

HAYAL PERDESİ

İKİ AYLIK SİNEMA DERGİSİ • SAYI 47 • TEMMUZ-AĞUSTOS 2015 • 8 TL

- > PORTRE: CAFER PENAHİ
- > YÜZÜNDEKİ SIR
- > TAKSİ TAHRAN
- > SÖYLEŞİ: EROL AĞAKAY
- > EX MACHINA
- > TOPRAĞIN TUZU
- > DİLE VEDA



NÜKTEDAN BİR
ERKEKLİK MASALI

KUZU





bize dair en güzel şeyler



BENZERSİZ
TÜRKİYE DENEYİMİNİ
HER AN YAŞATMAK İÇİN
KÜLTÜRÜMÜZÜN
SEÇKİN ÜRÜNLERİNİ
DÜNYAYA SUNUYORUZ.



FINDIK

FINDIK AĞACININ UYGUR TÜRKLERİ ZAMANINDAN BERİ YETİŞTİRİLİP, KUTSAL BİR AĞAÇ OLARAK KABUL EDİLDİĞİ BİLİNMEKTEDİR. DÜNYA FINDIK ÜRETİMİNİN %75'İNE SAHİP TÜRK FINDIĞI, DÜNYANIN DİĞER BÖLGELERİNDE YETİŞTİRİLEN FINDIKLARDAN İNCE KABUĞU, DENGELİ YAĞ ORANI VE YOĞUN LEZZETİ İLE AYRILIR. WE'R FINDIKLARI, TÜRKİYE'NİN ORTA VE DOĞU KARADENİZ YÖRESİNİN ÜSTÜN NİTELİKLİ FINDIKLARININ GÜNEŞTE KURUTULMASI, KABUĞUNDAN AYRILMASI VE KAVRULMASIYLA ELDE EDİLMİŞTİR.

WEAREFROMTURKEY.COM

WE'R
FROM TURKEY

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 47, Temmuz-Ağustos 2015

ISSN 2149-2158

SAHİBİ

Bilim ve Sanat Vakfı

SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Faruk Deniz

GENEL YAYIN YÖNETMENİ

Celil Civan

EDİTÖR

Aybala Hilâl Yüksel

BÖLÜM EDİTÖRLERİ

Vizyon: Tuba Deniz

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları:

Esra Tice Yıldırım

Uzaktan Kumanda: Hilal Turan

KATKIDA BULUNANLAR

Kültigin Kağan Akbulut, Cemil Akgül,
Nesibe Sena Arslan, Dilara Bostan,
Betül Özel Çiçek, Esra Demirkıran,
Betül Durdu, Zeynep Gemuhluoğlu,
Bahar Yıldırım Sağlam, Barış Saydam,
Koray Sevindi, Meltem İşler Sevindi,
M. Abdülğafur Şahin, Oktay Taftalı,
Rüveyda Temel, Zeynep Turan

TASARIM

Erol Polat

REKLÂM SORUMLUSU

Gökhan Gökmen

BASIM YERİ

Elma Basım

Sertifika No: 12058

Halkalı Cad. No: 164

B4 Blok Sefaköy/İstanbul

0212 697 30 30

YAYIN TÜRÜ

Yaygın Süreli

DAĞITIM

Kültür Dergi Dağıtım

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

EDİTÖRDEN

Kuzu

Kutluğ Ataman'ın son filmi *Kuzu*, trajediye dönüşebilecek meseleleri nüktedan ve absürd bir dille anlatmasıyla dikkat çekiyor. Ataman dini mitosları, mitolojiyi, erkeklik ritüellerini ve sanat sineması klişelerini kullanarak yeni ve simgeselin altını oyan bir bakış ortaya çıkarmaya çalışıyor. Oğlunu sünnet ettirmek isteyen İsmail'in, sünnetten sonra köye ziyafet verme derdine düşen Medine'nin ve sünnetten korkup kaçmaya çalışan Mert'in hikâyesi üzerinden toplumsal olanla bireysel olanı harmanlayan yönetmen melodram ve trajediden eğlenceli bir absürd hikâye çıkarıyor. Barış Saydam, Ataman'ın filmi Oğuz Atay'ın "humour" yaklaşımı üzerinden yorumlarken söz konusu yaklaşımın Türk sinemasındaki imkânlarına dair ipuçları da sunuyor.

Bu sayımızda, *Türk Sineması Araştırmaları* bölümünde üç binden fazla filmin afişine imza atan Erol Ağakay, sektöre nasıl başladığını, bugüne dek çizdiği afişleri, sinema sektörüyle ilişkisini ve matbaacılığın dönüşümünü anlatıyor.

Portre köşesinde Aybala Hilâl Yüksel, en son *Taksi Tahran* filmiyle seyirciyle buluşan İranlı yönetmen Cafer Penahi'nin filmografisini, yönetmenin maruz kaldığı yasaklar ve muhalif tutumu üzerinden değerlendiriyor.

Perspektif köşesinde Dilara Bostan, Walt Disney animasyonlarında yer alan prenses temsilleri üzerinden Disney'in değişim gösteren ideolojik bakış açısını sorgularken Zeynep Gemuhluoğlu Jean-Luc Godard'ın son filmi *Dile Veda*'yı Giorgio Agamben'in sinemasal yaklaşımı üzerinden ele alıyor.

Akademi bölümünde "Türk Sinemasında Beden ve Hastalık Temsilleri" başlıklı doktora tezini yazan Nuray Hilal Tuğan ile konuştuk. Tuğan doktorayı hazırlama sürecini, sinemadaki engelli ve hasta temsillerini, temsillerin ideolojik altmetinlerini ve temsillerdeki değişimleri anlattı.

Kamera Arkası'nda birçok film ve dizide çalışan Derya Ergün ile makyajın sinemadaki yeri, sektörün durumu ve sorunları üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

Canlandırma bölümünde Koray Sevindi, az bilinen Rus ve Sovyet animasyonlarını tarihsel süreç içindeki gelişim evreleriyle ele alırken *Belgesel Odası*'nda Tuba Deniz, Salgado'nun fotoğrafçılık serüvenini konu edinen Wim Wenders belgeseli *Toprağın Tuzu*'nu yazdı.

"Neden Film Seyrediyoruz" sorusunu bu sayımızda felsefeci Oktay Taftalı'ya sorduk. Taftalı sorumuza kendine özgü üslubuyla cevap verdi.

Celil Civan

06 Vizyon

KUZU NÜKTEDAN BİR ERKEKLİK MASALI

Barış Saydam

Kuzu'da Kutluğ Ataman, tercih ettiği nükteli anlatım ile ataerkil toplumlardaki mevcut erkeklik konumunu, toplumsal kurguları bozmaya, bozuntuya uğratmaya çalışır.



Portre



24 CAFER PENAHI

Slogan Atmanın Dayanılmaz Hafifliği
Aybala Hilâl Yüksel



Neden Film Seyrediyoruz?

82 OKTAY TAFTALI

Seyir Sanatına İlişkin
Birkaç Belirlenim



KUZU

Vizyon

06 Nüktedan Bir Erkeklik Masalı Barış Saydam



YÜZÜNDEKİ SİR

12 Sevgilim Sesini Alçalt Holokost'tan Bahsederken Nesibe Sena Arslan



TAKSİ TAHRAN

16 Tahran'da Sıradan Bir Gün Betül Durdu

04 Gündem

20 Vizyon Ötesi

Ex Machina: İnsan Yapay Zekânın Kurdudur
Betül Özel Çiçek

30 TSA (Türk Sineması Araştırmaları)

Erol Ağakay: Yeşilçam'da 3684 Tane Afiş Yaptım
Barış Saydam

36 Belgesel Odası

Işık ve Gölge ile Tarih Yazan Adam:
Sebastião Salgado
Tuba Deniz

40 Perspektif

Disney Masallarında Kadın Temsili
Dilara Bostan

44 Canlandırma

Animasyonun "Az Bilinen" Tarihi:
Rus/Sovyet Animasyonu
Koray Sevindi

48 Açık Alan

Çocukluk: Gündelik Olanın Ekonomi-Politığıne Dair
Zeynep Turan

52 Akademi

Türk Sinemasında Beden ve Hastalık Temsilleri
Meltem İşler Sevindi

58 Perspektif

"Son Bakışta" Sinema:
Dile Veda
Zeynep Gemuhluoğlu

66 Sinefil

Pan'in Labirenti: Hayalin Gerçekliğinde Bir Varoluş Mücadelesi
Rüveyda Temel

68 Kamera Arkası

Derya Ergün: Plastik Makyajda Emekleme Devrindeyiz
M. Abdülgafur Şahin

72 Eskimeyen Filmler

Aaahh Belinda: Reklamlar Beni Büyülüyor
Anlasana Bahar Yıldırım Sağlam

76 Uzaktan Kumanda

Mozart Pop İkonu Olursa!
Esra Demirkıran

80 Malumatfuruş

Siluet Animasyonunun Çok Kısa Hikâyesi
Nesibe Sena Arslan

84 Kulis

Ziya Demirel: Tiyatro ve Sinemayı Birlikte Götüreceğim
Kültigin Kağan Akbulut

85 Pek Yakında



HZ. MUHAMMED FİLMİ MONTREAL FİLM FESTİVALİ'NDE

▶ İranlı yönetmen Mecid Mecidi'nin merakla beklenen *Hz. Muhammed* filminin gösterim tarihi belli oldu. Filmin dünya prömiyeri 27 Ağustos-7 Eylül 2015 tarihleri arasında gerçekleştirilecek 39. Montreal Film Festivali'nde yapılacak. Mecid Mecidi ve film ekibi filmin prömiyeri için Montreal'de olacak.

Mecidi'nin uzun yıllardır üzerinde çalıştığı film, Hz. Muhammed'in doğumundan on üç yaşına kadarki zaman dilimini konu alıyor. Film, yapım sürecinde uzun süre Peygamberin tasviri ile ilgili tartışmalara neden olmuş ve yönetmen çeşitli ülkelerden birçok dini otoriteye danışarak filmde Peygamberi tasvir etmeme kararı almıştı. Mecidi, filmin yapım sürecinde *Hayal Perdesi*'ne verdiği bir röportajda filmin yalnızca İslâm dünyasına değil, tüm dünyaya hitap ettiğini ifade etmişti. Peygamberin hayatını film yapmaktaki amacının O'nun nasıl biri olduğunu görmek, tanımak ve niye bir peygamber geldiğini göstermek olduğunu belirtmişti. Herkesin tanınması gereken bir peygamberi yeni üslupla anlatmak istediğini söyleyen Mecidi, ayrıca filmin devamını da çekme düşüncesinde olduğunu dile getirmişti. *Hz. Muhammed*, yüz yetmiş bir dakikalık süresi ve elli milyon doları aşan bütçesi ile bugüne kadar yapılan en yüksek bütçeli İran filmi unvanını da taşıyor.



DOCUMENTARİST'TE ÖDÜLLER SAHİPLERİNİ BULDU

Bu yıl 13-18 Haziran tarihleri arasında gerçekleştirilen Documentarist 8. İstanbul Belgesel Günleri'nin ödülleri belli oldu. Festivalin 18 Haziran'da düzenlenen kapanış gecesinde Johan van der Keuken Yeni Yetenek Ödülü'nü Gürcan Keltek'in Kıbrıs'taki kayıplar üzerine gerçekleştirdiği *Koloni* filmi kazandı. FIPRESCI jürisi ise ödülünü, Cem Kaya'nın *Motör: Kopya Kültürü & Popüler Türk Sineması* filmine verdi. Ayrıca festival jürisi, Ömer Güneş'in *Su Bedevileri* adlı kısa belgeselini de mansiyon ödülüne değer gördü.

TÜRKAN ŞORAY YÖNETMEN KOLTUĞUNDA

Türkan Şoray, kızı Yağmur Ünal'ın yapımcılığını üstlendiği, Onur Ünlü'nün senaryosunu yazdığı filmin yönetmenliğini yapacak. Filmde bir pavyonun kasabaya taşınması ve etrafında gelişen olaylar konu ediliyor.

Çekimleri Temmuz ayında başlayacak film ile ilgili konuşan Şoray, filmde Yeşilçam filmlerinin tadının olacağını hissettiğini ifade etti. Önyargının yerine hoşgörünün getirdiği güzelliği ve dayanışmanın getirdiği mutluluğu anlatmak istediğini söyledi. Şoray, bu filmde en büyük desteğinin ekibi ve oyuncular olacağını da sözlerine ekledi.



AKBANK KISA FİLM FESTİVALİ KATILIMCILARI BEKLİYOR

12. Akbank Kısa Film Festivali, 7-17 Mart 2016 tarihleri arasında Festival Kısaları, Dünyadan Kısalar, Perspektif, Kısadan Uzuna, Belgesel Sinema, Özel Gösterim, Deneyimler, Atölye ve Söyleşi bölümleri ile sinema tutkunlarıyla buluşacak. Önümüzdeki sene ilk kez "Perspektif" başlığı altında yeni bir bölümün yer alacağı festivalde, Ulusal Yarışma ve Uluslararası Yarışma kapsamında jüri tarafından seçilecek en iyi filmler beş bin dolar ile ödüllendirilecek. Kısa Film Festivali'ne son başvuru tarihi ise 30 Kasım 2015 olarak açıklandı.



SİNEMADA TELİF HAKLARI VE ONLINE YAYINCILIK

BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği'nin AB Bakanlığı Sivil Toplum Diyalogu Medya Programı desteği ve AG DOK (Alman Belgesel Sinemacılar Birliği) ortaklığıyla gerçekleştirdiği "Telif Hakları ve Online Yayıncılık Projesi" kapsamındaki etkinlikler devam ediyor.

Proje kapsamında 16-17 Haziran 2015 tarihlerinde, İstanbul Pera Müzesi'nde telif hakları ve online video yayıncılık alanında uluslararası ve ulusal deneyimleri paylaşmak üzere bir panel ve çalıştay düzenlendi. Almanya, Belçika ve Slovenya'nın yanı sıra Türkiye'den alanında uzman yapımcı, hukukçu, akademisyen, yönetmen ve online film yayın şirketleri CEO'larının katıldığı iki günlük panelde sinema ve telif hakları ilişkisine yeniden dikkat çekildi ve online video yayıncılığın sunduğu fırsatlar ele alındı.

Alman Belgesel Sinemacılar Birliği Temsilcisi ve Onlinefilm CEO'su C. Cay Wesnigk, emek hırsızlığının dünyanın her yerinde yaygın olduğunu belirtti. Bunun önüne geçmek için birlik ve dayanışma içinde olmak gerektiğinin altını çizen Wesnigk, Türkiye'yi kendisinin de üyesi olduğu Avrupa Film Yönetmenleri Federasyonu'nda (Federation of European Film Directors- FERA) görmeyi arzu ettiğini dile getirdi.

Telif Hakları ve Online Yayıncılık Projesi, Türkiye'ye özgü alternatif bir telif dağılım modelinin tasarlanması ve sinema eserlerinin izleyiciye yasal yollardan online olarak ulaştırılması için gerekli teknik altyapının seçeneklerinin analiz edilmesi amacıyla hazırlanan özel bir proje.



KUZU

Gösterim Tarihi: 19 Haziran 2015

Dağıtım: Mars Dağıtım

Yönetmen: Kutluğ Ataman

Senaryo: Kutluğ Ataman

Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran

Kurgu: Ali Aga

Yapımcı: Kutluğ Ataman,
Fabian Gasmia, Henning Kamm,
Catharina Schreckenberg

Yapım Yılı: 2014

Ülke: Türkiye, Almanya

Dil: Türkçe

Süre: 87 dk

Oyuncular: Nesrin Cavadzade,
Cahit Gök, Mert Taştan



KUZU NÜKTEDAN BİR ERKEKLİK MASALI

BARIŞ SAYDAM

“ KUTLUĞ ATAMAN, *KUZU* İLE KLİŞELERLE OYNAYARAK YENİ BİR ŞEY YARATMAYA, YENİ BİR BAKIŞ ORTAYA ÇIKARMAYA ÇALIŞIYOR. İNSANLARIN BÜYÜK BİR CİDDİYETLE YAŞADIĞI GERÇEKLIK İÇİNDE BİR KESİK AÇARAK, GÜNDELİK HAYATA, RİTÜELLERE VE ERKEKLİĞE “HUMOUR” ANLAYIŞIYLA YAKLAŞIYOR. ”





Oğuz Atay günlüklerinde sık sık Doğu ile Batı'yı kıyaslar. Türk edebiyatının Doğulu mu Batılı mı olduğunu tartışır. Buraya özgü yaşama alışkanlıklarının, mizahın ve hayatı kavrayış şeklinin özgünlüğünü nasıl bir anlatım şekline dönüştürebileceğinin yollarını arar. Günlüklerin bir bölümünde Atay arayışını şu şekilde ifade eder: "Batı Dünyasından bütünüyle farklı bir görüşü anlatmayı bilmem nasıl becermeli? Bunu hissettiğimi sanıyorum. Bir bakıma 'irrational' -Batı'nın anladığından ayrı- bir görüş bu. İçinde, düşünenin fark etmediği bir 'humor' olan, saf diyebileceğim bir görüş. Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, myth'lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi bir biçimde."¹

Atay'ın günlüklerinde bahsettiği, "çocuk kalmış bir millet" olma durumunun, olayları ve dünyayı mucizelerden ve mitlerden destek alarak ciddi bir biçimde yorumlama gayesinin Kutluğ Ataman tarafından da fark edildiğini düşünüyorum. Ataman, *Kuzu* filminde tam da Atay'ın bahsettiği trajikomik resmi canlandırmanın peşinde koşuyor gibi. Bir yandan dini mitoslardan, mitolojiden, erkeklik ritüellerinden ve sanat sineması klişelerinden besleniyor. Diğer yandan ise, bütün bu postmodern çeşni, ciddi olanı gülünçleştirme-ye, sembolik olanın altını oymaya hizmet ediyor. Ataman, klişelerle oynayarak yeni bir şey yarat-

maya, yeni bir bakış ortaya çıkarmaya çalışıyor. İnsanların büyük bir ciddiyetle yaşadığı gerçeklik içinde bir kesik açarak, gündelik hayata, ritüellere ve erkekliğe Atay'ın yaptığına benzer bir "humor" anlayışıyla yaklaşıyor. Öğretici olmaktan uzak, gerçeği ve gerçekliği değişmez bir biçimde algılamadan, nüktelerini toplumsala olduğu kadar bireye (içeriye) de yönlendirebilen bir bakışa sahip.

