodus: Tanrılar ve Krallar* (*Exodus: Gods and Kings*) filmi hak ettiğinden daha büyük bir tantana ile 2014'ün son günlerinde vizyona girdi. Film, hemen hemen her Ridley Scott filmi gibi, çekileceği haberlerinin yayılmaya başlamasından itibaren ilgi topladı. İlginin bir kısmının olumlu olduğunu söylemek ise güç: Film henüz oyuncuları belirleme aşamasındayken eleştiriler başlamıştı. Ten renklerinin koyu olduğu düşünülen Tevrat kahramanlarının beyazlar tarafından oynanmasını sıkıntılı bulanların haklı suçlamaları karşısında Scott, aldığı mâli desteği hatırlatıp yapılan harcamalardan kârlı çıkmaları gerektiğini söyleyerek "Bilmem nereden Muhammed bilmem kim isimli bir oyuncuya başrol oynatarak bunu sağlamayamam. Bu sebeple böyle bir soru aklıma bile gelmedi." şeklinde hoyrat bir açıklamayla kararını savunmuştu. Scott bu kararına, *Cennetin Krallığı'nın* (*Kingdom of Heaven*, 2005) gişedeki görece başarısızlığını delil olarak gösterirken, film vizyona girmeden başlayan bu tartışma ortamı, oyuncu seçimi ile sınırlı kalmadı. Musa'yı oynayan sabık Batman Christian Bale, önce Eylül ayında kendisiyle yapılan bir röportajda Musa'nın muhtemelen şizofren, epey sorunlu, çalkantılı ve değişken bir karaktere sahip ve okuduğu en barbar kahramanlardan biri olduğunu, işin daha

da ilginç, Tanrının Musa'dan daha da değişken olduğunu ileri sürerek dindar Amerikalıları ayağa kaldırmıştı. Şükran Günü'nün hemen öncesinde verdiği bir başka röportajda da Musa'nın "Yahudiler için kesinlikle bir özgürlük savaşçısı ama Mısır imparatorluğu gözünde bir terörist" olduğunu iddia ederek eklemişti: "Musa eğer bugün gelseydi ne olurdu? Arkasından insansız hava araçları gönderilmez miydi?" Söylediğine bakılırsa Bale bu kanaatlerine, Tevrat'ı, Kur'an'ı ve Jonathan Kirsch'ün *Moses: A Life* kitabını birçok defalar okuyarak ulaşmıştı. Bu beyanatların gölgesi altında Aralık ayında vizyona giren *Exodus*; hâlâ *Alien* (1979) ve *Blade Runner* (1982) gibi çektiği kült filmlerin ekmeğini yiyen Scott'ın bu son filmi, yönetmenin son birkaç filmi gibi izleyenleri hayal kırıklığına uğratmaktan geri durmadı.

Exodus, tüm Ridley Scott filmleri gibi göze fazlasıyla hitap ediyor. Filmde resmedilen eski Mısır şehirleri, Hititler ve Mısırlılar arasındaki savaş sahneleri, Mısırlıların üzerine yağın felaketler, tarihi kıyafetler ve oyuncuların makyajları seyirciyi Eski Mısır'a götürüyor. Fakat film, tarihi kıyafetler ve etkileyici görüntülerden ne kadar öteye gidiyor, cevabını vermek güç. Senaryonun tutarsızlığı ve bunun neticesinde aktörlerin hiçbir derinliği olmayan, kâğıttan kesilmiş kuklalar gibi

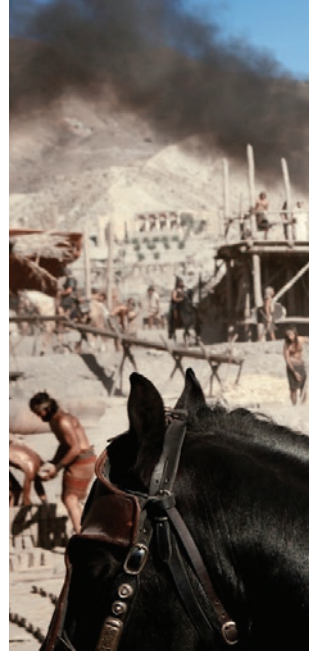


Exodus'un hedef kitleleri inanç sahipleri midir, ortalama seyirci midir, hiçbir şeyden emin olmadıklarından başka hiçbir şeyden emin olmayan agnostikler midir, bin yılların mucizevi inanç hikâyelerini rasyonel mantığın çemberinden geçirmeden anlamakta zorluk çeken ateistler midir?

durması, filmi seyri manasız bir hale sokuyor. Mamafih, görüntüleri üç boyutlu bir filmde, A-list oyuncular bu kadar tek boyutlu gösterebilmek ayrı bir başarı olmalı.

Filmin, benzer damardan akan bir diğer başarısı da kime ve ne için hitap ettiğini kestiremeden çekilmesi. Senaryonun tutarsızlığı da muhtemelen bundan kaynaklanıyor. *Exodus*'un hedef kitleleri inanç sahipleri midir, sadece aksiyon peşinde eğlenceli birkaç saat geçirmek isteyen ortalama seyirci midir, hiçbir şeyden emin olmadıklarından başka hiçbir şeyden emin olmayan agnostikler midir, bin yılların mucizevi inanç hikâyelerini rasyonel mantığın çemberinden geçirmeden anlamakta zorluk çeken ateistler midir? Anlaşılan o ki Ridley Scott yolun başında böyle alışlageldik bir tercih yapmak istememiş, zoru seçerek tam olarak hiç kimseye hitap etmeyen, muhtemelen kendisinden başka pek az kimseyi tatmin edecek bir film çekme yoluna gitmiş.

Prometheus (2012) filminden de bildiğimiz gibi Ridley Scott, din ve Tanrı hakkında kanaatlerini bildirmekten hoşlanıyor. *Prometheus*'u çekerken ateist olduğunu söyleyen Scott, *Exodus*'u çektiği günlerde ise agnostik olduğunu ifade etmiş ve agnostik olmasının Kitab-ı Mukaddes'ten bir hikâyeyi film ederken işine epey yarayacak bir özellik olduğunu söylemişti: "Çünkü, kendimi hikâyemin iş yaptığına ikna etmem gerekiyor."



Ridley Scott, kendisini Musa'yı çektiği hikâyesinin iş yaptığına inandırabilmiş midir bilinmez ama seyircileri inandırmakta güçlük çektiği kesin. Bunun sebeplerini ise, yine Scott'ın sözlerinde aramalıyız belki de: "Kendimi daima ana karakterin yerine koyarım ve kendi mantığımdan yola çıkarak onu anlamaya çalışırım."

Böylece, *Exodus*'ta Scott'ın kendi mantığından yola çıkarak vardığı bir Musa hikâyesini izliyor seyirci. *Exodus*, bu manada bilinen "Çıkış" hikâyesinin yeniden anlatımı değil. Bu hikâyedeki



kahramanlar da Tevrat'ta anlatılan kahramanlarla isimden başka bir benzerlik içinde değiller, Ridley Scott'ın havsalasından çıkan kahramanlar. Belki de bu sebeple, filmin ilk anlarından itibaren Musa, erdem ve hikmet sahibi biri olarak değil, Gladyatör'ün eski Mısır versiyonu olarak yansıtılıyor. Kâhinlere inanmayan, onları "Kendi mantığımız dururken, seninkiyle mi iş yapacağız?" diye hakir gören Musa, Mısır'dan bir adam öldürdüğü için değil -çünkü başarılı bir komutan ve belki de yüzlerce insan öldürmüş zaten- kuzeni bildiği kan kardeşi Ramses'in, onu Yahudi sanması sebebiyle sürgüne gidiyor. Sürgünde evleniyor, çoluk çocuğa karışıyor, inançlı bir insan olan karısının aksine çocuğunu bu safsatalarla yetiştirmeye niyetli değil. Fakat, sonra bir dağdan düşüp başını kayalara çarpıyor ve ardından Rabb'in ulağı *Malak* ona on yaşlarında şımarık bir oğlan çocuğu şeklinde görünmeye başlıyor. İnançlı karısı bile Musa'nın peygamber olabileceğine inanmakta zorluk çekiyor olmalı ki Musa'ya "Saçmalama hayatım, Rabb'in sana görev mörev verdiği yok. Başını taş vurdun, hayal gördün, haydi yat da dinlen" diyor. Musa, karısına kulak asmayıp Mısır'a geri dönüyor ve İbranlar'ı özgürlüklerine kavuşturmak için onlardan gizlice bir ordu kurup onları eğitmeye başlıyor. Musa'nın peygamberden çok gladyatöre

benzemesi kendini burada da belli ediyor. Tabii, yolda sadece firavunla değil, Tanrısının ulağı ile de çekişiyor, tartışıyor. İsyan ve ayrılığın yavaş gitmesinden şikayet eden Tanrı ulağına "Dört yüz senedir ortalarda yoktun, şimdi mi aklın başına geldi, biraz sabret," diyerek pasif-agresif ayarlar veriyor, "Ben bir komutanım, eğer dediklerimi yapmayacaksan beni neden ailemden ayırdın?" diye kızarak patronundan memnun olmayan bölge amiri gibi şikayet ediyor; verilen kararlar hoşuna gitmediğinde "Bir ulakla konuşmaktan bıktım," diye haykırarak, Tanrının meleğine "sen git patronun gelsin" diyen memnuniyetsiz bir mağaza müşterisi gibi davranıyor, sonra Tanrı işleri eline aldığı anda, başlarına gelen felaketlerden dolayı ölen Mısırlılar için üzülerek, Tanrıya yaptığı için insanlık dışı ve zalimce olduğunu haykırıyor, böylece Tanrıya karşı siyaseten doğruculuk yapan ilk peygamber olarak tarihe geçiyor. Sonrasında, Kenan çöllerinde gezerken, daha önce kafasını yarıdığı dağ başında Tanrının ulağı ile birlikte taş tabletlere emirleri kazırken eğer tabletlerde yazılan emirlerle aynı fikirde olmasaydı yazmayacağı ifade ederek, Tanrının akli ile kendi aklını eşitleyen Aydınlanmacı bir hümanist oluveriyor. Küçük bir karşılaştırma yaptığımızda, 2014'ün başlarında vizyona giren Aronofsky'nin *Nuh*'unun tüm eksikliklerine rağmen, Scott'ın Musa'sından daha çok peygamberi andırıldığını söyleyebiliriz.



Exodus, bilinen "Çıkış"

hikâyesinin yeniden anlatımı değil. Bu hikâyedeki kahramanlar da Tevrat'ta anlatılan kahramanlarla isimden başka bir benzerlik içinde değiller. Musa, erdem ve hikmet sahibi biri olarak değil, Gladyatör'ün eski Mısır versiyonu olarak yansıtılıyor.





Ridley Scott Musa'yı, başından geçenleri, vahiy ile ilişkisini ve mucizelerini anlamakta ve anlatmakta, ancak, evrimi anlatmaya çalışan bir Evanjelist kadar başarılı.

İş Ridley Scott'ın mantığına düştüğü için, mucizeler de bu mantıktan nasibini alıyor. Ridley Scott, küçük bir çocukken izlediği *On Emir (The Ten Commandments, 1956)* filmine atıfta bulunarak: "Öyle, devasa bir ayrılmayla, insanların arasından geçtiği iki büyük, titreyen su duvarı yapamazsınız" diyor ve sözlerine "Sinemada, üçüncü sırada otururken o sahneyi izlediğimde inanmamıştım. O hissimi hatırlayarak, daha bilimsel ya da tabii bir açıklama bulmalıyım dedim." diye devam ediyor. Ridley Scott'ın bu mucizeye bulduğu mantıklı açıklama ise tsunami. Mısır tarihini araştıran Scott, milattan önce 3000 yıllarında İtalya sahillerine yakın bir yerde, denizde büyük bir depremin tsunamiye sebep olduğu bilgisine erişmiş. Böyle büyük bir felaketten önce ne kadar çok suyun karşı kıyılardan çekileceğini hesap ederek, Musa'nın mucizesine sebep olarak bu tsunamiyi göstermeye karar kılmış. "Mantıken, suların ikiye ayrılmasının suların çekilmesi olması gerektiğini düşündüm. Ve sular geri geldiklerinde, büyük bir hızla geri geleceklerdi." Böylece Musa'yı esasından da eden Scott, onu da geleceklerinin ne olacağından habersiz ve endişeli İsrailoğulları gibi Kızıldeniz'in kıyısında bir tarafında deniz diğer tarafında firavunun orduları sıkışmış halde bırakıyor. Musa, bu durumda yapılabilecek en mantıklı şeyi yaparak uyuyor ve sabah uyanığında suların çekildiğini görüyor ve denizden kaçış başlıyor. Ridley Scott, Tevrat'ta geçtiği gibi Kızıldeniz'in sularını Musa'nın asası ile yarmak için "tesadüfü" kullanıyor. Tsunami, bir asa ile suların ikiye yarılmasından daha mantıklı bir açıklama olarak görülebilir. Ama Scott, o tsunaminin neden tam da İsrailoğulları'nın en ihtiyacı olduğu anda ortaya çıktığını açıklamıyor.



Ridley Scott, İsrailoğulları'nın gitmesine izin vermeyen Mısırlıların başına gelen felaketleri açıklamak için de mantığının sağladığı gerekçelere sığınıyor. Nil nehrinin suyu kana dönüşüyor çünkü çok büyük timsahlar önce insanları, sonra birbirlerini yiyerek suyu kana buluyorlar. Su kana bulanınca balıklar ölüyor, suda yaşayan kurbağalar sudan dışarı çıkıyor, balık ölüleri sivrisineklerin ve karasineklerin istilasına sebep oluyor, onlar da çeşitli hastalıklara. Scott, bu zincir içinde açıklayamayacağı birkaç mucizeyi anlatmayı atlayıp (İsrailoğulları'na kaçışlarında yol gösteren bulut gibi mesela) anlattığı felaketlerin hemen hepsine mantıklı açıklamalar olsa da, bu felaketlerin neden o zamanda ve tam o anda gerçekleştiğine dair bir cevap veremiyor. Scott'ın mantıklı gerekçeleri sadece mucizelerin işleyiş şekline cevaplar hâline geliyor, o mucizelerin oluş sebeplerine ve doğasına dair değil.

Herhalde, on yaşındaki Ridley Scott, yetmiş yedi yaşındaki Ridley Scott'ın peygamberlere ve mucizelere bulduğu bu çözümlerin her birinden ayrı ayrı memnun kalacaktır ama geri kalanlara sorulacak olursa Ridley Scott Musa'yı, başından geçenleri, vahiy ile ilişkisini ve mucizelerini anlamakta ve anlatmakta, ancak, evrimi anlatmaya çalışan bir Evanjelist kadar başarılı. ■



SESSİZ DÖNEM TÜRK SİNEMA ANTOLOJİSİ (1895-1928)

ALİ ÖZUYAR

978-605-5383-87-9
176 sayfa
₺ 16

Sinemanın Osmanlı topraklarına ilk girdiği dönemde sinemanın merkezi konumundaki Pera kozmopolit bir yapıya sahiptir. İşyeri isimleri, reklâmlar, ilânlar ve duyurular bu nedenle sıklıkla birkaç dilde yapılır. Örneğin Sponeck'te yapılan ilk halka açık film gösteriminin ilânı dört dilde yayınlanır. Osmanlıca, Fransızca, Rumca ve İngilizce 20. yüzyılın başında kültür ve sanat alanında kullanılan diller arasındadır. Bu alanda araştırma yapmak isteyenler de bu nedenle zorlanmaktadır. Araştırmalarını derinleştirmek için önelimlere dil engeli çıkar. Ali Özuyar'ın hazırladığı *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi (1895-1928)* kitabı bu açıdan, ülkemizde ilk dönem sinema üzerine çalışacak insanlar için kaynak kitap niteliği taşır. Kitapta Osmanlıca süreli yayınlarda sinema üzerine yazılmış kırk iki makalenin Latinize edilmiş halleri ve kitaba alınmayan yüz elliye yakın makalenin bibliyografyası yer alıyor. Sinemanın Osmanlı'ya girişinden itibaren nasıl bir süreç geçirdiğini anlamak adına, Özuyar'ın çalışması bu alanda referans kaynağı olacaktır.



Tel 0212 520 66 42
Faks 0212 520 75 00
satis@kureyayinlari.com

www.kureyayinlari.com



facebook.com/kureyayinlari



twitter.com/kureyayinlari



KESİK/THE CUT

Gösterim Tarihi: 5 Aralık 2014

Dağıtım: Céline Petit, Clément

Rebillat

İthalat: Chantier Films

Yönetmen: Fatih Akın

Senaryo: Fatih Akın, Mardik

Martin

Görüntü Yönetmeni: Rainer

Klausmann

Kurgu: Andrew Bird

Yapımcı: Fatih Akın, Karl

Baumgartner, Reinhard Brundig,

Nurhan Sekerci, Flaminio Zadra

Yapım Yılı: 2014

Ülke: Almanya

Dil: Türkçe, İngilizce

Süre: 138 dk

Oyuncular: Tahar Rahim,

Simon Abkarian, Makram

Khoury, Kevork Malikyan, Bartu

Küçükçaylayan



KESİK'İN İÇİNDE KESİKLER

ELİF NAİME ARSLANOĞLU



ERMENİ DEMİRCİ USTASI NAZARET'İN 1915 SENESİNDE DEMİRYOLU İNŞAATINDA ÇALIŞTIRILMAK ÜZERE EVİNDEN VE AİLESİNDEN AYRILMASI İLE BAŞLAYAN HİKÂYEDEKİ BÜTÜN KARAKTERLER BİR VİCDAN MUHASEBESİNİN ÇEMBERİNDEN GEÇİYOR.





Kesik (The Cut) Fatih Akın'ın 1915 olaylarının yüzyılına doldurmaya birkaç ay kala vizyona giren filminin adı. Sinema tarihi açısından bakıldığında filmin konusu bilinçli seyirciye tam bir geç kalmışlık duygusu veriyor. Ve yönetmen, her travmada olduğu gibi keskin sınırlarla kurgulanmış bir hikâyenin seyircisi olduğunuzu filmin daha ilk dakikalarındaki diyaloglar aracılığıyla dahi anlatıyor.

Film, başından sonuna kadar bir "ötekileştirme" hikâyesinden besleniyor desek abartmış olmayız. Kahramanımız Nazaret ve diğer Ermenilerin film boyunca İngilizce; buna karşılık Arapların Arapça, Türklerin Türkçe, Kübalıların İspanyolca konuşması aynı "öteki" mesajının altyapısını oluşturuyor. Filmde Türk ahalden çok fazla kimse ile muhatap olamasak da Osmanlı askeri ve konuştukları Türkçe ile sık sık yüzleşiyoruz. Ermeniler İngilizce konuşurken Türklerin Türkçe konuşması kulaklarımızı tırmalayadursun filmdeki Türkçenin tam bir 21. yüzyıl Türkçesi olması da tarihi bir anakronizm olarak önümüze çıkıyor.

Ermeni demirci ustası Nazaret'in 1915 senesinde demiryolu inşaatında çalıştırılmak üzere evinden ve ailesinden ayrılması ile başlayan hikâyede "salt iyi" ya da "salt kötü" karakterler yaratılıyor. Ancak yine bütün karakterler sürekli bir vicdan muhasebesinin çemberinden geçerek karşımıza çıkıyor. Filmin verebileceği en iyi mesaj belki de bu vicdani gelgitlerdir demek bu açıdan mümkün görünüyor. Nazaret'i, diğer bütün Ermenileri ve gayrimüslimleri "askere" almak için gelen Osmanlı askerleri ile filme dair ilk sorusu patlatılıyor. "Osmanlı'da gayrimüslimler askere



Ermeniler İngilizce konuşurken Türklerin Türkçe konuşması kulaklarımızı tırmalayadursun hikâyedeki Türkçenin tam bir 21. yüzyıl Türkçesi olması tarihi bir anakronizm olara önümüze çıkarıyor.

alınıyor muydu?” ve Fatih Akın filmine ilk kesiği de atmış oluyor. Evet, 1915'te gayrimüslimler askere alınıyordu ama ya öncesindeki ve sonrasındaki uygulama nasıldı? “Cizye”, “Islahat Fermanı” ve “Çanakkale Savaşı” bu sorunun cevabındaki ince mesajları almak ve araştırmak isteyenler için anahtar kelimeler hükmünde.

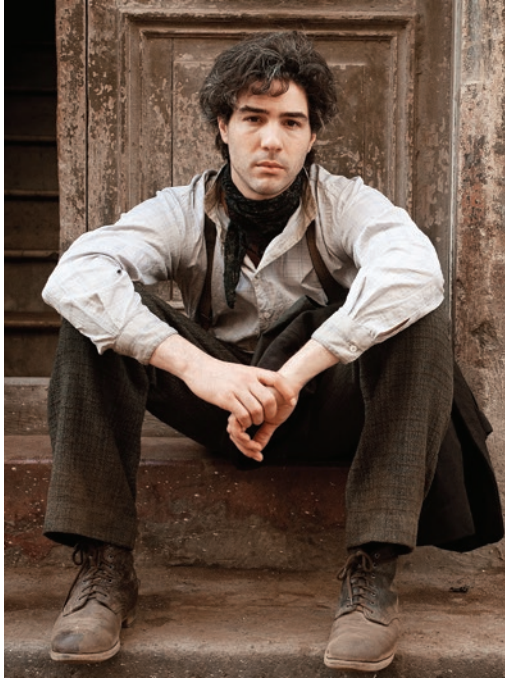
Filmin sinematografik değeri, içeriğinin doluluk oranı ve en önemlisi de doluluğundaki doğruluk oranı maalesef düşük seviyelerde seyrediyor. Yönetmen verdiği bütün röportajlarda belli bir tarihi dönemi anlatma kaygısında olmadığını, bilakis Nazaret'in şahsında küçük bir hikâyeyi kurguladığını ısrarla belirtiyor. Ancak bu yorumu sebebiyle Diyarbakır Valisi'nin demiryolu inşaatında çalışan Ermeni işçilere Müslüman olmaları halinde özgürlük vaat eden teklifinin filmin orta yerinde bir “kesik” gibi görüldüğünü söylemek zorundayız. Çünkü tarihi olarak kesinlik arz eden benzer bir teklif Kütahya Polis Müdürü tarafından yapılmış olsa da Diyarbakır Valisi ile ilgili kesin bir belge bulunmuyor. Kaldı ki tarihi evrakın belgelediği bu zorbalığı sonradan öğrenen Kütahya Muhtarrafı Faik Ali Ozansoy, bu polis müdürünü derhal görevinden alıyor. Filmin birçok noktada böyle “kesik” kalması ve temposundaki ani iniş-çıkışlar seyircinin ilgisini düşürüyor.

Fatih Akın filmde çok fazla Türk karakter yaratmayı göze alamamış olacak ki Türk izleyiciye bir panik odası açarak Türk kimliğini kısmen koruma altına almış. Buna karşılık Türk ya da Osmanlı olmak arasına keskin bir çizgi çekerek Osmanlı askerini ya kötü ya da pasif kötü olarak yansı-



maktan da geri kalamamış. Filmin hiçbir sahnesinde müttefik asker kuvvetlerini göremediğimiz için yine zihnimizde oluşan sorular Osmanlı'nın I. Dünya Savaşı'na Almanya'nın yanında girdiği gerçeğini hatırlatıyor. Yani filmde “düşman Türk” figürü görünmese de “düşman Osmanlı” algısı çok net seçilebiliyor. Bir de filmin ikinci yarısında Osmanlı askeri Halep'ten ayrıldıktan hemen sonra geliveren “medeniyet” algısı, köleleştirilip satılan Ermeni kızlarından dem vururken genelevlere büyük bir keyifle giden Ermeni erkeklerini göstermekten geri kalmıyor ki bu da filmin en büyük ideolojik zaaflarından biri olarak seyirciyi çarpıyor.

Filmin en vurucu yanı 1915 olaylarının, -filmin doğruluk ve dönemsellik zaaflarını aradan çıkardığımızda- boynundaki “kesik” sebebiyle konuşamayan “dilsiz” bir adam aracılığıyla dile getirilmesi. Ancak Nazaret karakterini canlandıran Fransız aktör Tahar Rahim bu rol için pek de biçilmiş kaptan olmadığı gibi, oyuncunun genç olması da aradan seneler geçmesine rağmen -eski Türk filmlerinde sıklıkla rastladığımız gibi- Nazaret'in sadece saçlarına düşen aklarla yaşlandırılması acemice durmuş. Öte yandan senaryo zafiyeti yüzünden başkarakterle kurulması istenen özdeşleşme de sağlanamıyor. Mesela, filmin başından itibaren



zayıf inançlı bir Hıristiyan olarak gördüğümüz Nazaret, tehcir güzergâhı üzerinde kurulan kamplardan birinde yengesi ile karşılaştığında yengesinin acısını dindirmek için zaten ölmek üzere olan kadını boğuyor. Sabahında ise yeryüzünde artık göremediği Tanrı'yı gökyüzüne bakarak taşlarken inancını da baltalıyor. Nazaret'in Tanrısı tam da bu sahnede ölüyor. İç dünyasına dönük bu nevi yaklaşımların fazla mekanik kurgulanması, Tahar Rahim'in yavan oyunculuğu ile birleşince karakterin inandırıcılığını azaltıyor.

“ Filmin doğruluk ve dönemsellik zaaflarını aradan çıkardığımızda, en vurucu yanı 1915 olaylarının, boynundaki “kesik” sebebiyle konuşamayan “dilsiz” bir adamın sesiyle dile getirilmesi. ”

Tarihi olayların en büyük zaafı resmi tarih tezlerinin içine hapsedilmiş olmalarıdır. 1915'te yaşananların da resmi tarih algısı yüzünden yüz yıllık bir travma haline geldiğini söylemeye gerek yok. Seyirciye Fatih Akın'ın samimiyetini sorgulatan en önemli neden de zaten böyle önemli bir konuyu bu algıya kurban etmiş olmasından kaynaklanıyor. Filmde açık bir şekilde görüyoruz ki yönetmen kurgusunu maalesef diasporanın resmi tarih tezinden öteye taşımaktan aciz kalmış. Film bu haliyle, Hitler'in, Propaganda Bakanı Joseph Goebbels'e hazırlattığı filmlere benzemekten kurtulamıyor. *Agos* gazetesine verdiği bir röportajda “parçası olduğu Türkiye'nin bu filme hazır olduğunu” söyleyen yönetmen, esasen bu filmi çekmeye kendisinin hazır olmadığını, yine bu filmle seyirciye açıkça göstermiş oluyor. ■



SESİME GEL WERE DENGÊ MÎN

Gösterim Tarihi: 5 Aralık 2014

Dağıtım: M3 Film

Yapım: Asi Film, Neue Mediopolis

Filmproduktion, Ez Films

Yönetmen: Hüseyin Karabey

Senaryo: Hüseyin Karabey

Görüntü Yönetmeni: Anne

Misselwitz

Kurgu: Baptiste Gacoin

Yapımcı: Hüseyin Karabey

Yapım Yılı: 2014

Ülke: Türkiye, Almanya, Fransa

Dil: Türkçe, Kürtçe

Süre: 105 dk

Oyuncular: Feride Gezer, Melek

Ülger, Tuncay Akdemir, Muhsin

Tokçu, Ali Tekbaş, Muhsin Tokçu,

Emrah Özdemir



SESİME GEL ÇÜNKÜ ŞARKILARIMIZDIR EVİMİZ

ZELAL MEVLÜTOĞLU



FİLM, BİR BASKINDA ALIKONAN KÖYÜN ERKEKLERİNİN GÜYA SAKLANAN SİLAHLARIN GETİRİLMESİ KARŞILIĞINDA ASKERİ KARAKOLDA TUTULMASIYLA BAŞLAR. FAKAT TEMO'NUN ANNESİ BERFE'NİN OĞLUNU KURTARMAK İÇİN VEREBİLECEĞİ BİR SİLAH YOKTIR. "ABSÜRT" KAVRAMI BURADA ÇIKAR KARŞIMIZA.





Hüseyin Karabey'in, *Gitmek* (2007) filminden sonra ikinci uzun metraj filmi *Sesime Gel* (*Were Dengê Min*, 2014) temel izleği ve farklı anlatım tarzı ile Kürt sinemasının kalıplaşmış sorunlarını alışık olmadığımız bir biçimde karşımıza çıkarır. Yönetmen, merkezine Kürt sorunsalını yerleştiren diğer filmlerde olduğu gibi anlatımını Türk-Kürt, Türkçe-Kürtçe, asker-gerilla diyalektiklerinden yola çıkarak oluşturur. Fakat filmde bu diyalektiklerin oluşturduğu sorunlar, mesaj verme ve seyirciyi yönlendirme kaygısı olmadan, Berfe'nin oğlunu askeri karakoldan kurtarmak amacıyla torunu Jiyan ile birlikte çıktığı "zorlu yolculuk" için araç olarak kullanılır.

Berfe, torunu Jiyan ve oğlu Temo ile yaşayan, yaşamı boyunca zorlu mücadeleler vermiş ve vermeye devam eden Kürt kadını. Hikâye anlatıcılığı üzerine kurulan filmde kör dengbêjlerin dilinden aktarılan Berfe'nin hayat mücadelesine paralel olarak, Berfe'nin torununa anlattığı kuyruğu kopan tilkinin yeniden kuyruğuna kavuşabilmesi için çıktığı yolculuğu dinleriz. Filmin başında başlayıp, sonuna kadar devam eden iki hikâyede

de karşılaşılan engele karşı üstün bir mücadele sergilenir. Berfe'nin yolculuğu, bir baskında güya saklanan silahların getirilmesi karşılığında köyün erkeklerinin karakolda tutulmaları ile başlar. Berfe'nin oğlu Temo da bu erkekler arasındadır. Fakat Berfe'nin oğlunu kurtarmak için askerlere verebileceği bir silah yoktur. "Absürt" kavramı burada çıkar karşımıza. Askerlerin saklandığını iddia ettiği silahları teslim edebilmek için muhtar komutandan para karşılığı silah satın alırken Berfe de kaçakçılardan yardım ister.