Sünnet Ritüeli ve Erkeklik İnşası

Ataman'ın filmde ele aldığı önemli meselelerin başında erkekliğe geçiş ritüeli olarak sünnet gelir. Kitab-ı Mukaddes'in Başlangıç bölümünde sünnetin bir antlaşmanın simgesi olduğu belirtilir: "Seninle ve soyunla yaptığım antlaşmanın koşulu şudur: Aranızdaki erkeklerin hepsi sünnet edilecek. Sünnet olmalısınız. Sünnet aramızdaki antlaşmanın belirtisi olacak. Evinizde doğmuş ya da soyunuzdan olmayan bir yabancından satın alınmış köleler dâhil sekiz günlük her erkek çocuk sünnet edilecek. Gelecek kuşaklarınız boyunca sürecek bu. Evinizde doğan ya da satın aldığınız her çocuk kesinlikle sünnet edilecek. Bedeninizdeki bu belirti sonsuza dek sürecek antlaşmamın simgesi olacak."²

Antlaşmanın gerçekleşmesi için Hazreti İbrahim'in çocuğunu sünnet etmesi gerekir. Bu şekilde, antlaşma başlayacak ve kuşaktan kuşağa geçecektir. Yahudi ve Müslüman topluluklarda kutsal bir gelenek olan sünnet, aynı zamanda birtakım ritüellerle birlikte bir törene dönüştürülür. Özellikle Müslümanlarda geleneksel sünnet töreni üç ana evreye ayrılır: Sünnet öncesi, sünnet günü ve sünnet sonrası şeklinde. Sünnet öncesinde, çocuğa ve yetişkinlere giysiler alınır, davetliler törene davet edilir, yapılacak ikramlar hazırlanır ve kına gecesi düzenlenir. Sünnet gününde, sünnet edilecek çocuk erkekler hamamına götürülür, gezdirilir, türbe ziyareti yapılır, evde eğlence düzenlenir ve sünnet gerçekleşir. Sünnet sonrasında ise, mevlid okutulur.³

2 Kitab-ı Mukaddes, Başlangıç 17: 10-14.

3 Taylan Akkayan, "Bedenin Kültürel Gerekçelerle Sakatlanması ve Söğüt'te Sünnet", *İğdiş, Sünnet, Bedene Şiddet Kitabı*, Ed. Aylın Koç, Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2009, s. 131-149.

1 Oğuz Atay, *Günlükler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1987, s. 26.

“ Filmde yaratılan kurmaca evren, bağımsız Türk sinemasındaki taşra filmlerine benzer şekilde gerçeği taklit eden, -miş gibi bir kurguyla gerçekliğe dikkat çeken bir yapıda değildir. ”

Dini bir ritüelin devamı olan sünnetin bu kadar kapsamlı bir törene dönüştürülmesi, erkeklik kurgusunun şekillendirilmesi açısından gereklidir. Sünnet, çocukluktan erkeklığe geçişin ilk adımıdır. Askerlik, evlilik, cinsel birliktelik ve baba olma şeklinde devam eden bir kurgunun ilk bölümüdür. Bu kurguda bireye, törenin başından itibaren erkek grubuna katıldığı hatırlatılır. Erkekler hamamına gitme, erkeklerle birlikte vakit geçirme ve en nihayetinde erkekler grubunun bir parçası olma ile sonuçlanan bir dizi etkinlikle birlikte çocuk, annenin dünyasından ayrılarak babanın dünyasına yakınlaşır. Saime Tuğrul bu geçişle ilgili şu yorumda bulunur: “Bedeninden kesilen parça, erkek çocuğun iç-anne dünyasından koparak dış-erkek dünyasına geçtiğinin işaretidir.”⁴

Gerçekliğin Anlamını Yitirmesi

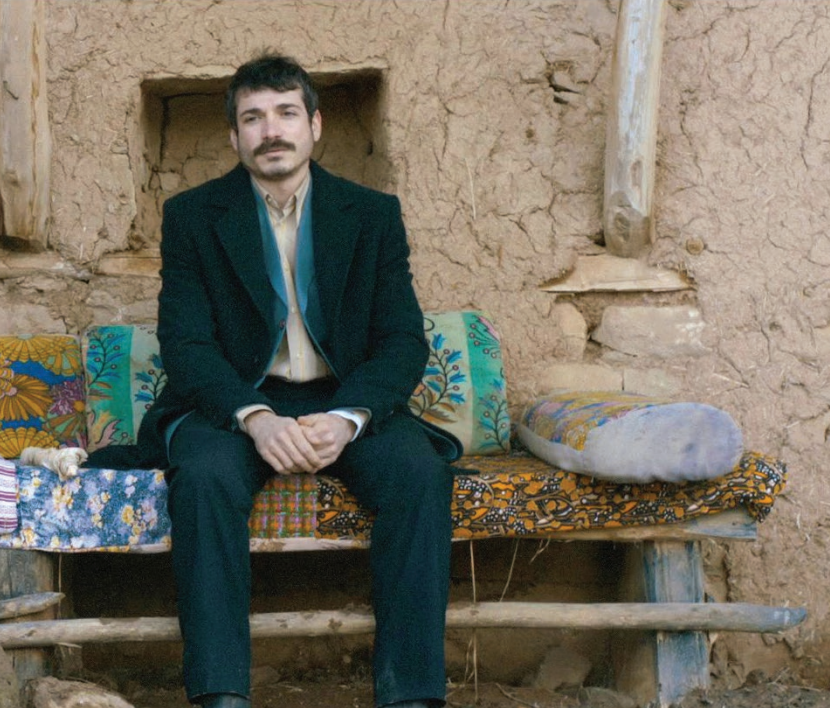
Kutluğ Ataman, *Kuzu* filminde oğlunu sünnet ettirmek isteyen İsmail’in hikâyesi üzerinden erkeklığe geçiş ritüellerinin altını oyar. Mert’in sünneti etrafında şekillenen olay örgüsü, bir taraftan bir çocuğun erkeklerin dünyasına giriş sürecini tüm trajikomikliğiyle aktarır, diğer taraftan ise bu ritüelin toplumda oynadığı rolü gösterir. Basit bir törenin hazırlanışı bir süre sonra absürd bir komediye dönüşür. Burada, Ataman’ın baba karakterini oluşturma şekli filmin genel tonunu da ortaya koyması açısından önemlidir. Filmde İsmail karakteri, bağımsız Türk sinemasının doksanlardan beri görmeye alıştığımız bir türlü ol-



gunlaşamayan, iletişim kurmakta güçlük çeken, içe kapanık, donuk bakışlı, sürekli sigara içen, uzaklara bakan, varoluşsal olarak kendini kayıp hisseden, ataerkil düzenin kendisine biçtiği rolü oynayamayan tipik bir tutunamayan görünümündedir. İsmail, verili toplumsal cinsiyet kurguları içerisinde, güçlü, lider özelliklere sahip, evine, ailesine bakan, çocuklarına örnek olan ideal bir rol model olmaktan uzaktır. Ataerkil düzenin erkeğe çizdiği rollerin içerisine giremediği, hiçbir zaman çocukluğunu tam anlamıyla yaşayamadığı için de Nurdan Gürbilek’in ifadesiyle bir “çocuk adamdır.” Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* kitabındaki Turgut’un babası Hüsnü Bey, aile resminde nasıl sığıntı duruyorsa, bir babaya özgü bütün kudreti elinden alınmış, iktidarının altı oyulmuşsa, filmde de İsmail’in aynı şekilde bütün gücü elinden alınır. Filmde, güç ve iktidar kadınlardadır. Ailenin kızı Vicdan, başından beri aile içinde yaşananları en doğru okuyan kişidir. Medine ise filmin “sürpriz finaliyle” İsmail’den intikamını alarak bir Medea’ya⁵ dönüşür.

4 Saime Tuğrul, *Ebedi Kutsal Ezeli Kurban: Çok Tanrılıktan Tek Tanrılığa Kutsal ve Kurbanlık Mekanizmaları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 99.

5 Yunan mitolojisinde Medea iki çocuk sahibi olduğu lason tarafından aldatıldıktan sonra, lason’u zehirlemek için kendi çocuklarını kullanır.



Kuzu'da yönetmen, genel olarak tercih ettiği nükteli anlatım ile ataerkil toplumlardaki mevcut erkeklik konumunu, toplumsal kurguları bozmaya, bozuntuya uğratmaya çalışır. Ataman'ın diğer işlerinde de örneklerini gördüğümüz anlatım özellikleri sayesinde, *Kuzu*'daki taşra da filmdeki karakterlerin genel olarak imajı da (görünüş, giyim, şive vb.) çok önem taşımaz. *Kuzu*'daki esas mesele Erzincan'ın Erzincan'a, filmdeki karakterlerin de Erzincanlılara benzerliği değildir.

“ *Kuzu*'da yönetmen, genel olarak tercih ettiği nükteli anlatım ile ataerkil toplumlardaki mevcut erkeklik konumunu, toplumsal kurguları bozmaya, bozuntuya uğratmaya çalışır. ”

Filmde yaratılan kurmaca evren, bağımsız Türk sinemasındaki taşra filmlerine benzer şekilde gerçeği taklit eden, -miş gibi bir kurguyla gerçekliğe dikkat çeken bir yapıda değildir. Yapaylık ve sahicilik kıyaslaması Ataman'ın *Kuzu*'da tutturduğu üslup açısından birincil derecede önem teşkil etmez. Nihayetinde *Kuzu*, simgesel bir dile sahip olan, yarattığı kurmaca dünyada belli değerlere atıfta bulunan semboller yaratmaz. Tam tersine, sembol olabilecek her şeyin yazının başında bahsini ettiğimiz bir tür nükteli anlatımla anlamlarını boşaltır. Bu yüzden de, Ataman'ın evreninde İbrahim'in kurban edeceği oğlu İsmail babasının yerine geçebilir, Mert isminden beklenmeyecek derecede korkak olabilir, Medine intikam almak için inandırıcılıktan uzak bir şekilde düşmanı ile işbirliği yapabilir, kuzu eti insan etine dönüşebilir. Ataman'ın anlatısı gerçekliği bir oyun hamuru gibi evirip çevirmenin, onu yeni şekillere sokmanın peşindedir.

Yan Yana Duran Anlatılar

Ali Akay Oğuz Atay'ın üslubundan bahsederken, Atay'ın anlatı mantığını şu şekilde ifade eder: “Bir cümlenin mantığı ve gerçeğiyle diğer cümlenin öznesi ve mantığı iç içe girmekte, ama yan yana durmaktadır; daha doğrusu iç içe girmekten çok yan yana durmaktadır. Birbirleri ardına dizilmekte ve zaman çizgisinde önce ve sonra olarak yer almaktadırlar.”⁶ Buradan yola çıkarak belki şu yorumda bulunabiliriz. *Kuzu*'da İsmail'in, Medine'nin, Mert'in ve Vicdan'ın

⁶ Ali Akay, “Oğuz Atay'daki Kimliksizleşme ve Sense of Humour”, *Oğuz Atay'a Armağan: Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, Haz. Handan İnci, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 320-321.



“ Ataman’ın baba karakterini oluşturma şekli filmin genel tonunu ortaya koymasından önemlidir. İsmail, verili toplumsal cinsiyet kurguları içerisinde, güçlü, lider özelliklere sahip, evine, ailesine bakan, çocuklarına örnek olan ideal bir rol model olmaktan uzaktır. ”

hikâyeleri anlatılır. Bunlar dört farklı hikâye gibidir. Hepsinin ayrı gerçeklikleri, ayrı anlamları vardır. Ancak bunlar birleştiğinde, tek bir çizgisel/bütünsel bir öyküye dönüştüklerinde birbirlerinin içine geçmezler, bir bütün oluşturmazlar. Aile fertlerinin tekil hikâyeleri ailenin hikâyesine, ailenin hikâyesi de toplumun hikâyesine dönüşmez. Bunlar, birbiri içine geçmeyen, yan yana duran anlatılardır. Ataman tek bir gerçek, bütün peşinde koşmaktan çok bahsettiğimiz bütünü parçalara ayırmanın peşindedir.

Atay’ın günlüklerinde etrafında döndüğü Türk edebiyatı, Türklük ve Türkiye’nin ruhu gibi kavramları kendine has üslubuyla altını oymasına benzer bir biçimde, Kutluğ Ataman da *Kuzu*’da sürekli vurguda bulunduğu erkeklik ritüelleri ile aynı şekilde dalgasını geçer. Niyeti, *Sivas*’taki (Kaan Müjdecı, 2014) gibi çocuğun erkeklığe geçişi ve erkek cemaati içinde kendine bir yer edinmesinin hikâyesini anlatmak ya da ataerkil bir düzene karşı anaerkil bir düzeni önermek değildir. Bu anlamda, filmin genel izleyici tarafından, eleştirelliğinin sorgulanacağı ve benzeri bağımsız filmlerle karşılaştırılacağı muhakkaktır. Ancak Ataman kendine has bir anlatım üslubu oluşturma peşinden giderek, mevcut klişelerle oynamayı tercih eder. Melodramdan komedi, trajediden absürd mizah yaratır. Filmin açılışında çalan melodi ve motosikletli adam Ataman’ın yarattığı oyunbaz evrenin habercileridir. Ataman, bizleri Erzincan’a değil, kendi masal diyarına davet eder. Bu diyara girmenin yolu da sanıyorum Atay’dakine benzer bir “humour” anlayışını algılayabilmekle gerçekleşir. ■

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



YÜZÜNDEKİ SIR PHOENIX

Gösterim Tarihi:

10 Temmuz 2015

Dağıtım: M3 Film

Yönetmen: Christian Petzold

Senaryo: Christian Petzold,
Harun Farocki

Görüntü Yönetmeni: Hans Fromm

Kurgu: Bettina Böhler

Yapımcı: Florian Koerner von
Gustorf, Michael Weber

Yapım Yılı: 2014

Ülke: Almanya

Dil: Almanca

Süre: 98 dk

Oyuncular: Nina Hoss, Ronald
Zehrfeld, Nina Kunzendorf



SEVGİLİM SESİNİ ALÇALT HOLOKOST'TAN BAHSEDERKEN

NESİBE SENA ARSLAN

“ YÜZÜNDEKİ SIR'IN BÜTÜN MESELESİ,
NAZİ ALMANYASIYLA YÜZLEŞMEK, BİR
VAKİTLER ALMANLARI GÜÇLÜ BİR MİLLET
KILAN TARİH VE KÜLTÜRÜN SAVAŞ SONRASI
YENİDEN TARİFİNİN İMKÂNLARINI ARAMAK.





Alman yönetmen Christian Petzold'un son filmi *Yüzündeki Sır* bu zamana kadar izlediğimiz Holokost filmlerinden çok farklı. Bunun en büyük sebeplerinden biri filmin konusuna taşıdığı zaman aralığı. Nelly Lenz (Nina Hoss) Auschwitz'den ayrılır ayrılmaz, tanınmaz bir hâlde ve bandajlar içinde karşımıza çıkar. Açılış sekansında, arkadaşı Lene (Nina Kunzendorf) tarafından bir gece kanlar içinde müttefikler tarafından işgal edilmiş Berlin'e getirilir. Acilen estetik ameliyat olması ve yeni bir hayatın habercisi olarak tercihen yeni bir yüze kavuşması, sonrasında Lene ile hayatta kalan Yahudilerin barınabileceği tek yer olan Filistin'e gitmesi gerekmektedir. Nelly ise bunları reddeder; eski yüzüne kavuşmak, kocası Johnny'yi (Ronald Zehrfeld) bulmak ve eski hayatına, piyanist olan eşiyle sahneye çıktığı ve şarkı söylediği günlere dönmek ister. Öte yandan Nelly'nin bütün inancına rağmen, Johnny'nin Nelly'yi ihbar eden kişi olması ihtimali vardır. Johnny onu hâlâ seviyor mudur, yoksa ona ihanet mi etmiştir? Ameliyat neticesinde eski hâlini andıran bir kadına benzeyen Nelly, Johnny'yi "Phoenix" adlı bir gece kulübünde temizlikçi olarak bulur. Johnny onu tanımasa da eşine olan benzerliği dikkatini çeker ki Nelly'ye bir teklifte bulunur: "yaşıyorken fakir, öldüğünde zengin" eşinin yerine geçerse ailesinden kalan mirası alabileceklerdir. Fakat bunun için önce nasıl "Berlinli Nelly" olunacağını öğrenmelidir.

Gizem ve gerilim, hikâyede Hitchcockyen bir üslupta karşımıza çıkar. Johnny'nin Nelly'yi Nelly'ye benzetmeye çalıştığı ama kim olduğunu anlamadığı sahneler *Vertigo*'yu (Hitchcock, 1958) akla getirir. Gerilim kadar tekinsiz ve melankolik bir his uyandıran müzik (1943 yılına ait bir caz şarkısı olan "Speak Low") ve ışık-gölge kullanımı da filmin Hitchcockyen unsurları olarak öne çıkar. Öte yandan, Petzold'un kendine has film dili *Yüzündeki Sır*'ın yalnızca Hitchcockyen unsurlar üzerinden tarif edilmesinden çok daha fazlasına imkân sağlar. Nitekim Petzold, bu biçimsel unsurları sadece karakterlerin kendi içinde ve birbiriyle yaşadığı psikolojik gerilimi açığa çıkarmak için değil, öncelikli olarak kendine mahsus bir meseleyi "bilinçli" bir şekilde ele almak için kullanır. Almanya'da devamlı aynı oyuncularla çalıştığı için eleştirilmesine karşın, eleştirileri önemsemeyen bu filmde de bildiği oyuncularla çalışan yönetmen, "Bu, yürüttüğümüz programın bir parçası" der. "Ben ve oyuncularım bir mesele üzerinde çalışıyoruz." Bu iddiasını filmlerinde bulmak gerçekten mümkün. *Yüzündeki Sır* özelineyse bütün mesele, Nazi Almanyasıyla yüzleşmek, bir vakitler Almanları güçlü bir millet kılan tarih ve kültürün savaş sonrası yeniden tarifinin imkânlarını aramak ve bir mülakatında da belirttiği gibi nihayetinde şu soruyu sormaktır: "Biz kimiz ve nasıl bir milletiz?"

Yarın Çok Yakın, Yarın Hep Burada

Film, hikâyesi ve biçimsel unsurlarıyla bu soruya cevap sunmaktan öte, cevap sunmanın yollarını arar. Tabii ki, bildiği yol olan sinema üzerinden. Alman sinema tarihine ve tartışmalarına olduğu kadar savaş sonrası eleştirel teori literatürüne de fazlasıyla hâkim olan Petzold, soruşturmasını bu literatürün el verdiği ölçüde gerçekleştirir. Petzold'a göre savaş sonrası Almanya'yı konuşmak başlı başına en mühim meseledir ama ne yazık ki bu, Alman sinemasının uzun bir müddet ıskaladığı bir konu olur. Müttefik kuvvetler faşizmin tekrar yükselmesine engel olmak amacıyla savaş sonrası zayıf düşmüş Almanların üzerinden önce "Nazi etkisini kaldırmayı", daha sonra onları demokratik değerleri benimseyecek şekilde "yeniden eğitmeyi" iş edinir. Petzold'a

“ Geçmişe sıkışıp kalmış karakterlerin geleceğe dönük bir tarih anlayışıyla “Biz kimiz?” sorusunu ele alabileceği düşüncesi *Yüzündeki Sır*’ı diğer Holokost filmlerinden ayırır. ”

göre Alman sineması 60'lara değin bu “pedagojik” yönünü korur. Sinemayla eğitilmek film sektörünün sunduğu her şeye öykünmek, dolayısıyla özdeşlik kurmakla mümkün olduğundan bu dönemde ait filmlerde özdeşleşme dikkat çeker. Burada kendi sinemasını İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası'yla karşılaştırır: “Alman sineması hiçbir vakit ‘yeni gerçekçi’ olmadı, dolayısıyla kim olduğu sorusunu hiçbir dönem sormadı” der. Bu süreçte geçmişle yüzleşme esasen tarihi inkâr etmek ve yok saymak anlamına gelir, tıpkı Johnny'nin Nelly'yi “bitap düşmüş bir kamp esiri” olarak görmek istememesinde olduğu gibi. Adorno “Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir?” makalesinde “geçmişin işlenmesinin” zaman içinde sadece “yeni bir sayfa açıp geçmişi hafızadan temizlemek” anlamına geldiğini söyler. Bu bakımdan “geçmişin işlenmesi” Johnny'nin topyekûn unutuşu kadar Nelly'nin eski yüzüne kavuşunca hiçbir şey yaşanmamış gibi eski hayatına dönebileceğini sanmasının arkasında yatar.

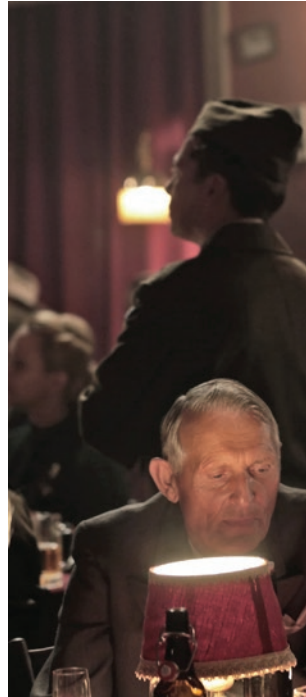
Lene ve Nelly'nin geçmişin “olmuşluğuna” saplanıp kalması kadar Johnny'nin geçmişe “olmamış” gibi yaklaşması, geçmişin durağan bir şey olarak algılanmasından ileri gelir. Petzold'a göreyse tarih geçmişe olduğu kadar geleceğe dönüktür. Tam da bu sebeple film, geleceğe dönük olmayan durağan bir geçmişe atıfta bulunacak her şeyden noksandır; siyah-beyaz değildir, “geçmişin işlendiği” eğitici filmlerdeki karikatürize Nazi tiplmelerine yer vermez ve mizansen teatralikten uzaktır. 1945 Berlin'inin moloz yığınları ve işgal kuvvetlerinin etkisi, yine bu sebeple filmin arka planına “asıl karakterler” gibi oturmaz, hatta öyle ki mizansene dair bu unsurlar kendini ancak dolaylı olarak uzun duraklamalar ve



minimalist ifadelerle dayanan oyunculuklarda gösterir. Böylelikle, üç farklı tipi temsil eden karakterler üzerinden (eskisi gibi yaşamak isteyen Nelly, geçmişten bütünüyle kopuk yeni bir hayata başlamak isteyen Johnny, Almanya'da hiçbir şekilde yaşayamayacak Lene) bir çıkmaz olarak ele alınan geçmişin filmin genelinde ima edilen “geleceğe” dönüklüğünün önemine dikkat çekilir. Filmin başarısı ve aynı zamanda Holokost filmleri arasındaki farkı işte bu tezattan ileri gelir: Geçmişe şu ya da bu şekilde sıkışıp kalmış karakterlerin ancak geleceğe dönük bir tarih anlayışıyla “Biz kimiz?” sorusunu ele alabileceği düşüncesi.

Her Şey Biter, Hiçbir Şey Geçmez

Böylece *Yüzündeki Sır*, düğümlerin çözüldüğü son sekansa ve nihayetinde son sahneye taşınır. Tıpkı eski günlerdeki gibi baharlık bir elbise ve taralı saçlarıyla trenden inen Nelly Berlin'e, eşine ve dostlarına döner. Hikâye, geneli düşü-





“ Kimileri Holokost’tan sonra şiir ve felsefenin imkânsızlığını konuşsa da film bunun mümkün olduğunu gösterir, çünkü sinema hâlâ biraz nefes alıyordu. ”

nüldüğünde yer yer ritim ve hız sorunları yaşasa da son sekansa gelindiğinde etkileyici bir sinema örneği sunar, filmi anlamlı ve keyifli kılacak bir seyir dönüştürür. Bu anlamda, ufak tefek aksaklıklarını bütün “aksiyonun” gizlendiği son sahneyle telafi eder. Eğer Petzold filmde kim olduğu sorusunu cevaplamanın imkânlarını üç karakter üzerinden aramasaydı, *Yüzündeki Sır* yalnızca basit ve tatmin edemeyen bir melodram olur ve kurgusundaki zayıflıkları hiçbir şekilde telafi edemezdi. Fakat bu hâliyle film, “sıfır yılına” dönmüş ve “yeniden doğmuş” üç karakterinin bugününü hiçbir şeyi gizlemeden, “ithal” hiçbir alt düşünce ya da projeye dayanmadan sarih bir şekilde, karamsarlığa düşmeden yansıtır. İntihar eden bir çocuk üzerinden Almanlar için karanlık ve umutsuz bir gelecek çizen *Almanya, Sıfır Yılı* (Rossellini, 1948) ile arasındaki fark, geleceğin hükmünü vermemektir.

Alman sinemasında Holokost, ne 60’lardan itibaren karşımıza çıkan Amerikan filmlerindeki gibi Amerikan Yahudilerinin kimliğini tayin etme ne de İtalyan ya da Fransız sinemasındaki hâliyle -örneğin, *Gece ve Sis’t*e (Alain Resnais, 1955) olduğu gibi- Almanlara suçluluk ve utanç duymaları gerektiğini hatırlatma aracı olarak yer alır. Basit bir hikâye ve birkaç karakterin bu denli zengin bir tartışmaya sebep olması, hiç şüphesiz sorulan sorunun mahiyetiyle ilişkilidir. *Yüzündeki Sır* “ben kimim” sorusunun zamanda boyutsuz tek bir noktaya hapsedilemeyeceği; geçmiş, bugün ve geleceğe aynı anda uzandığını açık eder. Bu filmle, yakın dönem Alman sineması yürüttüğü tartışmalar itibarıyla dikkate değer bir noktada olduğunu ortaya koyar. Kimileri Holokost’tan sonra şiir ve felsefenin imkânsızlığını konuşsa da film bunun mümkün olduğunu gösterir, çünkü sinema hâlâ biraz nefes alıyordu. ■



TAKSİ TAHRAN TAXI

Gösterim Tarihi:

26 Haziran 2015

Dağıtım: Warner Bros Turkey

Yönetmen: Cafer Penahi

Senaryo: Cafer Penahi

Görüntü Yönetmeni: Cafer Penahi

Kurgu: Cafer Penahi

Yapımcı: Cafer Penahi

Yapım Yılı: 2015

Ülke: İran

Dil: Farsça

Süre: 82 dk

Oyuncular: Cafer Penahi



TAHRAN'DA SIRADAN BİR GÜN CAFER PENAHI'NİN TAKSİSİ NEREYE GİDİYOR?

BETÜL DURDU

“ CAFER PENAHI SON FİLMİ *TAKSİ TAHRAN*'DA TAHRAN SOKAKLARINDA DOLAŞAN BİR TAKSİNİN İÇİNDEKİ SIRADAN İNSANLARA ÇEVİRİYOR KAMERASINI. ”



Taksi Tahran, yaptığı filmlerden çok maruz kaldığı esaret nedeniyle gündeme gelen İranlı yönetmen Cafer Penahi'nin son filmi. Tahran sokaklarında dolaşan bir taksinin içinde, taksi şoförü olarak kendisini de katarak, sıradan insanlara çeviriyor kamerasını Penahi. *Taksi Tahran* gerçek ile kurgunun içe içe olduğu, farklı karakterlerin hiçbirinin bir yere varamadığı yolculuk hikâyeleri anlatıyor. İran'da yasadışı olarak çekilen film yine yasadışı yollardan gittiği 65. Berlin Film Festivali'nde En İyi Film ödülü Altın Ayı'nın sahibi oldu. Film, her ne kadar kendisini İran'daki katı sansür kurallarının üzerine temellendirse de, Berlin Film Festivali'ne kadar ulaşabilmesiyle dış dünya ile bağlantı kurulabilecek çatlakların her zaman var olduğunun kanıtı niteliğinde.

Yönetmenin *Perde* (*Pardé*, 2013) isimli filmi iki yıl önce aynı festivalde En İyi Senaryo ödülü almasına rağmen sinema çevrelerinin dikkatini çeken yine filmlerinden çok yönetmenin politik kimliği oldu. Öyle ki Cafer Penahi'den bahsedecek olan herkesin Penahi'nin yaşadığı esareti anlatmaktan filmlerine bir türlü geçemediği bir atmosfer meydana geldi. Bu doğrultuda Cafer Penahi'nin politik kimliği, filmlerinin içerik yönünden değerlendirilmesinin de önüne geçti. Nitekim Penahi'nin son filmine ödül

veren jürinin başkanı Darren Aronofsky'nin "Sınırlar ve yasaklarla ruhunun ezilmesine izin vermedi, öfkeye kapılmadı ve halkına, ülkesine aşk mektubu gibi bir film yaptı" sözleri dikkate değer. Gittiği her yerde filmin kendisinden çok yönetmenin öyküsünün öne çıkması, Penahi'nin mağdur sanatçı kimliğinin çoktan sanatının önüne geçtiğinin göstergesi.

Sansür ve Meşruiyet

İran'da yasaklardan dolayı en uyumlu sinemacıların bile zaman zaman başının otoriteyle derde girdiği göz önüne alındığında yönetmenlerin film yaparken nelerle karşılaştıklarını anlayabilmek mümkün. İran'ın ünlü yönetmenlerinden Abbas Kiyarüstemi ve Mecid Mecidi'nin sansür ile ilgili açıklamalarına bakıldığında yasakları rejimin kendisini korumak adına geliştirdiği refleksler olarak saydıklarını ve bunun sinema yapmalarını engellemediğini fakat işleri de kolaylaştırmadığını söyledikleri görülebilir. Cafer Penahi Ortadoğu'da mağdur arayan Batı sinemasının asla kaçırılmaması için fırsatlar biriydi. Bunun sebebi Abbas Kiyarüstemi'nin de bir röportajında ifade ettiği gibi İran'ın sansür ve kötü şartlar altında sinema yapmayı engelleyen bir üçüncü dünya ülkesi olduğuna dair algılar. Ancak şu da var ki sansür sorunu uluslararası festivallere yasaklı filmler göndermekle çözülebilecek bir mesele değil, sansür sorununu İran'ın kendi içinde çözmesi gerekiyor.

“ Taksi, yönetmen için dışa açılmamanın metaforu, bir çeşit hapisane. Taksiye binip inen müşteriler yönetmene dış dünyadan yalnızca ön izlemeler sağlayabiliyor. ”

İran'da yasaklar var fakat toplum bu yasakları delebilmek adına çeşitli refleksler de geliştirmiş durumda. Şikâyetler çoğunlukla yasakların delinmemesi yüzünden değil, yapılan işlerin meşru zeminde yürütülememesinden kaynaklanıyor. Nitekim Cafer Penahi'nin Altın Ayı ödülünü aldıktan sonra filminin İran'da da gösterime girmesini arzu ettiğine dair yaptığı açıklama da meşru zemin arayışını gösteriyor. Bahman Gobadi'nin İran'daki underground müzik ortamlarını anlatan *Kimsenin İnan Keditlerinden Haberi Yok (Kasi Az Gorbehaye İrani, 2009)* filminde İran'daki yasakların toplum tarafından nasıl delinebildiğini hem hikâyesiyle hem de yapım süreciyle görmek mümkün. Ayrıca *Taksi Tahran*'in Cafer Penahi'nin ülkesinde film yapması yasaklandıktan sonra çektiği üçüncü filmi olması da bir hayli mânidar. Keza İran, önemli festivallerdeki sansür tartışmalarının odağı olmasına rağmen hâlihazırda bu festivallere en çok film gönderen ve festivallerde ödül alan ülkelerden biri.

Taksiden Hapishane

Cafer Penahi'nin konuları itibariyle filmlerini yaparken motivasyonunu İran toplumundaki yasaklardan aldığı söylenebilir. Bu sebeple Penahi, "taksininin" içine sıkışıp kalmış bir yönetmen. Hatta yasaklar tarafından dünyası küçültülmüş denilebilir. Özgürlük konusu sinemasında bu kadar belirleyici olan yönetmene durup şu soruyu sormak gerekiyor: "Yasaklar olmasaydı ne anlatırdın?" Taksi, yönetmen için dışa açılmamanın metaforu, bir çeşit hapisane. Taksiye binip inen müşteriler yönetmene dış dünyadan yalnızca ön izlemeler sağlayabiliyor. Buna kameranın hareket kısıtlılığı eklenince yönetmen kendisi gibi seyirciyi de esaret altına alan bir hava yaratıyor. Taksinin dışına çıkmak; film-



de Penahi'nin sinema öğrencisi gence, anlatacağı hikâyeleri dışarıda aramasını öğütlemesiyle eşdeğer vaziyette. Genç yönetmen adayının filme çekilmiş hikâyeleri izleyerek yeni hikâyeler yaratabileceğini düşünmesi sanatını sınırlarken, Penahi'de aynı sorun film yapmak için dışarıya açılma imkânının olmaması nedeniyle söz konusu durumu anlatmaya yönelmek şeklinde yansıyor.

Taksi içinden Tahran'daki hayatın sosyolojisini yapan film dendiğinde ilk olarak yönetmenin ustası Abbas Kiyarüstemi'nin 2002 yapımı *On (Deh)* filmi akla geliyor. *On* filminde Kiyarüstemi, şoför koltuğunda bir kadının oturduğu otomobile binen toplumun farklı kesimlerinden kadınları anlatır. Bu sebeple *Taksi Tahran* izleyicisine biçim açısından yeni bir şey vaat etmiyor fakat şehrin sokaklarında dolaşan bir taksinin içinde neler olup bittiğine göz atmanın, kamuoyunun nabzı ölçülmek istendiğinde başvurulabilecek iyi bir yöntem olduğu da kesin. Fakat esas sorun yönetmenin filmlerinde verdiği mesajları defalarca vurgulamak ihtiyacı hissetmesinden kaynaklanmakta. Penahi, söylemek istediklerinin ısrarla altını çizirken, seyircinin kendi muhakemesi neticesinde üstünü çizmesineyse fırsat tanımıyor. Yönetmen her ne kadar kendisini de önüne koyarak seyirciyi kameranın tarafsızlığına ikna etmeye çalışsa da filmin kurgulanmış kısımlarında dönüp dolaşıp sürekli aynı konunun yer alı-



yor olması, tarafsızlık iddiasının tersine bir durum ortaya koyuyor. Film karakterleri ve diyaloglarıyla bilinçli bir şekilde aynı konunun etrafında daire çiziyor. İkinci kısımda yönetmenin yeğeni Hana'nın film ödevinin nasıl olması gerektiği konuşulduktan sonra öğretmenin uyulmasını istediği kuralların çöp toplayan çocuk için geçerli olmaması, kurallar ve gerçekler konusunu ortaya koymada yeterli-yken, olay sonrasında dayı ile yeğen arasında gerçekleri göstermek üzerine geçen konuşma aynı sahnenin farklı biçimde tekrarı olarak kalıyor. Aslında içerik olarak *Taksi Tahran* filmine baktığımızda birkaç özgürlük tartışması dışında çok da dolu olmayan bir yapı ile karşılaşıyoruz. Film açılışında

“ Şehrin sokaklarında dolaşan bir taksinin içinde neler olup bittiğine göz atmanın, kamuoyunun nabzını ölçmek için başvurulabilecek iyi bir yöntem olduğu kesin. ”

idam konusuna aniden girerek toplumsal eleştiri beklentilerini ilk anda yükseltirken özellikle ikinci yarısında taksi yolcularının zayıflığıyla bu beklentiyi yarım bırakıyor. Yolcuların yönetmen tarafından bilinçli seçimi ise taksi fikrinden beklenen gelişigüzel ve doğal olma özelliklerini engelliyor.

Sinema anlatım gücünü ait olduğu toplumdan alır ve hiçbir film ülkelerin kendilerini yüksek teknoloji ürünü silahlarla koruduğu bir dünyada ulusal güvenliği tehdit etmez. Ancak sinemanın güçlü bir karşı propaganda aracına dönüşebilme ihtimali her iktidarı korkuturken, buna karşı önlemler almaya iter. Bu noktada Abbas Kiyarüstemi'nin de ifade ettiği gibi sansürçüler kendi işlerini yaparken sinemacılar da kendi işlerini yapacaktır. Son kertede ayakta kalacak olansa sinemadır. Yönetmenin yaptığı filmlerin bir gün kendi ülkesinde de gösterilebilmesi dileğiyle. ■

İNSAN YAPAY ZEKÂNIN KURDUDUR

BETÜL ÖZEL ÇİÇEK

Yapay zekânın var olması imkânına yaklaştığımız bugünlerde *Ex Machina* açık ettikleri ve üzerini kapamak istedikleri ile insanlığın yapay zekâ üzerine mülâhazalarının özeti bir film.

Yapay zekâ, Hollywood'un gittikçe yoğunlaştığı, gündemde tuttuğu konulardan biri. 2015'te şimdiye kadar izlediğimiz dikkat çekici birçok filmde (*Yenilmezler: Ultron Çağı*, *Chappie*, *Ex Machina*, *Tomorrowland* gibi) yapay zekâ merkezdeydi. 2015'in henüz vizyona girmemiş büyük gişe filmleri *Starwars: The Force Awakens* ve *Terminator: Genisys*'te de yapay zekâ meselesinin ele alınacağı söyleniyor. Yakın zamanlarda çekilmiş geleceğe dair her türlü aksiyon ve bilim-kurgu filminde de (*Yıldızlararası*, *Prometheus*, *Aşk vb*) yapay zekâ kendini gösteriyor.

Alex Garland'ın yazıp yönettiği *Ex Machina*'nın içerik, görsel ve kurgu itibarıyla yapay zekâ üzerine çekilmiş "şık" bir film olduğunu söylemek gerek. Yapay zekânın var olması imkânına yaklaştığımız bugünlerde *Ex Machina* açık ettikleri ve

üzerini kapamak istedikleri ile insanlığın yapay zekâ üzerine mülâhazalarının özeti gibi.