Absürde Rağmen Sonuna Kadar

Absürt kavramı mitolojide Sisifos ile var olur. Sisifos yaptığı bir hata nedeni ile tanrılar tarafından önündeki kayayı bir tepenin doruğuna çıkarmakla cezalandırılır. Sisifos doruğa her yaklaştığında kaya aşağıya yuvarlanır. Fakat Sisifos kayanın yuvarlanacağını bile bile, her defasında kayayı tekrar doruğa doğru çıkarmaya başlar.¹ Albert Camus de Sisifos'tan yola çıkarak yaşamın yaşanmaya değip değmediği konusunu absürt kavramı çerçevesinde tartışır. Camus tartışmasının sonunda insanların önüne çıkan engellere karşı gelebilmenin üç yolunu belirler. Birinci yolda insan engeller karşısında tamamen Tanrıya yönelerek her şeyi ilahi olana teslim eder. İkinci

1 Hamilton E. (2006), *Mitolojya*. İstanbul: Varlık Yayınları



Yönetmenin “insanların trajediye rağmen hayatta kalma çabası ve mutlu olma arzusu beni daha çok ilgilendiriyor,” sözlerinden anlaşılacağı üzere filmde ne olduğu önemli değildir, önemli olan Berfe’nin bu yolculuğa çıkacak yaşama arzusunun çirkinliğine barındırmasıdır.

yolda kişi hayatını sonlandırır üçüncü yolda ise bütün engellere rağmen yaşamaya devam eder. Camus’ye göre bunlar arasında en zayıf olanı inihari seçen, en güçlü olanı da her şeye rağmen hayatına devam edendir.²

Berfe tıpkı anlattığı hikâyedeki tilki gibi Camus’nün belirlediği yollardan üçüncüsünü tercih eder. Önce babasından kalan eski silahı teslim etmek ister askerlere, kabul görmeyen bu girişimin ardından kaçakçılardan para karşılığı silah almayı dener. Sonunda Temo’nun serbest kalmasını sağlayacak silahı akrabalarından alır. Filmin kayıp nesnesi bulunmuştur. Fakat Berfe’nin yolculuğu burada bitmez. Çünkü silah karakola teslim edilmelidir. Böylelikle filmde bir diğer absürtlük de köye dönüş yolunda gerçekleşir. Karakola teslim edilecek olan silahın kontrol noktalarında polis veya askerlere yakalanmaması gerekmektedir. Berfe bundan dolayı dağlık yolları tercih eder. Filmin sonunda zorlu yolculuk tamamlanır. Berfe ve Jiyan eve döndüklerinde Temo köyde silah olmadığına ikna olan komutan tarafından serbest bırakılmıştır. Berfe mücadelesini tamamlamıştır. Öte yanda da Jiyan’a anlatılan hikâye Berfe tarafından tamamlanır. Tilki büyük bir çabadan sonra kuyruğuna kavuşmuştur. Berfe ve tilkinin engel karşısında gösterdikleri mücadele Karabey’in Kürtler için söylediği şu sözlerle ifade edilebilir: “İnsanların o trajediye rağmen hayatta



kalma çabası ve mutlu olma arzusu beni daha çok ilgilendiriyor.”³ Yönetmenin konuşmasından da anlaşılacağı üzere filmde ne olduğu önemli değildir, önemli olan Berfe’nin bu yolculuğa çıkacak yaşama arzusunu içinde barındırmasıdır.

2 Camus A. (1997), *Sisifos Söyleni*. İstanbul: Can Yayınları

3 <http://film.iksv.org/tr/festivalgunlugu/959>



Sınırları Aşmak

“Yol” ve “arama” temel izlekleri üzerinden ilerleyen film, Jung’un “kollektif bilinçdışı” kavramını gündeme getirir. Jung’a göre insanlar metafizik boyutta birbirine bağlıdır. Dünyada herkesin anne ve babası vardır. Herkes için savaşın, yolculuğun, ölümün çağırışımı aynıdır. Bütün insanlar, kişisel deneyimlerine bakılmaksızın, evrensel insani meselelerle bağlantılı ortak ilişkileri paylaşırlar.⁴ Berfe’nin çıktığı bu yolculuk da tüm insanlar için aynı şeyi çağırıştır. Artık dilin, kimliğin önemi kalmamıştır. Seyirci Berfe ile birlikte çıktığı yolculuğun tamamlanmasını ve Berfe’nin oğluna kavuşmasını arzular. Filmde popüler sinemada özdeşleşmenin kurulması için sıkça kullanılan öznel çekim yerine çoğunlukla nesnel kamera çekimi tercih edilmiştir. Buna rağmen filmde seyirci ile karakter arasında kurulan bu özdeşleşme hiç kuşkusuz Jung’un dile getirdiği ortak paylaşımların sonucudur.

Evrensel karşılığı bulunan psikolojik sorunlar ve figürlerin temsili olan, bütün insanların ilişki kurabileceği figürler olarak açıklanan arketip kavramı⁵, yolculuk ve arama arketiplerinin ardından filmde yol gösterici görevini üstlenen “akıllı yaşlı adam” arketipi ile kör dengbêj çıkar karşımıza. Berfe’nin hayat hikâyesinin de anlatıcısı olan kör dengbêj, askeri kontrol noktasından geçerken silahın saklanması konusunda Berfe’yi yönlendirir. Görmeyen gözler Berfe’nin yol göstereni olmuştur. Berfe hiçbir şey anlatmasa da gönül Berfe’nin çığılığını duymuştur.

Evim Kılımlarım

Kürtler tarih boyunca sevinçlerini de acılarını da şarkılarla dile getirmişlerdir. Hayatla iç içe geçmiş olan kılımlar (şarkı-türkü) Kürt halkının yaşamında büyük öneme sahip kültürel formlardır. Özellikle dilin yasaklandığı dönemde kültürün aktarılmasında dengbêj ve Kürt ozanlarına büyük bir sorumluluk düşmüştür. Kürtler için bir yere ait olma durumunu oluşturan kılımlar için en iyi

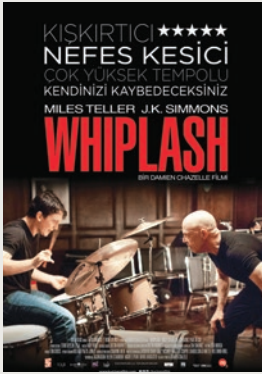


Hayatla iç içe geçmiş olan kılımlar (şarkı-türkü) Kürt halkının yaşamında büyük öneme sahip kültürel formlardır. Özellikle dilin yasaklandığı dönemde kültürün aktarılmasında dengbêjlere ve Kürt ozanlarına büyük bir sorumluluk düşmüştür.

açıklama, Suner’in Hedetoft ve Hjort’tan aktarımıyla şöyle: “Evimiz, mekânsal, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz, parçası olduğumuz topluluğun, ailemizin ve sevdiğimizlerin yaşadığı, kendi kökenlerimizi bulacağımız, dünyanın başka bir yerindeyken geri dönmeyi özlediğimiz yerdir”⁶. Kılımlar, Kürtlerin sığınakları-korunakları konumdadır. Bundandır ki Kürt sinemasında müzik, çoğunlukla diejetik öge olarak kullanılmaktadır. Filmlerde bir yandan karakterler müzikle beraber kendilerini evlerinde bulur, bir yandan da müzik, izleyicilere karakterin Kürt olduğunu tekrar imler. Müziğin Kürt sineması için önemini Yılmaz Güney Chris Kutschera’ya verdiği röportajda, Kürtçenin kullanımının yasaklı olması nedeniyle *Yol* (1982) filminde Kürt atmosferini müzik aracılığı ile verdiğini ifade eder⁷. Karabey de filmin anlatımını dengbêjlere teslim eder. Filmde dengbêjler herkesi evine ve yaşam mücadelesine davet eder. ■

6 Suner A. (2006), Hayalet Ev. İstanbul: Metis Yayıncılık
7 <http://sinemakafasi.com/2013/11/09/yilmaz-guney-roportaji/>

4 Indick, W. (2011), *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji* (E. Yılmaz & Y. Karaarslan, Çev.). İstanbul: Agora Yayınları
5 Indick, W. (2011), *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji* (E. Yılmaz & Y. Karaarslan, Çev.). İstanbul: Agora Yayınları



WHIPLASH

Gösterim Tarihi: 16 Ocak 2015

Dağıtım: M3 Film

İthalat: Kurmaca Film

Yönetmen: Damien Chazelle

Senaryo: Damien Chazelle

Görüntü Yönetmeni:

Sharone Meir

Kurgu: Tom Cross

Yapımcı: Jason Blum,

Helen Estabrook,

David Lancaster, Michel Litvak

Yapım Yılı: 2014

Ülke: ABD

Dil: İngilizce

Süre: 107 dk

Oyuncular: Miles Teller,

J. K. Simmons, Melissa Benoist,

Paul Reiser



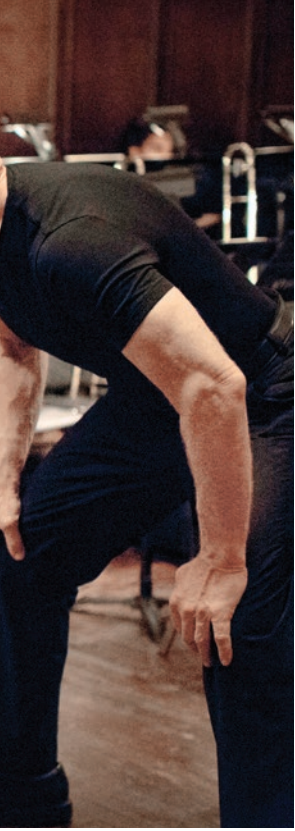
BİÇİMİN İŞLEVSELLİĞİ BAGETLERDE GERİLİM

ZEYNEP TURAN

“

FİLMLERİN BİÇİMSEL TAVRINI ORTAYA KOYAN
UNSURLAR AÇISINDAN DEĞERLENDİRDİĞİMİZDE
WHIPLASH'TE KAMERA HAREKETLERİ, MÜZİK-SES
KULLANIMI VE OYUNCULUK, İÇERİĞİN FİLMİNİ
BELİRLEMEDE ETKİN BİR ROLE SAHİP. ”





Senaryosunu Damien Chazelle'in kaleme aldığı yönetmenliğini ise Eugenio Mira'nın yaptığı *Grand Piano* (2013) beş yıl aradan sonra ilk defa sahne alacak piyanist Tom Selznick'in, "La Cinqvette" performansını kusursuz şekilde gerçekleştirmede takdirde öldürüleceğine dair bir not almasıyla başlar. Tom konser boyunca tek bir notaya yanlış bastığı takdirde öldürüleceğini bilerek icrasını sonuna kadar devam ettirir. Tehdit eden kişi tarafından aldığı talimatlarla konser devam ederken sahnede onunla konuşur, telefonla yardım istemeye çalışır ve yer yer sahneyi terk eder. Selznick'in alnından akan terler dışında orkestranın icra ettiği müzik ve kamera hareketleri de gerilimi tırmandırır.

Damien Chazelle'in yönetmen koltuğunda oturduğu *Whiplash* Andrew Neiman'ın Shaffer Müzik Konservatuvarında sadece okulun en iyileriyle çalışan Fletcher'in orkestrasına katıldıktan sonra yaşadıklarını anlatıyor. Davul çalarken yalnızca tişörtü terden sırlıklam olan Neiman'ın Fletcher'in karşısında davul çalmaya başladıktan sonra elleri kan içinde kalır. Fletcher ise istediği çift vuruşluk

ritmi her duyamadığında yüz damarları daha da belirginleşir. Fletcher her yumuruğunu sıkıldığında Neiman müziği durdurur ve yine Fletcher'in tek bir parmak hareketiyle müziği yeniden başlatır. Fletcher bir gün esas davulcu yaptığı Neiman'ı ertesi gün yeteri kadar hızlı olmadığı için tüm orkestranın önünde tokatlamaktan çekinmez.

Biçimin İşlevselliği

Filmlerin biçimsel tavrını ortaya koyan unsurlar açısından değerlendirdiğimizde *Whiplash*'te kamera hareketleri, müzik-ses kullanımı ve oyunculuk, içeriğin yapısını belirlemede etkin bir role sahip. Neiman bageti her vurduğunda plan değiştiren, Fletcher'in komut verdiği parmak uçlarını odağa alan, film boyunca hiç susmayan cazın leziz ritmine ayak uyduran kamera tüm bu anları yakalayarak süre giden gerilimin dozajını en yüksek seviyeye çıkarır.

Hâlihazırda oldukça iniş çıkışlı hikâyeleri olan Neiman ve Fletcher'in ilişkisinde neler olup biteceğini tahmin etmek Fletcher'in beklenmedik çıkışları sebebiyle pek de mümkün değil. Neiman'ın kaçınıcı denemesinde doğru vuruşları yapacağını, Fletcher'in o vuruşları nasıl karşılayacağını, göğemi çıkartacağını, yerin dibine mi sokacağını kestirmek zor. Neiman'ın ise Fletcher'in ne zaman gözüne gireceği ya da ona daha ne kadar katlanacağı, ne zaman pes edeceği belirsiz. Filmin gerilim duygusunu ve merak unsurunu tetikleyen tüm bu detaylar en iddialı ve sunuma hazır halleriyle görünür vaziyette. İkili arasındaki güç kavgasının Neiman'ın bagetlerinde, Fletcher'in ise parmak uçlarında tezahür edişi bunun en açık örneği.

Biçimin film duygusu üzerinde bu denli etkili olması, içeriği nasıl anlamlandıracağımız konusunda görünür olan tüm unsurlara bir işlev yüküyor. Çoğu yerde hikâyenin düşündürdüklerini unutup, bagetlerin titreşimlerine, Fletcher'in mimiklerine, *Whiplash*'in ritmine dalıveriyoruz. *Whiplash*, en iyi ve kusursuz olmak için ne kadar ileri gidilebileceğini, sınırları zorlamanın neye mal olacağını, söz konusu güç kavgasında kimin ne kadar söz sahibi olduğunu düşündürürken filmin biçimi ise tüm bu sorgulamaların nasıl bir akış ve ritim dâhilinde gerçekleşeceğini bize söylüyor. ■

2014'te Yerli Sinemada Neler Oldu?

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

Yerli sinemanın çokça gündem olduğu 2014'te sektörün sorunları yüzüncü yaş neşesinin yanında geri planda bırakılsa da bu nevi tartışmalar için bütünlüklü bir bakış geliştirebilecek, Türk sineması tarihine yönelen ciddi kazanımlar da hayata geçti.

Resmi görüşe göre Türk sinemasının yüzüncü yılı olan 2014 hiç şüphesiz yerli sinemanın uzun zamandır en yoğun olarak konuşulduğu sene oldu. Yıl boyunca (bir Türk davranışı olarak son üç-dört aylık zaman dilimine sıkıştırılmış da olsa) pek çok mecrada yerli sinema hakkında etkinlikler düzenlendi ve en çok da sektörün şaşaalı yıllarının yıldızlarının gönlünü alan kutlamalar yapıldı. 2014'te yerli sinemanın yıllar içinde kazandığı niceliksel ve niteliksel değerler, sektörün mevcut sorunları gibi temel meseleler büyük oranda yüzüncü yaş neşe-

sinin yanında geri planda bırakılsa da bu nevi tartışmalar için bütünlüklü bir bakış geliştirebilecek Türk sineması tarihine yönelen ciddi oluşumlar ve kazanımlar da hayata geçirilmedi değil. Bunlar içinde Türk sinemasının tarihini bugünün Türkiye coğrafyasıyla veya yüz yılla sınırlı tutmayan Türk Sineması Araştırmaları (TSA) arşiv-veritabanını ve Türkiye'de seyircinin sinema ile ilişkisini hiç yayınlanmamış belgelerle inceleyen, İstanbul Modern'deki teşhirinin ardından dijital platforma da aktarılan "Yüzyıllık Aşk" sergisini zikretmek gerek.



Gişenin Nabızı

Sinemanın yüzüncü yılı coşkusu, bakanlığın maddi ve manevi teşvikleriyle, film üretim ve gişe yoğunluğunda nisbi bir canlılık yarattı. Türk sinemasının yüzüncü yılında yüz yerli filmin vizyona girmesi hayali gerçekleşti. 2014 yılı içinde Türkiye'deki salonlarda gösterilen 358 filminden 109'u yerli yapımlar oldu. Türk sineması 2009-2013 yılları arasında beş yıllık süreçte yılda ortalama 65 film üretmişti.

Her zamanki gibi bu yıl da seyircinin tercihi yerli yapımlardan yana oldu. 2014 yılında Türkiye sinemalarında en yüksek hâsılatı elde eden ilk on filmin onu da Türk filmleriydi, sırasıyla: *Recep İvedik 4*, *Eyyvah Eyyvah 3*, *Düğün Dernek*, *Pek Yakında*, *Unutursam Fısılda*, *Deliha*, *Birleşen Gönüller*, *Çakallarla Dans 3: Sıfır Sıkıntı*, *İncir Reçeli 2*, *Patron Mutlu Son İstiyor*. On filmin dördünün daha önce tutmuş işlerin devam filmleri olması dikkat çekerken, komedi filmlerinin veya daha yerinde bir tabirle "komedyen filmlerinin" gişedeki ağırlığının devam ettiği de tespit ediliyor. Ayrıca yıl boyunca satılan 61 milyon sinema bileti karşılığı elde edilen 655 milyon Türk lirası hâsılatın %38'inin bu on filmde kazanıldığını da eklemek gerek. Hâl böyle olunca her kesimden seyirciyi sinemaya getirmeyi başaran ve sektörü hayatta tutan ana akım işlere birkaç film ve birkaç tür üzerinden yaklaşılabilir.



Pek Yakında

Cem Yılmaz'ın senaryo ekibinde yer aldığı *Her Şey Çok Güzel Olacaktı* (1998) bu yana anlatageldiği tutunamayan erkek kahramanlarının bir yenisini korsan DVD satıcısı Zafer *Pek Yakında* ile beyazperdede boy gösterdi. Bir filmi hayata geçirmenin filmi olan *Pek Yakında* Cem Yılmaz'ın içindeki sinema sevgisinin dışavurumu olarak görülebilir. Filmin sinema tarihimize yaptığı atıflar, Yeşilçam güzellikleri ve nostaljik yaklaşımı; yüzüncü yıl kutlamalarının duygusal atmosferiyle birleşince pek çok seyircinin gönlünü kazanmayı başardı. *Hababam Sınıfı* (1975), *Süt Kardeşler* (1976), *Eşkिया* (1996) gibi unutulmaz filmlere göndermeler yapan ve

Yeşilçam'ın fedakâr zanaatkârlarına saygı duruşu niteliği taşıyan *Pek Yakında* filmcilik mesleğinin sorunlarına değinmekten ve sektörün yazılı olmayan kurallarını alaycı bir dille hicvetmekten de geri durmadı. *Pek Yakında* Cem Yılmaz'ın yönetmenlik koltuğunda ilk kez yalnız kalmasının getirdiği kimi zaafalarına ve filmin uzayan süresiyle yer yer dağılan hikâyesine rağmen yüzüncü yılın filmi olmaya en yakın yapımdı.

Film ile alakalı ilginç bir veri olarak; 2013'te Cem Yılmaz'ın stand-up gösterisinin "videosu" olan *CM101MMXI Fundamentals* 3.8 milyon seyirciye ulaşırken *Pek Yakında*'nın seyirci rakamının 2.1 milyonda kaldığı bir kenara not edilebilir.



Unutursam Fıslıda

Yeşilçam melodramlarının izinden giden Çagan Irmak, son filmi *Unutursam Fıslıda* ile şöhret yolunda taşradan şehre giden genç kız hikâyelerine bir yenisini ekliyor. Film tanıdık hikâyesine, özellikle kadın oyuncuların göz dolduran performansına, Kenan Doğulu imzalı son zamanların en iyi film müziklerine, doğal bir plato olan Birgi kasabası ağırlıklı nefis mekân seçimlerine rağmen beklentinin altında kalıyor. Ünlü bir şarkıcının kırk yıllık şöhret hikâyesini anlatmakla yetinmeyen Irmak filmin içine bir aşk, bir ayrılık, bir hesap-

laşma, birkaç ölüm sıkıştırarak filmin odak noktasını kaybediyor. Öte yandan 1970'lerden günümüze taşra ve İstanbul'dan Türkiye manzaraları sunan Irmak'ın siyasi sayılacak her türlü unsurdan arındırdığı filminin depolitize kurgusu farklı bir politik tutumu ele veriyor. Ancak yine de 2005 Türkiye'sinde acı çeken devrimciler ve ailelerini anlatan *Babam ve Oğlum*'un 3.8 milyon seyirci tarafından gözyaşları eşliğinde izlendiğinde hatırlarsak, 1.7 milyon seyircide kalan *Unutursam Fıslıda*'nın zamanın ruhunu yakalamakta yeterince başarılı olmadığı anlaşılıyor.



Ya Romantik Ya Komik

Skeçler üzerine kurulu komedyen komedilerine alternatif oluşturabilecek romantik komedi türünde ise 2014 yılı içinde iki uçlu örnekler beyazperdede boy gösterdi. Hollywood tarzı romantik komedilerin yerel unsurlarla desteklenmiş bir versiyonu olan *Patron Mutlu Son İstiyor*'un tür içinde öne çıkmasında başrolün yine bir komedyen olan Tolga Çevik'e teslim edilmesi önemli bir faktördü. Janr ile birlikte bire bir olarak ödünç alınan Amerikalı üslup ve karakterler, Kapadokya'nın "turistik" atmosferiyle birleşince fazlaca "yabancı" dursa da Tolga Çevik'in yazdığı ve yaşadığını yazan, sakar âşık rolünü başarıyla üstlenmesi filmi izlenir kılıyor.

Yine yazma ve âşık olma işlerini bir arada yürüten bir başka yazar hikâyesi olmasıyla akla gelen *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku*'nun ise *Patron Mutlu Son İstiyor*'un tam aksine, mizahı zayıf romantizmi yüksek bir kurguyla ilk filmin seyircisinin yalnızca %5'ine ulaşabilmesi seyirci tercihleri hakkında yine bir ipucu veriyor. Bohem aşkların yaşadığı, romantizmin yenilmiş devrimci kahramanların omuzlarına yüklediği, onların da "Everyday I'm Çapulıng" şarkısı eşliğinde düğün yaptıkları *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* çok iyi oyunculuklarına rağmen, komik olmayı hedeflemeden güldürdüğü sahneleri ile hatırlanacak.



Korkun Bizden

Son yedi-sekiz yıldır giderek daha fazla sayıda örneğini izlediğimiz Türk işi korku filmleri 2014 yılında da beyazperdeyi yoğun şekilde işgal etti. 2014 yılında vizyona giren korku filmlerini şöyle sıralanabilir: *Dabbe: Zehr-i Cin*, *Siccîn*, *Azem: Cin Karası*, *Gulyabani*, *Ammar: Cin Tarikatı*, *Azazil: Düğüm*, *Ümmü Sıbyan: Zifir*, *Muska* ve *Tamaya İfrit*. Türkiye'de korku türünün bu son örnekleri için Hasan Karacadağ'ın Türklerin

korkabileceği unsurları, Uzak Doğu sinemasının üslubuyla ele aldığı Dabbe serisinin öncü bir rol üstlendiği hatırlanacaktır. Seyircinin yerleşik korkularını hedef alan cin ve büyü temalı filmler aynı zamanda insanı maddeden ibaret gören modernist ve materyalist görüşü de reddetmesi ile dikkat çekiyor. Beşi bir yerde Dabbe serisinde, Dabbe'nin "hayatımızı kuşatan internet ağı" olduğunun vurgulanması, modern hayatın gereçlerini de birer "korku" unsuru olarak kullanıyor.



İki İyi İlk Film

Nuri Bilge Ceylan'ın dünyadaki en prestijli film ödüllerinden biri hatta birincisi olan Altın Palmiye'yi ülkemize getirmesi yüzüncü yıl için arzulanan "uluslararası festival başarısını" karşılamak için tek başına yeterli olabilirdi. Yine de iki başarılı ilk filmin aldığı uluslararası ödül belki de iki yeni yönetmeni müjdelemesi açısından Ceylan'ın ödülünden çok daha anlamlıydı. Venedik Film Festivali'nden Jüri Özel Ödülü ile dönen *Sivas* ve Saraybosna Film Festivali'nde En İyi Film seçilen *Annemin Şarkısı* (*Klama Dayika Min*) ödüllerden bağımsız olarak da iki iyi kariyer başlangıcını haber veriyordu.

niyor. Kısa filmi *Berf* ile tanınan yönetmen Erol Mintaş'ın dengeli senaryosu ve incelikli anlatımı ilk uzun metrajında güçlü bir duygu sağlıyor. Ancak filmin insan odaklı yaklaşımı, mağdur diline düşmeyen ancak meselesinden de taviz vermeyen duruşu ne Kürt milliyetçilerini ne de Türk milliyetçilerini mutlu etmediğinden olsa gerek pek çok eleştiri almasına ve sahiplenilmemesine sebep oldu. Yine de senaryo, oyuncu yönetimi ve sinematografi açısından ilk film standartlarının üstünde duran *Annemin Şarkısı* Mintaş'ın bundan sonraki işlerini merakla beklemek için hayli yeterli.

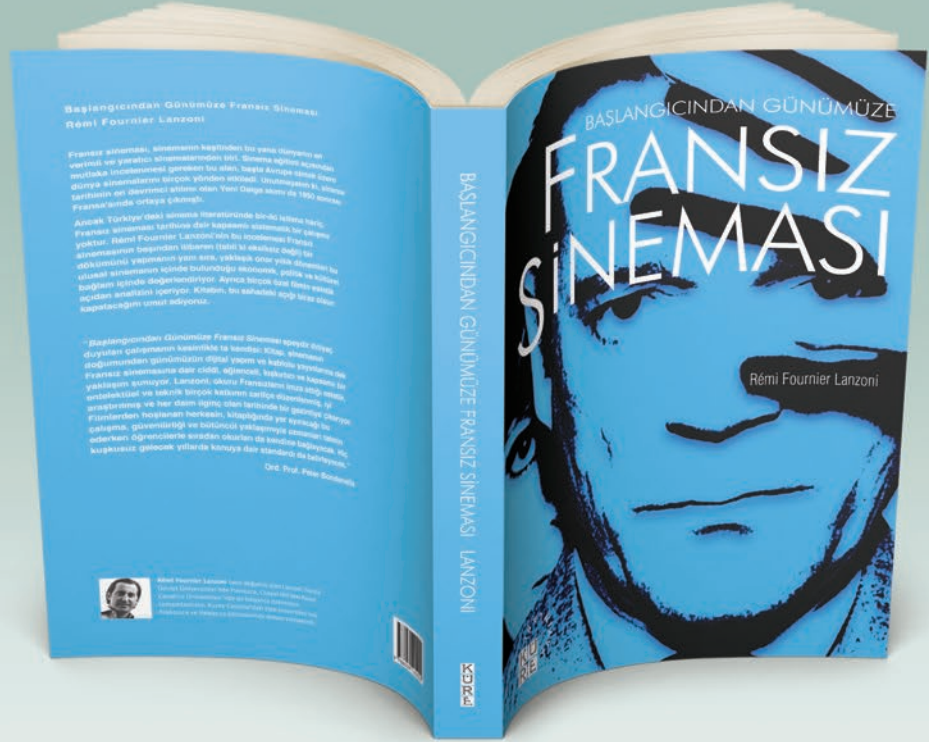


Sivas, küçük bir çocuk ile dövüş köpeği olarak yetiştirilen bir Sivas kangalının ilişkisini beyazperdeye taşıyor. Küçük bir çocuk ile İç Anadolu coğrafyasının sert coğrafyası, sert erkekleri arasındaki gerilimi sert bir anlatımla betimliyor. Küçük bir erkek çocuğunun henüz bozulmamış ahlâki değerlerinden ve katılmamış duygu dünyasından yana tavır alan *Sivas* insana ve özüne dair bir tartışmaya kapı aralıyor. Neredeyse tüm kadrosu doğal oyuncularından kurulan *Sivas* başrol oyuncusu Doğan İzci'nin başarılı performansı ile de oldukça konuşulmuştu.

2014 boyunca bunların dışında da üretken ve kıymetli yönetmenlerin yeni filmleri vizyona girdi. Onur Ünlü'nün polisiye türü ile politik taşlama arasında dolaşan *İtirazım Var!*, Derviş Zaim'in gerek nasihat kaygısı gerekse televizyon estetiğine yaklaşan yanları ile Kieslowski'nin Dekalog serisini hatırlatan *Balık* bunlar arasında başta gelen filmler oldu. Kısacası artık pek çok türde dolaşan ve sayıca çok film üreten, üretmeye gücü yeten bir sektörün; nicelikteki zenginliğe nitelikte de ulaşması beklentisi uyandıran; bazen heyecan veren bazen umutsuzluğa sürükleyen bir yıl oldu 2014.

Annemin Şarkısı ise bir anne oğul ilişkisi üzerinden Kürt meselesine, göçmenlerin sorunlarına ve şehir tartışmalarına deği-

(Yazıda kullanılan gişe rakamları boxoffice-turkiye.com verilerinden alınmıştır.) ■



BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE FRANSIZ SINEMASI

RÉMI FOURNIER LANZONI

978-605-9125-02-4
520 sayfa
₺45

Fransız sineması, sinemanın keşfinden bu yana dünyanın en verimli ve yaratıcı sinemalarından biri. Sinema eğitimi açısından mutlaka incelenmesi gereken bu alan, başta Avrupa olmak üzere dünya sinemalarını birçok yönden etkiledi. Unutmayalım ki, sinema tarihinin en devrimci atılımı olan Yeni Dalga akımı da 1950 sonrası Fransa'sında ortaya çıkmıştı.

Ancak Türkiye'deki sinema literatüründe bir-iki istisna hariç, Fransız sineması tarihine dair kapsamlı sistematik bir çalışma yoktur. Rémi Fournier Lanzoni'nin bu incelemesi Fransız sinemasının başından itibaren (tabii ki eksiksiz değil) bir dökümünü yapmanın yanı sıra, yaklaşık onar yıllık dönemleri bu ulusal sinemanın içinde bulunduğu ekonomik, politik ve kültürel bağlam içinde değerlendiriyor. Ayrıca birçok özel filmin estetik açıdan analizini içeriyor. Kitabın, bu sahadaki açığı biraz olsun kapatacağını umut ediyoruz.