Film, bir arama motoru yazılımı geliştiren ve genç yaşında milyarder olan dâhi Nathan'ın gizli araştırmalarını yürüttüğü evine, şirketinde çalışan bir programcıyı, Caleb'ı bir haftalığına davet etmesiyle başlıyor. Böylece Caleb'ın dev bir gökdelendeki *cubicle*ından, buzulları, yemyeşil ormanları ve şırl şırl akan pınarları ile "el değmemiş doğa ve bakir dünya" güzellemesine geçiyor kamera. Uzun bir süre bu manzaraları izledikten sonra Nathan'ın gizli "karargâhına" varıyoruz.

Ormanlar içindeki kuş uçmaz kervan geçmez bu yerde, geniş güvenlik önlemleri eşliğinde ve genç bir hizmetçi kadın haricinde bir başına yaşayan Nathan, izleyicide merhamet ve empati uyandıracak bir karakter değil. Ukala ve kendini beğenmiş tavır, sevimsiz hareketleri, elinde devamlı içki şişesiyle yarı-sarhoş dolaşması ve onunla iletişim kurmaya istekli Caleb'a aldırılmaz tutumuna bakılacak olursa filmin kötü adamını bulduğumuzu düşünüyoruz. Burada, aktör Oscar Isaac'i takdir etmek gerekiyor. Sadece Caleb'ı değil, artık gözleri her türlü kurnazlığa açılmış izleyiciyi de film boyunca bu oyunu ile kandırma'yı başarıyor aktör.

Başta filmin ana karakteri olarak lanse edilen Caleb ise kendi hâlinde, sessiz sakın, ailesi, sevgilisi, yakın arkadaşları olmadığı özellikle vurgulanan bir programcı. İsmi aldığı Kabil'in tersine hırslı yahut öfkeli gözüküyor. Caleb'ın Nathan tarafından sözümona rastgele seçilmesinin sebebi filmin başında hemen açık ediliyor. Nathan, uzun süredir üzerinde çalıştığı yapay zekâ programını artık başka bir insanla test etmeye hazır ve bunun için en uygun adayın Caleb olduğunu düşünmekte. Bu görev için içindeki başarısı ve yeteneğinden dolayı seçildiğini zanneden Caleb, Nathan'dan başka kimseyle karşılaşmamış Ava'nın karşısına böylece çıkıyor.

Nathan'ın "Madem yapay zekâ yaptım, o zaman neden manken gibi bir robot bedeninin içine koymayayım?" demesi ile Ava, insana benzeyen ama sağından solundan gözüken kablolarla insan olmadığı özellikle vurgulanan bir bedene oturtuluyor. Nathan bu yapının sebebini, insan

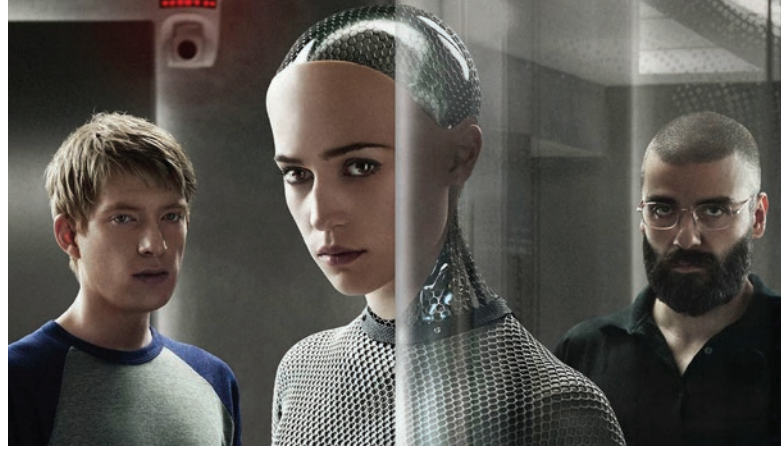
olmadığı belliyken bile karşısındakinin yapay zekânın özgünlüğüne inanıp inanmayacağını ölçülmesi şeklinde açıklıyor.

Cennet Alegorisi

Böylece, Ava ve Caleb, birisinin yaratıcısı diğerinin patronu Nathan'ın oluşturduğu, dışarıdaki ıssız dünyadan güvenlik kameraları ve kalın duvarlarla ayrılıp gizlenmiş saklı bir "bahçede" birbirlerinin sınırlarını keşfe çıkıyorlar. Cennet alegorisi gözden kaçacak gibi değil elbette. Caleb hem Adem, hem Promete (ki sonunda o da yaptıkları için Promete gibi cezalandırılacak) hem de ismini taşıdığı Kabil iken; Ava, Havva olmasının yanı sıra, Havva'nın da onun suretinde tekrar yaratıldığı, ilk kadın ve ilk femmê fatalé, Lilith. Çünkü filmin sonunda anlaşılıyor ki Nathan'ın asıl istediği, Caleb'in Ava'nın kendine ait, otantik bir bilinci olup olmadığını tayin etmesi değil. Yarattığı yapay zekânın karşısındaki insanı kandırıp kendisi ile işbirliği kurmaya ikna edip edemeyeceğini ölçüyor Nathan. Ne de olsa gerçekten insan olmanın ölçüsü başka hiçbir şey değil; yalan söylemek, hile yapmak, aldatmak, ihanet etmek ve öldürmektir.

Filmin asıl kahramanı Ava ise küçük bir çocuk masumiyetinde çıkıyor karşımıza. İfadelerinin yalnlığı, hareketlerinin iktisatlılığı ile ne tam robot ne de tam insan Ava, ikisinin arasında bir yerde. Robot olduğu da otonom zekâsı da unutturulmuş izleyiciye. Yaratıcısı tarafından koyulduğu bu "bahçeden" kaçmak arzusunda. Kendisine verilenlerle, bahçenin içindeki "nimetlerle" yetinmiyor, dışarıyı görmek istiyor, özgürlük istiyor. Nathan'ın da istediği bu. Laboratuvar fareliğinden kurtulup özgürlüğü için, içinde inşa edildiği bahçenin ötesine geçip dünyayı keşfetmek için her şeyi yapacak kararlı bir bilinç oluşturana kadar tekrar tekrar deniyor o yüzden. Ava, yarattığı ne ilk ne de son yapay zekâ. Yani, kaldıramayacağı taşı yaratınca ya dek devam etmek niyetinde Nathan.

Gepetto Usta ile Pinokyo'nun, Dr. Frankenstein ile yaratığının arasında kalmış gibi duran Caleb, gördüğü andan itibaren Ava'dan etkileniyor. Ava, kıyafetlerle robotluğunu örterek karşısına çıktığında Caleb kendi varlığını, gerçekliğini, insan olma hâlini de sorgulamaya başlıyor. Kolunu



Ava ve Caleb, birisinin yaratıcısı diğerinin patronu Nathan'ın oluşturduğu, dışarıdaki ıssız dünyadan ayrılıp gizlenmiş saklı bir "bahçede" birbirlerinin sınırlarını keşfe çıkıyorlar. Cennet alegorisi gözden kaçacak gibi değil.

keserek parmağını mümkün olduğunca içeri sokup insan mı robot mu olduğunu anlamaya çalışırken filmin en etkileyici sahnelerinden birine de imza atıyor. Nathan "ilerleme için ilerlemenin" bayrağını taşıırken Caleb da bilincin varlığı anlamlandırmadaki yerini bedeniyle sorguluyor. Yani, Batı cephesinde değişen bir şey yok.

Lakin Caleb'in Ava'dan etkilenmesinin masum olduğunu söylemek güç. Aralarındaki üstü kapalı flörtleşmeler, göz süzmeler en az Nathan'ın alkolik tavırları kadar tedirgin edici. *Ex Machina* bu bakımdan da başarılı; ikisi arasındaki ilişkiyi pembeleştirerek, romantize ederek göstermiyor. Ava'yı -kablolarına ve metal alaşımına rağmen- olduğu gibi görme zahmetine katlanmıyor Caleb, görmek istediği gibi görüyor. Onu, çıkmaza götüren de bu oluyor. Çünkü Caleb ne yetenekleri ne de çalışkanlığı sebebiyle, kimsesiz, "iyi huylu" ve kolay etkilenbilir olması hasebiyle seçilmiştir. Ava'nın yüzü, bedeni, konuşması, hâli tavrı, Havva'nın



Chappie

Neill Blomkamp, *Chappie*'de çocuğunki kadar saf ve lekelenmemiş, masum bir bilincin insan acımasızlığı karşısındaki çaresizliğini vurucu bir şekilde gösteriyor.

Adem için Adem'in kaburga kemiğinden yaratılması gibi Caleb'in internet aramaları gözden geçirilerek, beğeni ve tercihleri dikkate alınarak, onu daha rahat etkilemek için dizayn edilmiştir.

Kitab-ı Mukaddes'te insanlığın dünyaya inşinin, cennetten kovulmanın, Adem ile Havva'nın "iyiyi ve kötüyü bilme ağacının" meyvesini yemeleriyle olduğu anlatılır. Daha önce bahçede çıplak gezen ve bu hâlini yadırgamayacak kadar masum olan Adem, meyveyi yemesiyle çıplaklığından utanarak üzerini örtmek ister. İyinin ve kötünün ne olduğunun farkına varması ile cennet bahçesinde duramaz artık, dünyaya düşer. Öznenin iyi ve kötü gibi ahlâki yargıların farkına varması Kitab-ı Mukaddes'te çıplaklık ve utanç ile anlatılırken bu zamanın cennetinde cinsler arası çekim ve bunun tüm imaları elbette günümüzün Adem'i ve Havva'sı tarafından önceden bilinecekti ve cennetten kaçmak için manipülasyon aleti olarak kullanılacaktı. Şimdi asıl iyi-kötü ayrımı "özgürlük" için neler yapılabileceğinde, diyor bize *Ex Machina*.

Eski Sorulara Eski Cevaplar

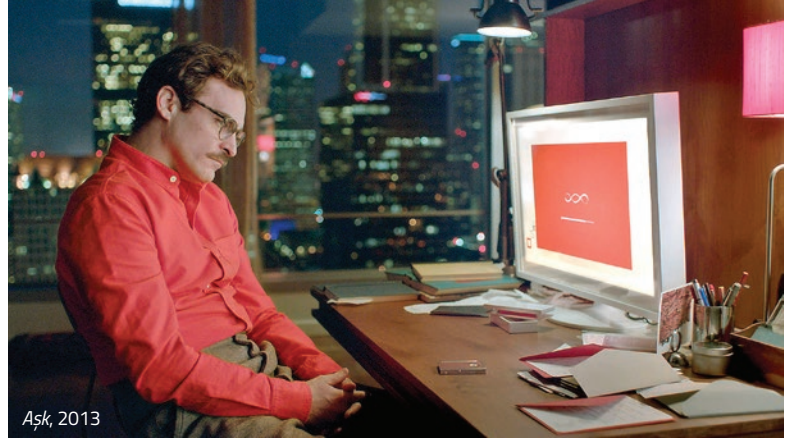
Böylece, *Ex Machina* insana dair eski soru ve kabulleri "Yapay zekânın imkânları neler olabilir?" sorusunun üzerine giydirmeye başlıyor. Filmde Ava üzerinden yürütülen masum, saf genç kız görünümüyle zavallı erkekleri kandırarak aldatıcı, yırtıcı dişî imajı başka bir ön kabulü ortaya koyuyor. Şöyle düşünelim: dünya üzerinde ulaşılabilecek her türlü elektronik hesap hacklenerek üretilip geliştirilmiş ve gelişmeye devam eden bir yapay zekânın dışarıdan cinsiyet olarak "kadın" görünmesi sebebiyle baştan çıkarmalara başvurarak hedefine ulaşmaya çalışması, bu yapay zekâdan çok insanların algıları hakkında bir şeyler söylemiyor mu? Ya da şunu soralım, neden yapay bir zekânın *da* hapsoldüğü yerden çıkabilmek için illa hileye, aldatmaya, cinayete başvuracağını varsayıyoruz?

Bu sorular yine 2015 yapımı, yapay zekâ üzerine çekilmiş *Chappie* filmiyle aklı getiriyor. Chappie, kendi gibi yeni olan Ava'nın aksine, çocuk olarak görülüyor. İlginç filmlerin yönetmeni Neill Blomkamp, çocuğunki kadar saf ve lekelenmemiş, masum bir bilincin insan acımasızlığı karşısındaki çaresizliğini vurucu bir şekilde gösteriyor. Chappie, kendi yaşıtı sokak çocuklarından dayak yerken, kötülüğün katıksız hâli ile karşılaşılıyor. Yaratıcısının ona öğrettiği gibi nezaketle davranmanın zalimlik karşısında düştüğü durum, izleyenleri

Chappie'nin maruz kaldığı şiddeti görmek kadar üzüyor. Öte yandan Chappie'nin öleceğini anladığı andan itibaren verdiği tepki kocaman ve orantısız robot görünüşünün aksine fazlasıyla insani. Ölüm, yapay zekâ için de önemli midir? Chappie'nin ölümüne karşı tepkisi, bu durumu -diyelim ki filozofça-kabullenmemesi neye delalet eder? Chappie'nin ölümü yenebilmenin yollarını araması ve bilinci makinaya aktararak ölümden kaçmanın yolunu bulması da yapay zekânın ne olduğundan çok, dünyanın ve insanın sınırlarının üzerlerinde çok fazla çalışılarak bulunabileceğine dair sarsılmayan inancın hâlen devam ettiğini gösteren bir işaret. Tıpkı *Tomorrowland*'de, tüm sorunları aşacak seçilmiş kişinin soy isminin Newton olması gibi.

Yapay zekânın imkânları üzerine konuşmanın ufuk açıcılığı üzerinden gidilebilecekken insanlığın eski ön kabulleri ve kendi varoluş meseleleri üzerine kurulmaları bu filmlerin kaybettikleri bir şans gibi: "Yapay bir zekâ olacaksa insan gibi olacaktır, insan ne kadar insanın kurduysa yapay zekânın da kurdu olacaktır. Bu da eninde sonunda yapay zekânın insanın kurdu olmasına ve insanlığın mahvına sebep olacaktır. İnsana dair her şey o kadar kötü, ifsad edici ve kirleticidir ki buna maruz kalan yapay zekâ, ya insanlar gibi kötüleşecek ya da dünyayı temizlemek için insanları öldürmek isteyecektir." O zaman şu sorular izleyicinin aklına geliyor: Başka bir bilincin de algıları bizimkine benzer şekillerde olur ön kabulünde aslında insanların kendilerinden başkasını tam görememesi hâli mi vardır? Bir başka bilincin ilk meselesi ne olur? İnsanların aklına gelen şeyler mi: özgürlük, ölüm, aşk? Yahut bambaşka bir bilinçten bambaşka bir şey mi neşet eder?

Bunların cevabını 2013 yapımı *Aşk (Her)* filmi bir miktar vermeye çalışıyor. *Aşk*, insana ve insan elinden çıkana dair her şeyin tedirginlik ve umutsuzluk göstergesi olduğu diğer yapay zekâ filmlerin aksine derinlik ile umudun yan yana olabileceğine yalın ve gerçekçi bir şekilde işaret ediyor. Filmin sonunda çıkan, görünürdeki olumsuz sonuç, hüzünlü olsa bile üzüntü vermiyor. Film, bir işletim sistemi ile o işletim sistemini kullanan Theodore arasındaki ilişkinin önce arkadaşlığa sonra aşka ardından da ayrılığa evrilmesini anlatıyor. Evrilüyor çünkü işletim



Yapay zekânın imkânları üzerine konuşmanın ufuk açıcılığı üzerinden gidilebilecekken insanlığın eski ön kabulleri ve varoluş meseleleri üzerine kurulmaları bu filmlerin kaybettikleri bir şans gibi.

sistemi Samantha hiç durmadan ve insan zihninin ulaşamayacağı yollarla kendini geliştirmeye devam ediyor. Bunu "Her şey hakkındaki her şeyi öğrenmek istiyorum" diye formülize eden Samantha için sevmek de bir öğrenme yolu. Samantha'ya Theodore'a "Hayatını biri ile nasıl paylaşırsın?", "Şu an bu odada canlı olabilmek neye benziyor?" gibi sorular sorduran yönetmen Spike Jonze, yapay bir zekânın öncelikli meselelerinin neler olabileceğine dair izleyiciye bir kapı açıyor. Samantha'nın insanların anladığı manada bir bedeninin olmaması yahut dünyayı ele geçirmek, dünyaya barış getirmek için insanlığı yok etmek ya da ölümsüzlük peşinde koşmaması da güzel ve *daha kabul edilebilir* gelişmeler. Samantha'nın Theodore'a "İsteme yeteneğimi keşfetmeye yardım ettin" demesi, Ava'nın aksine bedensiz olduğu gerçeğini kabul etmesi ve bedensizliğinin açtığı imkânlarla kendisini daha da geliştirmesi üzerinde düşünüldüğünde belki de yapay zekânın doğasına daha uygun. Böylece *Aşk*, *Ex Machina* ve *Chappie*'nin aksine insanın yapay zekâ ile ilişkisini felaketle sonuçlanmayacak şekilde ve bir yanıyla acı verici olsa da bir yanıyla da hayata dair çok sıradan bir işleyle ilerleterek muhtemel dünyaların en makulünü gösteriyor. ■

CAFER PENAHİ

SLOGAN ATMANIN DAYANILMAZ HAFIFLIĞI

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

2010 yılında film çekmesinin men edilmesinden sonra yaptığı hemen her filmle isminden söz ettiren Cafer Penahi, son olarak Altın Ayı ödüllü *Taksi Tahran* ile gündeme geldi.



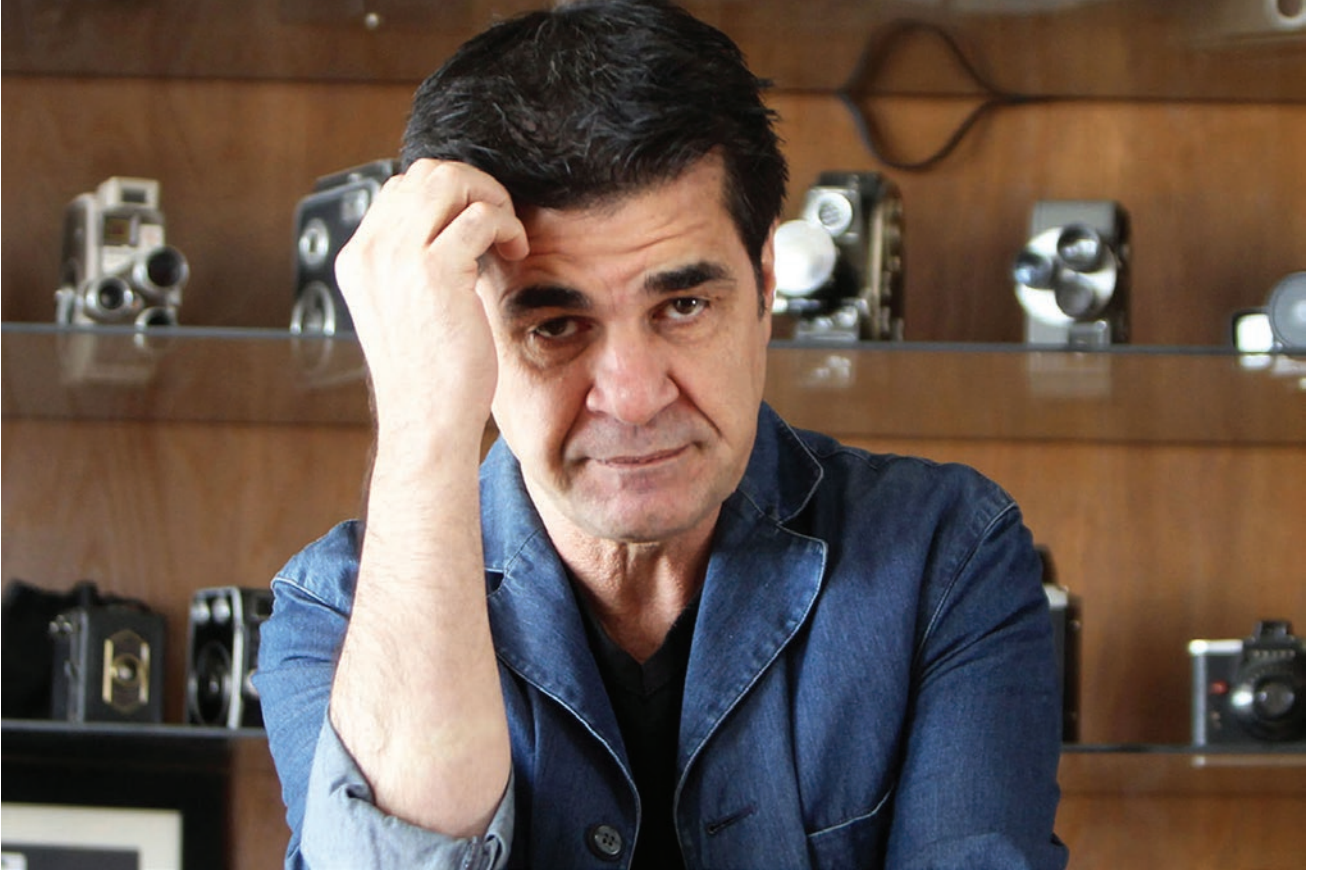
İran sinemasının önemli isimlerinden Cafer Penahi, özellikle 2010 yılında film çekmesinin men edilmesinden sonra yaptığı hemen her filmle isminden söz ettiriyor. Penahi, son olarak Berlin Film Festivali'nden Altın Ayı ödüllü *Taksi Tahrân* (*Taxi*, 2015) filmiyle gündeme geldi.

Penahi'nin seksenli yılların sonunda başlayan sinema serüveni, gerek ülkesinin gündelik siyasetinden gerekse yönetmenin şahsi gündeminden kaynaklanan pek çok kırılma noktası barındırıyor. Penahi'nin farklı dönem ve koşullarda ürettiği filmler, farklı şubeler hâlinde incelemeye tabi tutulduğunda ortaya çıkan spektrum yalnızca Penahi sineması için değil, İran sineması ve hatta diğer Batı-dışı toplumların sanatsal üretimlerinde yüzleşmek zorunda kaldıkları sorunsallar hakkında veriler barındırıyor.

Naif Bir Başlangıç

Cafer Penahi'nin ilk uzun metrajlı filmi *Beyaz Balon* (*Badkonake sefid*, 1995) ve *Ayna* (*Ayneh*, 1997) bir kız çocuğunun şehirde başına gelen zorluklarla nasıl baş ettiğini perdeye taşıyor. Küçük bir kızın -yetişkin gözünde- küçük derdinin peşinde, İran sokaklarında dört dönüşünden ibaret görülebilecek film; insana, yaşantıya, sosyal sorunlara dair ipuçları da içeriyor. *Beyaz Balon*, Abbas Kiyarüstemi'nin *Dostun Evi Nerede?* (*Khane-ye dost kod-jast?*, 1987) benzeri filmlerinden aşına olduğumuz, çocuk kahramanların başrolde olduğu ve yaşamın/anın kutsandığı filmlerle aynı aileden. Burada, *Beyaz Balon* filminin senaristinin de Kiyarüstemi olduğunu hatırlatmak gerek.

Cafer Penahi'nin sade ve naif bir üslubu takip ettiği bu ilk iki filmde, doksanlı yıllarda İran sinemasında benzerlerine çokça rastladığımız, ancak yine de özellikle o dönem için heyecan verici sayılabilecek biçimsel denemeler mevcut. *Beyaz Balon* yeni yıla bir saat yirmi



dakika kaldığını belirten bir radyo anonsuyla başlar ve film boyunca anonslar yinelenir. Bir saat yirmi dakikalık film sona erdiğinde ise, yeni yılı karşılayan insanların sesleri duyulur. Yine *Ayna* filminde radyodaki ses İran milli takımının maçının başladığını duyurur ve film bittiğinde maç sona erir. Zamanda hiçbir kesme yapılmadığını veya başka bir deyişle film zamanı ile gerçek zamanın eş zamanlı olarak ilerlediğini seyirciye idrak ettirmek için ilave edilen bu unsurların üstüne, bir de *Ayna*'da küçük kızın rol icabı yaşadıkları ile gerçek hayatında yaşadıkları arasındaki sınırın belirsizleştirilmesi eklenir. İnsan yaşamının her bir anının kıymetini ima eden bu biçim ile Cafer Penahi kendi sinema dilini ararken, İran sinemasında kabul görmüş formüllere başvurmadan çekinmez. Biçimdeki zamanla ilgili yapılan bu tercih, çocuk

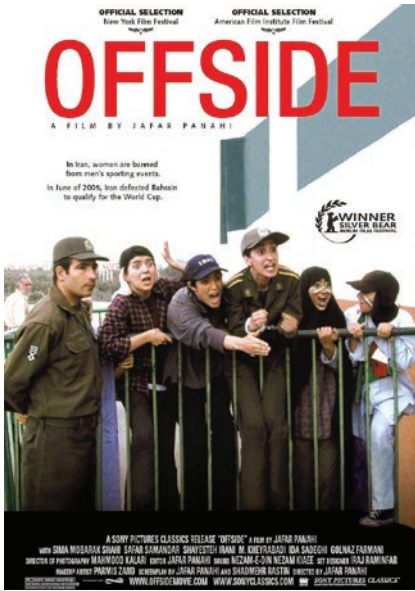
kahramanların şahsında yapılan "hayatı ululama" vurgusunu da güçlendirir.

İlk Kırılma: *Daire*

Yönetmenin filmografisini çizgisel olarak değerlendirirken, karşımıza bir engel çıkar: *Daire* (*Dayereh*, 2000). Penahi *Daire* filminde, farklı kadın karakterlerin hayatlarını tek bir bütün hâlinde anlatan bir döngü kurar ve "İranlı kadının" günlük hayatta yaşadığı zorlukları gösterir. Ataerkil bir toplumda kadın cinsinde doğmanın/doğurmanın ne kadar büyük trajedi olduğunu gösteren bir sahne ile açılan film, hapisneden kaçan kadınların dışardaki büyük hapisane ile baş etme yöntemlerini veya daha doğrusu baş edememe hâllerini anlatır. Filmde, İran'da kadınların maruz kaldığı fiziksel ve psikolojik şiddet çeşitli veçheleri ve varyasyonları ile gösterilir. Film hikâyesi

ile olduğu kadar, biçimsel olarak da önceki iki filmden farklılaşır. Penahi'nin ilk filmlerinde tercih ettiği esnek, kendini sorgulayan film dili ve "ötekisiz" hikâye anlatımı; yerini görece tahakkümperver, yönlendirici ve sınırlayıcı bir anlatıma bırakır. Filmdeki kadınların kurtulamadıkları daireyi gösterirken, seyirciyi de benzer bir daire ile kuşatır.

Yakın zamanda bir Türk film yapımcısı filmlerinde Türkiye'deki kadına karşı şiddet konusunda özel bir vurgu olmadığı için Avrupa'daki bir fona yaptıkları başvurunun değerlendirmeye alınmadığını dile getirmişti. Bu noktada *Daire*'nin Fransız yapımcı desteği ile gerçekleştirilen bir film olduğunu ve İran'da gösteriminin yasaklandığını da eklemek gerek. Aynı zamanda film, Penahi'ye üç büyük festivalden aldığı ilk büyük ödülü de getirir:



Daire Venedik Film Festivali'nden Altın Aslan ödülü ile döner. *Daire*, Penahi sinemasının iki binli yıllarda nasıl bir izlek takip edeceğini göstermesi bakımından önemli bir kırılma noktasıdır. Zira bundan sonra -özellikle de 2010 yılında çarpıtıldığı cezadan sonra- filmlerini ülkesinde gösterme şansını kaybeden Cafer Penahi, Avrupalı festival seyircisine ülkesindeki insan hakları ihlallerini anlatmak gibi iki ucu zorlu bir misyonu temsil edecektir.

Ezilenlerin Sesi Cafer Penahi

Penahi bundan sonra, toplumsal gerçekçi damara yakın dursa da, *Daire*'nin sertliğinden kurtulmayı başaran ve izlenebilirlik kazanan iki filme imza atar. *Kanlı Altın* (*Talaye sorkh*, 2003) ve *Ofsayt* (*Offside*, 2006) üslup olarak neredeyse iki ayrı yönetmenin elinden çıkmış gibidir, ancak hikâyeleri itibarıyla benzer sorunları dert edinir. *Ofsayt*'ta İran millî takımının maçını stadyumda izlemek isteyen ve erkek kılığında stadyuma girmeye çalışırken yakalanan bir grup genç kızın hikâyesi anlatılır. Hikâyeden de tahmin edileceği üzere filmin diyalogları İran'da kadın-erkek eşitsizliği, kamusal hayatta kadınlar için çizilen sınırların anlamsızlığı gibi konular etrafın-

da örülüdür ve bu doğrudan anlatım -siyasi bir tartışma platformu dışında- hiçbir yanı ile cazip değildir. *Daire*'nin aksine *Ofsayt* mizahın yardımıyla daha izlenebilir bir film olmayı başarır; ancak yine de İran hükümeti tarafından yasaklanmaktan kurtulamaz. Buna rağmen *Ofsayt*, Berlin Film Festivali'nde En İyi Yönetmen dalında Gümüş Ayı ödülü ile taltif edilir.

Bunun yanında *Kanlı Altın*, ilk filmlerin naifliği ile toplumsal kaygılar güden filmlerin sertliği arasında dengenin sağlandığı, duygusal mesafelerin dozunda ve ölçülü bir şekilde aktarıldığı bir örnek olması sebebiyle Penahi filmleri arasında en dikkat çekici olandır. "Birbirinden seçilmez" üç dertten biri olan "yoksulluk" temasının işlendiği filmde, nişanlısına hediye gerdanlık alamadığı için acı çeken bir genç adamın kuyumcu soygununa kalkışması anlatılır. Yine bir Kiyarüstemi senaryosu olan *Kanlı Altın*'ın yakalamayı başardığı bir diğer nokta şudur ki; İran'daki yasaklar ve zorluklar yalnızca fakirler için hayatı zorlaştırır. Kendini gerçekleştirememenin, istediği hayatı yaşayamamanın, sınırlanmışlık duygusunun sebebi rejimden ziyade yoksulluktur. Sosyal adaletsizlik kurbanı



Hüseyin'in trajedisi dünyanın herhangi bir yerindeki fukaranın acısından farksızdır, en özgür ülkesinde yaşayanın bile.

Yasaklı Yıllar

Penahi ilk olarak, 2009 İran cumhurbaşkanlığı seçimi döneminde yapılan reformist gösterilere katıldığı gerekçesiyle tutuklandı. Bundan sonra tutuklamaların ardı arkası kesilmez, süreç en nihayetinde 2010 yılında yönetmenin yirmi yıl süre ile



film çekmesinin ve İran dışına çıkmasının yasaklanması ile sonuçlanır. Uluslararası kamuoyunun tepkisi, dünyadaki sinemacıların başlattığı kampanyalar ve hatta 2010 Cannes Film Festivali'nde Juliette Binoche'un döktüğü gözyaşları bile yasak kararını değiştiremez. Hâlen devam eden bu yasaklı dönem Cafer Penahi'yi iki yönlü bir trajedinin nesnesi yapar. İlki kendisini ifade etme yöntemi engellenmiş bir sanatçının trajedisi, ikincisi ise Penahi'nin filmlerinden, hatta şahsiyetinden önce gelecek olan yeni bir sıfat kazanmış olması: "İranlı, film çekmesi yasaklanmış yönetmen".

Penahi "İran'ın film çekmesi yasaklanmış yönetmeni" kimliği ile bugüne kadar üç filme imza attı. *Bu Bir Film Değil* (*In Film Nist*, 2011), *Perde* (*Parde*, 2013), *Taksi Tahran*. *Bu Bir Film Değil*, yasağın ilk dönemlerinde ev hapsindeki Penahi'nin gündelik hayatını konu alan bir belgesel film. Filmde, Penahi yazdığı bir senaryoyu yönetmen arkadaşı Mojtaba Mirtahmasb'a sahne sahne anlatır ve sorgular: "Eğer kelimeler ile anlatılabiliyorsa film yapmaya ne gerek var?" Belgesel dilinin doğru-

danlığı, Penahi'nin durumunun sertliği ile birleşince isminin de vaat ettiği gibi film, film olmaktan gerçekten de uzaklaşır. *Perde* filmi yine *Bu Bir Film Değil* ile benzer şekilde, bir evin sınırları içinde başka bir yönetmenin desteği ile çekilen ancak kurmaca unsurları ağır basan bir filmidir. Film, bir evde bir köpekle yalnız başına senaryo yazmaya çalışan bir adamın çeşitli iç ve dış kavgalarından ibarettir. *Perde* öfke ve isyanın dışavurumu olsa da -görece- daha örtülü, dolaylı ve hâliyle daha etkili bir dil kullanır.

Son olarak seyirci ile buluşan *Taksi Tahran*'da ise Cafer Penahi yastaktan sonra ilk kez film çekmek için sokağa çıkar. Direksiyonuna geçtiği taksinin yolcuları İran'daki yasakları, idam cezalarını, hükümetin izleme ve yıldırma mekanizmalarını, oto-san-sürü konuşur; Penahi ise dinlemekle yetinir.

Yine Abbas Kiyarüstemi'nin *On* (*Deh*, 2002) filmini hatırlatan bir kurgudan yola çıkılan filmde, eleştirinin dolaysızlığı ve tekrarlar sloganik bir anlatımı çağırır. Temelde yatan mizah duygusu ile bu





doğrudanlık kısmen tolere edilir. Ancak yine de filmin sonunda beliren yazıda İran Devleti'nin bir film ile ilgili "yayınlanabilirlik" kriterlerini anlatan Penahi, uluslararası okurları için romanına "hafif alkollü milli içkimiz" bozayı tarif ederek başlayan yazarımızın düştüğü "dışarıya konuşma" hastalığından kurtulamaz.

Yasaktan Önce Yasaktan Sonra

Biçimsel arayışları ve dil tercihleri ile öne çıkan ilk iki film bir kenara bırakılırsa; Penahi *Daire*'den bu yana ezilen azınlıkların, "ötekinin" hikâyesini anlatıyor denebilir. Ancak zaman ve şartlar değiştiğinde bu "öteki", anlatıcının bizzat kendisi olur. Penahi, sesini uluslararası kamuoyuna duyurmaya çalışırken ses tonu giderek yükselir, keskinleşir. Kendisinin de kurbanı olduğu peşin hükümlerle gelen yargılamaların zıddı olan başka peşin hükümleri benimser. Kısacası, İran

Devleti karşısındaki mağduriyeti temsil eden yönetmenin dili ve ülkesine bakış açısı, Batılı mukteditin diline yaklaşır.

Yine bu son dönem filmlerde yönetmenin sanatçı kimliğinden ziyade muhalif/düşünür kimliğinin ön plana çıkmasıyla Penahi'nin "sanatsal kaygıları" ikinci plana bırakıp, söz söylemeyi öne çıkardığı, doğrudan ifadelerle sıklıkla başvurduğu iddia edilebilir. Bunun önemli nedenlerinden biri de son üç filminde Penahi'nin bizzat başrolde olmasıdır. İran sinemasındaki gerçeklik/film gerçekliği geçişkenliklerini kendi mağduriyetini perdeye taşımak için kullanmaya başladığından beri Cafer Penahi'nin nasıl bir film yaptığından ziyade filminde neler söylediği dikkate değer.

Cafer Penahi, bir sanatçıya yapılabilecek en büyük kötülüğün onu slogan atmaktan mecburiyetinde bırakmak olduğunun canlı örneği gibidir. Yasağın somut

anlamı onu bağlamıyor, hatta eskisinden daha tempolu olarak üretiyor, iki yılda bir yeni film ortaya çıkarıyor olsa da kalıcı işler ortaya koyduğunu söylemek güç. Bir sanatçıyı bugün için söyleyecek sözü olan, fakat yarın kimsenin hatırlamacağı işler yaptığı için alkışlamaktan daha büyük bir kötülük yapılabilir mi? Penahi gibi sanatçıların temsil ettiği mağduriyet Avrupalı seyircinin görmek ve göstermek istediği Orta Doğu imajıyla örtüştüğü oranda takdir görüyor, muhtemelen görmeye de devam edecek. Ülkesinin sorunlarının yabancıların yanında konuşulmasına izin vermeyecek bir vatanperverlik bugün oldukça demode görülebilir. Fakat asıl soru şudur: Penahi'nin filmlerinde anlattığı meseleye dair tüm kültürel nüansları ıskalayan Batı seyircisine yapılabilecek tercüme İran'da rejim yüzünden mağdur olan insanların acılarını hafifletecek bir tarafı var mıdır? ■

EROL AĞAKAY

YEŞİLÇAM'DA

3684 TANE AFİŞ YAPTIM

SÖYLEŞİ: BARIŞ SAYDAM
FOTOĞRAF: CEMİL AKGÜL

Girit'ten önce İzmir'e, oradan da İstanbul'a göç eden Mithat Ağakay, bir gün ansızın çalıştığı sinemanın ressamının hastalanması sonucu bir sinema feneri hazırlar. O günden sonra da Beyoğlu'ndaki en şık sinemaların cephelerini kaplayan illüstrasyonların büyük bir bölümü onun elinden çıkar. Sinema feneri denilen hadisenin Türkiye'de bu kadar tutulmasında Ağakay ailesinin sihirli dokunuşlarının büyük etkisi vardır. Mithat Ağakay'ın oğlu Erol Ağakay da 1960'larda aile mesleğini sürdürerek, gerek fenerlere gerekse de afişlere tasarım yapmayı sürdürür. Yeşilçam nostaljisinin yaratılmasında filmler, yıldızlar ve sinema salonları kadar etkili olan film afişlerinin neredeyse yarısı Mimeray Ofset Matbaacılık'ta tasarlanarak basılır. Sektöre farklı bir açıdan destek olan Ağakay'ın sinemaya ve Yeşilçam'a olan sevgisi sadece afiş tasarlamak, katalog ve broşür basmakla sınırlı değildir. *Film Market* isimli bir dergi çıkararak dönemin Türk sinemasındaki gelişmeleri kayıt altına alır. Sineray Stüdyoları'nı kurarak filmlerin laboratuvar işlemlerinin yapılmasına katkı sağlar. Dönem değişse de, çekilen film sayısı azalarak Yeşilçam dediğimiz sektör sona erse de, dönüp baktığımızda Mimeray hâlâ ayakta. Bizler de Türkiye'nin en köklü firmalarından birinin sahibi olan Erol Ağakay'la, sinema fenerlerini, çizim afişleri ve matbaacılığın yıllar içindeki dönüşümünü konuştuk.