Tel 0212 520 66 42
Faks 0212 520 75 00
satis@kureyayinlari.com

www.kureyayinlari.com



facebook.com/kureyayinlari



twitter.com/kureyayinlari

MURAT DÜZGÜNOĞLU

TARKOVSKİ ÖFKEYLE KARIŞIK BİR HAYRANLIK UYANDIRIR

SÖYLEŞİ: BARIŞ SAYDAM

Murat Düzgünoğlu ikinci filmi *Neden Tarkovski Olamıyorum* ile Türkiye'nin 1990 sonrası film üretim biçimini ve yönetmenlerin yaşadığı sıkıntıları trajikomik bir şekilde perdeye taşıyor. İsteddiği filmi çekmek ile piyasanın istediklerini yapmak arasında sıkışıp kalan yönetmen Bahadır'ın öyküsü, aynı zamanda film çekmek isteyen pek çok insanın da yaşadığı bir sıkıntı. Bu açıdan Düzgünoğlu'nun anlatısı bir üretim pratiğinin oluşturduğu paradigmaları da net bir biçimde ortaya koyuyor. Düzgünoğlu'yla filmin isminde de geçen Tarkovski ile ilişkisini, Bahadır karakterinin yaşadığı içsel çatışmanın nedenlerini ve son dönemde Türkiye'de film üretirken yaşanan formülasyonu konuştuk.

FOTOĞRAF: İBRAHİM YAVUZ ÖZER



Öncelikle isterseniz filmin hikâyesi ne zaman ve nasıl ortaya çıktı, oradan başlayalım sohbet.

Senaryoya 2006-07 yıllarında başladım. Bir müddet yazdım, ardından Şebnem Vitri nel de katıldı. Onunla beraber devam ettik. Epey çalıştıktan sonra bitirdik. Çeşitli nedenlerle filmin yapılamayacağı ortaya çıktı. Araya başka işler girdi. Bir önceki filmim *Hayatın Tuzu* (2008) Kültür Bakanlığı'ndan destek aldı. Arada dizi de çekiyordum. Bütün bunlar bir araya gelince proje bir kenarda kaldı. İki-üç sene önce başka bir projeye Kültür Bakanlığı'na başvuruyordum. Onun Bakanlık için sert bir proje olduğu ortaya çıkınca tekrar *Neden Tarkovski Olamıyorum* gündeme geldi ve bakanlıktan destek alınca süreç yeniden başladı. Destek aldıktan sonra iki-üç defa daha senaryonun üzerinden geçtim. Kimi sahneleri çıkarttım, yeni sahneler ekledim, diyaloglar üzerine yeniden çalışmak gerektiğini fark ettim. Yaklaşık altı ay kadar daha çalıştım. Hikâyeyi belli bir odağa yerleştirmeye çalıştım. Odağım Bahadır'dı benim için, Bahadır'ı çevreleyen dünyayı anlatırken Bahadır'ı da anlatmaya çabaladım. Diyaloglar üzerinde epey çalıştık. Bir kısmı sette oyuncularla birlikte çalışırken değişti. Bazılarını attık, bazıları olduğu gibi kaldı, bazılarında da çok küçük değişiklikler oldu. Ama bunların üzerine epeyce çalıştığımızı söyleyebilirim.

Filmde başarılı filmler yönetmek isteyen ama piyasanın isteklerine boyun eğen bir yönetmen karakteri var. Kendi hayat hikâyenizden ve kariyerinizden de parçalar olduğunu düşünüyorum Bahadır karakterinde. Karakter ne kadar sizi temsil ediyor?

Senaryo yazım süreci aslında bir parça öfkeyle başladı. Bahadır'la aşağı yukarı aynı süreci yaşıyordum. Küçük bir televizyon kanalına ucuz türkü filmleri çekiyordum. Bir yan-

Bahadır'ın yaşadığı kenara itilmişliği ben de yaşıyordum. İnsanlar fonlarla para buluyor, film yapmak için bağlantıları var, paralar alıp filmlerini yapıyorlardı. Ben niye yapamıyorum hissiyle beraber gücenmişlik, öfke içimde dönüp duruyordu.

dan başka türlü filmler yapma arzusu vardı. Maddi olarak rahat değildim. Çevremdeki insanlarla iletişim biçimim Bahadır'ın çevresindekilerle iletişim biçimine benziyordu. Bahadır'ın ailesi nispeten benim annem, babam, ağabeyim gibi yakın bir ailedir. Filmdeki baba gibi benim babam da yirmi iki sene bir bina yapmaya çalıştı. Gerçi yirmi iki yıl sonra bitirdi. Ağabeyim fotoğrafla uğraşır. Benim o dönemde yaşadığım hayatla örtüşen tarafı epeyce var. Onun yaşadığı hisleri, kenara itilmişliği ben de yaşıyordum. Her tarafta birileri yürüyor ben geride kaldım hislerini taşıyordum. İnsanlar fonlarla para buluyor, film yapmak için bağlantıları var, oralardan paralar alıp filmlerini yapıyorlardı. Ben niye yapamıyorum hissiyle beraber gücenmişlik, öfke vb. hislerin hepsi içimde dönüp duruyordu. Hatta filmin ismi de arkadaşlarımızla yaptığımız sulu esprilerden birinden doğdu. Bir Tarkovski'nin arkadaşlarına bakıyorum bir size bakıyorum, benim Tarkovski olma ihtimalim hiç yok gibi bir esprile başladı.

Tarkovski ismi bir esprinin ötesinde filmde bir metafor aynı zamanda. Onun ilkelere bir kez olsun ihanet eden insan hayat ile olan saf ilişkisini yitirir, sözünü de filmde kullanıyorsunuz.

Tarkovski'nin de bu sözün de bende bir geçmişi var. Lise yıllarımda Tarkovski anısına düzenlenen bir organizasyonda bir el ilânı dağıtılmıştı ve el ilânında da bu söz yazıyordu. Hatta ilândaki fotoğraf da filmdeki fotoğraftı.

MURAT DÜZGÜNOĞLU KİMDİR?

Murat Düzgünoğlu, 1969 yılında İstanbul'da doğdu. Mimar Sinan ve Marmara Üniversitesi'nde sinema eğitimi gördü. Öğrencilik yıllarından beri sinema ve televizyonda çalıştı. 2005-2007 yılları arasında Kanal 7 için *Memleket Hikâyeleri* başlığıyla çeşitli televizyon filmleri çekti. *Emret Komutanım*, *Kapalı Çarşı*, *Halil İbrahim Sofrası*, *Lale Devri*, *Sırat ve Sil Baştan* gibi dizilere imza attı. 2009'da ilk uzun metrajlı sinema filmi *Hayatın Tuzu*'nu tamamladı. Film, 2008 Bursa İpek Yolu Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü kazandı. 2014'te ise *Neden Tarkovski Olamıyorum* filmini yönetti. Film, 21. Adana Altın Koza Film Festivali'nde Yılmaz Güney ve FilmYön En İyi Yönetmen ödülünü kazandı.

Tarkovski'nin ilkelerinden ödün vermeden, yıllarca film yapmadan bir kenarda durabildiğini görmek, neden bu kötü işlerin içerisindeyim, o bedeli ödemeye cesaret edemiyor muyum gibi birçok soru sorduruyor.

O fotoğraf ve söz benim aklıma senelerce çakılı kaldı. Senaryo aşamasında da kafamda sürekli dönen bir sözdü. Tarkovski'nin sinema dünyasında çok yukarıda bir yeri var. Beğenenler dışında, beğenmeyenler ve neden beğendiklerini anlamaya çalışanlarla, dünya sinemasının ustalarının Tarkovski'ye yaptıkları atıflarla, ona duydukları hayranlıkla birlikte Tarkovski'nin sinema alanında kapladığı belirli bir alan var. Bu sadece Türkiye değil, tüm dünyadaki yönetmenler için de geçerli. En son işte Lars von Trier bile *Deccal (Antichrist, 2009)* filmini Tarkovski'ye adadı. Filmin ilk plânlarını seyretmeye başladığımda ne kadar Tarkovski'yi andırıyor diye düşünmüştüm. Tarkovski'nin böyle bir tarafı var. Sinemaclar arasında başlayan sohbetler bir şekilde Tarkovski'ye gelir ve *Ayna (Zerkalo, 1975)*'da bir durulur. Sanki sinema tarihi *Ayna* öncesi ve sonrası diye ikiye ayrılır. Bir yandan da hayatını okuduğunuzda, Tarkovski'nin ilkelerinden ödün vermeden, yıllarca film yapmadan bir kenarda durabildiğini görüyor olmak, ben neden bu kötü işlerin içerisindeyim, ben o bedeli ödemeye cesaret edemiyor muyum gibi birçok soru sorduruyor.

Tarkovski figürünün yönetmenler için hesaplaşılması gereken bir figür olduğundan bahsedebilir miyiz?

Her yönetmen için değildir, belki olması da gerekmez ama benim özelimde böyle bir anlamı var. Çok gençken çoğu zaman anlamayız, sıkılırız izlerken, hâlâ sıkıldığımız zamanlar olur ama tanımlayamadığımız bir derinliğin olduğunu biliriz. Bu da bizi bir yandan öfkelenendirir bir yandan hayranlık uyandırır. Tarkovski böyle birçok duyguyu bir potada eriterek kendimizde hissettirir.



FOTOĞRAF: İBRAHİM YAVUZ ÖZER

Bahadır ve yan karakterlerin hikâyesinin aynı zamanda İstanbul'da yaşamını sürdürmeye çalışan entelektüellerin hayatlarının bir yansıması olduğunu söyleyebilir miyiz?

Bunu genellemek belki aşırı gelebilir. Ama çevremde gözlemlediğim insanların duyguları, onların sinemayla, tiyatroyla, yayıncılıkla uğraşıyor olmaları ve bunlarla ilgili sürekli proje üretiyor olmaları, projelerinin hiçbirinin gerçekleşmiyor olmasının gerçekliğinin olduğunu söyleyebilirim.

Bunun sınıfsal bağlama oturmasından ziyade, dönemin ruhunu yansıtmakla ilgili olduğunu düşünüyorum.

Karakterlerin inandırıcı tarafı varsa, biraz da gerçek hayattan beslenmelerinden kaynaklanıyor. Kendime baktığımda da bunların izini görüyorum. Bu tabii sadece yukarıdan bakarak çevremdeki insanlarla ilgili düşündüğüm bir şey değil. Bazen boyumdan büyük projelere meylediyorum, olmayacak şeyleri olduracakmış hissine kapılıyorum. Yani aynı zamanda onlarda benim de parçaları var. Örneğin yazar karakteri için



gerçekte ilham aldığım kişi Anadolu'nun ücra bir kasabasında yaşıyordu. İnsanın olduğu hâlde olmak istediği hâl arasındaki o mesafeyi hissetme ve bunu yaşama hâlinin pek çok yerde pek çok insanda olan bir dert olduğunu düşünüyorum. Eğer yaşadığınız hayattan memnun değilseniz, başka bir hayatı arzuluyorsanız ve bugünkü hayatınızdan da acı çekiyorsanız bu Bahadır'ın da derdi olabilir başkasının da. Biz nerdeyiz, nerede olmak istiyoruz, nasıl bir hayat istiyoruz ve bunun için nasıl bir bedel ödememiz gerekiyor... Mesele biraz da bu galiba. Örneğin insanlar İstanbul'dan kaçarak ücra bir kıyı kasabasında yaşamayı arzularlar, buradaki hayatlarının onları çok sıkıldığını düşünürler fakat oraya giderler iki sene sonra dayanamayıp buraya dönerler. Çünkü bir yandan da şunu hesaplamazlar, benim oradaki hayat için ödemem gereken bir bedel var. Kendi özgürlüğüme katlanabilecek miyim? O özgürlüğün bedelini ödeyebilecek miyim sorusunu sormaz, bunun için başka bir yol bulmam lazım demez ve direk öbür tarafa geçmeye çalışır. Sonra İstanbul'a geri döner.

Bu mesele filmin finaliyle de bağlantılı aslında. Bazıları bu nedenle filmin finalini karamsar buluyor, ancak Bahadır da bir anlamda o özgürlüğün bedelini ödüyor.

Bunun yolu da dediğin gibi finale bağlantılı. İnsanın aslında her şeyden sıyrılıp kendisine bir bakması gerekir. Ben neyim, ne istiyorum, nasıl bir hayatın içindeyim, bu gerçekten istediğim şey mi sorularını kendisine sorması, kendisiyle hesaplaşması gerekir. Aynada sürekli gördüğü şeye bir hayranlık beslemek sonradan tokat gibi iniyor. Bahadır'ın da suratına tokat gibi iniyor. Yazdığı senaryo onun bir tür aynası, fakat yazar bir şekilde onu çok da incitmemeye çalışarak tokadı indiriyor.

Ama Bahadır'da bir umut ışığı da görüyoruz. İlk maçı kaybettikten sonra savrulmuyor, ikinci maça kendisini hazırlıyor. Bahadır'a baktığımda ben sinik ve nihilist bir karakter görmüyorum.

Filmimin finalini umutlu bir final olarak yorumluyorum. İnsan kendisiyle yüzleşebildiği andan

Filmimin finalini umutlu bir final olarak yorumluyorum. İnsan kendisiyle yüzleştiğinden itibaren ne kadar sifira inerse insan sonrasında kendisine dair bir ilerleme gerçekleşir.

İtibaren ne kadar sifira inerse insan sonrasında kendisine dair bir ilerleme gerçekleşir. Bahadır o ilerlemenin ilk adımına geldi. Ben bu anlamda filmin umutlu bir finali olduğunu düşünüyorum.

Finalde Bahadır bir anlamda olgunlaşıyor da diyebiliriz belki.

Filmde masada bir detay olarak görünen senaryonun isminin bile özentisi bir isim olduğunu, senaryosunun da özentisi bir senaryo olduğunu, kendi gerçekliğiyle samimi bir karşılaşmasının olmadığını anlatmaya çalıştım. Bunu anladığı noktada, yani özendiğini değil de kendisine ait olanı anlatmaya başladığında bir yol kat edecek. Bahadır bunu fark ediyor. O anlamda da çok umutlu.

Pek çok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de genelde filmler ana akım ve bağımsızlar olmak üzere ikiye ayrılıyor. Fakat filminiz bu iki baskın eğilimin ortasında ilerliyor.

Kara mizah bende olan bir şey, ben biraz da böyle yaşıyorum. Kendimle de yaptığım işlerle de dalga geçerek, onları çok da yüceltmemeye çalışıyorum. Bu hikâyede kara mizah hep vardı, onu yitirmemeye çalıştım. Karanlık bir film yapmama arzusu vardı. Sette birtakım sahnelerde Tansu’ya da söylüyordum, burada herhangi bir şekilde espri olduğuna hissini yaşatmamaya dikkat edelim. Biz buna güleceğiz, ama oyuncular ve ekip bunu son derece ciddiyetle uygulayacak.

Filmde son dönemde Türkiye’de çekilen filmler ve üretimdeki formüleşme üzerine de alaycı bir yaklaşımınız var. Bahadır’ın yaptığı liste üzerinden durumun ironikliğini gözlemlemek mümkün. İş artık gerçekten de bu kadar formülize oldu mu?

Türk sinemasının bütününe dair derin sözler etmek istemem ama şöyle bir durumu in-

san hissediyor: İnsan sinemayla uğraşırken başarılı olmak, takdir edilmek, alkışlanmak da istiyor. Bunun iki yolu var. Ana akım sinema yapıp büyük bir kitleye hitap ederek hem para kazanmak hem de alkışlanmak peşinde koşabilirsiniz. Ya da daha bağımsız ve kişisel filmler çekerek o filmleri seyredecek olan seyirci, sinemacı, eleştirmen, entelektüel, sanatçıya uygun filmler üretebilirsiniz. Şimdi burada insan samimiyetle ben neyim, nasıl bir şey yapmam lazım, ben kendim nasıl bir şey istiyorumun cevabını vermez, sadece başarıya odaklanırsa orada yürüyeceğin yol şudur: Kimler nasıl başarılı olmuş, hangi konular gidiyor, nerelerde nasıl ödül alınıyor? Bunlara dair kafa çalışmaya başladığında pek de samimi olmayan filmler üretiliyor. Tabii film yapmak pahalı da bir iş, bütçe bulmak gerekiyor. Bu tür filmlere yapımçı para vermiyor, yurtiçi ve yurtdışındaki birtakım fonlar para veriyor. O fonlarda da nelerin istendiğini biliyorsanız, o tür formülasyona uygun filmler üretmek de başka tür bir samimiyetsizlik. Bahadır’ın kafası karışık bu yüzden; başarılı olmak mı yoksa kendimi ifade eden bir şey üretmek mi soruları arasında gidip geliyor. Acaba ne gider, hangi fonlar bana ne kadar para verir hisleriyle hareket ediyor ve samimiyetsizce davranıyor.

Filmin katmanlarından bir tanesinin Türkiye’de film çekme koşulları olması, ister istemez akıllara Yavuz Turgul’un *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) filmini getiriyor. Filmi çekerken aklınızda mıydı bu?

Hayır ama bu türden benzetmelerin olabileceğini düşündüm. Bu, biraz canımı da sıktı. Ama bu türden filmlerin de bir tarihi var sonuçta, onları da yok saymak mümkün değil. Açıkçası *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* aklıma geldi, ama çok da düşündüğüm bir film olmadı. Mesela üniversite yıllarında izlediğim *Manik Depresif* (*Living in Oblivion*, 1995) diye bir film vardı. Ondan sonra Coen Kardeşler’in *Barton Fink* (1991) gibi çok sevdiğim ve beni çok etkileyen bir film den söz edebiliriz. Tabii edebiyatta da vardır bu, yazarın yazarı anlatma durumu. Aklıma gelen filmler genelde bu türden filmler oldu. ■



- Arap alfabesi ile basılan son eser
- 2066 hattat ile ilgili zengin biyografik bilgi
- Osmanlı/Türk sanat tarihinde kayıp bir halka
- Mustafa Koç'un titiz çalışmasıyla

Müstakimzâde'nin şaheseri **Tuhfe-i Hattâtin** okurlarıyla buluşuyor.

KLASIK

Tel 0212 520 66 41-42
Faks 0212 520 74 00
satis@klasikyayinlari.com
twitter.com/klasikyayinlari

www.klasikyayinlari.com

MELODRAMIN YEŞİLÇAM'A SIRAYETİ

MUSTAFA FURKAN ÖZREN

MELODRAMATİK ANLATIM BİÇİMİNİN YEŞİLÇAM FİMLERİNE BU DENLİ TESİR ETMESİNİN NEDENLERİ ARASINDA İDEOLOJİK BİR GÖRÜŞÜ BİREY VE AİLE DÜZEYİNE İNDİREREK ANLATABİLMEME ELVERİŞLİLİĞİ ÖZELLİKLE DİKKAT ÇEKMEKTE.

Yeşilçam yerel ve popüler bir sinema olarak melodramatik anlatım biçimini temel yapı olarak kullanır. Bu anlatım biçiminin etkisini, Yeşilçam'ın melodram ile ilgili, ilgisiz neredeyse tüm filmlerinde görebiliriz. Çünkü melodram bir tür olmanın ötesinde Yeşilçam'ın film üreticileri için, oldukça cazip ve seyirciyi en kolay yoldan etkileyebilecekleri, can simidi denilebilecek kurtarıcı bir anlatım biçimidir. İyi ve kötü arasındaki çatışma, verilmek istenen ahlâki mesajlar, abartılı çizilmiş karakterler, kâğıtlaşmış olay örgüleri gibi Yeşilçam filmlerini oluşturan karakteristik özellikleri düşündüğümüzde melodramatik anlatım biçiminin rolünü daha açık bir biçimde anlayabiliriz. Yeşilçam'ın tarihsel epiklerini, aşk filmlerini, en ilgisiz korku filmlerini, hatta komedilerini düşünelim; neredeyse her birinde melodramatik anlatım biçiminin tesirini, farklı şekillerde belirşini görürüz. Bu yazıda melodramın Yeşilçam filmlerine ne şekilde sirayet ettiği, bunun için hangi formüllerin kullanıldığı, Türk toplumunun yapısı ile olan ilgisi ve Türk toplumunun sosyal, kültürel ve eko-

nomik değişimi ile ilişkisi ve bunun Yeşilçam'ın altın dönemlerinden bugüne nasıl bir seyir izlediği incelenecek.

Melodramatik anlatım biçiminin Yeşilçam filmlerine bu denli tesir edebilmesinin nedenleri ne olabilir? Geleneksel Türk anlatılarının anlatım biçimlerine olan yakınlığı mı? İzleyiciyi gerektiğinde ağlatmaya, gerektiğinde güldürmeye olan elverişliliği mi? Abartılı rastlantılara dayalı hikâyeleriyle seyircileri şaşırtması, onlara çeşitli sürprizler sunması mı? Bunlar ve benzeri pek çok nedeni bu anlamda düşünebiliriz. Fakat bu nedenler arasında melodramın ideolojik bir görüşü, birey ve aile düzeyine indirerek anlatabilmeye elverişli olması özellikle dikkat çekmekte (Arslan, s. 71). Nitekim Yeşilçam filmlerinde bu imkândan sürekli faydalanılmış olduğunu görebiliriz. Bireyler aile ortamı içerisinde, söz konusu ideolojinin yaratıcı unsurları halinde temsili olarak kullanılmışlardır. Bu temsili kullanımı aileden de genişleterek mahalle düzeyinde veyahut bulunduğu yere göre (örneğin köy düzeyinde) düşünmek de mümkün.



Sürük (1965), BİSAV TSA Arşivi

Toplumsal olanı kişiselleştirme, birey ve aile düzeyine indirgeme imkânını veren melodramatik anlatım biçiminin Yeşilçam'da belirişi, temel olarak seyircinin karakterle özdeşleşmesi ve bunun üzerinden seyircinin yaşayacağı katharsis duygusuyla gerçekleşmektedir. Melodramatik anlatım biçiminin getirdiği olanaklarla seyirciyi hikâyenin içine çekmek daha da mümkün hale gelmektedir. Nilgün Abisel'e göre özdeşleşmenin kurulabilmesi, Yeşilçam'ın popüler filmlerinin temel amacıdır, çünkü bu ideolojik söylevi meşrulaştırabilmeyi sağlayan bir yapıdır. (1994, s. 204) Laura Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı makalesinde, bu özdeşleşme (identification) sürecinin erkek izleyicinin bakış açısı yönünden cezbedici olanın inşası ile kurulduğunu ifade etmektedir. (1999, s. 833) Yani özdeşleşmenin kurulması, erkek izleyicinin bakışını tatmin etmekten geçmektedir. Bu şekilde ideolojik söylev, melodram vasıtasıyla getirilen imkânlarla çok daha elverişli bir şekilde tesis edilebilmektedir. Melodramatik anlatım biçimini, bu anlamda istediğimiz mesajı iletebileceğimiz bir aygıt olarak düşünebiliriz.

İyi ve kötünün anlatılardaki inşası özdeşleşme sürecinin bir parçası olarak izleyici için ahlâki bir seçim olarak tasarlanmıştır. Melodramatik anlatım biçiminin farkı, bu ahlâki tercihlerin abartılı sunumlarını, uç noktalarda yaşanan temsillerini anlatabilmeye elverişli olmasından kaynaklanmaktadır. Linda Williams'a göre (1998, s. 61) kutsal değerlerin ötesindeki bugünün dünyasında, melodramlar ahlâki duygulara bakışımızı en belirgin şekilde ve semptomatik olarak yansıtmaktadırlar. Peki, kahramanlarla özdeşleşmeyi sağlayan ilişkiyi kuran yapı dediğimiz katharsis nasıl işlemektedir? Katharsis, Aristoteles'in *Poetika*'sından gelen bir terimdir. İyi ve kötü kavramlarının çatışması ve bunun neticesinde izleyicinin kendisini anlatının önerdiği ahlâki motivasyon üzerinden karakterlerle ve hikâye ile özdeşleştirip yaşadığı dönüşümü ifade eder. Andre Bazin *Sinema nedir?*'de katharsis'in film yapımcıları tarafından psikanalitik olarak kullanıldığını ifade etmiştir. Ona göre bu seyirciyi mest edici, hayali bir yakınlık ilişkisidir. Bu bir şekilde, sinema izleyerek seyircinin kendi kendisini inandırması

YEŞİLÇAM'DA KÖTÜ ADAM DIŞINDA ÖTEKİLEŞTİRİLEN GENELLİKLE MODERNİZM, ZENGİNLİK, YOZLAŞMIŞ ŞEHİR YAŞAMI VE İKTİDARDIR.

ve bu şekilde tatmin olması yöntemidir (1967, s. 100). Yeşilçam filmlerinde de, izleyiciye bu katharsis'i deneyimleyebilecekleri uygun yapının inşa edilebilmesi için gayret edilmiştir.

Anlatıda, katharsis'in melodramatik yollar kullanılarak tesis edilmesi öncelikle seyircinin kendisini iyi karakterle özdeşleştirilmesi üzerine kurularak başlamaktadır. William Guynn'e göre, senaryo yazarı özdeşleşmeyi hikâyenin ana kahramanı (protagonist) üzerinden kurar. Bunun için de onu birtakım tehlikeli olayların içerisinde sokar veya hayatının radikal ve olumlu bir şekilde değiştiğini bizlere gösterir (2011, s. 44) Bu gibi gösterişli yükselişler veyahut da tehlikeli hadiseler, seyircinin karakterle empati kurmasını ve bunun üzerinden manevi bir ızdırap veya tatmin duygusu yaşamasını sağlar.

Bu anlamda iyi karakter seyirciyi temsil eder, diğer bir deyişle iyi karakter "ben" veya "benliktir." Kötü karakter ise "ötekidir." İyi karakterin başına talihsiz olaylar geldikçe seyirci acı çeker fakat film kötü karakterin iyi karakter tarafından yenilgiye uğratılması ve cezalandırılması, yani mutlu son ile bittiğinde izleyicinin duyguları değişmiş, acı çekme ve üzüntü, zafere ve memnuniyete dönüşmüştür. Bu izleyicinin beklentilerini karşılayabilmenin en temel yoludur. Yeşilçam yapımcıları bu formülü izleyicinin duygularını harekete geçirdiklerinin farkında oldukları için kullanmışlardır. Melodramatik anlatım biçimi ise Yeşilçam filmlerinde bu formülün aşırıya kaçarak kullanılmasında hizmet etmiştir. Örneğin, filmin iyi olan karakterinin başına, pek çok talihsiz olayın üst üste gelip, onu zor durumlara soktuğunu görürüz. Başrollerdeki, esas oğlan ve esas kızın defalarca kez bir araya gelmeleri, fakat buna rağmen bir türlü kavuşamamaları, yanlış anlaşılmalardan sonuca ayrılan sevgililer gibi pek çok talihsiz hadise, aslında bu anlatım biçiminin alametifarikasıdır. Özdeşleşme üzerinden kurulan tatmin ve katharsis bir tarafta ise madalyonunun diğer yüzünde "ötekileştirme" (alienation) yer almaktadır. Bu bir çeşit günah çıkarma veyahut suçu başkasının üzerine atma



■ Diyet (1974), Ağah Özgüç-Arşivi



■ Üç Arkadaş (1971), BİSAV TSA Arşivi

mekanizmasıdır. Bu anlamda, Yeşilçam'da kötü adam dışında ötekileştirilen genellikle modernizm, zenginlik, yozlaşmış şehir yaşamı ve iktidardır. Söz konusu yapıda, filmin kötü adamının başarısı abartılı bir biçimde ortaya konulduca, seyircinin de bu durumdan rahatsızlığı ar-



Senede Bir Gün (1971), BİSAV TSA Arşivi

tar. Seyirci bunu bir çeşit iğrenme duygusu olarak algılar. Bu şekilde seyircinin, filmin sonundaki ilahi cezalandırma beklentisi de kamçılanmış olur. Böylelikle filmin şeytani karakterinin (antagonist) cezalandırılması üzerinden, vicdani bir rahatlama garantisi de, örtülü olarak seyirciye vadedilmektedir. Böylelikle seyirciye, yabancı olmadıkları bunca acının ardından gelen mutlu bir son ile geleceğe dair bir umut verilmektedir.

Yeşilçam'da bu ritüel, ahlâki bir tatmin aracına dönüşmüştür. Fakat dünyadan daha çok haberi olmaya başlayan, film izleme alışkanlığı gelişen ve bu deneyimleri bir devamlılığa dönüşen bir toplum için bunlar gibi gerçek dünya ile örtüşmeyen aşkın ve ahlâki mesajlar, naif gelmeye başlamıştır. Dolayısıyla, melodramatik anlatımın Yeşilçam filmlerinden günümüz film ve dizilerine kadarki evrimi sürecinde seyirci, ahlâki bir ütopya dünyası inşa edilmesinden, ahlâki dönüşümün kendisine sunulmasını tercih etmeye başlar. Böylelikle seyirci Yeşilçam vasıtasıyla, anlatılar üze-

rinden gerçekleşen ahlâki dönüşümün bir tarafı haline gelir. Aslında 70'lerin sonlarından itibaren Yeşilçam'ın giderek erimesi, gerçeküstü ve naif Yeşilçam çizgisinin yerine daha gerçekçi bir anlatım modeline doğru geçilmesi, biraz da bu hassasiyetlerin etkisiyle olmuştur. Melodramatik etki Yeşilçam'ın her döneminde kendini göstermeye devam etse de, ahlâki dönüşümün ve beklentilerin değişmesinin, Yeşilçam'ın altın çağı diyebile-

**MELODRAMATİK ANLATIMIN
YEŞİLÇAM FİMLERİNDEN GÜNÜMÜZ
FİLM VE DİZİLERİNE KADARKİ
EVRİMİ SÜRECİNDE SEYİRCİ,
AHLÂKİ BİR ÜTOPYA DÜNYASI İNŞA
EDİLMESİNDENSE, AHLÂKİ DÖNÜŞÜMÜN
SUNULMASINI TERCİH ETMEYE BAŞLAR.**



■ Bizim Aile (1975), BİSAV TSA Arşivi

ceğimiz 1960-1980 yıllarından sonra tesirini artırdığını da belirtmek gerekir.