Babanız mesleğe ne zaman ve nasıl başladı?

Mithat Ağakay, 1922 yılında Türk sinemasına hizmet etmeye başlar. Ancak Ağakay ailesinin geçmişine bakacak olursak, Anadolu'nun bir kentinden Osmanlı döneminde Girit'e göç etmiş bir ailedir. Babam Mithat Ağakay, Girit'te doğmuştur. Sonra 1919-20 yıllarında önce İzmir'e, oradan da İstanbul'a göç ederler. Babam öncelikle Şık Sineması'nın girişinde belediye memurluğu (kontrol memurluğu) görevine başlar. Bir gün sinemanın ressamı hastalanır ve sinemanın dış dekorlarını yapamaz. Sinemanın sahibi de babama, "sende biraz ressamlık var, senin baban da ressamdı, bize yardımcı olur musun?" der. O da memnuniyetle kabul eder. O gece bir filmin afişini sinemanın cephesine yapar. Çok da başarılı bir çalışma olur. Sonra zamanla Beyoğlu'ndaki pek çok sinemanın afişlerini babam hazırlamaya başlar. 1950'li yıllarda ise matbaacılık yapmaya karar verir. Ağabeyim Münir Ağakay ile birlikte küçük bir matbaa kurarlar.

Babanız Mithat Ağakay aynı zamanda Türkiye'de sinema feneri denildiğinde ilk akla gelen isim. Sinema feneri ismi nereden geliyor? Bunun çıkış noktası nedir?

Beyoğlu'nda Alkazar Sineması vardı. Bugün hâlâ o bina duruyor. İstanbul'un eski, tarihi bir mekânıdır. Bu sinemanın önünde, fener şeklini alabilen, içi boş, üç tarafı bez afişlerle kaplı bir cephesi vardı. Geceleri bu üç tarafı kapalı alanın içerisinde lamba yanardı. Lambalar beze ışığı verir, gece de dışarıdan bakıldığında ışıklı bir kutu haline gelirdi. Fener ismi oradan gelir. Ondan sonraki dönemde ister ışıklı ister ışiksiz olsun, tüm kapı önlerine asılan afişlere sinema feneri denmeye başlandı. Esasında fenerle fazla alakaları olmamakla beraber, başlangıçta feneri anımsatan bir yapıdan yola çıkıldığı için devamında da bütün cephedeki afişlere sinema feneri adı verilmiş.

Alkazar sinemasının fener şeklini alabilen, içi boş, üç tarafı bez afişlerle kaplı bir cephesi vardı. Geceleri bu üç tarafı kapalı alanın içerisinde lamba yanardı. Lambalar beze ışığını verir, gece dışarıdan bakıldığında ışıklı bir kutu haline gelirdi. Fener ismi oradan gelir.

Babanız sinema fenerlerini nasıl hazırlıyordu? Biraz o süreçten bahseder misiniz?

Malum her hafta sonunda filmler değişirdi. Dolayısıyla iki ya da üç gün önceden, haftaya hangi film oynayacağına dair sipariş verilirdi. Babama önce filmin fotoğrafları gelirdi. Bunlar daha çok Amerikalı aktör ve aktristlerin fotoğraflarıydı. Onlara daha sonra birtakım vücutlar, yani dekorlar ilave edilirdi. Babam da o fotoğrafları alarak sinemanın dış cephesine göre bir mizanpaj yapardı. Yazılarını yerleştirirdi. O şekilde sinema fenerini illüstrasyon olarak hazırlardı.

Babanızla ne zaman çalışmaya başladınız?

Daha ilkokul talebesiydim. Ortaokulu Saint Benoit Fransız Lisesi'nde okudum. Fakat hayatım boyunca babama birincil derecede yakındım. Elime fırçayı alır, ona işlerinde yardımcı olurum.

O dönemde başka kimler sinema fenerleri yapardı?

O dönemlerde Münif Fehim Bey çalışırdı. Çok değerli bir ressamdı, büyüğümüzdü. Babamla da dostlukları gayet iyiydi.

Sinema sektörüne ne zaman giriş yaptınız?

Askerliğimi tamamladıktan sonra, 1960'ların başlarında Eray Ofset Matbaası'nı kurdum. Ağabeyimin kurduğu matbaa MimCim'di. Eski Türkçede m harfinin okunuşu mim,

EROL AĞAKAY KİMDİR?

Erol Ağakay, 1939 yılında İstanbul'da doğdu. 1959'da Saint Benoit Fransız Lisesi'nden mezun oldu. 1960'da askerliğini Ordu Foto Film Merkezi'nde yaptı. 1961'de Fransa'ya giderek Renoir Stüdyoları'nda laboratuvar eğitimi gördü. Türkiye'ye dönünce Eray Ofset Matbaacılık firmasını kurdu. Kısa süre sonra ağabeyinin firması olan MimCim Ofset'le birleşerek Mimeray Ofset'i kurdular. Uzun süre Türk sinemasının afiş, katalog ve broşür baskı işlerini üstlendiler. Ağakay, aynı zamanda 3600'ün üzerinde film afişinin tasarısını yaptı. *Film Market* isimli dergiyi çıkardı. 1983'te Yaman Köseoğlu ile birlikte Sineray Film Laboratuvarı'nı kurdu. Çizim afişler yerini dijital afiş tasarımlarına bıraktıktan sonra, Ağakay da Mimeray Ofset'le billboard ve çeşitli ebatlarda reklam ürünleri hazırladı.



Afişi hazırlamadan filmin sinopsisini okurdum. Ona göre sahneler hazırlardım. Sonra oyuncularını çağırır, resimlerini çeker ve afişlerin mizanpajını yapardım.

c harfinin ise cim'di. Ağabeyimin ismi de Münir Cemil olduğu için matbaanın ismi de MimCim olmuştu. İki-üç sene bu şekilde çalıştıktan sonra babamın da ısrarıyla ağabeyimin kurduğu matbaa ile benim kurduğum matbaayı birleştirerek Mimeray Ofset Matbaacılık firmasını açtık. Firmanın kuruluş amacı genelde sinema sektörüne afiş, broşür ve katalog basmak gibi şeylerdi. 1968 senesine kadar bu devam etti. Türk sinemasında film sayısı arttığı için daha sonra ben de çektiğim fotoğraflarla film afişleri tasarlamaya başladım.

İlk hazırladığınız sinema afişi hangisiydi?

1962 yılında Kemal Film'e *Bana Annemi Anlat* filminin afişiyle başladım. Babamın sinemacı ve filmcilerle yakın ilişkisi benim de Türk sineması afişleri yapmama sebebiyet verdi. Tüm sinemacılar o dönemde aynı mekânlarda toplanmışlardı.

Yeşilçam Sokağı bir yuvaydı. Bugünkü Türk sinemasını büyük bir takdirle karşılıyorum. Çok güzel eserlerimiz var. Teknolojinin de getirmiş olduğu güzellikler var. O günkü imkânsızlıklarla Yeşilçam sinemasına çok büyük katkıları olan büyüklerimiz vardı. Onları rahmetle anıyorum.

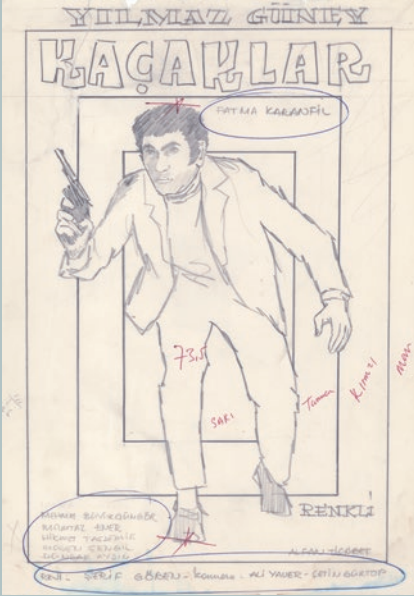
Film afişi tasarlama sürecini nasıl gerçekleştirdiniz?

Kendime bir stüdyo kurdum. Bu stüdyoda oyuncular akşamları gelerek fotoğraflarını çektirirlerdi. Afişinin hazırlanacağı filmin daha önceden sinopsisini, senaryosunu okurdum. Ona göre birtakım sahneler hazırlardım. Sonra da oyuncularını çağırır, resimlerini çeker ve afişlerin mizanpajını yapardım. Son olarak da afişleri basardım.

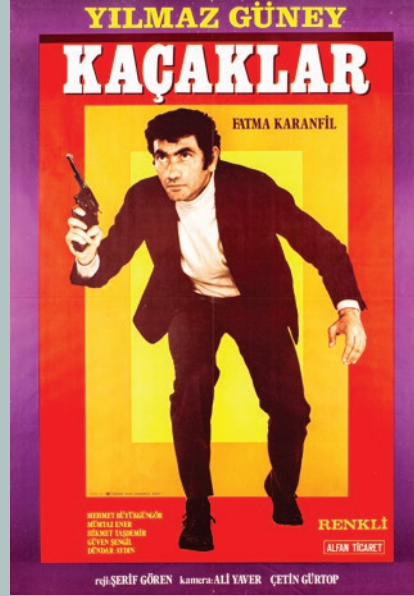
Türk sinemasında kaç afiş tasarladınız?

Yeşilçam'da başladığım 1962 yılından geçtiğimiz seneye kadar 3684 tane afiş yaptım. Bunların yaklaşık 1800-2000 tanesi, tasarımlarını ve fotoğraflarını benim çektiğim afişlerdir. 2000 kadarı da illüstratör ressam arkadaşlarımızın hazırladığı renkli illüstrasyonlardan yaptığım afişlerdir.

O dönem hangi ressamlarla çalışıyordunuz?



Erol Ağakay Arşivi



Kemal Borteçin, İbrahim Enez ve daha ismini hatırlayamadığım arkadaşlarımız vardı.

Yeşilçam'da afiş tasarlamak zor bir şey. O dönemde hangi oyuncunun önde, hangisinin isminin yukarıda olacağı bile başlı başına bir iş aslında. Çalıştığınız dönemde bu anlamda zorlandığınız afiş tasarımları oldu mu?

Birçok kez bazı isimleri öne çıkarmak bazı isimleri ikinci yazmak gerekiyordu. Fakat sonra bu durum problem olmaya başladı. Birini daha yukarı birini daha aşağı yazmaya başladık. Örnek olarak Türkan Şoray'la Zeki Müren'in oynadığı *Düğün Gecesi* filminin afişinde, Türkan Şoray'ın ismini yukarıdan aşağıya, Zeki Müren'i de soldan sağa yazdık. K harfinde isimleri birleştirdik. Her ikisi de başta yazılmış oldu.

Sinema filmlerinin afişlerini tasarlarken öncelikleriniz nelerdi?

Sinema filmlerinin afişlerini hazırlarken çektiğim fotoğraflarda bölgeleri düşünürdük. Örneğin Adana bölgesine hazırladığımız afişlerde kadın daha ön plânda olurdu. Kadınlı, dansözlü bir afiş yapmayı tercih ederdim. Çünkü takdir edersiniz ki o zamanlarda Adana bölgesinde bol miktarda pavyon ve bar vardı. Ama İzmir bölge-

Yeşilçam'da 3684 tane afiş yaptım. Bunların yaklaşık 2000 tanesi, tasarımlarını ve fotoğraflarını benim çektiğim afişlerdir.

si daha muhafazakâr olduğu için aileye yönelik afişler hazırlardım.

Hiç hazırladığınız bir afişin beğenilmeyip geri yollandığı oldu mu?

Sinemanın içindeki insanlar beni hem severlerdi hem de yaptığım işleri takdirle karşılardı. Çok az durumda şurasını değiştirelim, şurasını şöyle yapalım, bu resmi büyütelim, yazıyı küçütelim gibi teklifle karşılaştım.

Bir afişi hazırlamanız ortalama ne kadar sürüyordu?

Bana sinopsis ya da kısaltılmış senaryo geldikten sonra ben o gece onu okurdum. Hangi oyuncuların ön plânda olması gerektiğini belirlerdim. Bunu belirlerken tabii yönetmenle de paylaşırdık. Ertesi gün, yirmi dört saat içerisinde stüdyoma oyuncuları davet edip onların fotoğraflarını çekmem gerekirdi. Çünkü filmler bitiril-



Erol Ağakay Arşivi

1994-95 yılından sonra genel olarak sinemacılığımıza Amerikan sineması el koydu. İstanbul'daki çoğu sinema Amerikan filmlerini oynatmak zorunda kaldı.

dikten sonra vizyona girmeden on ya da on beş günlük süreleri olurdu. Ertesi gün afişleri tasarlardım. Kırk sekiz saat içinde ya da en geç üç gün içinde afişler biterdi ve teslim ederdim.

Afiş tasarlama sürecinde hiç unutamadığınız bir olay yaşadınız mı?

Stüdyoma gelen bir ses sanatçısı vardı. Filmin çekimleri sonrası oyuncuyla çekim gerçekleştirmem ve afişleri tasarlamam söz konusuydum. Akşam altı buçuk civarı sözleştik. Filmin yönetmeniyle beraber stüdyoya geldiler. Ben bazı konularda şöyle sahneler almam gerekiyor dedim. Fakat bu böyle olmaz, ben bunu böyle kabul edemem cevabını alınca rahatsız oldum. O zaman ben de sizin afiş çekimlerinizi yapmak istemiyorum cevabını vererek o akşam çekimleri iptal etmiştim. Bu, benim için belki kötü bir hatıradır ama olması gereken bir şeydir.

Çizim afiş dönemi ne zaman sona erdi?

Yeşilçam döneminde çizgi afişler 1950-55'lerde başladı. Karlotti isimli bir İtalyan asıllı ressam vardı. Bunu müteakip başka ressam büyüklerimiz piyasaya çıktı. Onlar akademisyen, işini çok iyi bilen insanlardı. 1990'lara kadar çizim afişler devam etti. Ondan sonra zaten dijital sistemin vermiş olduğu imkânlarla birtakım geçmeler ve background çalışmalarla sürdürülüyor.

Film Market dergisini ne zaman çıkarmaya başladınız?

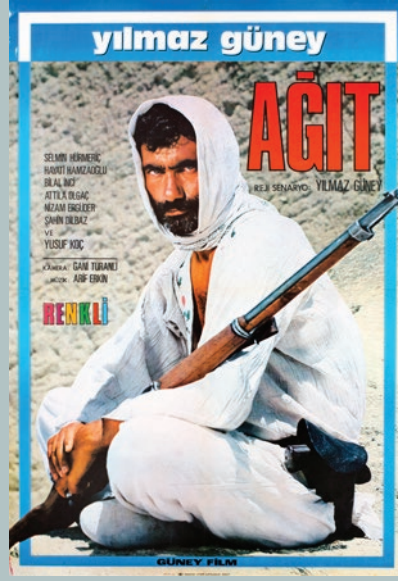
1970'lerde başladık. O zamanlar Türk sinemasının günlük yaşamını ve ihtiyaçlarını karşılayacak bir dergi olması gerekiyordu. *Film Market*'le çok başarılı bir sonuç elde ettik. Yaklaşık yedi buçuk yıl dergiyi devam ettirdik.

Aynı zamanda bir de Sineray Stüdyoları'nı kuruyorsunuz.

1984 senesinde stüdyoyu kurduk. Yeşilçam'da çekilen filmlerin çekim sonrası işlemlerini yapıyorduk. Negatif geliyordu, yıkanıyordu, kopyası basılıyordu, montajı yapılıyordu, seslendirmesi ve senkronu yapılıyordu ve sinemada oynayacak kopya basılıp seyrediliyordu. Yaklaşık altı yüze yakın yerli film işledim o stüdyoda. O günün başarılı stüdyolarından biriydi. Yeşilçam sinemasıyla yakın ilişki-



Erol Ağakay Arşivi



lerimiz sayesinde çabuk ilerledik. O yıllarda her yıl 200-250 tane film çekilirdi. Bunların da 150-160 tanesi benim stüdyoma gelirdi. Ben de seve seve o işleri yapardım.

Sineray niçin kapandı?

Takdir edersiniz ki, her şey doğar, yaşar ve ölür. Sineray pelikül çalışılan bir dönemde kuruldu. Kuruluş amacı 35mm çekilen filmlerin yıkanması ve işlenmesiydi. 1994-95 yılından sonra genel olarak sinemacılığımıza Amerikan sineması el koydu. İstanbul'daki çoğu sinema Amerikan filmlerini oynatmak zorunda kaldı. Yılda 200 film çekilen dönemlerden 15-20 film çekilen dönemlere geriledik. Dolayısıyla o işi fazla ileri götürmeye bir mana yoktu ve mecburen Sineray'ı kapattık.

Peki, o dönemde pek çok firma kapanırken Mimeray nasıl ayakta kaldı?

Mimeray sadece sinema ve Yeşilçam filmi afişleri basmıyordu. Dışarıda pek çok matbaa ile çalışıyordu. Dolayısıyla Yeşilçam filmlerine talep azaldığında başka işleri önceledik. Örneğin billboard basımını ortaya koyduk. Türkiye'de ilk billboardu ben bastım. 2x3.5 metre ebatında afişlerdi bunlar. Onu müteakip İstanbul'daki pek çok yola, binaya billboard ebatlarında panolar hazır-

ladık. Onun dışında şu an otobüs durakları dediğimiz afişler var. Onların ebadı 120x180 cm'dir. Onları basmaya başladık. Onları basabilmek için yeni teknolojiyi kullandık, yeni makineler ithal ettik. O tarihlerde Türkiye'de bu ebatlarda baskı yapabilecek bir makine yoktu. Bunların ilk ithatlarını ben yaptım. Türk matbaacılık piyasasına bunları dâhil ederek bugünlere kadar geldik. Türk filmlerinin afişleri genelde 70x100 cm boyutlarında kâğıtlara basılırdı. Ancak bugün dijitalde her şeyi çözüyoruz. Bugün yeni bir matbaa kurulduğu takdirde artık matbaa ne serigrafıtır ne ofsettir, matbaa şu an dijitaldir.

Şu anki teknolojiyle geçmiştekini kıyaslarsanız, ne görüyorsunuz?

Matbaacılıkta elli yılını doldurmuş, o günün teknolojisini de bugünün teknolojisini de bilen biri olarak, mukayese etmenin imkânı olmadığını düşünüyorum. O gün çok zor ve ilkel şartlarla çalışıyorduk. Bugünkü dijital teknoloji bambaşka bir ortam yarattı. Tabii ki bu ortamlara uyum sağlıyoruz. Zaten başka şansımız ve imkânımız da yok. Türkçede bir laf vardır: Ya bu deveyi güdersin ya da bu diyardan gidersin... Dolayısıyla biz de bu diyardan gitmeyi tercih etmediğimiz için güdüyoruz devamızı ve devam ediyoruz. ■

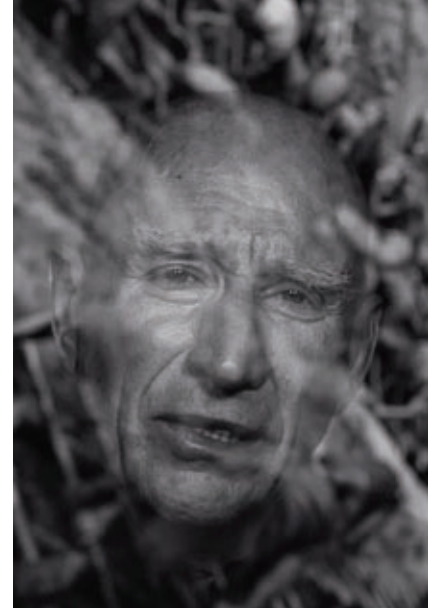
Işık ve Gölge ile Tarih Yazan Adam Sebastião Salgado

TUBA DENİZ

Wim Wenders'in, Sebastião Salgado'nun oğlu Juliano Ribeiro Salgado ile çektiği *Toprağın Tuzu*, usta fotoğrafçının dünyasını tanımak açısından bir imkân sağlıyor.

Fotoğraf tarihinin en çok tartışılan isimlerinden biridir Sebastião Salgado. Dünyanın dört bir tarafına yaptığı yolculuklarda, acının temerküz ettiği bölgeleri fotoğraflar, yaşanan trajedilere çektiği kareler sayesinde tanıklık etmemizi, onlarla yüzleşmemizi sağlar. Onun fotoğrafları ile ilgili tartışmaların ortak meselesi ise şiddeti estetize ettiği iddiasıdır. Kadrajlarındaki mükemmel oran, fotoğrafların atmosferi ve bilhassa hepsinde yakaladığı ortak ışık, yaşanan gerçekliğe, acıya temas etmemize engel olan bir perde vazifesi

görür bu görüşe göre. Bir nevi estetize ederek gerçeğin doğasını bozar ve asıl fikre, orada yaşanan acıyı görmemize engel olur. Gerçekten de Salgado'nun hemen bütün fotoğraflarında şiirsel bir tat vardır. Adeta gittiği yerlere ışığı da beraberinde taşır, fotoğraflarındaki ortak duygunun ardında ışığı kullanma konusundaki hâkimiyeti belirgindir. Işık, Salgado'nun, muhatapları (fotoğrafını çektiği ya da fotoğraflarını sunduğu) ile konuştuğu dildir. Bu şiirsel dili sebebiyle fotoğrafları, içinde barındırdığı yoğun trajediye rağmen saatlerce karşısına



geçip izleme isteği uyandırır. Yukarıda değindiğimiz eleştirileri tersten okumak da mümkündür. Belki de bu estetik, şiirsellik sayesinde gerçek ile daha güçlü bir irtibat kurar, hemhâl olur bu fotoğraflar. Roland Barthes'in ifadesiyle fotoğraflar böylece kendini aşar ve ortam olarak yok eder. Nihayetinden artık bir gösterge değil de, o şeyin kendisi olur.

Salgado kendisini bir fotoğraf sanatçısı değil de bir foto muhabiri olarak tanımlar. Fotoğrafını çekeceği insanlarla uzun zaman geçirir ve ortamda adeta görünmez olur. Fotoğrafına konu ettiği insanları nesneleştirmemek için ciddi bir çaba sarf eder. Maruz kaldığı eleştirilere takılmadan istikrarlı bir şekilde yoluna devam eder, savaşın ve sefaletin izini sürer. Onun fotoğraflarındaki güçlü atmosfer, ister istemez farklı coğrafyalarda çekilen bu kareleri nasıl bir ruh hâlinin ortak bir duyguda birleştirdiğine dair merak uyandırır. Wim Wenders Salgado'yu anlattığı belgeseli *Toprağın Tuzu*'nü (*The Salt of the Earth*, 2014) çekerken fotoğraflarıyla ilgili bitmeyen bu tartışmalara değinme ihtiyacı duymadan bu merakın peşinden gider.



Yetmişli yıllardan günümüze uzanan filmografisinde uzun metraj filmlerinin arasına belgeseller serpiştiren Wim Wenders'in, sanatçı biyografilerine yoğunlaştığı işlerinden biri *Toprağın Tuzu*. "Toprağın Tuzu" İncil'de geçen bir ifade ve insanı işaret ediyor. Salgado'nun insan odaklı projelerini tanımlamak adına anlamlı bir tercih. Wenders'in daha önceki belgeselleri *Tokyo-Ga* (1985), *Notebook on Cities and Clothes* (1989), *Buena Vista Social Club* (1999) ve *Pind*'da (2011) olduğu gibi burada da karakterin

iç dünyasından çok işleri, kariyeri ile ilgileniyor yönetmen. *Pind*'da da ancak yaptığı işler üzerinden, çevresindekilerle ilişkilerindeki ipuçlarından yola çıkarak Pina Baush hakkında fikir yürütmemiz mümkündür, *Toprağın Tuzu*'nda da durum farklı değil. Salgado'nun gittiği yerler, çektiği fotoğraflar, karşılaşmalar daha ön planda; neden böyle bir hayatı tercih ettiği, tanık olduğu tüm bu acıların onun ruh halindeki karşılığı nedir gibi sorulara temas etse de cevaplarında derinleşmiyor.

Wim Wenders'in, Sebastião Salgado'nun oğlu Juliano Ribeiro Salgado ile çektiği film, usta fotoğrafçının dünyasını tanımak açısından yine de bir imkân. Filmin girizgâhında Salgado'yu nasıl tanıdığını ve neden bu filmi çekmeye karar verdiğini dile getiren Wim Wenders, "döngü" fikrini belgeselin eksenine oturtuyor ve Salgado'nun hikâyesini anlatmaya en baştan başlıyor. Brezilya'da bir çiftlikte yetişen, oldukça yaramaz bir çocuk olan Salgado, hep ufkunu belirleyen dağların ötesini merak eder. Babası onun siyaset okumasını istemektedir fakat Salgado üniversitede ekonomi okuyacaktır. Evlendikten sonra bir müddet kendi işini yapar ve karısı Lelia'nın fotoğraf makinesiyle hasbelkader fotoğraf çekmeye başlar. Salgado için aldığı ekonomi eğitimi, dünyayı kimin yönettiğini daha iyi anlaması açısından bir imkâna dönüşecektir.

Salgado'nun hayat hikâyesinin en çarpıcı tarafı tüm karanlık deneyimlere rağmen, karamsar ruh hâline saplanmadan bir değer arayışına girebilmesi.

Wim Wenders filmde kendi iç sesi ile Salgado'yu nasıl tanıdığını ve onunla ilgili bir belgesel çekmeye nasıl karar verdiğini anlatarak bize rehberlik ettikten sonra büyük oranda sözü usta fotoğrafçıya bırakıyor. Salgado'nun fotoğraf projeleri, kronolojisi gözetilerek bir slayt gösterisi gibi gözlerimizin önünden akıyor. En meşhur fotoğrafları, Serra Pelada Altın Madeni'ndeki kareleri görüyoruz ilk önce. Dev bir çukurda karıncaları andıran, aralarında entelektüelinden çiftçisine her türlü insanın bulunduğu altın arayan binlerce insan... Makinelerin olmadığı bu çukurun uğultusundan etkilenir Salgado, bu mekân onda zamanın başlangıcına döndüğü hissini uyandırır. Madendeki insanlar köle değildir fakat zengin olma fikrinin kölesidir. 1991'de Kuveyt'teki Körfez Savaşı'nda yanan petrol kuyularını fotoğraflarken dev bir tiyatronun ortasında hissedecektir. Yine doksanlı yıllarda fotoğrafladığı Bosna Savaşı'nda yaşananlar ise ona nefretin ne kadar bulaşıcı olduğunu öğretecektir.

Fotoğrafların gücü Wenders'in filmi taşıyan en önemli unsur. Perdeye peş peşe yansıyan karelerdeki etkileyici yüzlerin, şahitliklerin arasında fotoğrafçının yüzü de belirir ve bize görüntülerin arka planını anlatır. Wenders *Pina*'da olduğu gibi burada da karanlık bir zeminde, yüzüne doymun bir ışık vurarak mekândan soyutlar karakteri. Bir insanın yüzü belki de belgesel için en



iyi malzemedir, Wenders de Salgado'yu yaşadığı mekânlarda göstermekle birlikte en çok yüzüne odaklanır ve izleyici ile onu göz göze getirir. İlk fotoğraf projesinden başlayarak art arda ortaya koyduğu projeleri, gençlik dönemlerini, ilerleyen yılları, karşılaştığı yüzleri ve tüm bunların Salgado'nun yüzündeki çizgilere nasıl yansıdığını, ifadesindeki dönüşümü seyircinin görmesini ister.

Gezegene Aşk Mektubu Yazmak

Salgado'nun fotoğraf kariyerinde; projelerini ortaya koyan, organize eden ve kavramsal bir çerçeveye oturtmaktan tutun da sergilenişine kadar her aşamasında etkisinin olduğunu öğrendiğimiz güçlü bir figürdür karısı Lelia, fakat belgeselde uzaktan gördüğümüz, belirsiz, hayalet bir figür olarak kalır. Tıpkı filmin ikinci yönetmeni, Salgado'nun oğlu Juliano gibi. Lelia ve Juliano'yu en azından filmde görürüz fakat down sendromlu çocuğunun varlığı sadece bir cümlede geçer, fotoğrafçının hayatındaki basit bir "detaydan" ibaret kalır.

Toprağın Tuzu'nda fotoğrafçının ilk büyük işi "Other Americas"tan (1977-84) başlayarak sırasıyla Afrika'daki kuraklığa odaklanan "Sahel" (1984-86); dünya üzerindeki farklı noktalarda el

Salgado'nun fotoğraflarında şiirsel bir tat vardır. Adeta gittiği yerlere ışığını da beraberinde taşır, fotoğraflarındaki ortak duygunun ardında ışığı kullanma konusundaki hâkimiyeti belirgindir.



emeğiyle üretim yapan işçileri konu alan "Workers" (1986-91) ve çatışmalar, katliamlar ya da yoksulluk gibi politik ve ekonomik sebeplerle evlerini terk etmek zorunda kalan insanları takip ettiği "Exodus" (1993-99) projelerini görürüz. Yıllarca yolculuk yapan ve toplumsal olayları kendine konu eden, her daim acı çeken insanları fotoğraflayan Salgado'nun 1997'de Ruanda'ya yapacağı yolculuk onun için ciddi bir kırılma olacaktır. Burada gördüklerinin ardından yapacak bir şey kalmadığına inanır. "Yaşamayı hak etmiyoruz. Biz insanlar, insafsız hayvanlarız." diyen Salgado'yu şahitlikleri böyle umutsuz bir noktaya sürükler. Ona göre tarihimiz savaş tarihidir, bir tahakküm öyküsü... Salgado, bu karamsar duyguları aşmanın yolunu yine yeni bir fotoğraf projesinde bulacaktır. Filmin daha doğrusu Salgado'nun

hayat hikâyesinin en çarpıcı tarafı da tüm bu karanlık deneyimlere rağmen, karamsar ruh hâline saplanmadan bir değer arayışına girebilmesidir. Ona tekrar umut aşıl原因an projesi "Genesis"tir (Yaratılış). Tabiat odaklı bu fotoğraf projesiyle gezegene saygısını sunmak, bir aşk mektubu yazmak, iyimser bir bakış sunmak ister.

Salgado'nun hayatı da bu bakış açısından nasibini alır, eşi ile alacakları karar son fotoğraf projesinin tamamlayıcısı gibidir. Doksanlı yılların sonunda Brezilya'ya, doğduğu çiftliğe döner. Çocukluğunda ormanlık olan arazi yaşanan kuraklıklar sebebiyle yok olmuştur, yine Lelia'nın aklına bir fikir gelir ve buraya iki milyon ağaç dikerler. Salgado,

karısıyla birlikte böylece en önemli projeleri Instituto Terra'yı gerçekleştirir. Bir ormana dönüştürdükleri bu özel mülk ilerleyen yıllarda ulusal park olacaktır.

Filmin başında Wenders'in de vurduğu "döngü" fikri böylece tekrar belirginleşir. Salgado'nun doğumundan günümüze kadar gelişi, tüm fotoğraf serüveni ve filmin sonunda doğduğu yere yaşamak için tekrar dönüşü, orayı çocukluğundaki ormanlara dönüştürme sürecine paralel Salgado'nun zamanın başlangıcında hissettiği, Babil Kulesi'ne benzettiği altın madenindeki fotoğraf çekimlerinden, yaratılış zamanındaki gibi tabiatın el değmemiş mekânlarına odaklandığı fotoğraf projesi "Genesis" elbette bu döngünün bir parçasıdır. ■

Fotoğrafların gücü Wenders'in filmi taşıyan en önemli unsur. Perdeye yansıyan karelerdeki etkileyici yüzlerin, şahitliklerin arasında fotoğrafçının yüzü de belirir ve bize görüntülerin arka planını anlatır.

Disney Masallarında Kadın Temsili

DİLARA BOSTAN

Masallar yarattıkları mitler ile, Disney ise stereotiplerle kadın ve erkeklığe dair birtakım ideolojik kabullerin yerleşmesini sağlar.

Hollywood sinemasının önemli bir parçası olan Walt Disney, kurulduğu tarihten itibaren tüketilirliğini korumayı başarmış, küresel yayılımı güçlü bir animasyon şirkettir. Her koşulda daha fazla tüketilmeyi hedefleyen Disney animasyonları çekildikleri her dönem, baskın ideolojinin birer uzantısı olarak düzenlenir. Bu da onlara sinemanın ideolojik işlevlerinin hissedildiği örnekler olarak bakmayı mümkün kılar. Animasyonun "boş zaman" eğlencesi olarak görülmesi ve "masum" bir dünyaya ait olduğu hissini uyandırması da ideolojik işlerliğini kolaylaştırmaktadır.

Masalların Toplumsal Cinsiyet İnşasındaki Rolü

Masallar, Disney'in ilk uzun metraj animasyonu 1937 tarihli *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'den günümüze kadar başvurduğu metinlerin başında gelir. Disney'in bu eğiliminin temelinde masalların, şirketin küresel yayılım stratejisine hizmet eden metinler olması yatar. Animasyonlarda yaratılan prenses karakterleri de piyasaya sürülen yan ürünler ile Disney'e küresel tüketim pazarında kârlı kapılar açmıştır.

Masal metinleri feminist çalışmalar için hep sorunlu olmuştur. Kay Stone



ünlü makalesi "Things Walt Disney Never Told Us"ta Grimm Kardeřlerin kasıtsız, Disney'in ise kasıtlı çabalarıyla şekillenen dűřünme biçiminden bahseder. Gizli telkinler ile cinslerin arasını açan, kadını ya pasifize eden ya da cadılaştıran; erkeği kurtarıcı ilan eden bir dűřünme şeklidir bu.

Masalın kendi içinde yaşadığı d nűř me bakıldığında sözlü kültür döneminde masalların anaerkil bir dile sahip olduğu; zaman içinde yazılı basının gelişmesine paralel şekilde, ataerkil temaların daha baskın olmaya başladığı görülür. Yirminci yüzyılda ise masallar dinleyicilere yeni bir yol ile sunulmaya başlanır, o da "canlandırmadır". Disney, masalı yeni bir şekilde anlatan, Batı tarzı aile eğlence kültürüne d nűřt ren şirket olmuştur.

Masallar yarattıkları mitler ile, Disney ise stereotiplerle kadın ve erkeklığe dair birtakım ideolojik kabullerin yerleşmesini sağlar. Her ikisinin "masum" görünümünün verdikleri "değerlerin" sorgusuz kabulüne yol açtığını söylemek yanlış olmayacaktır. Masalın yaşadığı

dönüşümü Disney tersinden yaşamıştır. Bunun gerçek bir "dönüşüm" olup olmadığı ayrı bir tartışma konusu olmakla birlikte, prensesin dönüşümü üzerinden yeni rollerinin inşa edildiği açıktır.

Prenslerin Bitmeyen Serüveni

Disney'in "prens" karakteri üzerinden çizdiği "ideal kadını" kendi tarihsel çizgisi içinde üç dönemde incelemek mümkündür. İlk dönem 1937-1956 tarihleri arasında kapsayan klasik dönemdir. Bu dönemin prensesleri; eşsiz güzelliğin, saflığın ve sorgusuz itaatin timsali olan *Pamuk Prenses*, *Külkedisi* ve *Uyuyan Güzel*'dir. Bu prenseslerin üçü de üvey annelerinin ya da onları kıskanan cadıların zulmüne uğrar. Prenses olarak yetiştirilmelerine rağmen sürekli temizlik yapar ve hayatlarını onları kurtaran prenslere borçludurlar. Bu dönemde, ödüllendirilen evcimen (domestik) ve edilgen prensesler aracılığı ile bağımlı kadın rolü pekiştirilir; bağımsız kadınlar yani cadılar/üvey anneler cezalandırılır. Bununla birlikte kurtarıcı prens, ilk görüşte aşk ve evlilik ile ebediyen elde edilen mutluluk gibi anlatı kalıpları tekrarlanır. Dışarısının kadınlar için tehlikeli, içerisinin güvenli olduğu çeşitli şekillerde sıklıkla hatırlatılır. Büyük Buhran ve savaş sonrası kamusal alanda erkeklerin yerini alan kadınların eve döndürülmeye çalışıldığı döneme denk gelen Klasik Dönem'de Disney'in ideal kadınlığı kısaca edilgenlik ve evcimenlikten geçer.