Fakat Yeşilçam'ın altın çağını ve bu dönemin filmlerindeki gerçeküstü manevî atmosferi, aşkın değerlere övgüyü, aşılana çalışılan ahlâki değerleri ve naif mesajları düşündüğümüzde, bunun temelinde yine Türk toplumunun yaşadığı sosyal değişim olduğunu görebiliriz. Kirsaldan ve kutsal normlarından uzaklaşan; moder-



**1960-80 FİMLERİNDEKİ GERÇEKÜSTÜ
MANEVİ ATMOSFER VE NAİF MESAJLAR,
KIRSALDAN UZAKLAŞAN VE ŞEHRİN
GETİRDİĞİ DEĞER YARGILARINA ADAPTE
OLMAK DURUMUNDA KALAN İNSANLARIN
YENİ YAŞANTILARINDA BENİMSedikLERİ
AHLÂKİ DEĞERLERİNİN ONAYLANMASI
İHTİYACIYLA ORTAYA ÇIKAR.**



nizm, Batılı hayat şartları ve şehrin getirdiği değer yargılarına adapte olmak durumunda kalan insanların geride bırakmak zorunda kaldığı adet ve değerlerin yerine koyabilecekleri "yeni" değerlerin onaylanması ve takdir edilmesi ihtiyacı söz konusudur. Bu durum, hızla kentleşen toplumun ahlâkını ve sosyal ilişkilerini meşrulaştırabilmesinin bir aracı olmuştur. İzleyici, Yeşilçam filmlerinden gördüğü bir olayı başta yadırgasa da, bir süre sonra belirli bir güç tarafından meşrulaştırıldığını düşündüğü bir olayı ahlâken dahi kabul edilebilir görmeye başlar.

Bu anlamda Yeşilçam anlatım tarzı bakımından mükemmeliyete ulaşmaya çalışmak yerine, o dönemin toplumu için, yani "ben"e (self) yakın olan, daha doğru bir şekilde söylersek özdeşleşme sürecinin öznesi olan seyirciye (topluma) hitap eden anlatım biçimine ulaşmaya çalışmıştır. Buradaki ulaşılmaya çalışılan anlatım biçimi, seyircinin toplumsal yaşamından ve önceden izlediği filmlerden alışık olduğu, içine girebildiği ve haz alacağını bildiği yapay dünyaya aittir. Fakat bu yapay dünyanın inandırıcılığını seyirci için sağlayan unsur, filmlerin "adeta gerçek gibi" (verisimilitude) gelen anlatımla hazırlanmasıdır. Anlatımla ilgili olarak taşlar yerine otur-



duysa, seyirci bu yapay dünyanın gerçekliğine inanmayı kendisini koşullandırmış olarak beklemektedir.

Burada "ben" kavramı seyircinin kendisini özdeşleştirdiği kahramanı; esas oğlanı veya esas kızı temsil eder. Bununla beraber "ben" kavramını adaptasyona, yani başka bir yerin sinemasından alıp bir şekilde yeniden üretmeye dayanan Yeşilçam'ın yapısı açısından ele alırsak, burada ben'lik kavramı ile ilgili bir çelişkiye ulaşılmıştır. Bu çelişkiyi doğuran şey, senin olmayan bir şey üzerinden kurduğun özdeşleşme duygusudur. Yeşilçam genel anlamda adaptasyonlar üzerine kurulmuş ve bu adaptasyonları çeşitli şekillerde kendinden de bir şeyler ekleyerek yeni formlara dönüştürmüştür. Bu durumda Yeşilçam'da "ben" üzerinden kurulan özdeşleşme bana ait olanı sorgulatan bir hayal kırıklığı ve başkasının malını kullanmanın suçluluğu hissiyatına dönüşür. Bu hissiyatın izlerini, kendi özüne dair arayışları ve karakteristiğinin ne olduğuna dair sorgulamaları, kültür hayatımızdaki millilik ve aidiyet arayışlarında görebiliriz. Yeşilçam bu suçluluk ve hayal kırıklığı hissiyatını, hikâyeleriyle kurgusal bir malzemeye dönüştürmüştür. Batı uyarlamaları ve salon komedilerinden, melodramatik aşk filmleri ve arabesk filmlere dönüşen hikâyeleri, yani kente geldiğinde adapte olması beklenenlerin şehri köyleştirmesinin hikâyesini, bir anlamda "senin olmayana sahiplenme" durumunda kalmanın tereddüdüyle birlikte değerlendirmek gerekir. Yeşilçam bu ruh halini kurgusal filmlere taşıyarak Doğu-Batı ve yahut modern olan-geleneksel olan çatışması üzerin-

den yapısını inşa ederek seyircide istediği acı ve ızdırap duygusunu uyandırabilmiş; böylelikle, ahlâki değerler üzerinden gerçekleştirmek istediği yargılamayı kendi değerleri ve bakış açısı üzerinden kurabilmiştir. Yazının başında değindiğimiz, melodramın herhangi bir ideolojik görüşü birey düzeyine indirgeme kabiliyetini bu anlamda tekrar düşünebiliriz. Dolayısıyla Yeşilçam'ın yansıttığı şey aslında, "ben"i (toplumu) tatmin etmeye yönelik bir formüldür. Bunun da "ben" in ne olduğunu, hangi durumda ve hangi konumda olduğunu sorgulayıp yansıtmaya çalışan bir tarafı bulunmaktadır. ■

Kaynaklar

Abisel, N., 1994, *Türk sineması üzerine yazılar*, Ankara: İmge Kitabevi

Arslan, S., 2005, *Melodram*, İstanbul: L&M Yayınları

Bazin, A., 1967, *What is cinema*, Hugh Gray (trans.), Berkeley: University of California Press

Guynn, W., 2011, The stages of the film production process, William Guynn (ed.) *The routledge companion to film history*, New York: Routledge, pp. 39-63

Williams, L., 1998, Melodrama revisited, (ed.) Nick Brown, *Refiguring american film genres: theory and history*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 42-89

Mulvey, L. 1999, Visual pleasure and narrative cinema, [1975], (Ed.) Leo Braudy and Marshall Cohen, *Film theory and criticism : introductory readings*, New York: Oxford University Press, pp.833-844

(Bu yazı 2013 yılında, Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Film ve Televizyon bölümünde Savaş Arslan danışmanlığında hazırlanan *Ertem Eğilmez Filmlerinde Karakterler ve Anlatım (Character and Narration in Ertem Eğilmez's Films)* isimli İngilizce yazılmış yüksek lisans tezinin bir bölümünden yola çıkılarak ve bazı değişiklikler yapılarak oluşturulmuştur.)

HALİL KARDAŞ YÖNETMEN SANATINI İCRA EDERKEN YAPIMCI İŞLERİ TAKİP EDER

SÖYLEŞİ: ZEYNEP TURAN

Yozgat Blues'un (2012) yapımcılığını üstlenen Halil Kardeş ile uzun yıllar devam ettirdiği mühendislik mesleğinden vazgeçip sinemada ilerlemeye nasıl karar verdiğini, Filmotto ekibine dâhil oluşunu, sektörü nasıl değerlendirdiğini konuştuk. Kardeş, bir filmin senaryosunun yazıldığı andan festivale gidişine kadar süren bir serüveni olduğunu söylüyor.

Sinema serüveniniz nasıl başladı?

Sinema benim için çocukluğumun geçtiği İzmit'in küçük işçi kasabasında kendi hikâyemin dışına çıkabildiğim rüya gibiydi. Elimdeki son parayla perdenin karşısına geçip başka dünyalara dalıyordum. Babam Almanya'ya gitmişti ve ben hep Almanya'da geçen bir film izlemek istiyordum. Kemal Sunal'ın bir filmini gördüm tam da o sıralar. Almanya'da çekilmişti ve ben filmin her sahnesinde babamı görmeyi umarak izledim filmi. Göremedim tabii ki, ama sinemanın nasıl bir büyü olduğunu görmek önemliydi.

Elektrik mühendisliği yaparken Mahmut Fazıl Coşkun'un ve Tarık Tufan'ın birlikte çalıştığı Hokus Fokus'ta çalış-



mam için teklif gelince bütün mühendislik kariyerimi bir kenara bırakıp sinemaya fiili olarak başlangıç yaptım. Sinema sevgisi ve arkadaşlarımla birlikte çalışma arzusu... Onca yıl mühendis olarak şantiyelerde çalıştıktan sonra 2010 yılında artık bir yapımcı olarak çalışıyordum.

Hiçbir deneyimim yoktu ve sürekli sorarak, danışarak işlerin içine girmeye başladım. Mahmut'un da Tarık'ın da bu dönemde epeyce yardımlarını gördüm. Onların iyi bir yapımcıya ihtiyaçları vardı, benim de mühendislikle birlikte işletme deneyimim vardı.

Bu arada Zeynep Özbatur'un Yapım Laboratuvarı'na devam ettim. Benim için çok önemli bir deneyimdi. Zeynep Özbatur'dan da çok şey öğrendim.

Şimdi yine arkadaşlarımla birlikte Filmot'ta yeni filmler yapmaya devam ediyoruz.

Yozgat Blues ilk sinema filmi deneyiminizdi. Ne tür zorluklar çıktı karşınıza?

Filmin her aşaması zordu aslında. Özellikle bizim gibi küçük bütçelerle film yapmaya çalışan şirketler için yapım aşaması çok zorludur. Gereken bütçe oluşturabilmek öncelikli sorun. Ulusal ve uluslararası yapım destek fonlarına başvuru yapmanız ve projenizi doğru anlatmanız gerekiyor. Zeynep Özbatur'un *Yozgat Blues*'un yapımında bana çok desteği oldu. Birçok konuda istişare ettik, konuştuk.

Dilini yeni öğrendiğim bir alanda yapım süreçlerini takip etmek kolay olmadı. Her şeyi dinlemeye, gözlemeye, anlamaya azami gayret sarf ediyordum. Bu işi iyi yapanların nasıl yaptığını görmeye çalışıyordum.

Hem senarist, hem yapımcı, hem yönetmen olunca filmine odaklanması gereken yönetmen, para pul işleriyle uğraşmak zorunda kalıyor, telefonları susmuyor. Film mi yapacak, senaryo mu yazacak yoksa yapımcılık mı yapacak?

Bütçenin içinde kalarak filmi tamamlayabilmek, kırk kişilik bir ekiple başka şehirde çekim yapmak kolay değil. Çekim aşaması ön-görülemeyen sürprizler ve zorluklarla dolu. Ama büyük bir deneyim oldu benim için.

Yozgat Blues üzerinden gidecek olursak, proje ilk aşamada nasıl şekillenmişti ve daha sonra nasıl gelişti?

Yozgat Blues Tarık Tufan'ın bir hikâyesinden yola çıkılarak başladı. Sonra Mahmut Fazıl'la birlikte senaryo üzerine çalışmaya başladılar. Filmin mekânının Yozgat olması uygun bulundu. Mahmut orayı iyi biliyordu. Üç kişi birlikte Yozgat'a gittik ve senaryo mekân üzerinden bir kez daha tasarlandı. Hikâye iyice ete kemiğe büründü.

Yapımcılık açısından belgesel ile sinema filmi arasında nasıl bir fark var?

Sonuçta elinizde bir film projesi var ve bunu gerçekleştirmek gibi bir çabanız var. Bu kurmaca bir film de olabilir, belgesel bir film de. Bir yapımcı açısından çok büyük fark olduğunu düşünmüyorum. Ben film olarak bakıyorum. Her film projesinin kendine has özellikleri ve gereklilikleri var. Amaç derdini iyi anlatan ve estetik değeri yüksek bir film çekmek. Biz bunun iyi koşullarda gerçekleşmesinin şartlarını oluşturmaya çalışıyoruz. Belgeseller de, kurmacalar da kendi içinde pek çok farklı özellik taşıyor ve ona göre yaklaşım geliştirilmesi gerekiyor.

HALİL KARDAŞ KİMDİR?

Halil Kardaş, 1974 yılında doğdu. Eğitimi Yıldız Teknik Üniversitesi'nde tamamladı. 2007 yılından beri belgesel ve film yapımcısı olup, halen Filmotto Yapım AŞ'de çalışmaktadır. Kardaş, 2008-2014 yılları arasında Al Jazeera ve TRT televizyonları için çekilen çok sayıda ve çeşitli konularda belgesellerin yapımcılığını üstlendi. *Muharrem, Abdulhamid, Mehmet Akif Ersoy, Osmanlı Arşivleri, Yedi Uyurlar, Hayatın Mıhrabındaki İmamlar, Kırkpınar, Şantiyeler, Direnen Müzik* gibi belgesellerin yapım süreçlerinde görev aldı. Sinema filmlerinde de çalışan Kardaş, 2013 yılında Mahmut Fazıl Coşkun'un *Yozgat Blues* filminin yapımcısı oldu.

Her film projesinin kendine has özellikleri ve gereklilikleri var. Amaç derdini iyi anlatan ve estetik değeri yüksek bir film çekmek. Biz bunun iyi koşullarda gerçekleşmesinin şartlarını oluşturmaya çalışıyoruz.

Çekim öncesinde mekân incelemesi ve bütçe plânı haricinde ne tür hazırlıklar yapıyorsunuz?

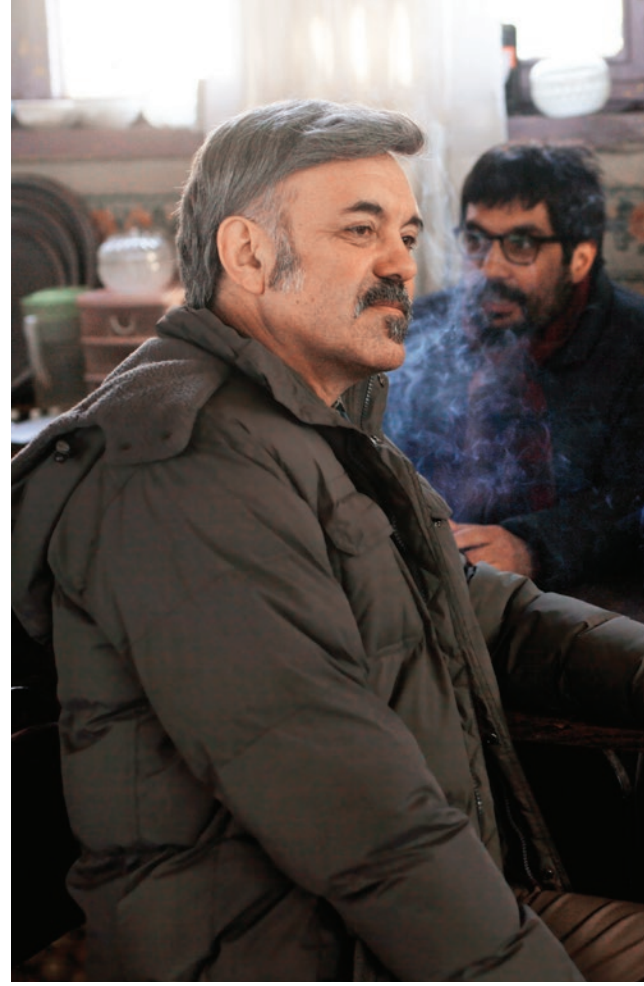
Yapımcılık dediğimiz şeyi bu anlamda parçalamak söz konusu olmuyor. Bir filmin bütün süreçleri bir ön hazırlık gerektiriyor ve siz de farklı düzeylerde de olsa bu ön hazırlıkların içinde yer alıyorsunuz. Sanat grubu, reji grubu, ses, ışık, cast bütün hazırlıklar yapımcının koordinasyonunda yürüyor. Mesele bir bütün olarak bu süreçlere hâkim olabilmekte. Bir üst bakışla her şeyin yolunda gidip gitmediğini görmeniz gerekiyor. Bütçe plânı nihayetinde çok önemli bir yol haritası, ama daha önemlisi yolda olmak.

Kurgu ve post-produksiyon aşamasında yapımcı olarak nasıl bir rolünüz oluyor?

Kuşkusuz kurgu ve post-produksiyon gibi süreçler filmin yönetmeninin filmi nasıl gördüğüyle ilgili kreatif süreçlerin önemli bir parçası. Bu konuda yönetmenin çalışmak istediği kişiler ve şirketler oluyor. Bütün bunları, yönetmenin A, B tercihlerini bütçe içinde tutarak gerçekleştirebilmek çok önemli. Bir yandan estetik değerlerden, nitelikten taviz vermemek, bir yandan da bütçe içinde kalabilmek yapımcının rolü elbette.

Ortak yapımcıyla çalışmanın ne gibi dezavantajları var?

İstanbul'da değiller meselâ. Mecburen ya skype ya da e-mail üzerinden haberleşiyorsunuz. Orada bir sektör oluşmuş. Birçok şirket var. Gerçekten bu işi yapanlar var. Bir de bunlardan para kazanan şirketler var. 10.000 euroluk hizmeti size 50.000 euro olarak gösterebiliyor.



Adam bunu resmi olarak da ispatladığı için itiraz da edemiyorsunuz. Siz de eyvallah demek zorunda kalıyorsunuz. Kötü tecrübeler yaşayan arkadaşlar oluyor. *Yozgat Blues*'un Almanya'da gösterime girişi 21 Aralık'taydı. Normalde onların yapması gerekiyordu ama dağıtımçı firmayı ben buldum. Birtakım sıkıntılar oluyor tabii. Ama sinema yapmayı seven, dürüst birine denk gelirsen sıkıntı yaşamıyorsun.

Türkiye sinemasındaki yapımcılık sektörünü nasıl değerlendiriyorsunuz? Kendi yapımcılığını üstlenen yönetmenler var meselâ. Bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Son zamanlarda bu durum değişiyor. Biraz daha işi bilen yapımcılara teslim etmeye doğru gidiliyor. Çünkü filmin hem senaristi, hem yapımcı



cısı, hem yönetmeni olunca dağınık bir şey oluyordu. Filmine odaklanması gereken yönetmen, para pul işleriyle uğraşmak zorunda kalıyor, borç batağına giriyor, telefonları susmuyor. Film mi yapacak, senaryo mu yazacak yoksa yapımcılık mı yapacak? Bu kaos benim gördüğüm kadarıyla son senelerde biraz daha aşılmaya başladı. Çünkü bunun sıkıntısını gördü insanlar. Bu işi bilen yapımcılar da çıkmaya başladı gibi geliyor bana. Birtakım laboratuvarlar açıldı, insanlar eğitildi. Bu vesileyle bunun şuuru insanlara biraz daha verilmeye başlandı. Öneminin şu an kavrandığını düşünüyorum. Bir filmin senaryosunun yazıldığı andan festivale gidişine kadar süren bir serüveni var. Bu serüvendeki tüm takibi yapması gereken kişi yapımcıdır. Yönetmen ise sanatını icra etmesi gereken kişi.

Şu anda üzerinde çalıştığınız bir sinema filmi projeniz var mı? Ya da devam ettirdiğiniz işleriniz neler?

Belgesel projelerimiz devam ediyor. Sinema projemiz de var şu an. Mahmut'un şu an Ercan Kesal ile yazdığı bir proje var. Önümüzdeki günlerde görücüye çıkmaya başlayacağız. Ön hazırlıklarımızı yapıyoruz. Filmin ismi de *Anons*. Onun dışında belgesel projelerimiz var. Bir yandan da onlarla uğraşmaya devam ediyoruz. ■

Motör

Kopya Kültürü ve Popüler Türk Sineması

BARIŞ SAYDAM

Cem Kaya'nın Türkçe'ye *Motör (Remake Remix Rip-Off, 2014)* ismiyle çevrilen belgeselinde, sinema tarihinde verimli örneklerin üretilmesini, yeni akımların ve modaların oluşmasını sağlayan kopyalama kültürünün Yeşilçam'da nasıl kullanıldığını görürüz.

Sanat tarihinin gelişimine baktığımızda, sanatın ilerlemesi ve gelişmesi için sanatçıların kendilerinden önceki sanatçıları kopya etmelerinin, onları aşma çabalarının ya da onların eserlerini özümledikten sonra onlara karşı çıkışlarının önemli bir yeri olduğunu görürüz. Sanatçı eserini üretmeden önce kendisinden önce yapılanlarla etkileşim içindedir. Klasik dönem olmadan modern ve post-modern dönemi düşünmek mümkün değildir. Sanat tarihi içerisinde sanatçılar

bir kanonun parçalarını oluşturur; oysa kanon yüzyıllardır süregelen bir birikimin sonucu ortaya çıkar. Sinemada da durum sanatın diğer alanlarından farklı değildir. Sinemanın dönüm noktalarından biri olarak D. W. Griffith'in kullandığı paralel kurgu gösterilir. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation, 1915)* ve *Hoşgörüsüzlük (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages, 1916)* filmlerinde doruk noktasına çıkan paralel kurgu kullanımından önce ise, Georges Méliés ve



Edwin S. Porter'ın filmleri Griffith'in yolunu açan öncülerdir. Porter'ın *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*, 1903) ve *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* (*Life of an American Fireman*, 1903) filmleri olmadan Griffith'i düşünmek mümkün müdür? Ya da Griffith'in sinema tarihinin seyrini değiştiren filmi *Hosgörüsüzlük*teki görkemli sahneleri İtalyan filmi *Cabiria* (1914)'dan ödünç aldığını söylersek, film değerinden ya da tarihsel konumundan bir şey kaybeder mi? Bu örnekler çoğaltıldıkça sinema tarihinin de sanat tarihi gibi birbirini besleyen ve birbirine eklenen parçalardan oluştuğunu görmek mümkündür.

Tarihsel gelişimi izlediğimizde esinlenmenin yaratıcı ve besleyici örneklerini de görürüz. Akira Kurosawa'nın *Yojimbo* (1961)'sundan Sergio Leone *Bir Avuç Dolar* (*Per un pugno di dollari*, 1964)'ı, Kurosawa'nın *Gizli Kale* (*Kakushi-toride no san-akunin*, 1958)'sinden George Lucas *Yıldız Savaşları* (*Star Wars*, 1977)'nı, François Truffaut'nun *Siyah Gelinlik* (*La mariée était en noir*, 1968) filminden Quentin Tarantino *Kill Bill* (2003-04) serisini üretir. Kimi zaman hikâyeler kimi zaman biçimsel öğeler tekrarlasa da sanatçının esas değeri eserine kendi özgülüğünü katmasıyla ortaya çıkar.

Bu sürecin Türkiye'deki gelişimini araştıran Cem Kaya'nın Türkçe'ye *Motör* (*Remake Remix Rip-Off*, 2014) ismiyle çevrilen belgeselinde de, sinema tarihinde verimli örneklerin üretilmesini, yeni akımların ve modaların oluşmasını sağlayan kopyalama kültürünün Yeşilçam'da nasıl kullanıldığını görürüz. Belgesel, Türkiye'de özellikle 1970'lerde yaygınlık gösteren kopya kültürünün, yeniden çevrimlerin, araya parça atılan ve kolajlanan filmlerin izini sürer. Tıpkı sanat tarihindeki kanon gibi sinema tarihinde de oluşan kanonun çevresinde Yeşilçam'ın ürettiği filmlerin yerini sorgular.



1970'lerde Yeşilçam: "Neredeyiz Biz?"¹

Yeşilçam Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Memduh Ün ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerle 1960'larda altın çağını yaşar. Bu dönemde komedi ve melodram filmler ağırlıktadır. Hollywood filmlerinin yerli örnekleri, popüler romanlar, çocuk kahramanlı seriler, avantür tarihi epik hikâyeler altmışlı yıllar boyunca seyircinin rağbet ettiği filmler olur. Bu yıllar yıldız sisteminin doruk noktasına çıktığı yıllardır. Borçlanarak film çeken yapımcılar halkın beğenisi çerçevesinde hareket eder. Bu, bir yandan seyircinin filme gitme alışkanlığını artırarak popüler sinemayı beslerken diğer yandan da sinemanın sığlaşmasını beraberinde getirir. Konular ve oyuncular tüketilirken, siyasi ve ekonomik nedenlerle halkın sokaktan ve sinemalardan uzaklaşması, televizyonun etkinliğinin günden güne artması ve sinema salonlarında arabesk ve erotik filmlerin ağırlığını hissettirmesi ile birlikte altmışlı yıllarda altın çağını yaşayan Yeşilçam yetmişlerin ortasında çökme noktasına gelir.

Televizyonla rekabet etmek ve çöküşten kurtulmak için türlü yollar dene-yen Yeşilçam, 1970'li yıllarda televizyon-da gösterilmeyen pek çok alt türde denemeler yapar. Arabesk, dini, erotik avantür, porno, Anadolu western, Türk işi çizgi roman uyarlamaları gibi bir dizi alt türde ilginç örnekler verir. O dönemde Türkiye'de



hangi filmler izleniyorsa, Yeşilçam'daki yönetmenler de bu filmlerin ucuz kopyalarını çekerek seyirciye ulaşmaya çalışır. Sergio Leone'nin spaghetti western'lerinin özellikle Anadolu'da büyük iş yaptığı dönemlerde, Anadolu western'leri ortaya çıkar. Sıradan bir köy filmi şablonunun devam ettirildiği hikâyelerde bir tek isimler değiştirilir. Ringo, Cango, Sabata, Esteban, Ramon gibi Meksikalı/İtalyan isimleri Türk filmlerinde de kullanılmaya başlar. *Kanunsuz Kahraman* (Zafer Davutoğlu, 1967) filminde Cüneyt Arkın Şerif Ringo Kid, *Kader Bağ*'nda (Türker İnanoğlu, 1967) Kartal Tibet Korkusuz Bill, Hüseyin Zan Şimşek Jesse, Muzaffer Tema Kibar Jack, *Maskeli Beşler*'de (Yılmaz

Atadeniz, 1968) Erol Taş General Ramon, Danyal Topatan Pancho Villa olur.

Yeşilçam'daki en ilginç furya ise 1970'lerdeki süper kahraman filmleri üzerinden esen bilimkurgu filmleri ile ortaya çıkar. 1930 ve 1940'lardaki bir tür uzay operasını andıran bilimkurgu dizileri *Baytekin Fezada Çarpışanlar* (Şinasi Özönük, 1967) ile Türkiye pazarına da girer. Maddi imkânsızlıklar nedeniyle filmin çekimleri de uzun süre kesintiye uğrar. Fakat *Baytekin* Yeşilçam'ın bilimkurgu türünde örnekler vermesinin önünü açar. *Turist Ömer Uzağ Yolunda* (Hulki Saner, 1973) ile macera başlar. *Uzağ Yolu* (*Star Trek*, 1966-69) dizisinin popülerliğinden faydalanan yapımdan sonra ise kült bilimkurgu *Üç Dev Adam* (T. Fikret Uçak, 1973) çekilir. Filmin ilginç bir özelliği vardır. Sinema tarihinde ilk kez Kaptan Amerika, Meksikalı güreşçi süper kahraman El Santo ve Örümcek Adam aynı filmde rol alır. Üstelik Örümcek Adam filmin kötü adamıdır. Bilimkurgudan çok macera-aksiyon ağırlıklı olan *Demir Yumruk Devler Geliyor* (Tunç Başaran, 1970) ise ayrı bir mihenk noktasıdır. Yüzüne Fantom maskesi takan başkah-

Hollywood filmlerinin yerli örnekleri, popüler romanlar, çocuk kahramanlı seriler, avantür tarihi epik hikâyeler 60'lı yıllar boyunca seyircinin rağbet ettiği filmler olur.

¹ *Dünyayı Kurtaran Adam* filmindeki meşhur replik.



ramanın göğsünde Superman amblemi, kemerinde ise Batman logosu vardır. 1980'lere gelindiğinde ise Çetin İnanç'ın *Dünyayı Kurtaran Adam* filmi bir kez daha yetmişlerin Yeşilçam'ını darbe sonrası Türkiye'ye taşır. *Yıldız Savaşları*'nın tüm dünyada izlenme rekorları kırmasından sonra İnanç ve filmin başrolündeki Cüneyt Arkin filmin bir benzerini Türkiye'de uyarlamaya karar verir. Fakat eldeki maddi imkânsızlıklardan dolayı filmin özel efektleri *Yıldız Savaşları*'ndan eklenen parçalarla halledilir. Üstelik filmde sadece *Yıldız Savaşları*'ndan parçalar yoktur: *Hazreti Lut'un Gazabı* (*Sodom and Gomorrah*, 1962), *Sihirli Kılıç* (*The Magic Sword*, 1962) gibi filmlerden parçalar, *Indiana Jones: Kutsal Hazine Avcıları* (*Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark*, 1981), *Battlestar Galactica* (1978-79), *Maymunlar Cehennemi* (*Planet of the Apes*, 1968) ve *Flash Gordon* (1980) gibi filmlerin de müzikleri kullanılır.

Yeşilçam Mitolojisi

Yeşilçam'daki yeniden çevrim ve kopyalama kültürü üzerine verilecek örnekler elbette çoğaltılabilir. Dönemin maddi imkânsızlıkları, Yeşilçam'ın hiçbir zaman

bir sektör hâline gelememesi, teknik altyapının yetersizliği, yetişmiş insan gücünün azlığı ve Türkiye'ye özgü üretim-gösterim ilişkisini düşündüğümüzde bu filmlerin arkasında yatan temel nedenleri de daha iyi anlarız. Bu filmler esasında halkın beğenilerine göre hareket eden, çökme noktasına gelmiş bir sektörde kendi yollarını bulmak ve tutunmak isteyen birtakım sinemacının telif yasalarındaki eksikliklerden de faydalanarak ortaya çıkardığı yapımlar olarak sinema tarihimizin bir dönemine damgasına vururlar.

Cem Kaya'nın belgeseli *Motör*'ün en iyi yaptığı şey belki de filmlerden sahneler ve yapılan söyleşiler eşliğinde bu dönemin dinamiklerini neden-sonuç ilişkisi eşliğinde beyazperdeye taşımasıdır. Özellikle belgeselde Çetin İnanç'la yapılan söyleşiler meselelerin temeline inmek adına önem taşır. İnanç, Yeşilçam'da bir haftada film çekmek zorunda olduklarını, bunun da ister istemez kopyaya dayalı bir üretimi getirdiğine dikkat çekerek, hiçbir zaman aslında istediği filmi çekemediğini söyler. Bu, gerçekten üzerinde durulması gereken bir noktadır. Yüz elliye yakın film çekmiş bir yönetmene hiçbir zaman tam olarak istediği koşullar yaratılmamıştır. Söyleşide İnanç önündeki

çay bardağını göstererek benim ya kaşığımsı eksikti ya da şekerim, onlar olduğunda da bardakta mutlaka bir sorun olurdu diyerek bir dönemin sinema sektörünün durumunu da bizlere özetler. Yılda üç yüze yakın filmin çekildiği bir dönemde koskoca sektörde ona yakın kamera, üç dört tane senarist, on on beş tane teknisyen vardır. Bu durumda da yeniden bir şey üretme ya da varolanı özgünleştirerek farklı bir şeye dönüştürme potansiyeli gittikçe azalır.

Belgesel 1970'lerin avantür Yeşilçam filmlerine buradan yaklaşır ve onlarla empati kurarak, onları anlamaya çalışır. *E.T.* (1982)'nin Türkiye uyarlamasındaki *Badi* (Zafer Par, 1983)'nin kafasının ağırlığı yüzünden film boyunca iki bölüme duruşuyla ya da *Dünyayı Kurtaran Adam*'daki kızın kahramanların ellerine salata yapraklarıyla pansuman yapmasına çok da takılmaz. Kopyalama kültürünü ayıplamak ve filmlerle dalga geçmenin ötesinde, o dönemde ortaya çıkan yaratıcılığı merkezine alır. Çetin İnanç'ın *Dünyayı Kurtaran Adam* filminde uyguladığı kolaj sinemasının arkasında yatan yaratıcılıkla seyircileri karşı karşıya getirir. Bu açıdan o dönemin filmlerine yaklaştığımızda, önümüzde bambaşka bir resim belirir. Çetin İnanç'ın kurgu konusundaki yeteneği, Hulki Saner'in Turist Ömer karakteriyle *Uzay Yolu*'nu Türkleştirme çabası (ve kimi zaman da *Uzay Yolu*'yla dalga geçmesi), Kunt Tulgar'ın müzik kullanımı konusundaki becerisi, oyuncuların hayatları pahasına imkânsız rolleri canlandırmaları, efekt konusunda Selahattin Geçgel'in (namı diğer Godzilla) muazzam buluşları sinemanın yeniden keşfedildiği bir döneme götürür bizi. Yeşilçam bu yanı sıra sinema tarihiyle dirsek temasını sürdürürken, kendi sinema tarihini de yeniden oluşturur. Kendine ait bir teknoloji ve mitoloji yaratır. ■



ZEYNEP ÖZBATUR ATAKAN

SÖYLEŞİ: KÜLTİĞİN KAĞAN AKBULUT

Sinemacıların masalarındaki projelerini konuştuğumuz *Kulis* bölümünün bu sayıdaki konuğu Zeynep Özbatur Atakan. *Kış Uykusu* filminin Altın Palmiye macerası, YAPIMLAB atölyeleri derken 2014 yılı Atakan için yoğun geçti. Hem geçen yılın muhasebesini yaptık hem de yeni yılın planlarına baktık.

Öncelikle geçen yılın değerlendirmesini alalım sizden. Yoğun bir yıl geçirdiniz. 2014 yılı sizin için nasıl geçti? Muhasebesini nasıl yaparsınız?

2014 çok yoğun bir yıldır. Özetlemem gerekirse, Şubat ayında EWA (European Women Audiovisual Network-Avrupa Görsel İşitsel Kadın İletişim Ağı) başkan yardımcılığına seçildim. Nisan ayında, EWA ile YAPIMLAB ortak olarak "Film yapımında yeni nesil metotlar" isimli üç günlük bir eğitim programı düzenledik. Yurt içi ve yurt dışından eğitimci konuklar geldi. Katılımcılar yine Avrupa'nın pek çok ülkesinden gelen film yönetmenleri ve yapımcılarıydı.

Mayıs ayında, Uçan Süpürge Film Festivali tarafından Başarı Ödülü'ne layık görüldüm ve

devamında yapımcılığını üstlendiğim, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* filmi 67. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye aldı. Temmuz ayında Jerusalem Film Festivali'nin "İnsan Hakları" bölümünde jüri üyeliği yaptım.

Ardından, Ağustos ayında YAPIMLAB AWARD ilk ödülünü Saraybosna Film Festivali'nde Sarajevo TalenCampus kapsamında verdi. Yapımcı Phaedra Vokali ve Yönetmen Nikolaos Kritsis 17 isimli projeleri ile bu ödülü kazandılar.

Ekim ayında 51. Antalya Altın Portakal Film Festivali kapsamında ilk kez düzenlenen Antalya Film Forum direktörlüğünü üstlendim. Kasım'da "Cinema of Turkey" projesi kapsamında Rusya'daki Vgik Üniversitesi ile iletişime geçtik ve gelecekteki iş birlikleri üzerine konuşuldu. Aralık ayı başında Tiflis Film Festivali'nde bir masterclass gerçekleştirdim ve pitching jürisine katıldım.

Aralık ayında APSA'da (Asia Pacific Screen Awards) Filistinli oyuncu ve yönetmen Hiam Abbas ve *İnce Buz, Kara Kömür* filmi ile Altın Ayı ödülü kazanan yapımcı Vivien Qu ile kadın sinemacılar paneline katıldım. Tabii sene içinde YAPIMLAB'daki atölyeler de ara vermeden devam etti, altı grup atölye gerçekleştirdik.

Özetle benim için 2014, son derece yoğun ve içerik açısından oldukça dolu bir yıldır.

***Kış Uykusu*'nun Altın Palmiye alması Nuri Bilge'yle olan yolculuğunuz açısından önemli bir dönemeç. Ödülü ve şu ana kadarki çalışmalarınızı değerlendirir misiniz?**

Nuri Bilge Ceylan ile işbirliğimizin on birinci yılındayız, bu süreçte dört film yaptık. On bir yıllık sürecin tümü eğitici, keşfedici ve deneyimlerle dolu geçti. Her yaptığımız çalışma çeşitli başarılar kazandı. Elbette Altın Palmiye çok sevindiriciydi. Motivasyon açısından çok önemliydi ancak kendi adıma söylemem gerekirse, sorumluluklarımızı arttırdı.

İf İstanbul'un bu seneki programında kısa filmciler ile yapımcılık atölyesi düzenleyeceksiniz. YAPIMLAB @!f adını verdiğiniz bu projeden biraz bahseder misiniz? Neden böyle bir projede ortaklaştınız?

İf İstanbul Bağımsız Filmler Festivali on dördüncü yılında ve yıllardır Türkiye’de farklı bir sokukla festival düzenliyor. Ben de bu genç enerjiyi beğenerek takip ediyordum. Aslında tümüyle bağımsız ve özgür olan bu etkinlikle işbirliği uzun zamandır aklımdaydı. Geçtiğimiz yıl sevgili Serra Ciliv’e fikirlerimi anlattım. Çok heyecanlandı ve bu yıl hızla gerçekleştirdik.

İf İstanbul ve YAPIMLAB ortaklığı ile bu yıl, dünyada hızlı bir biçimde değişen film üretim stratejilerini genç sinemacılarla paylaşmayı hedefleyen kısa filmcilere yönelik bir Yaratıcı Yapım Atölyesi ve Pitching Platformu başlatıyoruz. Başvuran projeler arasından seçilen sekiz proje YAPIMLAB @İf’e davet edilecek ve proje sahipleri ön seçici kurulla yapacakları ön görüşme sonrası atölyeye katılacaklar. Bir gün boyunca sürecek ve konuya ilgi duyan izleyicilere de açık olacak Yaratıcı Yapım Atölyesi & Pitching Platformu’nda, yönetmen ve senarist İlksen Başarır, sanat yönetmeni Natali Yeres ve İf İstanbul Yardımcı Yönetmeni Pelin Turgut’tan oluşan ana jüriye projelerine sunacak olan katılımcılardan biri 5 bin lira değerindeki YAPIMLAB Ödülü’nü kazanacak. Bütün projeler aynı zamanda, altı ay boyunca YAPIMLAB Proje Geliştirme danışmanlığından yararlanacak ve katılımcılar projelerinin yapım süreçlerine dair destek alacaklar.

Bu atölyeler ile yapım sürecinin her adımında alternatif yolları keşfetmeyi, farklı mecraları kullanmayı ve yapımcıların içinde yaşadıkları coğrafyanın sosyal, kültürel ve üretim odaklı açmazlarına yeni çözümler üretilebilmesine aracı olmayı amaçlıyoruz.

Yapımlab’ın bu seneki projelerinde başka neler var? “Gerçek Gizlidir” filmleri gibi yeni film projeleri göreceğiz miyiz?

Yapımlab’da her zamanki gibi atölyeler devam ediyor. Benim ders verdiğim temel yapımcılık atölyesi, Yekta Kopan’la “Okumak Yazmak” atölyesi, Harika Uygur ile oyuncu seçimi sıraları atölyesi, eğitimlerimizden Burak Göral’ın atölyesi ve Ebru Ceylan ile senaryo atölyesi 2015’te Yapımlab’da gerçekleşecek. Ayrıca hukuk ve finans konusunda da ekstra eğitimler olacak.

Nuri Bilge Ceylan ile işbirliğimizin on birinci yılındayız, bu süreçte dört film yaptık. On bir yıllık sürecin tümü eğitici, keşfedici ve deneyimlerle dolu geçti. Altın Palmiye motivasyon açısından önemliydi ancak sorumluluklarımızı arttırdı.

Bu yıl Yapımlab’da farklı birkaç organizasyon daha gerçekleşecek. “Buluşmalar” adı altında meslek profesyonelleri ile sektöre yeni giren sinemacıları bir araya getirdiğimiz toplantılar olacak. İlkini sevgili Hülya Uçansu ile yapmayı planlıyoruz. Her ay bir toplantı düzenleyeceğiz. Türkiye’de İf İstanbul ile verilmeye başlanan Yapımlab Awards, üç farklı uluslararası festivalin pitching bölümlerinde verilmeye devam edecek.

2015’in Mart ayı sonunda da yeni bir EWA Network toplantısı gerçekleştireceğiz. Yapımcılar için üst düzey yaratıcı finans stratejileri eğitimi de kapsayan bu toplantı, EWA Network’ün İstanbul’da düzenleyeceği ikinci toplantı olacak.

Lob - Gerçek Gizlidir filmleri çok güzel bir başlangıç oldu, şu an kurgu aşamasında. Bundan sonraki süreçte de Lob gibi fark yaratan, yeni ve yaratıcı projeler içinde yer almayı planlıyoruz.

Nuri Bilge Ceylan’ın yeni filmi için çalışmalar başladınız mı?

Hayır.

Yeni Türkiye sinemasında bu yıl bizleri neler bekliyor? Öngörüleriniz neler?

Sektöre yeni giren sinemacıların projelerini, genç yönetmenlerin ilk filmlerini heyecanla bekliyorum.

Dünya festivallerini takip eden biri olarak bu sene dünya sinemasında neler görebiliriz? Yapımcı olarak beklentileriniz neler?

Dünya sinemasında, son birkaç yıla yapımcı gözüyle bakınca projelerin farklı dinamiklerle ilerlediğini, filmlerin içerik ve yaratıcılık açısından kendi ekonomisini kurma konusunda farklı bir yapı inşa ettiğini görüyorum. Tabii ki bu alanda da takipteyim. ■

ANİMASYON TÜRÜNE BİR BAKIŞ

"Bir insanın on sekiz yaşındaki hali ile altmış yaşındaki hali farklı mıdır? Ben aynı olduğuna inanırım."

Hayao Miyazaki

KORAY SEVİNDİ

Animasyonun "yanılsama" üzerine kurulu dünyası, sinemadan da eski bir geçmişe sahiptir. Birbiri ardına gelen durağan karelerin oluşturduğu bu "hayali" ortam, kimi zaman sanatsal, kimi zaman ticari, kimi zaman da ideolojik anlatılara malzeme olmuştur. Çoğu zaman da "çocuk filmi" yaftası yiyen bu sanat, potansiyelinin çok altında bir değer görür. Çizgisel ve "gerçek dışı" formundan dolayı yapılan bu bilinçsiz "aşağılama", zamanla yerleşmiş ve kökleşmiş bir önyargının sonucudur. İzleyici ilk önce formla karşı karşıya kaldığı için içeriğine bakmaksızın beklentiyi belli bir alt seviyeye çeker ve algılarını çok fazla açmaz. Bu durum, çocukların algı dünyasına yönelik daha basit animasyonlar için geçerli bir yaklaşım olsa da animasyonların büyük çoğunluğu için yanlış bir mekanizmadır. İzleyici bu şekilde filmle temas etmeye çalışınca filmde alabileceği pek çok şeyden mahrum kalmış olur. Oysa film onun beklediğinden çok daha fazlasını taşır ve daha geniş bir izleyici kitlesine hitap eder.

Çizgisel form sadece anlatımı taşıyan bir araç olarak kullanılır. Bu aracı kullanarak sinemasal anlatımla, video çekimleriyle elde edi-

ANİMASYON, HAYAL GÜCÜNÜN SINIRLARININ ZORLANMASINA İMKÂN VERİR VE VAR OLAN DÜNYAYA ALTERNATİF BİR DÜNYA OLUŞTURUR. BU ARAÇ SAYESİNDE, VIDEO ÇEKİMLERİYLE ELDE EDİLEMEYECEK DAHA "ÖZGÜR" VE FANTASTİK FİLMLER YAPMA OLANAĞI BULUNUR.



lemeyecek daha "özgür" ve fantastik filmler yapma olanağı bulunur. Bu özgürlük, senaryo anlamında da derinleşmeyi kolaylaştırır. Bu şekilde animasyon, hayal gücünün sınırlarının zorlanmasına imkân verir ve var olan dünyaya alternatif bir dünya oluşturur. Sahip olduğu "hareket" özelliği, çizgilerin ve kullanılan nesnelerin canlanarak "hayat" bulmasını sağlar. Böylece animasyon, sahip olduğu özgür ifade zeminiyle birlikte daha fazla hayal eden, daha fazla düşünen insanların iç dünyalarını daha kolay dışavurmalarına olanak tanır.

Temelde iki boyutlu ve üç boyutlu olarak ayrılabilir olan animasyon başlarda çizgisel bir yapıda ortaya çıkar. *Klasik animasyon* (traditional animation) ya da *SEL animasyon* (CEL animation) denilen iki boyutlu animas-



yon türü için ilk başlarda gerçek selüloit kullanılmış, sonrasında ise çizimler selüloit asetatlara yapılmaya başlanmıştır. Gözün saniyede yirmi dört kare algılamasından yola çıkılarak bir saniyelik görüntü için zaman zaman yirmi dört kare zaman zamansa on iki kare çizim yapılır. Yirmi dört karenin tamamının çizildiği ve daha akıcı bir hareket elde edildiği versiyonlar *full animasyon* adını alırken, daha az sayıda kare çizilen ve daha az detay içeren versiyonlara *limitli animasyon* adı verilir. *Limitli animasyon*, çizgi dizilerin ortaya çıkmasıyla birlikte zamandan ve iş yükünden tasarruf etmek amacıyla kullanılan bir yöntemdir. Bir önceki kareyle aynı olan kısımlar bu yöntemde çizilmez. Sadece hareketli olan kısımlar üzerine odaklanılır ve çok fazla döneşel hareket kullanılır. Karakter konuşurken



çoğu zaman sadece ağız hareketleri vardır. Animelerin yanında *The Simpsons*, *Family Guy* gibi yeni nesil seriler de *limitli animasyon*a örnek verilebilir. Disney'in ilk dönemindeki bazı animasyonlar ise *full animasyon*'a örnektir ve *Miki Fare*'nin (*Mickey Mouse*) başı çektiği bu filmler "saf" animasyon olarak adlandırılabilir.

Bilgisayar temelli animasyon üretimine geçişle birlikte ortadan kalkan *SEL animasyon* türü yerini iki boyutlu bilgisayar animasyonuna bırakmıştır. Bu süreçte animasyonun tek tek kareler üzerinden ilerleyen temel yöntemi çok fazla değişmemiş, yalnızca araç olarak bilgisayar kullanılmaya başlanmıştır. Animasyon yapımını daha pratik bir hale getiren bu yöntemin avantajlarına rağmen bazı animasyon sanatçıları bunu tercih etmez ve daha "sanatsal" olduğu düşünülen *klasik animasyon*'u kullanır; fakat günümüzde artık dijital platformlara geçiş bir çeşit zorunluluk haline gelmiştir. Ünlü Japon yönetmen ve animasyon sanatçısı Hayao Miyazaki de geleneksel yöntemi benimseyen bir sanatçıdır fakat dijital yöntemin getirdiği avantajları da geri plana atmaz. Bir sözünde bilgisayar destekli animasyonların insan elinin yapabileceğinin aynısını hatta daha fazlasını yapabileceğini düşündüğünü ifade eden yönetmen, kendi tarzını değiştirmek için biraz geç olduğunu da konuşmasının sonuna ekler. "Animasyonda bilgisayar kullandığınız zamanlarda bile her şeyi elinizle yapın." sözü de Miyazaki'nin *klasik animasyon*'a olan bağlılığının altını çizen bir ifadedir.

ANİMASYON YAPIMINI DAHA PRATİK HALE GETİREN BİLGİSAYAR TEMELLİ YÖNTEMİN AVANTAJLARINA RAĞMEN BAZI ANİMASYON SANATÇILARI BUNUN YERİNE "SANATSAL" OLDUĞU DÜŞÜNÜLEN KLASİK ANİMASYONU KULLANIR.



SEL animasyon "çizgi film" olarak da nitelenebilir fakat özellikle çeşitli objelerin ve malzemelerin hareketlendirilerek fotoğraflanmasına dayanan *stop motion* türü, animasyon kavramının sadece "çizgi film"le sınırlandırılmayacağına bir göstergesidir. Bu yöntemde daha çok "canlandırma" ön plandadır. Kil ya da oyun hamurundan yapılan karakterlerin ve nesnelerin kullanıldığı *hamur animasyonu* (*clay animation*) ile kuklaların kullanıldığı *kukla animasyonu* (*puppet animation*) bu türe verilebilecek iki önemli örnektir. Ülkemizde de gösterime giren *Tavuklar Firarda* (*Chicken Run*, 2000) filmiyle *Wallace & Gromit* animasyon serisi *hamur animasyonu* örnekleridir. Tim Burton'un *Noel Gecesi Kâbusu* (*The Nightmare Before Christmas*, 1993) ve *Ölü Gelin* (*Corpse Bride*, 2005) filmleri ise *kukla animasyonu*'na örnek olarak verilebilir. *Noel Gecesi Kâbusu* filminde iki yüz yirmi yedi kukla ve filmdeki karakterlerin bütün duygularının verilebilmesi için dört yüzün üzerinde değişik kafa kullanılmıştır.

Kâğıt, kumaş, fotoğraf vb. materyallerin kesip biçilerek kullanıldığı ve hareketlendirildiği *cut-out* türü ise nispeten yapımı daha kolay bir türdür. Çoğu animasyon meraklısı ilk animasyon denemelerini bu türde yapar çünkü malzemelerin temini ve uygulanması oldukça pratiktir. Reklam ve amatör kısa film çalışmalarında sıklıkla kullanılsa da profesyonel mecrada çok fazla örneği bulunmaz fakat *cut out* türü bazı animasyonlara ilham vermiştir. Örneğin *South Park* serisi *cut out* animasyonun mantığını taklit eden bir bilgisayar animasyonudur. *Stop motion* türlerine özellikle bilgisayar animasyonunun yapılamadığı dönem-



“
OBJELERİN VE MALZEMELERİN HAREKETLENDİRİLEREK FOTOĞRAFLANMASINA DAYANAN “STOP MOTION” TÜRÜ, ANIMASYON KAVRAMININ “ÇİZGİ FİLMLE” SINIRLANDIRILAMAYACAĞINI GÖSTERİR.

”

lerde ortaya çıkan *model animasyonu* (model animation) da örnek verilebilir. En bilinen örneği *King Kong* (1933) filmi olan, *Şeytanın Ölüsü* (*Evil Dead*, 1981) ile *Şey* (*The Thing*, 1982) filmlerinde de yer alan *model animasyonu*, gerçek zamanlı filmlerin içindeki dev boyutlu ya da karmaşık yapıdaki hayvan, canavar vb. figürlerin canlandırılmasında kullanılır.

Üç boyutlu objelerin kullanıldığı *stop motion* türü de bir çeşit üç boyutlu animasyona örnek verilebilir fakat tamamı bilgisayar tekniğiyle yapılan ilk üç boyutlu uzun metraj animasyon *Oyuncak Hikayesi* (*Toy Story*, 1995) filmidir. Bilgisayarda oluşturulan üç boyutlu modellerin klasik yöntemle benzer bir şekilde hareketlendirilmesine dayanan bu tür, karakter animasyonu, modelleme, rigleme, ışıklandırma, render gibi aşamalara sahiptir. *Kayıp Balık Nemo* (*Finding Nemo*, 2003), *WALL-E* (2008) gibi örnekleri bulunan bu animasyon türüne son dönemde *hareket yakalama* (motion capture) tekniği de eklenmiştir. Bu teknik sayesinde karakterin animasyonu için gerçek bir aktörün iskelet sistemi kullanılır. Özel bir kıyafet yardımıyla vücudunun belirli yerlerine sensörler yerleştirilen aktörün hareketleri bilgisayar yardımıyla üç boyutlu olarak modellenmiş bir karaktere aktarılır. Günümüzde gerçek zamanlı filmlerde de çokça kullanılan bu yöntem bir uzun metraj filmde ilk kez Yüzüklerin Efendisi serisindeki Gollum karakteri için kullanılmıştır. Zamanla tamamı animasyon olan filmlerde de uygulanan bu yöntem karakter hareketlerinin gerçeğe çok yakın olmasını sağlar fakat işin temelinde animasyon mantığı yatmadığı için Pixar gibi stüdyolar tarafından da eleştirilir. Örneğin 2006 Oscar Ödülleri'nde En



ANİMASYONUN KURDUĞU DÜNYA GERÇEK DÜNYADAN FARKLIDIR. BU ÖZELLİK İKİ BOYUTTAN ÜÇ BOYUTA GEÇİŞLE DAHA FAZLA "GERÇEKÇİLİK" VADEDEN ANİMASYON FİLMLERDE ZAYIFLAR. ANİMASYONUN KENDİ KİMLİĞİNE VE KURALLARINA KARŞI OLAN BU YAPIM SÜRECİ SÜRDÜKÇE ANİMASYON RUHU GÜNDEM GÜNE KAYBOLACAK.

İyi Animasyon Film kategorisinde yarışan üç filmin ikisi *Canavar Ev* (*Monster House*, 2006) ve *Neşeli Ayaklar* (*Happy Feet*, 2006) *motion capture* tekniği kullanarak yapılmıştır. Gerçek animasyonla yapılan *Arabalar* (*Cars*, 2006) filmi Oscar'ı alamayınca Pixar bir sonraki filmi olan *Ratatouille*'un (2007) sonuna "%100 Gerçek Animasyon - Motion Capture Değil!" yazılı bir damga koyar ve bu şekilde olaya tepkisini gösterir. Benzer bir tartışma iki boyutlu animasyonlarda kullanılan *rotoskop* yönteminde de vardır. Başta Hayao Miyazaki olmak üzere pek çok animasyon sanatçısı tarafından eleştirilen *rotoskop*, gerçek zamanlı görüntünün üzerine çizilerek elde edilen bir animasyon tekniğidir. Bu yöntemi kullanan filmler gerçek görüntüyü esas aldığı için hareket anlamında kusursuzdur fakat animasyon ruhu bakımından zayıftır.

Gerek *motion capture* gerekse *rotoskop*, animasyonun kendine özgü bir tür olduğu anlayışının karşısında yer alan iki yöntemdir. Animasyonun gerçekçi karakterlere ya da mükemmel hareketlere ihtiyacı olduğu varsayımıyla hareket eden bu teknikler gerçek görüntüyü animasyondan üstün tutan bir anlayışa sahiptir. Animasyonun kurduğu dünya gerçek dünyadan farklıdır ve kendine özgüdür. Örneğin Japon animasyon stüdyosu Studio Ghibli'nin başarısı filmleriyle kurabil-

diği "hayali" dünyaların gücünden gelir. İzleyici temas ettiği gerçeğin "bildiği" gerçeğe ait olmadığını farkındadır. Karşısındaki film de zaten bunu seyircisine hissettirir çünkü filmin zemini bu farkındalığı oluşturmayı amaç edinmiştir. Film izleyiciyi yönlendirmeye çalışmaz ve muhatap kabul eder. Böylece izleyiciye filmi kendi tecrübe alanıyla değerlendirme ve sahiplenme imkânı verilmiş olur. Bu özellik iki boyuttan üç boyuta geçişle birlikte üretimi artan ve izleyiciye daha fazla "gerçekçilik" vadeden animasyon filmlerde zayıflar. Animasyonun kendi kimliğine ve kurallarına karşı olan bu yapım süreci devam ettikçe de animasyon ruhu günden güne kaybolmaya devam edecektir. ■



Barbara Perde Ardındaki Hayatlar

RÜVEYDA TEMEL

Barbara, 1980'lerin Almanya'sında, Doğu Bloku'nda yaşayan ancak batıya gitme hayalleri kuran bir doktorun taşrada bir hastaneye sürgüne gönderilmesini ve buradaki yaşam mücadelesini anlatıyor.

2012 Berlin Film Festivali'nde Christian Petzold'a "En İyi Yönetmen" ödülünü getiren *Barbara*, 1980'lerin Almanya'sında, Doğu Bloku'nda yaşayan ancak batıya gitme hayalleri içinde olan Barbara adlı bir doktorun taşrada küçük bir hastaneye sürgüne gönderilmesini ve buradaki yaşam mücadelesini anlatıyor. Zıt karakterler, çatışmalar ve ikili karşıtlıklar üzerine kurulan hikâye, bir yandan hüzünlü bir atmosfer içerisinde ilerlerken, diğer yandan

küçük ayrıntılarla yüzümüzde tebessüm bırakmayı da ihmal etmiyor. Ayrıca sakin ve huzurlu doğa görüntüleriyle sanki bir fotoğraf albümünden kareler sunuyor bizlere. Bu renklilik ve canlılık sayesinde film, yavaş ilerlemesine rağmen diğer dönem filmlerin karamsar havasından sıyrılıyor. Edebiyat, müzik ve resim ekseninde; kitap, piyano, tablo gibi yan unsurlarla da desteklediği filmde yönetmen, asıl olarak kadın başkahraman Barbara

üzerine odaklanıyor, bütün hikâyeyi bu temel karakter üzerine inşa ediyor.

Doğu Almanya'da totaliter rejimin kapanına kısılmış olan Barbara, buradan kurtulma arzusu içinde başka bir ülkeye gitmek için istekte bulunmasıyla rejim karşıtı damgası yiyor ve taşraya sürgüne gönderiliyor. Aynı ülke vatandaşlarını sanki birbirlerine düşmanmış gibi addeden rejim; kendisine karşı yapılan en ufak bir hareketi bile kabul etmeyip mimleme ve fişleme yoluyla bir nevi insanların kimliklerini elinden alıyor. Ayrıca onları şehirden uzaklaştırmak suretiyle susturmaya çalışarak daha çok baskı altında tuttuğunu düşünüyor.

Burada taşra bir sürgün ve aklanma yeri olarak görülüyor. Sevdiği için taşraya geldiğini söyleyen hastanedeki bir diğer doktorun, André'nin aslında geçmişte yaptığı bir hata sebebiyle buraya gönderilmesi de bunun bir tezahürü. Küçük ve kapalı taşra ve onun "alınan" insanları dışarıdan gelenlerin André gibi kendilerine uyum sağlamasını istiyor. Ancak bunu hemen yapamayan, insanlara karşı temkinli yaklaşan, baskı karşısında ayakta kalma mücadelesi vermeye çalışan Barbara da ister istemez kendisini "soyutlamak" durumunda kalıyor. Kurulan baskı, erkeklerle mukayese edildiğinde tabiat olarak duygusal olan kadınlar üzerinde daha etkili oluyor. Çevresindeki insanlara muhbir gözüyle bakan, polisini yaptığı ani baskınlar sonucu her araba sesinde perde arkasına koşan, her kapı sesinde irkilen, tetikte beklemek zorunda kalan, kısaca diken üstünde yaşayan Barbara, kendisini çepeçevre saran baskının paranoyaklaştırdığı bir insan haline geliyor.

Etrafını kuşatan, devamlı huzursuzluk veren bu durumdan kurtulmanın yolu ise kaçmak oluyor şüphesiz. Burada asla mutlu olunamayacağını düşünen Barbara da hayatın onun için bambaşka bir kader çizdiğinden haber-



siz olarak batı bloğundaki sevgilisiyle Danimarka'ya kaçma planları yapıyor. Özgürlüğe kavuşma arzusu filmde yer alan iki genç kız için de geçerli bir durum. İslahevinde eziyet gördüğü için devamlı hastaneye kaçan Stella ve otel sahnesindeki genç kız da batıya gitme hayalinin ortak yolcuları konumunda.

Batı, yani hız ve haz üzerine kurulu olan kapitalist düzene, Mercedes arabalar, pahalı sigara ve mücevherlerle insanları cezbediyor. Üstelik onlara görünürde fiziksel bir baskı da uygulamıyor. Ancak, bireyi odak noktası olarak kabul eden, tüketim çılgınlığı üzerine inşa edilen bu rekabetçi sistem, özellikle psikolojik olarak fark ettirmeden insanlar üzerinde bir baskı oluştururken, uyuşturucu gibi bünyeye yavaş yavaş sirayet ediyor ve bir yerden sonra, zihni devre dışı bırakıyor. Doyumсуz, hep daha fazlasını isteyen, gittikçe bencilleşmeye başlayan birey, artık iradesini kullanamaz duruma geliyor ve bir zaman sonra ipleri başkasının elinde olan bir kuklaya dönüşüyor. İhtiyaç dışında yapılan lüks harcamalar da bireyi tatmin etmez hale geliyor. Mutsuzluk dalga dalga bir girdap misali insanları içine katıyor. Otel odasındaki genç kızın katalogda beğendiği yüzük için "üstelik en pahalısı da değil" mukabilinde söylediği cümle de, kapitalizmin işte bu tüketim anlayışına bir eleştiri niteliğinde.



Kaçmak, özgürlüğe kavuşmak ama hangi özgürlüğe? Yağmurdan kaçarken doluya tutulmak misâli; sosyalizmin baskısından kurtulmaya çalışırken, kapitalizmin tüketim ağına takılarak göstermelik bir "özgürlük" adı altında, gizli bir "köle" olarak mı yaşamak? İşte yönetmen bu sorulara kesin bir yanıt vermiyor filmde. İki uçlu bir çizgide dengeli olarak gezmeye çalışırken, bunu seyirciye Barbara sayesinde aksettiriyor, ancak mesafeli olarak. Baskıdan kendisine yadigâr kalan bu soğukluk nedeniyle Barbara duygularını hep içinde tutmak durumunda kalıyor. André'nin ilgisi ve samimiyetiyle yavaş yavaş açılmaya başlayan duyguları ise özellikle filmin sonunda tezahür ediyor. Gözyaşlarıyla süslediği fedakârlık tablosu, yaptığı işten mutmain olan Barbara'nın derin nefesiyle noktalanırken, ileride onları nelerin beklediği konusuysa baki kalıyor. ■

YUSUF ZİYA GÖKÇEK

POSTKOLONYAL AFRİKA SİNEMASI

SÖYLEŞİ: MELTEM İŞLER SEVİNDİ

2011 yılında Beykent Üniversitesi'nde tamamlanan "Postkolonyal Afrika Sineması" başlıklı yüksek lisans tezi, Türkiye'de üzerine çok fazla çalışma yapılmayan Afrika sinemasına yönelik önemli kaynaklardan birini oluşturuyor. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim görevlisi olan Yusuf Ziya Gökçek ile Afrika sineması ile ilgili tespitlerini, araştırmasında izlediği yöntemi ve çalışma sırasında yaşadığı zorlukları konuştuk

Afrika sineması üzerine çalışmaya nasıl karar verdiniz? Çalışmanızın kapsamını neler oluşturmakta?

Afrika sineması üzerine çalışmaya karar vermemi sağlayan en önemli motivasyonlardan biri Türkiye'de daha önce bu coğrafyanın sinemasının nazar-ı itibara alınmamış oluşuydu. Bir diğer önemli etmen ise Afrika sineması üzerine oryantalist bir okuma alışkanlığının



olması ve tortulaşmış akademik bir kabulün sıradanlaşmasıydı. Türkiye’de 1960 ve 1970’lerde bazı dergilerde ufak tefek Afrika sineması üzerine yapılmış tercümelerin, birkaç akademik dergi ya da makalenin dışında bir gayretin günümüzde daha sürdürülebilir zemine nasıl getirebiliriz heyecanıyla ilintiliydi. Bu anlamıyla biraz da olumsuzlanabilecek “reaksiyoner” bir tavır içerisinde Afrika sineması meselesine giriş yapalım diye karar verdim.

Çalışma konunuzun içeriğinden biraz bahsedebilir misiniz?

İlk filmi çeken yönetmenler gibi bir han-dıkabım vardı. Afrika sineması gibi genel bir kıta üzerinden bir sinema değerlendirmesi esasında normal bir lisansüstü öğrencisinin boyunu aşabilecek ya da en azından iki üç seneye sığdıramayacak bir içerikti. Bu anlamıyla bu meseleye yaklaşmak isteyenler için bir giriş metni gibi kurguladım. 1960 sonrası Afrika’da dekolonizasyon (sömürgesizleştirme) süreciyle beraber kendi yerel inisiyatiflerini kullanarak Afrika sineması oluşturmaya çalışan öncü yönetmenler üzerinden bir sinema kroniği çıkarmaya çalıştım. Öncü yönetmenleri çalışırken bunların politik ve düşünsel arka planını oluşturacak kişilere de yer verdim. Franz Fanon’un, George Padmore’un, Aime Cesaire’in, Amilcar Cabral’in ve Marcus Garvey’in hem hareketlilik anlamında hem de düşünsel anlamda ortaya koydukları kıtaya özgü tezlerinin Afrika sineması içerisinde nasıl işlendiğini de göstermeye çalıştım.

Çalışma sürecinizde hangi alanlara başladınız?

Tezimi dekolonizasyon süreciyle başladığım için en temelde ilişkilendireceğim en önemli hareket noktası postkolonyal düşünme biçimiydi. Tezi de bunun üzerinden inşa etmeye çalıştım. İkinci olarak ise Afrika’da 1960 sonrası oluşan kıtaya özgü sosyalizm diyebileceğimiz, yerel kaynaklarla oluşturulmuş ve bu anlamıyla da klasik ya da Ortodoks Marksist literatürü aşan düşünsel

Afrika sineması çalışmamın en önemli motivasyonlarından biri Türkiye’de daha önce bu coğrafyanın sinemasının nazar-ı itibara alınmamasıydı.

deneyimleri de merkeze aldım. Afrika dediğimiz zaman, Ali Mazruı’nın coğrafyanın koordinatlarıyla ilgili temel betimlemesini de göz önüne alarak, Mısır’dan Güney Afrika’ya kadar olan yer olarak algılarız. Fakat tezimde sinema ile sömürgecilğe karşı daha politik uç veren ülke örneklerini inceledim.

Sizin tezinizde bahsettiğiniz gibi Afrika kıtasının kavramsallaştırılması başlı başına bir tez konusu. Afrika sinemasını ele alırken nasıl bir sınır çizdiniz?

Tezimi yazarken benden sonra bu konu üzerinde çalışacak kişilere, kendim gibi insanlara bir kılavuz olma heyecanıyla yazdım. Afrika kıtası gibi büyük ve elliden fazla ülkenin yer aldığı bir kıtayı değerlendirmek cesaret isteyen bir şey. Bu anlamıyla bu çalışmayı bir giriş metni olarak düşünerek akademik ya da düşünsel yeterlilik cüretini ancak böyle sağaltabiliriz.

Peki, hangi ülkeleri mercek altına aldınız? Sanırım Mısır’ı değerlendirmeye almadınız?

Mısır’a çok fazla yer vermedim çünkü değişik dönemlerde çok fazla çalışılmış bir ülke sinemasıydı. Burada bağımsızlıkla beraber Cezayir’i ve Sahra Altı’nı yani Senegal’i, Nijerya’yı, Burkina Faso’yu, Gana’yı ve Güney Afrika’yı daha görünür kılmaya yönelik bir tez oldu. Mağrip ülkeleri dışında sinemasal hareketliliği oluşturan ülkeler bunlar. Örneklem alanı olarak biraz daha daraltmaya çalıştım, bununla beraber bazı ülkeleri ya da bazı önemli yönetmenleri göz ardı etmek durumunda kaldım. Bir de Afrika’ya özgü bir durum daha var. O da sürekli değişen sınırlarla ve yeni kazanılan bağımsızlıklarla beraber birçok yönetmenin sürgün olması. Esasında yönetmene ilişkin

Franz Fanon'un, George Padmore'un, Aime Cesaire'in, Amilcar Cabral'in ve Marcus Garvey'in hem hareketlilik anlamında hem de düşünsel anlamda ortaya koydukları kıtaya özgü tezlerinin Afrika sineması içerisinde nasıl işlendiğini göstermeye çalıştım.

ya da sinemasına ilişkin köken belirleme konusu önemli bir sıkıntıydı. Bu sebepten bazı yönetmenleri özellikle de diasporada bulunan yönetmenleri ayrı bir başlık altında değerlendirmeye çalıştım.

Afrika'nın sınırları değişen bir kıta olmasından ya da yönetmenlerin kökenlerini belirlemede karşınıza çıkan zorluklardan söz ettiniz. Bunların dışında sizi zorlayan kısımlar nelerdi?

Burada sömürgeci kaynaklanan bir dil çeşitliliği söz konusu. Sömürge döneminde ve sömürge sonrası dönemin ilk yıllarında daha çok sömürge dilleriyle filmler çekilmiş. Frankofon bölgelerinde Senegal, Burkina Faso gibi ülkelerde Fransızca çekmeye çalışılmış, Anglofon bölgelerde Kenya, Nijerya gibi ülkelerde İngilizce çekilmiş, Mağrip'te ise hem Fransızca hem de Arapça eşzamanlı çekilmiş. Mısır'da ise sinemanın sesli döneminden beri Arapça çekilen filmler var. Bu dillerin ötesinde özellikle 1970'lerde ve 1980'lerde kendi dillerinde filmler çekiliyor. Bunların üzerine araştırma, inceleme yaparken dilsel yetersizlik söz konusu. Afrika sineması bir sürü dili bilen bir kişi tarafından ya da bu dilleri en azından paylaşabilen bir ekip tarafından çalışılabilir bir alan. Dolayısıyla Fransızca, İspanyolca, Portekizce, İngilizce, Arapça, Fransızca, hatta Volofça ve kıtada (Doğu Afrika'da) en fazla konuşulan Swahilice'ye kadar bir sürü dilin kullanılması ve bu dillerdeki filmler, kaynaklar üzerinden araştırma yapmaya gitmek en önemli zorluk.

İkinci olarak en büyük zorluk filmlere ulaşma konusunda yaşanıyor. Eğer Youtube'dan ya da benzer paylaşım platformlarından bulabilirsiniz şanslısınız. Diğer türlü o filmi yapan yapımcı şirketi neredeyse oradan temin etmeniz gereki-



yor ki bunlar daha çok Avrupa'da Fransa, Belçika, İngiltere'de bulunuyor ya da Amerika'da diaspora çalışan herhangi bir üniversitenin kütüphanesinde bulmak zorunda kalıyorsunuz. Bu ciddi bir maliyet gerektiriyor. Bir öğrencinin bunu karşılamasının çok kolay olmadığını ancak ricayla temin edilebileceğini deneyimliyorsunuz. Burada en büyük sıkıntı bu kaynağı toplama safhasında yaşanıyor. Hatta 1960'larda çekilen bazı filmlerin kopyası yok. Bunlar mahfuz tutulmuş bir yerlerde ve bu filmleri izlemek istiyorsanız sözcüğü Wisconsin'e, Madison'a ya da Edinburgh'a gidip üniversitede bulunan Afrika çalışmaları merkezinde bu filmi seyredeceksiniz. Bu durum esasında daha mutedil bir şekilde lisansüstü çalışmasını sürdüren bir öğrenci için zor bir şey. Kitap meselesinde de aynı şeyi söyleyebilirim. Kitapların önemli bir kısmı sözcüğü ortalama on kitap varsa bunlardan iki tanesi Afrikalı yazarlar tarafından yazılmış sekiz tanesi ise Afrikalı olmayan yazarlarca yazılmış. Tezinizde yaptığınız alıntılara dikkat etmediğiniz zaman edilgin ve üretilmiş "yanlış bakışla" beraber o oryantal kanona dâhil olma tehlikesi bulunuyor.

Afrika sinemasını kolonyal ve postkolonyal dönem olarak iki farklı kısımda ele almışsınız. Afrika sinemasının geçirdiği bu iki süreçte üretilen filmlerde ne gibi farklılıklar var?

Mısır örneğini tekrar dışarıda bırakırsak daha rahat konuşabiliriz. Afrika'da kolonyal dönemde çekilen filmlerin önemli bir kısmında Afrikalılar filmin üretiminde çok az yer alıyorlar ve bu filmlerde yönetmen koltuğunda bile değiller. Daha çok işin angaryasını oluşturacak kalemlerdeler. Dolayısıyla film dilini edinme meselesi onlar için hâlâ ikincil, üçüncül düzlemde kalıyor. Bazı yönetmenler yurt dışında eğitim alıyor bu süreçte. Özellikle postkolonyal dönemde film çekecek yönetmenlerin kolonyal dönemde söz gelimi Sovyetler'deki, Roma'daki, Paris'teki bir okulda eğitim aldığını görüyoruz. Kolonyal dönemde çekilen filmler daha çok eğitsel amaçlı. Afrikalı gözü biraz ehlileştirme, terbiye etme üzerine kurulu ve onların filmdeki boyutları algılamayacak düzeyde oldukları iddiasından hareketle daha basit ve öyküyü belirgin kılan yapıtlar, daha çok didaktik olarak var.

Belgesele daha yakın sanırım?

Belgesele daha yakın olmasının sebebi antropologlar. Afrika'daki ırkları tanımak ve arşivlemek gibi bir dertleri var. Onun ötesinde Afrika'yı ve Afrikalıyı tematik olarak vahşi, korkuyu çağırıcı veya çağırıcı, tehdit eden bir konsept içerisinde değerlendiriyorlar. Hatta buna örnek olarak Afrikalı yönetmen Haile Gerima bir makalesinde kolonyal dönemde izlediği bir film deneyiminden bahseder. Filmde Tarzan ağaçtan ağaca geçerken arkasında birkaç siyahinin görüldüğünü, izleyicinin Tarzan'ın arkasındaki siyahiyi görmesi için yüksek sesle perdedeki Tarzan'ın dikkatini çekmeye çalıştığını anlatır. Yönetmenin yaşadığı bu deneyim, karakterle özdeşlik meselesinde olduğu gibi, hem seyirciye böyle bir pozisyon aldırması oluyor hem de daha ehil, söylemini daha algılayabilecek bir zihinsel zemin oluşturmuş oluyor.

Kolonyal sonrası dönemde ise biraz bu deneyimlerin dışında Avrupa'dan, Yeni Dalga'dan, daha çok Yeni Gerçekçilik'ten etkilenen yönetmenlerin sıradan insanları konu edişlerini görüyoruz. Yönetmenlerin sıradan insanları konu ederken aslında

Kolonyal dönemde çekilen filmler daha çok eğitsel amaçlı ve Afrikalı gözü terbiye etme üzerine kurulu. Onların filmdeki boyutları algılamayacak düzeyde oldukları iddiasından hareketle basit ve öyküyü belirgin kılan yapıtlar, daha didaktik olarak var.

problematik olarak ele aldıkları sorulardan ilki "Afrika sömürgecilik sonrası yeni duruma sorunlu mu yoksa sorunsuz mu giriş yapıyor?" sorusu. İkinci soru ise "Evet, kolonyal düzen bitti acaba neokolonyal yeni bir düzen mi başladı?" Yani sömürgeci fiziken Afrika'da değil fakat burada yönetici elite ya da bürokratik elite kurduğu temas doğrultusunda yine yöneten Batı mı gibi haklı, şüpheli yaklaşımlar. İyiyle kötüyü netleştirebilecek, düşünsel olarak diyalektik ve Afrika'ya özgü sosyalist önermeler görebiliriz. Afrika'daki sömürgecilik dönemine ilişkin hatırlamaları, onlara karşı mücadele edişleri de gösteren bir hafıza oluşturma derdinde.

1980'lere 1990'lara geçildiği zaman Afrika'da Batılı gözün tekrar sinemaya hâkim olduğunu ya da Marksizm'in modernleştirici işlevi ifa ettiğini, buyurgan bir tavra geçtiğini görüyoruz. Ousmane Sembene'nin *Borom Sarret* (1969) filmini çektiği zamanki Marksizm ile kızların sünnet törenini anlatan *Moolaade* (2004) filmindeki arasında ciddi farklılıklar bulunuyor. Sıradan insan Sembene'nin 1960'larda çektiği filmlerde de var, 2000'ler de çektiği filmlerde de. Nijerya'da Nollywood film endüstrisindeki ya da Gana'da yine televizyon odaklı filmlerdeki temel kaygı Türkiye'deki popüler ana akım dil ne ise o -ki ben bunu eleştirmiyorum, devamlılığı koruyor. Avrupa'daki festivallerin varlığı bu dili, yani Afrika'daki o "sorunlu doğayı" yeniden üreten yeniden çeken bir mecra oluşturuyor.

Teziniz nihayete erdiğinde Afrika sinemasıyla ilgili vardığınız genel tespitler neler oldu?

En önemli tespitim Afrika sineması üzerine yazılan bir tezin kapsamının nasıl daraltılacağına ilişkin. Benim çalışmamın bir giriş mahiyeti taşıması gerektiğini en azından çalışmaya girdiğim zaman anladım. İkincisi olarak Afrika'yı bölümlendiriyor-



sak eğer bunu kolonyal ve kolonyal sonrası dönem olarak değerlendirmemiz gerektiği. Çünkü Afrika sineması dediğimiz şey Mısır gibi özel örnekleri dışarıda bıraktığımız zaman 1960'lara kadar aslında sinemanın olmadığı, Afrika'nın, Afrikalıların sinemada tematik olarak kullanıldıkları neredeyse ka-

Afrika'da 1960 sonrası oluşan kıtaya özgü sosyalizm diyebileceğimiz yerel kaynaklarla oluşturulmuş ve klasik ya da Ortodoks Marksist literatürü aşan düşünsel deneyimleri merkeze aldım.

mera arkasında bile olmadıkları bir alan. Afrika'da sinema izlenebilirliğinin 1896'da, 1897'de başladığını fakat sinema üretiminin 1950'lerde başladığını söyleyebiliriz. Üçüncü olarak festivallerin Afrika sinema dilinin değişmesi ya da sahip oldukları dili sürdürülebilir izlek haline getirilmesi için önemli merkezler olduğunu görüyoruz. Bu anlamıyla Afrika'da 1960'larda ve 1970'lerde kullanılan kıta içi festival hareketliliğinin yerine günümüzdeki yönetmenlerin Venedik'te, Cannes'da ya da Berlin'de yarışmak için o kamusa uygun bir film dili üretme dönemine girdiklerini görüyoruz. Dördüncü olarak

Afrika sineması üzerine yazılmış kitapların önemli bir kısmının Afrika sinemasını biraz mahkûm edici bir tavrı olduğunu ve sinemayı anlamaktan ziyade kendi zihinsel şablonlarını oturtmaya çalıştıklarını söyleyebilirim. Elbette bu arada ben dâhil dışarıdan bakan her kişinin benzer problemi olabilir ama bunun farkındalığıyla bir ideolojik forma oturtmadan değerlendirmenin daha sağlıklı olduğunu düşünüyorum. Son olarak Türkiye'deki Afrika sinemasının üzerine konuşulan bir sinema olmadığını aldığım yankı itibarıyla söyleyebilirim.

Kaynak olarak kitaplara, filmlere ve makalelere başvurduğunuz bunların dışında nelerden yararlandınız?

Kişisel görüşme olarak birkaç yönetmene mail yoluyla ulaşmaya çalıştım. Onlarla kısa görüşmeler yapmaya çalıştım. Yani kişisel görüşmeleri mail üzerinden yaptım. Bir de BBC'ye Afrika üzerine on bölümlük belgesel yapan merhum Kenyalı Ali Mazrui ile İstanbul'a geldiği vakit yüz yüze görüştüm. Yönetmen söyleşilerini ve onların hikâyelerini merkeze alarak bir şeyler oluşturmaya çalıştım. Tez için en önemli unsurlar kitap, makale, filmografiler, yönetmenler ve meselenin sarahate kavuşturulmasını sağlayacak tanıklıklardı. ■



Türk
Sineması
Araştırmaları



Bilim ve Sanat Vakfı
Vefa Cad. No: 48 34 134 Vefa-İstanbul
Tel: 0212 528 22 22
Faks: 0212 513 32 20
www.tsa.org.tr bilgi@tsa.org.tr



turksiar



Türk-Sineması-Araştırmaları

7.300
FİLM



30.000
KİŞİ



15.000
GÖRSEL



TÜRK
SİNEMASINA
DAİR ARADIĞINIZ
HER ŞEY



875
KİTAP

250
DERGİ



TSA.ORG.TR'DE



510
TEZ

Filmler, kitaplar, dergiler, makaleler
tezler, orijinal senaryolar, belgeler
yazışmalar, afişler, film lobileri
ve çok daha fazlası...

500
SÖYLEŞİ



2.000
MAKALE



Kış Uykusu İzlenimleri

HÜSEYİN ETİL

***Kış Uykusu*, kasabaya bakarak insanlarını, kasabanın insanlık durumlarını konu edinen, yönetmenin "Anadolu"yla olan gerilimlerinin "aydın personası" üzerinden anlatıldığı bir film.**

Kış Uykusu (2014) Nuri Bilge Ceylan'ın sinema evrenine yabancı olmayanların kolayca nüfus edebileceği oldukça tanıdık bir film. *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Üç Maymun* (2008), *Uzak* (2002), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmlerinde işlenen konular son derece başarılı bir biçimde yeniden ele alınır. Bu film *Kasaba Filmleri* diye nitelenebilecek (*Vavien, Bir Zamanlar Anadolu'da vb*) serinin önemli bir halkasıdır. Bu anlamda filmin sahnesi yine *Anadolu Kasabası*'dır. (Türkiye ise genişletilmiş bir kasaba olarak görülür.) *Kış Uykusu*, kasabaya bakarak oranın insanını, kasabanın insanlık durumlarını konu edinen, yönetmenin "Anadolu"yla olan gerilimlerinin "aydın personası" üzerinden anlatıldığı bir film. Oldukça katmanlı ve çok boyutlu filmde sınıfsal gerilimlerden insanın ahlâki yaşantısına uzanan belli başlı konular var. Bu yazı çerçevesinde iç içe geçirilmiş

farklı *sorunsallara* değinmek ve sonunda da yönetmenin *sorunsallaştırma tarzını sorunsallaştırmak* istiyorum.

Sınıfsal Konfigürasyon ve İktidar Mücadelesi

Kış Uykusu bir yönüyle sınıfsal yapılanmış bir sosyal dünyada, "kasaba"da, insanlar arasındaki ilişkilerin büründüğü gerilimli tarzları konu edinir. Başka bir ifadeyle filmin betimlemeye çalıştığı, fâillerin fiillerini yapılandıran toplumsal konumlar ve konumların birbiriyle sosyal-sınıfsal mesafesidir. *Uzak*'taki gibi bu filmde de Ceylan sınıfsal ve kültürel hiyerarşilere "ayaklar" üzerinden işaret eder. Ne de olsa dost başa düşman ayağa bakar! Hamdi'nin (imamın) ayakkabılarının çamuru ve ayakları koktuğu için Aydın'ın pencereyi açması, gara girince ayakkabılarının kalitesizliği yüzünden

Hidayet'in (kâhyanın) düşmesi, buna karşın Aydın'ın ayakta durabilmesi sözünü ettiğimiz farkların birer temsilidir. Alt sınıflar ile üst sınıflar arasındaki ilişki, gerek fiziki (taş atma) gerek sembolik düzeyde [ayakların kokması, Levent'in (öğretmenin) ismini hep Bülent olarak söylemesi, Hamdi'ye kadın terliklerinin verilmesi gibi] oldukça şiddetli ve gerilimlidir. Sosyal uzam içinde hiyerarşik konumlara yerleşen fâiller arasındaki mücadelenin en çarpıcı temsili ise şu sahnedir: Levent geldiğinde ayağa kalkmayan Aydın, on saniye kadar sonra ayağa kalkar. Levent'in Aydın'ın ayaklarına bakakaldığı bu sahne, üst konumlardakilerin alt konumlardakilere uyguladığı sembolik şiddetin iyi bir örneğini verir. Dimdik durmaktan söz ederken ayakta durmakta zorlanan Levent'in uyumaya gitmesi, sembolik şiddetin bensemel ifadesidir. Sembolik sermayeden





yoksun bırakılmış, sesleri bastırılmış alt sınıflar daha bedensel yaşar ve barbarca konuşur; üst sınıfların adlandırma rejimlerine karşı alt sınıflar küfrederek direnirler ve sembolik şiddete karşı fiziki şiddetle mukavemet kazanırlar. Çocukluğundan beri kekeme olan Levent'in durumu buna örnektir. Konuşmasının sonunda Levent şiddetle masayı yumruklar. Bu trajik figür karşısında toplumsal iktidarı ellerinde tutanlara düşen jest ise *gülmektir*.

Sınıfsal konfigürasyonun mahalli *kasaba*'dır. *Kış Uykusu*'nda tipik bir kasaba yaşam tarzı olarak görülen ilişki ve davranış kalıpları gösterilir. *Kasabalı* küçük hesapçı bir figürdür. Neredeyse filmin her sahnesi kahramanların küçük hesaplarından müteşekkildir. Aydın'ın sürekli turiste "Ne zaman gidiyorsun?" diye sorması, Hidayet'in sanayiden çıkmaması,

Hamdi'nin camiye gitmeden evinin içinden ezan okuması, Levent'in Hidayet'in elini sıkması, gardaki adamın soğuk gelmesin diye kapıdan tarafa oturmaması, yaşlılığını kompleks edinmiş Suavi'nin Aydın'ı karısından dolayı kıskanması, Necla'nın (Aydın'ın kardeşi) kırılan bardakların derdine düşmesi, Nihal'in (Aydın'ın eşi) Garip Köyü'nden gelen yarım talebini reddetmesi vb. Sınıfsal farklılıklar bir yana herkes aynı düzlemedir bir nevi, çünkü herkesin kendine göre bir hesabı vardır. Bu figürler içinde elbette filmin başkahramanı Aydın, hesapçıların zirvesidir. İlk sahnelerden başlar küçük hesapları, sürekli müşterilerine yemek yiyip yemediklerini sorar, müşterisinin otelden ayrılırken parayı ödeyip ödemediğini öğrenmeye çalışır, olmadığı hâlde otelin sitesinde yalıtımları reklam eder, mekânı değerli kılmak için Ömer Şerif'in orada film çektiği yalanını söyler vb.

Filme sınıfsal bağlanmanın neden olduğu köleleştirme, haysiyetsizleştirme, yüzüstüleştirme de parlak biçimde tasvir edilir. William Empson, "en rafine duygular en basit olanları içinde barındırır; eğer böyle olmasaydı sahte olurlardı" der. Filme en basit duygulardan kin çıkar karşımıza. Sınıfsal konfigürasyonun gösterilmesine bir duygu durumu olarak sınıfsal kinler eşlik eder. Fâilliğin oluşmasında kaba saba duygular çok önemlidir. Bu anlamda filme sınıfsal kinler çok açık işlenir. Çocuk'un kini (özellikle bakışları), Hamdi'nin kini, Nihal'in kini, Levent'in kini... Aydın ise zaten alt sınıflardan nefret etmektedir. Film elbette sınıfsal gerilimlere sıkıştırılmaz. Kadın erkek ilişkileri de filme önemli bir yer tutar. Burada bir kaba duygu olan *kıskançlık* çıkar karşımıza. Aydın karısını şiddetli kıskanan biridir. Otelin isminde de kıskançlıkla ünlü *Othello*'ya atıf vardır. İnsanın sahip olduğu güçlü duygular (kıskançlık, cesaret gibi) kişiyi yıkıma sürükler çoğu kez. Aydın tam da böyle bir haletiruhiye içerisinde.

Suçluluk, Kötülük ve Kefaret

Filme çeşitli düzeylerde insanlık durumlarının tartışıldığını görürüz: Bir yanda sınıfsal gerilimler ve oradan çıkan insan karakterlerinin betimlemesi, diğer yanda sınıfsal zemini aşan insan ve onun etik yaşamı üzerine bir tartışma... Burası meselenin antropolojikleştiği bağlamdır. Filmin merkezi sorunsallarından biri de aslında şudur: Suçlu kim? Kötü kim? Suçluya ve kötüye karşı ne yapılmalı? *Kış Uykusu*'nun suçluluk ve pişmanlık üzerine bir film olduğu söylenebilir. Suç, af ve pişmanlık arasındaki ilişki nedir? Affetmekle suçun ortadan kaldırılması gerçekten mümkün müdür? Yönetmen suç ve kefaret arasındaki ilişkiyi merkezi olarak *hayırseverlik* üzerinden tartışır. Kendi suçlarından bağışlarla kurtulmak mümkün müdür? Burada suçun, affetmenin ve bağışın iç içe geçtiği bir sorun yumağı be-

lirir. Affetmek bağış-lamak ile irtibatlıdır. Hediyeinin ve bağışın karşılık gerektirdiği tezi Marcel Mauss ve Lévi-Strauss'un çalışmalarını hatırlatır. Bağışlama hediye alıp-verme eyleminde olduğu gibi *geri-dönüş* ihtiva eder ve bağışı alan ile veren arasında bir *asimetri* oluşturur. Tam da bu asimetriden dolayı İsmail, bağış paralarını yakar. Suç ve kefaret arasındaki ilişkinin birlikte sorunsallaştırıldığı olaylardan bir diğeri de şudur: Oğluna suçu olmamasına rağmen tokat atan baba, yaşadığı pişmanlığın sonucunda kapısının camını eliyle kırar. Bu günah çıkarma pratiklerine ilişkin derin bir kritik de filmde mevcuttur. Aydın'ın kardeşi Necla, kötülüğe karşı koymamak stratejisiyle hem kişinin kendi yaptıklarından pişman olmasını (nedamet getirmeyi) doğru yol olarak görmekte hem de buna dikkat çekmekle sahici bulmadığı *hayırseverlerin* kötülüğe karşı sahte bir mücadele içinde olduklarını tespit etmektedir. Hayırseverlik pratiğinde Necla, kötülüğü ortadan kaldırmak yerine kötülüğe neden olan mekanizmaların gizlendiğini belirtmektedir.

Peki filmin sonunda Aydın pişman olmuş mudur? Aydın'ın tavşanı avladıktan sonra eve geri dönerek Nihal'den özür dediği sahneyi, Aydın'ın yaşadığı *katharsis* olarak okuyabilir miyiz? Başka bir ifadeyle filmde insanın kötülükleriyle hesaplaşarak yeni bir kişilik oluşturabileceğine dair bir iyimserlik mevcut mudur? Filmin iyimserlik taşımadığı pekâlâ söylenebilir. Zira

Aydın'ın yılki atını bırakmasının nedeni turistin gitmesi, yardım etmesinin nedeni ise kendi iktidarını kurma isteğidir. O hâlde tavşan kimdir? Avcı kimdir? Tavşan Aydın'ın kendisi mi yoksa başkası mıdır?

Kapana Kısırılmışlık

Modern insanlar arasındaki iktidar ilişkilerini düşünürken, sosyal bilimlerin alanında, örneğin Michel Foucault "hapishane" modelini, Giorgio Agamben ise "kamp" metaforunu göz önüne almamız gerektiğini söyler. Gerçekten hepimiz bir "kapatma" yapısının içindeyiz ve buradan bir "çıkış" (exodus) aramaktayız. Ceylan'ın sinema dünyasında ise modern insanın çıkmazlarına, gerilimlerine işaret etmek açısından kullanılan temel metafor, "kapan"dır; Semih Kaplanoğlu'nun temel metaforunun "kuyu" olması gibi. Benim için Ceylan'ın filmleri içinde en önemlisi ve anlatımın en güçlü olduğu film *Uzak*'tir. *Uzak* filminde Ceylan hem insanlar arasındaki ilişkilerin sosyal mesafesine ("uzak"lığına) dikkat çekmekte hem de bu ilişkileri metaforik olarak "kapan" imgesiyle nitelemektedir. Buna göre insanlar arası ilişkiler birbirlerini kapana kısırtma biçiminde işler. "Yakalama" fiili görüldüğü gibi "kapatma" teknolojisinde belirleyici işlem. ("Suya düşen çocuk" ile "suda yakalanan kısrak" arasında kurulan analogi; yani ikisi de kaçıyorlar ve *yakalanıyorlar*.) Yani bu evrenin öznelere "av" ve "avcı"dan oluşmaktadır. Bu nedenle in-

sanlar arasındaki ilişki *avlanma ilişkisidir*. Filmin sonunda *tavşanın avlanması* filmin tüm meselesini, yani insanlar arasındaki ilişkilerin karakterini metaforlaştırarak verir. Filmde kapana kısırılmış en trajik figür ise Nihal'dir. İnsanlar arasındaki gerginliği, her daim teyakkuz hâlini, yani Hobbes'un "insan insanın kurdudur" sözünde belirttiği hakikati Ceylan, "kapan" metaforu üzerinden anlamlandırır ve bu sayede av ve avcı ilişkisini, kapana kısırtma taktiklerini anlatır. Filmin sonunda hayvanlar âlemiyle kurulan paralellik bu anlamda önemlidir. Suavi'nin evindeki içki sofrasındaki diyaloglar adeta insanlar arasındaki avlanma merasimi gibidir.

Sarhoşluk ve Hakikat

Kültürel ve sınıfsal hiyerarşilerden oluşan bir toplumsal alanda öznelere nasıl ilişkiler nasıl icra edilmektedir? Avlanma ilişkisi içindeki fâillerin davranışları nasıl bir karakter sergilemektedir? James Scott *Tahakküm ve Direniş Sanatları* kitabında kölenin, efendisinin karşısına asla gerçek *üzüyle* çıkmadığını, onun karşısında hep maskeler taktığını belirtir. Ona göre kölenin kamusal rolü (kamusal senaryo) ile kin güttüğü sahne arkası rolü (gizli senaryo) arasında keskin bir ayırım vardır. Örneğin Hamdi'nin kamusal rolü ile sahne arkasındaki rolünü düşünelim. Bu anlamda kasaba, tabiiyet ilişkileri içinde şekillenmiş kamusal bir sahne, herkesin herkese karşı oyun sahasıdır. Aslında bu sahne Anadolu'dur. Peki oyunların, hesapların, iktidar mücadelelerinin olduğu bu evrende hakikat nasıl açığa çıkabilir? Mülkiyet ilişkilerinin insanları kapana kısırdığı bu dünyada hakikat nasıl belirebilir? Kamusal oyun nasıl bozulabilir? Ceylan'ın cevabı *sarhoşluktur*. Levent'in sarhoş olunca gerçek düşüncelerini söylemesini ve bir başka sarhoş figür olan İsmail'in paraları yakmasını bu durumun ifadesi olarak okumak gerekir. *Kış Uykusu*'nda gündelik hayatın konsen-

Sembolik sermayeden yoksun bırakılmış, sesleri bastırılmış alt sınıflar, daha bedensel yaşar ve barbarca konuşur; üst sınıfların adlandırma rejimlerine karşı alt sınıflar küfrederek direnir ve sembolik şiddete karşı fiziki şiddetle mukavemet kazanır.



süsünden, verili mutabakat rejiminden ancak sarhoş olduğunda, *dionysosçu* esrime hâlinde çıkılabileceği belirtilir. Bu perspektife göre akıl hesaptan düşüldüğünde hakikat parlar, iktidar oyunları biter, hesap kitap ortadan kalkar ve çıkarlar rejimi iptal olur. Bu anlamda film akla karşı oldukça kötümserdir.

Entelektüelin Aydın Eleştirisi

Filmdeki önemli meselelerden birisi de "aydın" kritiğidir. Yönetmen kasaba kritiği ile aydın figürünün eleştirisini bir arada verir. Bu anlamda film "mış gibi" yapan Türk aydınının kültürsüzlüğünü, çapsizliğini, yerelliğini anlatan, dünya çapında iş yapamamış olmasını eleştiren bir boyut taşır. Aydın bu yönü itibarıyla küçük dünyanın (kasaba) küçük kralıdır. Aydın'ın İstanbul'a gidememesinin nedeni de orada herhangi bir krallığın olmamasıdır. Necla NTV Tarih okurken Aydın küçük, yerel bir gazete köşesine yazı yazar. Dünya çapında iş yapamayan, ancak kendi dünyasında kral olan bir aydın profilinin eleştirisi görülür. Başka bir ifadeyle *aydının entelektüelleşmemesi-*

nin kritiğidir filmdeki. Türkiye'de "aydın" ve "entelektüel" kavramlarının iki farklı tipe denk düştüğü söylenebilir: Aydın figürü siyasete çok fazla angaje, kamusal alanda çok daha fazla görünür, kendisine öncülük rolü biçen, kültürel sermayesi kendisinin iddia ettiği gibi fazla olmayan bir tiptir; buna karşın entelektüel ise kendine özgü gündemi olan, kamusal görünürlüğü az, kendisine kurtarıcı misyonu biçmeyen, kültürel sermayesi yüksek bir tiptir. (Türkiye'de seksen sonrasında *aydının entelektüelleşmesi* gibi bir süreç yaşanmışken şimdilerde *entelektüelin aydınlaşmasını* izlemekteyiz.)

Taşraya Bakmanın Sağladığı "Farklılık Kârı"

Kimin neyi sorun ettiği, neyi gördüğü (ve görmediği), nereye baktığı oldukça önemlidir. Taşraya bakmak doksanlı yıllarda yeni orta sınıfların kendilerini kurdukları temel stratejilerden biri. Taşraya bakan göz kentli yeni orta sınıfa aittir; bu tip sürekli taşraya bakmaktadır. Esnafı, memuru, işsizi "küçük insan" addedip özneliğini görmezden gelerek bir ince-

leme nesnesine indirgeyen bu strateji, sürekli Anadolu'nun adam olmazlığını vurgular; elbette kendisini ayırıştırarak (ilişkisel düşünme tarzına göre zaten özne kendisini ancak başkalarıyla ilişki içinde kurabilir.) Taşraya bakan kişi kendisini oradan ayırştırmak için bakmaktadır. Oldukça klişe, sığ ve dışlayıcı olan bu strateji, mizah dergilerinden sinemaya kadar uzanan bir yelpazede sık sık kullanılır. Ceylan'ın da kendisini kurduğu temel strateji budur. Ceylan da sürekli kasabaya bakarak kasabalının ve taşranın adam olmazlığını anlatır. Oysa taşrayı *manzaralaştıran* kişi, kendisine farklılık kârı devşirmekten başka bir şey yapmamaktadır. Kültürel sermayeye sahip kentli orta sınıfların *kendiliğinden ideolojisinden* başka bir şey değildir bu. Anlatılmak istenen şudur yalnızca: *taşra cehennemdir*.

Taşraya bakarak orayı nesneleştiren yönetmen elbette yalnız değil; zira bu sınıfsal bir strateji. Bu strateji kabaca ikili bir kategorileştirme mantığıyla işler. Bir yanda köylüler, kasabalılar, klâsik küçük burjuvazi gibi toplumsal katmanlardan oluşan küçük insanlar kümesi vardır, bir yandan da kendilerine güzelleme yapılan kentli yeni orta sınıflar. Bu çerçevede Ceylan'ın Altın Palmiye ödül töreninde gerçekleştirdiği konuşmasında "güzel memleketimin güzel insanları" ithafıyla mezkur kentli sınıfı işaret ettiği pekâlâ söylenebilir. Peki, taşra gerçekten cehennem midir? *Anadolu* resmedildiği gibi yakılacak insanlar kümesi midir? Ceylan'ın nesne-portre çalışmalarına karşın Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2002) yahut Yüksel Aksu'nun *Dondurmam Gaymak* (2005) filmlerinde bambaşka insan portreleri karşımıza çıkar. Bu filmleri Ceylan'ın çalışmalarından ayıran temel nokta, Anadolu ve belli bir sınıfın ısrarla küçük nitelemesiyle birlikte okumak istediği "insan"ın, beyazperdede birer özne olarak var olmasıdır. ■

GİDEN ADAMIN SEBEPLERİ

CİHAN AKTAŞ

KAMİL KOÇ'UN İLK UZUN METRAJLI FİLMİ *ASFALT ÇİÇEKLERİ*'NİN KAHRAMANI GENÇ RESSAM HASAN'I YOLLARA DÜŞÜREN SEBEP YAŞADIĞI HAYATIN ÖTESİNDE "KURTARICI" BİR ANLAMIN KEŞFİNE DUYDUĞU İHTİYAÇ.

Kasım ayında düzenlenen Boğaziçi Film Festivali için jüri üyesi olarak izlediğim yetmiş kadar filmden çeşitli imge ve temalar kaldı geriye. "Giden adam" bunlardan biri. Birkaç film evi barkı, memleketi terk edişinden yıllar sonra geri dönen ve bir hesaplaşma yaşamaya zorunlu kalan erkekleri konu alıyordu. Bunda belki yadırganacak bir şey yok. Kardeş, koca veya baba olsun, erkeğin gitmesi en iyi ihtimalle sosyal genetiğinin ona yüklediği bir görev duygusuyla açıklanabilir. Demans hastası rahmetli babam, ömrünün son demlerine kadar hep gitmeye çalıştı. Nerede olduğunu, eşinin adını, çocuklarını, evinin adresini, hatta kendi adını bile unuttuğu halde "vazifeye gitme" gereğini hatırlıyor ve kilitli kapıyı açmaya çalışırken, bırakın beni, gitmem gerek, vazifeliyim, diyordu.

Aile, toplum, ev hayatı, toplumsal genetik erkeği görevinin bilincinde olmaya çağırırken aynı zamanda yola çıkmaya üşenmemesi gerektiğini de öğretiyor. Hayatın kurtarıcı bir açısı onun için her zaman müm-

kün "bir başka"yı sunmak üzere oradadır. Nahiflik "erkeksi" bir nitelik sayılmaz. Hayattan düşenler, *Tabutta Rövaşata*'nın (1996) Mahsun'u gibi itilip kakılmaya mahkûm olacaklardır. Sıklıkla altını çizerim: Erkek ege-men dilin ve kültürün bitimsiz kaynağı, erkeğin vatani, kavmi ve ailesinin güvenliği veya onuru adına ölmek ve öldürülmekle mükellef sayılması. Bu tartışmalar da hiç yeni değil. Fatma Aliye'nin *Yeni Mecmu*'da yayımlanan bir makalesinde kadınların çeşitli sorunlarını enerji ve yeteneklerini sadece ev işleriyle sınırlı kalmaya bağlaması üzerine Şeyhülislam Mustafa Sabri Efendi cevaben şunları yazmıştı: "Ne zaman kadınlar harp ve darbe varıncaya kadar dünyanın en büyük işlerini erkekler derecesinde görür ve hayat mücadelelerine erkekler kadar dayanır ve erkekler de çocukları kadınlar kadar iyi büyütür, hatta kadınlar kadar sever ve onlar kadar iyi doğurursa, o zaman dünya yüzünde iki sınıf eşit mevki işgal eder." (Şeyhülislam Mustafa Sabri, *Mes'eleler Hakkında Cevaplar*, s. 158, Sebil Yayınları, İstanbul, 1984.)



Asfalt Çiçekleri, 2014

Anlam İçin Yola Düşmek

Giden adam bazen zorunlulukla bir öcün, intikamın, kinin, haysiyet meselesinin izini sürüyor. Ucunda ölümü göze alma da var bu gitme sevdasının. Bazen para, bazen şöhret oluyor yola düşme sebebi, bazen de güçlü bir sızı. Kamil Koç'un ilk uzun metrajlı filmi *Asfalt Çiçekleri*'nin (2014) kahramanı genç ressam Hasan'ı yollara düşüren sebep yaşadığı hayatın ötesinde "kurtarıcı" bir anlamın keşfine duyduğu ihtiyaç. Her şey az çok yolunda giderken salon zeminine açılı bir resim üzerine fütursuzca dökülen kahveyle oluşan iz sanki içine gömüldüğü düzene, sürekli sınava çeken başarı mitlerine ve sanat için sanat kabulünün konforuna daha fazla tahammül edemeyeceğini telaffuz etme gücünü sağlıyor. Sanat tarif edilmiş olan değil, irfan da, hayat da, ölüm de... Kahramanımızın tedirgin bilinci adım adım bu ize büyük bir anlam atfetmeye hazırlanmış olmalıdır. Böylelikle resmin üstüne kahve dökme fütursuzluğunu genel bir meydan okuma tavrına yordduğu müzisyen Haifa ve grubunun peşine düşüyor. Kökenini, kendine ait terk edilmiş bir kaynağı arama cesaretini gösteren kızın izlediği yolda bilgiye veya hakikati gösteren herhangi bir delille ulaşabilir mi? Kuşkusuz acı çekiyor Hasan ve bulunduğu yerde nefes alamadığını duyuyor. Öyle ki sevdiği kıza terk etmekte tereddüt göstermiyor, haber-

sizce geçip gidiyor. Böylesine bir terkin ardından yüce bir keşfe nasıl nail olabilir ki insan diye düşünmeden edemedim seyirci olarak.

Peki, kendi kökenini aramak için Doğu'ya etnik müzik yolculuğu yapan Asfalt Çiçekleri grubunun Fransa'da göçmen olarak yaşayan solisti Haifa bu yolculuğuyla "giden adam" kalıbının değiştiğini zaten ortaya koymamış mıydı?

Doğrusu ya Haifa zaten göçün içindedir hâlâ ve herhalde yerleşip nefes alacağı bir adres aramaktadır. Marguerite Duras'ın Elia Kazan'la yaptığı söyleşisinde dile getirdiği gibi: Çocukluğunu geçirdiği topraklardan ayrılan bir daha yerleşmeyi başaramaz. Haifa Fransa'da erişemediği kökenini arıyor atalarının göç ettiği topraklara doğru giderken. "Etnik müzik" hikâyeyi postmodern anlatı klişesi kalıplarına zorluyor. Yola düşmek isteyen bir sebep buluyor belki de... Çünkü durduğumuz yerde alışkanlıklarımızı terk etmemize kolay kolay yardımcı olmaz hiçbir şey. Aklıma İsmet Özel'in Türkçeye kazandırdığı, Abdülkadir es-Sufi'nin (Ian Dallas) gençlik yıllarımda bir hayli etkilenecek okuduğum romanı *Gariplerin Kitabı* geliyor. Londra'dan bir kitabın peşinde yola düşerek Kuzey Afrika zaviyelerine ulaşan kahramanımızın geride kimleri bıraktığı cevabı belirsiz bir soru. Buna karşılık zaviyenin Zirhuni isimli müezzininin ona anlattıkları kayda



değer: Zirhuni evliydi, çocukları vardı, terzilik yapardı. O günlerde derviş değildi ve çevredeki fukaranın toplantılarına katılmazdı. Namazını kılar, her dindar Müslüman gibi Cuma'ya giderdi. Ramazan'da orucunu tutar, bayramda zekâtını verirdi. Bir gün eski kasabasının sokaklarında dolaşırken kayınbiraderine rastladı. Kayınbiraderi onu rüyasında müezzin olarak gördüğünü anlattı. Daha sonra karşılaştığı derviş bir arkadaşından, kasabaya

di. Bunu bir işaret saydı. Şeyhin fukaradan birinin evinde yaptığı toplantıya katıldı, etkilendi, bağlandı ve onunla birlikte Nahb'a gitti. (s. 121, İklim, 1987)

Yıllardır zaviyede yaşıyordu ve geride kalanlardan söz etme gereği duymuyordu. Geride kalanlar kimseyi ilgilendirmiyor gibiydi. Aslında bu konu defalarca her açıdan konuşulmuş olabilir; aradan yıllar geçmiş. Zirhuni kendini müezzinlik yaptığı zaviyede daha anlamlı hissediyorsa, bu her açıdan huzurlu olduğunu düşündürmeli mi bize?

AİLE, TOPLUM, EV HAYATI, TOPLUMSAL GENETİK ERKEĞİ GÖREVİNİN BİLİNCİNDE OLMAYA ÇAĞIRIRKEN AYNI ZAMANDA YOLA ÇIKMAYA ÜŞENMEMESİ GEREKTİĞİNİ DE ÖĞRETİYOR. YOLA DÜŞME SEBEBİ İSE BAZEN PARA, BAZEN KARIYER, BAZEN ALLAH AŞKI, BAZEN DE DÜNYEVİ SEVDADIR.

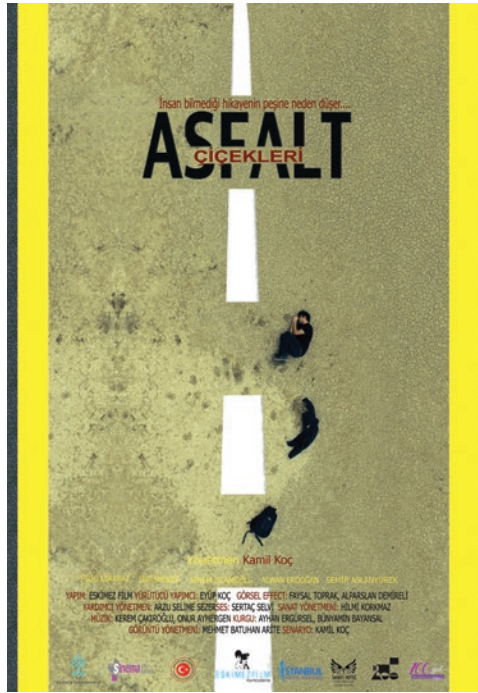
Geride Kalanlar ve Geri Dönüşler

Bırakıp giden her zaman bir dönüş hesaplaşması riskini büyüterek gitmeyi sürdürür. O açıdan bakılırsa gidenin dönüşü bitmez. Hesaplaşma sürecektir. "Geri dön, her şey affedildi" demişti Benjamin. Habersizce giden Hasan geri dönse bile bir muhasebeyi tamamen kapatmış olmayacak. Kuşku soru bir yerden sızacak pürüzlü ifadelerin arasına. Görünürde durup dururken gitmek, dile getirilmemiş gerekli cümlelerin sızısı yüzünden de her zaman yeteri kadar sevmemiş olmanın hanesine kayıtlıdır.

gelecek yüksek makama sahip bir şeyh ve veliullahın çevredeki fukaranın birinin evinde yapacağı toplantıya davet için kendisini aramak üzere evden çıktığını öğren-

Boğaziçi Film Festivali'nde gösterilen Semih Korkan Güner'in yönettiği *Duvarların Ardında* (2014) kısa filminde, daha yaygın bir şekilde görülen bir giden adam

hikâyesi anlatılıyor. İki çocuk annesi Nihan bir gün, on yıl kadar önce kendisini terk eden kocasıyla ilgili bir telefon alıyor. Arayan kişi ise herhalde, kocasının onu uğruna terk ettiği kadındır ve Nihan'a kansere yakalanan eski kocasının ölümünü onun alışkın ve bağlı olduğu evinde, bahçesinde beklemek istediğini söylemektedir. Bu talep karşısında terk edilen kadın umulandan farklı bir cevap verebilir mi? Kötü hastalık taraflar arasında biriken hesaplaşma cümlelerini büyük ölçüde hükümsüz kılmıştır. Ancak bu da bir hesaplaşmanın hiç yaşanmayacağı anlamına gelmez. Giden, terk etme imtiyazını yaşayan adam için geri dönmek o kadar kolay olmayacaktır; geride bıraktığı çocukları geçen yıllar içinde büyürken bir taraf haline gelmişlerdir. Döndüğü ev de terk ettiği insanlar da eskisi gibi değilken hasta adam yokluğunda hiçbir şey değişmemiş, değişmemesi gerekirmiş gibi beklentiler hissettiriyorsa bunun sebepleri var: Bir kere çok hasta ve o evde son yolculuğuna hazırlanıyor. Ayrıca gitme hakkına olduğu kadar dönme hakkına da her zaman inanmış olmalı: Konuyu tartışmaktan kaçınsa da yansıttığı mahcubiyete rağmen bir dolaba yerleştirdiği radyoyu yerinde bulamadığında kapıdaki öfke, uzaklardayken bile o evin asli üyesi olduğuna inanmaya devam ettiğini ortaya koyuyor.



Giden adam/dönmeye çalışan adam hikâyesinin seyri, kadınların çocuklarla ve dolayısıyla evle kurduğu daha dolaysız ve pratik ancak bunlara bağlı olarak da kökleşen, maddi olduğu kadar manevi bir anlam da kazanan (*Selvi Boylum Al Yazmalım*'in mottosunu hatırlarsak: "Sevgi emektir.") tecrübe birikiminden bağımsız görülemez. Bu açıdan bakılacak olursa yeteri kadar emek verilmiş, içine dâhil olunmuş tecrübe biriktiren erkeğin de gitmeye karar vermesi o kadar kolay olmasa gerek.

Asfalt Çiçekleri'nin kahramanı Hasan'ın varoluşsal sorunlarını sanatçı konforunu ve kariyer düzenini bozmayı göze alacak kadar önemsemesi elbette değerli. Bizi yola düşüren yüce sebep kendine yoğunlaşmamızı ister, aksi

halde dağılan zihnimizle bizi zehirleyen bir mekânı, bir bağlamı terk etmeyi başarmamız zaten kolay olmazdı. "Yüce varoluş için kavga veren, varoluşun yüce seviyelerinden yoksun kalmalıdır" diyor Kierkegaard. Yine de hedefin açıklamasının yolda atılan adımlarla birlikte oluştuğunu hatırlamamız gerekiyor. Yollara düşüren yüksek amaçların ve derin bunalımların kaynağı çok sade ve "buraya ait" olabilirdi çünkü. Öyle tabii, yolculuk bizi kuşatan gündelik alışkanlık ve sahnelerden sarsıcı bir şekilde kopmamızı sağlayacağı için değişmekten kaçınma bahanelerimizi elimizden alır. Fakat acaba "yolda olmanın" başka yolu yok mudur? *Gariplerin Kitabı*'nın terzisi zavıyede yaşayıp giderken çocuklarının nasıl bir hayat yaşadığını bilmiyoruz. Geride kırık kalpler, çiğnenmiş duygular, parçalanmış hayatlar bırakarak peşine düşülen kutsal sebep, arayış içindeki yolcuya önceliklerini hatırlatmadan "kutsal" olarak kalmayı sürdürebilir mi?

Geçtiğimiz yılların gözde kelimesiydi "katharsis (arınma)"; ola ki kastedilen bazen nefis tezkiyesiydi. Kelimenin post-modern yorumu etnik müzik grubu solistinin arayışına gizemli ifadelerle cazibe kazandırıyor. Belki de yola düşmek isteyen bahaneye bakıyordu. Oysa umutlarını sana bağlamış kişinin onurunu çiğneyerek hakikate ulaşmayı öğütleyen yüce bir kelim yok. Aşılması gereken eşikler var; helalleşme gibi.

Yollar öğreticidir elbette, yola düşmek başka bir açıdan görmeyi sağlar. Yola düşen belki de nerede hata yaptığını öğrenecek. Konu aşk ise de şöyle bir hakikat var: Kavuşmada değil ayrılıkta sınanır âşık ve ancak terk edilen hatırına sessizce gidenin aşktan öğrenmeyi başardığını düşünebiliriz. ■

Yollar öğreticidir elbette, yola düşmek başka bir açıdan görmeyi sağlar. Yola düşen belki de nerede hata yaptığını öğrenecek. Konu aşk ise de şöyle bir hakikat var: Kavuşmada değil ayrılıkta sınanır âşık ve ancak terk edilen hatırına sessizce gidenin aşktan öğrenmeyi başardığını düşünebiliriz. ■

SİNEMA FİMLERLE SINIRLI DEĞİL PEYAMI ÇELİKCAN

(Prof. Dr., İstanbul Şehir Üniversitesi)

Aklımın erdiği ilk sinema deneyimi...

Bir bahar günü. Yarım günlük cumartesi mesaisini bitiren rahmetli babam bütün aileyi toplayıp Ankara Yenimahalle'deki Sümer Sineması'na film seyretmeye götürüyor. Birinci duraktan beşinci durağa kadar bitmek bilmeyen heyecanlı bir yürüyüşün ardından Sümer Sineması'na eriştiğimizde, film neredeyse başlamak üzere. Bir telaş, bir koşuşturma. Fuayeye adım attığımız zaman son "gong" sesini duyuyoruz Panik daha da artıyor. Çünkü ışıklar sönüyor.

Sinema salonu diye bir kara boşluğa adım atarken, giderek artan heyecanıma bir de endişe ekleniyor. Böylesine karanlık bir ortam, çocuk dünyamdaki bütün korkuları açığa çıkarıyor. Derken teşrifatçının dar bir ışık huzmesi saçan feneri bir kurtarıcı olarak ortaya çıkıyor.

Sinema filmlerden ibaret değildir, içinde filmlerin de yer aldığı bir evrendir. Sinema salonları bu evrenin merkezidir adeta. O karanlık dehlizin ucundaki ışıktır film. Yeni bir hayatla sarıp sarmalayan ışık.



Adam ışık huzmesine öyle ustaca hükmediyor ki, ona takılıp kalıyorum. Fenerini önce ayaklarımızın ucuna, sonra hızla yürüyeceğimiz alana kaydırıyor. Ve bu hareketi aksatmadan sürekli tekrar ediyor. Işığa adeta dans ettiriyor. O bir sinema kahramanı olsa gerek diye geçiyor aklımdan.

Yerlerimizi gösteriyor. Lakin nasıl olduysa ben ailemden uzağa düşüyorum. Karanlıkta, yanlışlıkla bir ön sıradaki koltuğa oturduğumu uzun süren bir korkulu bekleyişten sonra fark ediyorum. Annemin babamın sesini duyuyorum lakin yanımda değiller. Onlar da beni soruyor: Peyami nerde? Buradayım diyemiyorum. Salon o kadar sessiz ki... Perdede film devam ediyor ama ben kendi filmimle meşgulüm.

Sonunda boğazıma düğümlenen hıçkırık boşalıyor ve ön sırada olduğumu keşfeden babam, bir film kahramanı gibi güçlü kol-

larıyla beni kavrayıp yanına alıyor. O havada savruluşumu, annemle babam arasına güvencemle oturuşumu unutamıyorum.

İlk sinema kahramanlarım teşrifatçımız ve babam oluyor. Gerisini hatırlamıyorum bile.

Bu sinema deneyimimden aklımda filme dair hiç bir şey kalmadı. Ama "film gibi" bir öyküye dönüşen bu yaşadığım korku dolu anlar kaldı. Niçin film izliyoruz sorusuna cevaben bu çocukluk hatırasını anlatmamın sebebi, kişisel bir sinema deneyimi üzerinden sinemanın sadece film seyretme deneyimi sunmadığının altını çizmektir.

Sinema filmlerden ibaret değildir, içinde filmlerin de yer aldığı bir evrendir. Bu evreni ancak kendi bütünlüğü içinde kavrayabiliriz. Sinema salonları bu evrenin merkezidir adeta. Kendine özgü ritüellerle zaman zaman ziyaret edilen ve adımınızı attığınız andan itibaren sizi gerçek hayattan fiziksel ve zihinsel olarak uzaklaştıran sinema salonudur aynı zamanda. O karanlık dehlizin ucundaki ışıktır film. Bizi karanlıktan, korkularımızdan ve endişelerimizden kurtaran... Yeni bir hayatla sarıp sarmalayan ışıktır film.

Film seyretmek bireysel olduğu kadar toplumsal da bir deneyimdir. Salon içinde geçici bir toplumsal küme oluşur. Film seyretmemizin bir nedeni de budur: birileriyle birlikte ortak bir deneyim yaşamak. Ailemizle, eşimizle, dostumuzla ya da hiç tanımadığımız birileriyle birlikte başkalarının hayatını seyretmek... Sinema salonu bizi hem bu toplumsal kümenin üyesi yapar, hem de soyutlar onlardan. Hatta annenizi ve babanızı bile görünmez kılabılır. Hem korkutur hem de güven verir.

Film seyretmek sadece bunlardan da ibaret değildir. Salondan çıkıp gerçek hayata adım atmak da bu deneyimin bir parçasıdır. Arkanızda bir hayal dünyası, önünüzde gerçek

dünya. Bırakıp çıkamazsınız, taşırırsınız gerçek hayatınıza. Film biter ama etkisi bitmez. Film izlememizin bir nedeni de budur işte. Perdedeki olayları, sorunları, kişileri uzun süre taşırız zihnimizde. Dolayısıyla film seyretmek "kesme" ile sonlanan bir deneyim değildir. Uzunca bir "zincirleme" ile gerçek hayatın içine karışıp süren bir deneyimdir.

Sinema tarihi filmlerin olduğu kadar yönetmenlerin, seyircinin, sinema salonlarının, sinema teknolojisinin, tiyatronun, müziğin, fotoğrafın, radyo ve televizyonun da tarihidir.

Film seyrederek çünkü filmlerde sunulan kurmaca hayatlarla gerçek hayatlarımızı iç içe geçiririz. Böylece filmler hayatımıza renk katmanın ötesinde yeni deneyimler, yeni birikimler kazanmamıza da katkı sağlarlar.

Velhasıl film seyretmek çok karmaşık, çok farklı, çok yoğun ve çok yönlü bir deneyim. Bu deneyimi sadece filmler üzerinden değil, öncesi ve sonrasındaki süreçler üzerinden anlamlandırabiliriz.

Sinema tarihçilerinden Charles F. Altman, sinema tarihyazımına yönelik eleştirilerini sıralarken, sinema tarihinin filmlerin tarihiyle sınırlı tutulmaması gerektiğini belirtir. Sinema tarihi filmlerin olduğu kadar yönetmenlerin, seyircinin, sinema salonlarının, sinema teknolojisinin, tiyatronun, müziğin, fotoğrafın, radyo ve televizyonun da tarihidir.

Altman'ın "bütünsel sinema tarihyazımı" olarak ifade ettiği bu yaklaşım sadece tarihyazımı alanında değil, genel olarak sinemaya bakışımızda ciddi bir restorasyona ihtiyaç olduğunu gösterir. Niçin film izliyoruz sorusuna ancak "bütünsel sinema" yaklaşımı ile tutarlı ve gerçekçi cevaplar verebiliriz. ■



KENTE SİNEMA SİNEMADA KENT

NURÇAY TÜRKÖĞLÜ, MEHMET ÖZTÜRK, GÖKSEL AYMAZ

Modern kent ve sinema 19. yüzyılın sonunda kentsel bir keşif olarak ortaya çıktı ve kentsel deneyimleri hızlı bir biçimde değiştirmeye başladı. Bu durum sadece Paris, Berlin, Viyana gibi "modernliğin başkentleri"yle sınırlı olmadı. Sinema Bombay, İskenderiye, Kahire, İstanbul gibi kentlerin deneyimlerine de yön verdi. Modern çağı tanımayan, sonra anlamaya ve en sonunda da onu eleştirmeye yönelen pek çok düşünür ve sanatçı sinemaya bu nedenle ilgisiz kalamadı. Bu kitap sinema/kent ilişkisini iki boyutta ele almaya çalışıyor: Bir yanda kente gelmiş kitlesel bir sanat ve endüstri olarak sinema; öte yanda kenti kendine bir tema olarak kullanmış olan sinema.

Pales Yayınları • 292 s. • İstanbul, 2014 • ISBN : 9786056427367

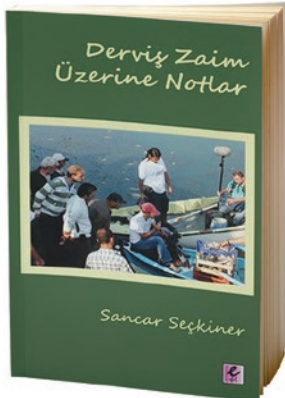


İNGİLİZCEDEN TÜRKÇEYE AÇIKLAMALI SİNEMA TELEVİZYON VIDEO TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

SEMA FENER

3.000'den fazla terimi ve açıklamasını içeren bu sinema-televizyon-video sözlüğü sinema ve televizyon sektöründe çalışanların, üniversitelerin sinema-TV bölümü öğrencilerinin, sinema sanatı ile ilgilenenlerin yabancı dildeki yayınları dil sorunundan dolayı takip edemedikleri düşünülerek hazırlandı. Bu sözlükte sinema, televizyon ve video uygulamaları ile ilgili İngilizce sözcüklerin, teknik terimlerin, sinema akımlarının, başlıca sinema kuramlarının ve kurumlarının, sinema tarihinde önem taşıyan olay ve keşiflerin Türkçe karşılıklarını ve kısa açıklamalarını bulacaksınız.

Yitik Ülke Yayınları • 320 s. • İstanbul, 2014 • ISBN : 9786054841455



DERVİŞ ZAIM ÜZERİNE NOTLAR

SANCAR SEÇKİNER

Ülkemiz sinemasının 100. yılını kutladığımız şu günlerde ciddiyeti, samimiyeti, alçakgönüllülüğü ve duyarlılığıyla sinemaya gönül vermiş Derviş Zaim'den bahsetmemek haksızlık olurdu. Zira Zaim insanlığın doğaya karşı yaptığı hataları dile getirmekten çekinmeyen bir sanatçı. Zaim, farkındalık ve bilinç kazandırmak, hayat galesi içinde gözden kaçanları vurgulamak için sinemayı kullanıyor. Onun için yalın ve akıcı, doğal ve duru demek doğru olur. Derviş Zaim'i tanımak, doğa ve insan ilişkisine farklı açıdan bakmak, sanatla toplumun ayırım ve birleşim noktalarını görmek isteyen herkesin seveceği okuyacağı bir kitap.

Efil Yayınevi • 240 s. • İstanbul, 2014 • ISBN: 9786054579839



Yönetmen: Corneliu Porumboiu
Oyuncular: Diana Avramut, Gabi Cretan, Bogdan Dumitrache
 Romanya, Fransa, 2013, 89 dk. Bir Film

Bükreş'e Gece Çöktüğünde ya da Metabolizma Cînd se lasa seara peste Bucuresti sau metabolism

Bükreş'in Doğusu ve *Polis* filmleriyle tanınan ve Romanya Yeni Dalgası'nın en özgün yönetmenlerinden biri olarak gösterilen Corneliu Porumboiu son filminde "film içinde film" türünde sinema dünyasını konu alıyor. Filmde genç yönetmen Paul ile çektiği filmin oyuncularından Alina arasında bir yakınlaşma doğar. Alina'nın setteki görevini tamamlayacağı gün hızla yaklaşırken, Paul bu ayrılığı ötelemek için senaryoyu değiştirmeye karar verir ve Alina'nın kamera karşısına geçeceği bir aşk sahnesi ekler. Fakat Alina'nın ondan hoşlanıp hoşlanmadığından tam olarak emin olamayan Paul, son anda bu kararından pişman olacak ve işler giderek karmaşık bir hal alacaktır.

Birkaç istisna dışında on bir dakikalık plan sekanslardan oluşan film, günlük hayat kesitlerinden oluşuyor. Film, biçimde gerçekleştirilen yeniliklerin yanı sıra sinema dünyasındaki ilişkiler ağına, film yapımının mali ve bürokratik taraflarına, sanatçı üzerindeki tesir ve baskılara dair eleştirileriyle de dikkat çekiyor. Bu bağlamda *Bükreş'e Gece Çöktüğünde ya da Metabolizma*'yı yönetmenin hal tercümesi veya sinema manifestosu olarak değerlendirmek mümkün.



Yönetmen: Reha Erdem
Oyuncular: Binnur Kaya, Philip Arditti, Kevork Malikyan
 Türkiye, Almanya, Fransa, 2013, 128 dk. Kanal D

Şarkı Söyleyen Kadınlar

Kosmos, *Beş Vakit* gibi ödüllü filmlerin yönetmeni Reha Erdem, son filmde olası bir deprem nedeniyle boşaltılan bir adada kalmaya devam eden bir grup insanın kıyamet arifesini andıran bir atmosferde yaşadıklarını anlatıyor. Mesut adadaki evinde tek başına yaşamaktadır. Mesut'un görüştüğü tek kişi ise evini temizlemeye ve yemek yapmaya gelen yardımcısı Esmadır. Bir gün adada yalnız ve genç bir kadınla karşılaşan Esmadır, genç kadını onlarla birlikte yaşamaları için eve getirir. Aynı zamanda evliliğinde sorunlar yaşayan ve hasta olan Mesut'un oğlu Adem de babasının evine döner. Adem'in ardından karısının da adaya gelmesiyle git-tikçe tuhaflaşan durumlar ortaya çıkar.

Şarkı Söyleyen Kadınlar'da Reha Erdem erkeklerden farklı olarak doğayla uyumlu bir ilişki kurabilen kadınlara odaklanıyor. İnanç, cesaret ve enerji ile hayatın farklı boyutları arasında dolaşan filmin kadınları Adem karakterinin çocuk kalmış tarafından hareketle onun kötülüğünü tedavi edebiliyorlar. Reha Erdem filmde adanın dünyayla olan tüm bağlantısını keserek sadece karakterleri değil seyirciyi de kloströfobik bir atmosfere sokuyor.

2014'ÜN EN İYİLERİ



AYBALA HİLÂL YÜKSEL

- Leviathan
- Kış Uykusu
- Ida
- Sadece Aşıklar Hayatta Kalır (Only Lovers Left Alive)
- Gece Vurgunu (Nightcrawler)
- Sivas
- Çocukluk (Boyhood)
- Eksik Resim (L'image manquante)
- Annemin Şarkısı
- Altın Kafes (La jaula de oro)



ÇİHAT ARINÇ

- Kış Uykusu
- Büyük Budapeşte Oteli (The Grand Budapest Hotel)
- Leviathan
- Mommy
- Çocukluk (Boyhood)
- Ida
- National Gallery
- İki Gün ve Bir Gece (Deux Jours, Une Nuit)
- Sevgilinin Ardından (Lilting)
- Bay Turner (Mr. Turner)



BARİŞ SAYDAM

- İki Gün ve Bir Gece (Deux Jours, Une Nuit)
- Ida
- Kış Uykusu
- Leviathan
- Turist (Force Majeure)
- Beyaz Tanrı (Feher Isten)
- Sivas
- Çocukluk (Boyhood)
- Büyük Budapeşte Oteli (The Grand Budapest Hotel)
- Özgürlük Dansı (Jimmy's Hall)



ESRA BULUT

- İnsanları Seyreden Güvercin (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron)
- Kış Uykusu
- Geçmiş (Le passé)
- Öteki (The Double)
- Büyük Budapeşte Oteli (The Grand Budapest Hotel)



NESİBE SENA ARSLAN

- Leviathan
- Çocukluk (Boyhood)
- Kış Uykusu
- Büyük Budapeşte Oteli (The Grand Budapest Hotel)
- Frank



CELİL CİVAN

- Leviathan
- Gece Vurgunu (Nightcrawler)
- Aşk (Her)
- Kış Uykusu
- Turist (Force Majeure)
- Rigor Mortis (Geung si)
- Mezara Kadar (Kkeut-kka-ji-gan-da)
- Ida
- Yüksek Risk (Starred Up)
- İnfaz (Calvary)



ZEYNEP MERVE UYGUN

- Kayıp Kız (Gone Girl)
- Büyük Budapeşte Oteli (The Grand Budapest Hotel)
- Annemin Şarkısı
- İki Gün ve Bir Gece (Deux Jours, Une Nuit)
- Yıldızlararası (Interstellar)



TİMBUKTU

Yönetmen: Abderrahmane Sissako

Senaryo: Abderrahmane Sissako, Kessen Tall

Oyuncular: Ahmed Ibrahim dit Pino, Toulou Kiki, Abel Jafri, Hichem Yacoubi, Kettly Noël, Fatoumata Diawara

Yapım: Fransa, Moritanya/2014/ Arapça, Bambara, Fransızca/97/ Mars Production/M3 Film

Afrikalı ünlü yönetmen Abderrahmane Sissako son filmi *Timbuktu* ile sığır çobanı Kidane'nin iktidara karşı verdiği mücadeleyi anlatır. Ailesiyle beraber şehir dışında yaşayan Kidane sakin bir yaşam sürer. Bir gün istemeyerek bir suç işler ve bir süre önce iktidara gelen radikal İslamcıların mahkemesinde yargılanır. Yeni yönetimin katı kuralları, Kidane ve ailesinin hayatını tamamen değiştirecektir.



BÜYÜK GÖZLER / BIG EYES

Yönetmen: Tim Burton

Senaryo: Scott Alexander , Larry Karaszewski

Oyuncular: Scott Alexander , Larry Karaszewski

Yapım: ABD, Kanada/2014/ İngilizce/106/Silverwood Films, Electric City Entertainment,Tim Burton Productions/Mars Dağıtım

Biyografi uyarlaması film, 1950'li yıllarda iri gözlü çocuk tablolarının ressamı olarak tanınan Margaret Keane'in eşi Walter Keane ile yaşadığı güç mücadelesine odaklanır. Walter, Margaret'in yaptığı resimleri piyasa değerini yükseltmek için kendi adıyla satışa sunar. Margaret'in beklemediği bir şekilde resimleri çok satmaya başlar ve eşi Walter hak etmediği bir üne kavuşur. Margaret, kendine ait olan yeteneği ve resimleri eşinin sahiplenmesini kabullenemez ve ikili arasında bir güç savaşı başlar.



BAY TURNER / MR. TURNER

Yönetmen: Mike Leigh

Senaryo: Mike Leigh

Oyuncular: Timothy Spall, Paul Jesson, Dorothy Atkinson, Marion Bailey

Yapım: İngiltere/2014/İngilizce/150'/Kurmaca Film/M3 Film

Film, 19. yüzyılda yaşamış İngiliz ressam J. M. W. Turner'ın hayatını anlatır. Romantizm akımının en önemli sanatçılarından biri olan Turner'ın eserleri usta yönetmen Mike Leigh tarafından sinemaya aktarılır. Biyografi türündeki film, Turner'ın günlük hayatının detaylarını anlatırken aynı zamanda Londra'nın sanat dünyasını da perdeye taşır.



BİRDMAN

Yönetmen: Alejandro González Iñárritu

Senaryo: Alejandro González Iñárritu, Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris, Jr., Armando Bo

Oyuncular: Michael Keaton, Zach Galifianakis, Edward Norton, Andrea Riseborough, Amy Ryan, Emma Stone, Naomi Watts

Yapım: ABD/2014/İngilizce/119'/Fox Searchlight/TME

Bir zamanlar "Birdman" denen bir süper kahramana oyunculuğuyla hayat veren Riggan Thomas artık eskisi gibi popüler değildir. Rigan, kaybettiği kariyerini Broadway oyunlarından birini yöneterek yeniden kazanmaya çalışır. Bu yeni iş onun sanatçı kimliğini tekrardan herkese göstermesi için iyi bir fırsattır. Ancak oyunun baş aktörü açılış gecesinden önce bir kaza geçirir ve oyuna devam edemez. Rigan, kısa sürede yeni bir oyuncu bularak işlerini yoluna koymaya çalışacaktır.



JUPİTER YÜKSELİYOR / JUPİTER ASCENDING

Yönetmen: Andy Wachowski, Lana Wachowski

Senaryo: Andy Wachowski, Lana Wachowski

Oyuncular: Mila Kunis, Channing Tatum, Eddie Redmayne

Yapım: ABD/2015/İngilizce/127'/Village Roadshow Pictures, Warner Bros./Warner Bros.

Ölümsüz Kraliçe gelecekte kendisinin saltanatını sona erdirecek kişinin bulunmasını emreder. Bir gen haritası çıkarılır ve kraliçeye suikast düzenleyecek kişinin Jupiter isminde bir kadın olduğu tespit edilir. Jupiter ise kozmosu değiştirebilecek güce sahip olduğunun farkında olmadan yaşamını sürdürmektedir. Kraliçe adamlarını göndererek Jupiter'i öldürtmeye çalışır. Ancak eski bir genetik avcısı Caine dünyaya gelerek Jupiter'i korur. Her şeyi öğrenen Jupiter ile kraliçe arasında büyük bir mücadele başlayacaktır.



İÇİMDEKİ SES

Yönetmen: Çağrı Bayrak

Senaryo: Engin Günaydın

Oyuncular: Engin Günaydın, Leyla Tuğutlu, Füsün Demirel, Ersin Korkut, Onur Buldu, Hamdi Kahraman

Yapım: Türkiye/2015/Pinema Film/Barakuda Film

Selim; kendi dünyasında yaşayan, özgüvensiz ve yalnız bir yazardır ve yalnızlığından kurtulmak için son çare annesiyle birlikte yaşamaya başlar. Bir gün spor salonunda yaptığı sakarlıktan dolayı güzel ve zengin Aşıl ile tanışır. Selim'e âşık olan Aşıl, onu elde edebilmek için Selim'in annesi Mehpere Hanım ve onun kadın arkadaş grubuyla iyi geçinmekten başka çaresi olmadığını anlar. Bunun üzerine Aşıl, Mehpere ve onun arkadaş grubuyla başlarından birçok olayın geçeceği bir yolculuğa çıkar.

VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESLENDİRENLER	YAPIM
23 OCAK 2015	Arayış / The Search	Michel Hazanavicius	Bérénice Bejo, Annette Bening, Maksim Emelyanov	Fransa, Gürcistan/2014
	Aşk Sana Benzer	A. Taner Elhan	Fahriye Evcen, Burak Özçivit, Yavuz Bingöl	Türkiye/2014
	Boynuzlar / Horns	Alexandre Aja	Daniel Radcliffe, Juno Temple, Heather Graham	ABD, Kanada/2013
	Çılgın Kamp	Aram Gülyüz, Emir Khalilzadeh	Burak Temiz, Eda Gülten, Murat Proşçiler	Türkiye/2015
	Daire / The Loft	Erik Van Looy	Wentworth Miller, James Marsden, Karl Urban	ABD, Belçika/2014
	Dönüm Noktası / The Humbling	Barry Levinson	Al Pacino, Kyra Sedgwick, Dianne Wiest	ABD/2015
	Köstebekgiller:Perili Orman	Mustafa Kotan	Evrin Akin, Ruhi Sarı, İnci Türkay	Türkiye/2015
	Neden Tarkovski Olamıyorum...	Murat Düzgünoğlu	Menderes Samancılar, Tansu Biçer, Serkan Genç	Türkiye/2014
	Sebahat ile Melehat	Hasan Kalender	Seymen Aydın, Adem Yılmaz, Sabriye Kara	Türkiye/2014
30 OCAK 2015	Bay Turner / Mr. Turner	Mike Leigh	Timothy Spall, Richard Bremner, Jamie Thomas King	İngiltere/2014
	Cesur Tom: Sihirli Ayna / Meñique y el espejo mágico	Ernesto Padrón Blanco, Bruno Lopez	Nanette Iglésias, Ada Cruz, Omar Proenza	İspanya, Küba/2014
	İçimdeki Ses	Çağrı Bayrak	Engin Günaydın, Leyla Lydia Tuğutlu, Füsün Demirel	Türkiye/2014
	Foxcatcher Takımı / Foxcatcher	Bennett Miller	Channing Tatum, Mark Ruffalo, Steve Carell	ABD/2014
	Helak: Kayıp Köy	Özgür Bakar	Fırat Tanış, Ömer Güney, Soydan Soydaş	Türkiye/2014
	Üçkağıtçı Mortdecai / Mortdecai	David Koepp	Johnny Depp, Gwyneth Paltrow, Ewan McGregor	ABD/2015
	Polis Akademisi: Alaturka	Ali Yorgancıoğlu	Mehmet Ali Erbil, Yolancab Cabau, Peker Açıkalin	Türkiye/2015
	Timbuktu	Abderrahmane Sissako	Abel Jafri, Fatoumata Diawara, İbrahim Ahmed	Fransa, Moritanya/2014
	Yapışık Kardeşler	İlker Ayrık	Müjdat Gezen, Halil Sezai Paracıoğlu, Fırat Tanış	Türkiye/2015
	Yedi Cüceler / Der 7bte Zwerg	Boris Aljinovic, Harald Siepermann	Nina Hagen, Otto Waalkes, Boris Aljinovi	Almanya/2014
	Sarmaşık	Tolga Karaçelik	Nadir Sarıbacak, Çağdaş Onur Öztürk, Osman Alkaş	Türkiye/2015
	Yedinci Oğul / Seventy Son	Sergey Bodrov	Julianne Moore, Jeff Bridges, Ben Barnes	Birleşik Krallık, ABD, Kanada, Çin/2014
6 ŞUBAT 2015	Sünger Bob Kare Pantolon 3D / The SpongeBob Movie: Sponge Out of Water	Paul Tibbitt, Mike Mitchell	Clancy Brown, Antonio Banderas, Seth Green	ABD/2015
	Benim Komşum Bir Melek / St. Vincent	Theodore Melfi	Bill Murray, Melissa McCarthy, Naomi Watts	ABD/2014
	Turist / Forse Majeure	Ruben Östlund	Johannes Kuhnke, Lisa Lovén Kongsli, Clara Wettergren	İsveç, Danimarka, Norveç/2014
	Selma/Özgürlük Yürüyüşü	Ava DuVernay	David Oyelowo, Carmen Ejogo, Tim Roth	İngiltere, ABD/2014
	Bir Başka Ben / Mi Otro Yo (Another Me)	Isabel Coixet	Sophie Turner, Jonathan Rhys Meyers, Claire Forlani	İspanya, İngiltere/2013
	Yaban / Wild	Jean-Marc Vallée	Reese Witherspoon, Laura Dern, Gaby Hoffmann	ABD/2014
	Sevimli Tehlikeli	Özcan Deniz	Sükrü Özyıldız, Ayça Aysin Turan, Türkan Kiliç	Türkiye/2014
	En Şiddetli Sene / A Most Violent Year	J.C. Chandor	Oscar Isaac, Jessica Chastain, David Oyelowo	ABD/2014
Jupiter Yükseliyor / Jupiter Ascending	Andy Wachowski, Lana Wachowski	Mila Kunis, Channing Tatum, Eddie Redmayne	ABD/2015	
13 ŞUBAT 2015	Grinin Elli Tonu / Fifty Shades of Grey	Sam Taylor-Johnson	Dakota Johnson, Jamie Dornan, Jennifer Ehle	ABD/2015
	Netekim Karakolu	Yasin Korkmaz	Bırol Ünel, Deniz Sandalci, Şamil Mehmet Korkmaz	Türkiye/2015
	Hayalet Dayı	Ali Yorgancıoğlu	Settar Tanrıoğen, Caner Özyurtlu, Esra Dermancıoğlu	Türkiye/2014
	Kod Adı K.O.Z.: Maskeler Düşüyor	Celal Çimen	Turgay Tanülkü, Tolga Karel, Orhan Kılıç	Türkiye/2015
	Katran / The Tragedy	Ersen Denk	Wilma Elles, Lucia Oskerova, Yagmur Tanrisevsin	ABD/2014
	Yav He He	Volkan Özgümüş	Sabahattin Yakut, Yücel Gökçek	Türkiye/2015
	Seviyorum Seni Rio / Rio, Eu Te Amo (Rio, I Love You)	Vicente Amorim, Guillermo Arriaga	Fernanda Montenegro, Eduardo Sterblitch, Regina Casé	Brezilya/2014
	Sonsuz Bir Aşk	Ozan Uzunoglu	İsmail Hacıoğlu, Özlem Tekin, Süleyman Turan	Türkiye/2014
	Basınç / Pressure	Ron Scalpello	Danny Huston, Matthew Goode, Joe Cole	İngiltere/2014
	Unutma Beni / Still Alice	Richard Glatzer, Wash Westmoreland	Julianne Moore, Alec Baldwin, Kristen Stewart	ABD/2014

VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESLENDİRENLER	YAPIM
20 ŞUBAT 2015	Sihirli Orman / Into the Woods	Rob Marshall	Meryl Streep, Johnny Depp, Chris Pine	ABD/2014
	Boyun Eğmez / Unbroken	Angelina Jolie	Garrett Hedlund, Jai Courtney, Domhnall Gleeson	ABD/2014
	The Imitation Game	Morten Tyldum	Benedict Cumberbatch, Keira Knightley, Matthew Goode	ABD, İngiltere/2014
	Life Itself	Steve James	Roger Ebert, Chaz Ebert, Gene Siskel	ABD/2014
	Mommy	Xavier Dolan	Anne Dorval, Antoine-Olivier Pilon, Suzanne Clément	Kanada/2014
	Ali Kundilli	Bülent İşbilen	Cem Geliñoğlu, Sami Aksu, Zeynep Aktuğ	Türkiye/2015
	Büyük Gözler / Big Eyes	Tim Burton	Amy Adams, Christoph Waltz, Krysten Ritter	ABD/2014
	Keskin Nişancı / Amerikcan Sniper	Clint Eastwood	Bradley Cooper, Sienna Miller, Kyle Gallner	ABD/2015
27 ŞUBAT 2015	The Theory of Everything	James Marsh	Eddie Redmayne, Felicity Jones, Tom Prior	İngiltere/2014
	8 Saniye	Ömer Faruk Sorak	Esra İnal, Fırat Çelik, Fahri Yardım	Türkiye, Almanya/2015
	Karaman'ın Koyunu	Kartal Çıdamlı	Halit Akçatepe, Dost Elver, Melis Tüzüngüç	Türkiye/2014
	Manda Yuvası	İlyas İlbey	Kadir Çöpdemir, Seray Sever, Yasemin Yalçın	Türkiye/2014
	The Homesman	Tommy Lee Jones	Tommy Lee Jones, Hilary Swank, Grace Gummer	ABD, Fransa/2014
	Birdman	Alejandro González İñárritu	Michael Keaton, Zach Galífanakis, Edward Norton	ABD/2014
	Çarşı Pazar	Muharrem Gülmez	Ayhan Taş, Erdem Yener, Emin Olcay	Türkiye/2015
	Asteriks: Roma Sitesi / Astérix: Le domaine des dieux	Louis Clichy, Alexandre Astier	Roger Carel, Loránt Deutsch, Laurent Lafitte	Fransa, Belçika/2014
6 MART 2015	Lazarus / The Lazarus Effect	David Gelb	Evan Peters, Olivia Wilde, Sarah Bolger	ABD/2015
	Çekmeceler	M. Caner Alper, Mehmet Binay	Ece Dizdar, Taner Birsell, Tilbe Saran	Türkiye/2014
	Pasolini	Abel Ferrara	Willem Dafoe, Riccardo Scamarcio, Ninetto Davoli	Fransa, İtalya, Belçika/2014
	Bir Varmış Bir Yokmuş	İlksen Başarır	Mert Fırat, Melisa Sözen, Hare Sürel	Türkiye/2014
	Daire / The Loft	Erik Van Looy	James Marsden, Rhona Mitra, Wentworth Miller	ABD/2014
	Havana' ya Dönüş / Retour à Ithaque	Laurent Cantet	Isabel Santos, Jorge Perugorria, Fernando Hechevarria	Fransa/2014
	Love, Rosie	Christian Ditter	Lily Collins, Sam Claflin, Suki Waterhouse	İngiltere, Almanya/2014
	Chappie	Neill Blomkamp	Hugh Jackman, Sigourney Weaver, Sharlto Copley	ABD/2014
13 MART 2015	Paranormal Activity: The Ghost Dimension	Gregory Plotkin	Billy Shepperd	ABD/2015
	Sindirella / Cinderella	Kenneth Branagh	Lily James, Hayley Atwell, Helena Bonham Carter	ABD/2015
	Bahara Yolculuk Selam	Hamdi Alkan	Mert Yavuzcan, Aslihan Güner, Gürol Güngör	Türkiye/2014
	Çekmeköy Underground	Aysim Türkmen	Tanık Can Sipahi, Cemal Kerem Can, Berfin Gözde Kocaoğlu	Türkiye/2014
	Bana Adını Sor	M. Taner Gündöner	Başak Parlak, Engin Hepileri, Özge Borak	Türkiye/2014
	Mandıra Filozofu 2: İstanbul	Müfit Can Saçıntı	Müfit Can Saçıntı	Türkiye/2015
	Fokus / Focus	Glenn Ficarra, John Requa	Will Smith, Margot Robbie, Rodrigo Santoro	ABD/2015
	The Tale of Princess Kaguya	Isao Takahata	Chloë Grace Moretz, James Caan, Mary Steenburgen	Japonya/2013
	Kingsman: Gizli Servis / Kingsman: The Secret Service	Matthew Vaughn	Colin Firth, Michael Caine, Taron Egerton	ABD, İngiltere/2014
20 MART 2015	Kocan Kadar Konuş	Kıvanç Baruönü	Ezgi Mola, Murat Yıldırım, Nevra Serezli	Türkiye/2014
	Son Mektup	Özhan Eren	Tansel Öngel, Nesrin Cevadzade, Hüseyin Avni Danyal	Türkiye/2015
	Kuralsız / Insurgent	Robert Schwentke	Shailene Woodley, Ansel Elgort, Theo James	ABD/2015
	Aşk Olsun	Murat Serezli, Neslihan Yıldız Alak	İlker Aksum, Sedef Avcı, Kenan Ece	Türkiye/2015
	The Gunman	Pierre Morel	Idris Elba, Javier Bardem, Sean Penn	ABD/2015
	Uzun İnce Bir Yol	Bilal Babaoğlu	İnanç Konukçu, Yeliz Şatıroğlu	Türkiye/2014
	Annie	Will Gluck	Quvenzhané Wallis, Cameron Diaz, Jamie Foxx	ABD/2014
	Metegol (Foosball)	Juan José Campanella	Rupert Grint, Peter Serafinowicz, Rob Brydon	İspanya, Arjantin/2013
	Good Night Mommy / Ich seh, Ich seh	Severin Fiala, Veronika Franz	Susanne Wuest, Elias Schwarz, Lukas Schwarz	Avusturya/2014
	O.H.A. Oflu Hoca'yı Aramak	Levent Soyarslan	Yaşar Kalyoncu, Adem Yılmaz, Ergun Karamık	Türkiye/2014

calibro babel.com'da

Türkiye'nin E-Kitap okuyucusu Calibro, **Basic** (229 TL) ve **Touch Lux** (339 TL) modelleriyle yeni bir okuma deneyimi vaat ediyor.



Detaylı bilgi için www.calibro.com



**Motör:
Kopya
Kültürü ve
Popüler Türk
Sineması**



**Exodus:
Ne İsa'ya Ne
Musa'ya**



**Postkolonyal
Afrika
Sineması**



**Kesik'in
İçinde
Kesikler**



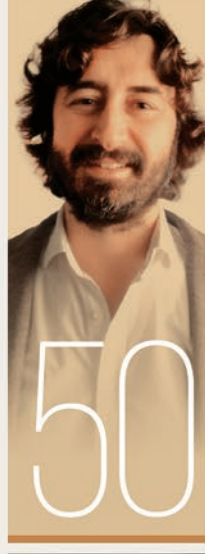
**Kış Uykusu
İzlenimleri**



**Melodramın
Yeşilçam'a
Sirayeti**



**Sinema
Filmlerle
Sınırlı Değil**



**Halil Kardeş:
"Yönetmen
Sanatını İcra
Ederken Yapımcı
İşleri Takip Eder"**