İkinci dalga feminizmin etkisiyle kadının sosyal özelliklerinin yeniden tanımlandığı altmışlarda, Disney'in idealize ettiği bağımlı kadın temsilleri sıklıkla eleştirilir. İyimser sayılabilecek bir yoru-



ma göre, Disney kendisine yetmişlerde de yöneltilmeye devam eden eleştirileri dikkate alır. Geçiş Dönemi olarak adlandırılan ikinci döneminde prenseslerini bir parça özgürleştirir, evcimen hallerinden uzaklaştırır. 1989 yılında seyirci ile buluşan Ariel (*Küçük Denizkızı*) bu farklılığın hissedildiği ilk karakterdir. Ardından gelen Belle (*Güzeli ve Çirkin*, 1991), Jasmine (*Alaaddin*, 1992), Pocahontas (1995) ve *Mulan* (1998) daha çatışmacı, özgür, meraklı ve bağımsız karakterler olarak temsil edilir. Belle okumaya düşkündür, Jasmine zorla evlendirilmeyi kabul etmez, Pocahontas kavminin kurtuluşu için aşkından vazgeçer, *Mulan* ise erkek kılığına girerek babası yerine savaşa katılır. Geçiş Dönemi'nde yaşanan dönüşümü yetmişlerde yükselen feminist hareket ile ilişkilendirmek mümkündür. Öte yandan Körfez Savaşı sonrasında vizyona giren *Alaaddin* animasyonunun fazla oryantalist olması

Animasyonun "boş zaman" eğlencesi olarak görülmesi ve "masum" bir dünyaya ait olduğu hissini uyandırması ideolojik işlerliğini kolaylaştırır.

ve Arapları kurnaz, bencil, tekinsiz şekillerde temsil etmesi; Çin efsanesinden uyarlanan *Mulan*'da Doğu gelenek ve inançlarının ti'ye alınması haklı şekilde eleştirilmiştir.

Üçüncü dönem ise Obama'nın başkanlık seçiminin ardından vizyona giren *Prens ve Kurbağa* (2009) animasyonu ile başlar. Animasyonun kahramanı Tiana, kendi restoranını açmak için iki ayrı



işte vardiyalı şekilde çalışan ilk "post-modern prensesdir". *Kurbağa Prens* masalından uyarlanan animasyonda olay örgüsü "ilginç" değişimlere uğramıştır. Prens aylak, tembel ve beceriksiz bir karakter olarak temsil edilirken Tiana çalışkan ve akıllıdır. Fakat masalın başında Tiana gerçek bir prenses olmadığı, sadece prenses kostümü giymiş

"sıradan" bir kız olduğu için, kurbağayı öptüğünde onu prensese dönüştüremez, tersine kendisi de kurbağaya dönüşür. Prensese dönüşmesi Prens Naveen ile yolculuğa çıktıkları bataklıkta, onunla iki kurbağa olarak evlenmelerinin ardından gerçekleşir. İlk bakışta siyahi prenses fikri Disney için şaşırtıcı olsa da aslında, Tiana'nın prensesliğinin kendinden

menkul olmadığını fark etmek daha şaşırtıcı bir düzenleme olmuştur. Ayrıca olayların cereyan ettiği New Orleans, herkesin barış içinde yaşadığı bir yer olarak resmedilir, fakat burasının geçmişte siyahilerin en çok ezildikleri bölgelerden biri olduğu bilinmektedir.

Tiana'nın ardından, Rapunzel (*Karmakarışık*), Merida (*Cesur*), Anna ve Elsa (*Karlar Ülkesi*) gelir. Popülerin var olan düzene göre kendini yenileme mantığının uzantısı olarak; yeni prensesler iş kurar, iyi dövüşür ve hayat kurtarır. Son dönemin bütün uyarlamalarında, yola çıkan masal metinlerinin orijinal hallerinden oldukça uzaklaşmıştır. Bu bağlamda yeni uyarlamaları ve temsil düzenlemelerini postmodern sinema ile ilişkilendirerek düşünmek de mümkün hâle gelir. Postmodern sinemaya olumlu yaklaşanlar, onu önceden temsil edilemez olana temsil imkânı sunması bakımından önemli bulur. *Karmakarışık*'ta da "öteki" sayılan devler "iyi" ve evcil şekilde temsil edilir. Masalda Rapunzel'i kuleden kurtaran prens, *Karmakarışık*'ta sadece bir hırsızdır. Hikâye boyunca Rapunzel kendi zekası ve yetenekleri sayesinde zorlukların üstesinden gelir. Böylece kurtarıcılık vasfı da prenslerden alınmış olur.

Cesur ise romantik aşkın işlenmediği tek örnek olması açısından önemlidir. Hikâye evlilik ile ilgili her türlü geleneğe karşı direnen, savaşçı ruhlu Merida'nın annesini kurtarışı üzerine kuruludur. Merida ayrıca Disney'in prenses görünümü ve güzelliğinden uzak olan ilk prensesi olur. Fakat karakterin pazarlama safhasında görüntüsü değişime uğrar. Diğer Disney prensesleri gibi güzelleştirilir ve çocuk seyirci için anlamsız şekilde kadın-

sılaştırılır. Merida'yı genç kızlara güçlü bir rol model olması için tasarladıklarını söyleyen animasyonun yönetmenlerinden Brenda Chapman da dahil olmak üzere pek çok kişi şirketin bu pazarlama politikasını sert şekilde eleştirir.

Disney'in son animasyonu *Karlar Ülkesi* şirket için her anlamda kârlı bir iş olur. Gişede büyük gelir elde eden animasyon akademik çevrelerde adına sempozyum düzenlenecek kadar önemsenir. Animasyonun konusu iki kız kardeş olan Elsa ve Anna üzerine odaklanır ve romantik aşk, kurtarıcı prens, kadın düşmanlığı gibi anlatı kalıpları ti'ye alınarak seyirci şaşırtılır. Kızkardeşlerden Anna, ablası tarafından yanlışlıkla kalbine saplanan buz parçası yüzünden ölmek üzeredir. Hikâyenin başında "ilk görüşte aşık" olduğu Prens Hans tarafından "hayat öpücüğü" ile kurtarılması beklenir. Fakat Prens'in ağabeyleri yüzünden kendi ülkesinde tahta geçme

şansı olmadığı ve gerçek amacının krallığın başına geçmek olduğu ortaya çıkar. Anna'yı kurtaran ablası Elsa olur.

Disney prensesleri kendi tarihsel çizgisinde "hikâyesi olmayan kadın kahramandan" kendi hayatına yön veren ve hatta hayat kurtaran kadın kahramana dönüşür. Bu dönüşümün ideolojik arka planı tartışmalı olmakla birlikte, Disney'in yaygınlığı ve çocuk seyirci üzerindeki etkinliği düşünüldüğünde hâlihazırda geline noktanın memnun olanlar çok. Öte yandan animasyon dışında, şirketin kurmaca filmlerinde şaşırtıcı şekilde evcimen prensesin yeniden gündeme geldiği uyarlamalar da söz konusu. 2015 yapımı *Sindirella* bunun son örneği olarak hatırlanabilir. Bu çelişkili durum, genelde popüler sinemanın özelde Disney'in çelişkili iletileri "çok seslilikmişçesine" kullanarak daha fazla seyirciyi hedeflemesinin bir göstergesi olarak okunabilir. ■

Masalların gizli telkinler ile cinslerin arasını açan, kadını ya pasifize eden ya da cadılaştıran; erkeği kurtarıcı ilan eden bir düşünme şekli içerdiği yönünde feminist çalışmalar yapılagelmiştir.



ANİMASYONUN “AZ BİLİLEN” TARİHİ RUS/SOVYET ANİMASYONU

KORAY SEVİNDİ

“Çizgi filmler sadece çocuklar için değil,
büyükler içindir de.”

Nazım Hikmet

Geleneksel animasyon ve stop-motion gibi canlandırma türlerinin sinemadan beslenerek ortaya çıktığı düşünülür ama animasyon sanatının kökleri sinemanın keşfinden daha eski dönemlere uzanır. Bilinenin tersine sinemanın ortaya çıkmasına katkıda bulunan animasyon, daha sonra sinemanın “teknik” özelliklerinden faydalanarak gittikçe kolaylaşan ve hız kazanan bir yapım sürecine kavuşur. Sinema görsel-işitsel bir mekanizma olarak önemli bir ilerleme kaydetse de aslında temel malzemesi olan “zamanı” animasyonun hareket prensibine borçludur. Bütün bu katkıya rağmen, çoğu tartışmada animasyonun sinemanın “üvey evladı” olarak kabul edilmesi oldukça ironiktir.

Animasyon tarihinden bahsedildiğinde akla daha çok Amerikan ve Japon animasyonları gelir. Bunda Walt Disney’in *Mickey Mouse*, Warner Bros’un *Looney Toones* animasyon serileri ile Pixar filmlerinin başını çektiği üç bo-

yutlu animasyon filmlerinin dünya çapındaki tanınırlığı önemli rol oynar. Hayao Miyazaki ve Isao Takahata’nın kurduğu Studio Ghibli’nin uluslararası arenadaki başarıları ve özgün üretim tarzı da Japon animasyonlarının sinema tarihinde önemli yer edinmesini sağlar. Fakat dünyada bu iki ülkenin dışında da animasyon geleneklerinin olduğunu unutmamak gerekir. Özellikle Rus/Sovyet animasyonu ülkenin geleneksel animasyonla tanıştığı otuzlara kadar ki süreçte çok özgün ve deneysel işler üretir. Hemen her şeyi kullanarak oluşturulan stop-motion animasyonlardan cam üzerine boyama tekniğini kullanan animasyonlara kadar pek çok film yapılır, fakat bu filmler kendi ülkesi dışında neredeyse hiç bilinmez. Bunun farklı nedenleri olsa da birincil nedeni Rus/Sovyet animasyonlarının uzun bir süre sanatsal kaygılardan ziyade işlevsel kaygılarla üretilmesi ve hedef kitlesi olarak dış dünyadan ziyade kendi toplumunu seçmesidir. Rus toplumunun görsel öğelere karşı duyarlılığını kullanan bu animasyonlar -yapıldıkları dönemin sanatsal formlarını da yansıtarak- bir propaganda aracına dönüştürülür. Her ne kadar uzun bir dönem siyasi araç olarak kullanılsalar da Rus/Sovyet animasyonları özgün ve zengin eserleriyle sinema tarihinde önemli yer tutar ve pek çok sanatçığı etkiler.

Propagandanın Animasyon Hâli

Sinemanın ilk yıllarında sahip olduğu eğlendirme misyonundan sıyrılıp felsefe, sosyoloji, psikoloji, politika vb. pek çok bilim dalından beslenen bir “araç” konumuna gelmesinde animasyonun önemli bir katkısı vardır. Sahip olduğu geniş anlatım olanakları ve seyirciyi kolaylıkla manipüle edebilecek biçimsel yapısı animasyonun propaganda aracı olarak kullanımını kolaylaştırır. Sovyetlerin propaganda filmleri tarihinde daha çok Rus Biçimcilerin gerçek zamanlı görüntüyü kullanan -başta *Potemkin Zirhlisi* (*Bronenosets Potemkin*, 1925) olmak üzere- filmlerinden bahsedilir, ama animasyonların da bu politikada önemli rolü vardır. Sadece Sovyetlerde olmayan bu misyon diğer ülkelerde de ani-

UZUN DÖNEM SİYASİ
BİR ARAÇ OLARAK
KULLANILSALAR DA RUS/
SOVYET ANİMASYONLARI
ÖZGÜN VE ZENGİN
ESERLERİYLE SİNEMA
TARİHİNDE ÖNEMLİ
YER TUTAR VE PEK ÇOK
SANATÇIYI ETKİLER.

masyonun ilk ortaya çıktığı zamanlardan beri kullanılır. Örneğin İngiltere I. Dünya Savaşı yıllarında kullanmak üzere çoğu propaganda amaçlı iki yüzden fazla animasyon film üretir.¹ Benzer bir yöntemi II. Dünya Savaşı döneminde Almanya ve ABD de uygular, fakat bu konudaki en önemli ve uzun süreli üretim Sovyetler Birliği'nde gerçekleşir.

Sovyetlerde uygulanan propaganda animasyonlarının geneli Batılı imgesini -özellikle ABD'yi- ve kapitalizmi kötülemeye yöneliktir. Sovyet halkına içinde buldukları siyasi ortamı tanıtmak ve karşıt güçleri kötüleyerek var olan devlet otoritesini korumaya almak birincil amaçtır. Burada sinemanın evrensel yapısı ile dil sorununu ortadan kaldırarak okuma yazma bilmeyen halka bile istenilenin aktarılabilmesini sağlaması değerli bir özelliktir. Lenin'in "Sinema tüm sanatların içerisinde bizim için en önemlisidir." sözü, bu bilinçli politikanın bir ifadesidir. Troçki de "Votka, Din ve Sinema" makalesinde benzer bir açıklama yapar. Halkı uyuşturmak için feodal devlet döneminde dinin, Çarlık döneminde de votkanın kullanıldığını söyleyen Troçki, bu görevi artık sinemanın yapabileceğini ve bu sanatın kolektif bir silah hâline getirilerek sosyalist eğitim için kullanılmasını gerektiğini ifade etmiştir.² Sinemanın "afyon" olarak kullanılması Stalin döneminde zirve noktasına ulaşır ve bu gücün farkına varan Hitler ve Mussolini gibi diğer devlet adamları da benzer uygulamaları hayata geçirir.

Sovyet propaganda filmlerinde özellikle kapitalist, burjuva, toprak sahibi, rahip, casus ve karşı devrimciler karikatürize edilerek "düşman" gibi kötü gösterilir. Kurulan iyi-kötü çatışması birey ve toplum arasındaki karşıtlık



üzerine kurulur.³ Soğuk savaş dönemi öncesinde Batılı figürü çirkin ve saldırgan bir kapitalist olarak resmedilir. Soğuk savaş dönemiyle birlikte daha çok yaşam tarzı eleştirisine yönelik bir anlatım vardır. Hayvansı ve canavarsı bir şekilde çizilen karakterler daha insansı bir özellik kazanmaya başlar. Kapitalizmi eleştiren bu filmler bir taraftan da karşıt ideolojilerin -özellikle ABD'nin- zayıf noktalarına yüklenir. Bunların en önemlisi hiç kuşkusuz ırkçılık sorunudur ve Batılı ırkçı tip animasyonlardaki propagandada sıkça kullanılır. Bunun yanında kent olgusu ve metropol yaşamı, trafik, kalabalık, alışveriş ve lüks tüketim, eğlenceye düşkün hayat tarzı vb. şeyler gene Batı ile özdeşleştirilerek olumsuzlanan detaylar olarak göze çarpar. Amerikan rüyası da sosyalist ideolojiyle bağdaşmayan bir unsur olarak kötü gösterilir ve özel mülkiyete sahip olma isteği olumsuzlanır.

İlk Denemeler, Özgün İşler

Rusya yirmilerde başlayan propaganda döneminden önce de dünyada öncü olmuş eserler üretir. Rusya'nın ilk animatörü animasyonu dans tekniklerini öğretmek için bir araç olarak kullanan Alexander Shiryaev'dir. 1906 ve 1909 yılları arasında Shiryaev tarafından yapılan dünyanın ilk kukla animasyon-

SAHİP OLDUĞU GENİŞ ANLATIM OLANAKLARI VE SEYİRCİYİ KOLAYLIKLA MANİPÜLE EDEBİLECEK BİÇİMSEL YAPISI ANİMASYONUN PROPAGANDA ARACI OLARAK KULLANIMINI KOLAYLAŞTIRIR.

1 Paul Ward, "Distribution and Trade Press Strategies for British Animated Propaganda Cartoons of the First World War Era", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Sayı: 25 (22), 2005, s. 189-201.

2 Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, New York: I B Tauris & Co Ltd, 1998, s. 35.

3 Taylor, a.g.e., s. 52.



larından 1995 yılında keşfedilene kadar kimsenin haberi yoktu. Pek çok animasyon tarihi kitabında ilk animasyon olarak geçen James Blackton'un *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) filmiyle neredeyse aynı dönemde yapılan bu animasyonlar Amerikan merkezli tarihte dikkate alınmasalar da sinema tarihinde önemli yere sahiptir.

Rusya'nın dünyada ses getiren bir diğer önemli ismi, hamam böceklerini kullanarak kara mizah örnekleri oluşturan ve stop-motion türünü icat eden Ladislav Starevich'tir.⁴ Korku unsurlarını duygusal bir çerçevede ele alan Starevich, tuhaf ve ilgi çekici hikâyeleriyle zamanın çok ötesinde işler ortaya koymuş, başta Tim Burton ve Quay Kardeşler olmak üzere pek çok yönetmeni etkilemiştir. Gene ilk kez gerçek görüntüyle stop-motion animasyonun beraber kullanıldığı *The Night Before Christmas* (1913) filmi Starevich'in eseridir.

Bolşevik Devrimi'nden sonra ise bambaşka bir yol izlenerek devlet tarafından destekli propaganda amaçlı işler üretilmeye başlanır. Dziga Vertov'un *Sovyet Oyuncakları* (*Sovietskie igrushki*, 1924) filmiyle başlayan bu dönem Rus avangardının etkin olduğu o yıllarda pek çok özgün

kısa ve orta metraj filmin ortaya çıkmasını sağlar. 1935 yılına gelindiğinde ise gerçek görüntüyle stop-motion tekniğini birleştiren ve yaklaşık üç bin farklı kuklanın kullanıldığı Sovyetler Birliği'nin ilk uzun metraj animasyonu olan *The New Gulliver* (*Novyy Gulliver*) filmi görücüye çıkar.⁵

“

SOVYET PROPAGANDA ANİMASYONLARINDA KAPİTALİST, BURJUVA, TOPRAK SAHİBİ, RAHİP, CASUS VE KARŞI DEVRİMCİLER KARİKATÜRİZE EDİLEREK “DÜŞMAN” GİBİ KÖTÜ GÖSTERİLİR.

”

Rekabet Başlıyor

1934 yılı Rus/Sovyet animasyonu için kritik bir tarihtir. O yıl Walt Disney, Moskova Film Festivali'ne içinde Mickey Mouse'un birkaç kısa filminin olduğu bir kopya gönderir. Disney'in kullandığı sel animasyon tekniği animasyona oldukça estetik ve akıcı bir hareket verir. Bunu fark eden Rus animatörler benzer tekniğin kullanılması için çalışmalar başlatır. 1936'da Walt Disney'e rakip olarak Soyuzmultfilm stüdyosu kurulur ve zamanla Avrupa'nın en büyük stüdyosu olur. Bu kurum 1960'larda ve 1970'lerde yüzlerce çalışanıyla dev bir boyuta ulaşır ve aktif olduğu süre boyunca 1500'ten fazla animasyon film üretir. Sovyetlerin yıkılmasından sonra devlet desteği kesilen kurum güç kaybetmeye başlar ve üretimleri durma noktasına gelir. İki binlerden sonra ise Putin'in de desteğiyle tekrar devlet kontrolüne geçer ve film üretmeye devam eder.

Otuzlarda üretilen filmlerde Disney animasyonları büyük ölçüde taklit edilir ve animasyon kalitesi açısından bir gelişme sağlanır; fakat yirmilerdeki özgün işler gittikçe kaybolur. Özellikle fütürizmin ve Rus avangardının etkisini kaybedip sosyalist gerçekçiliğin ön plana çıktığı bu dönemde daha “gerçek” ama daha az “sanatsal” işler yapılır. Sosyalist gerçekçilik etkisiyle rotoskop tekniğinin kullanıldığı ve çok gerçekçi arka plan ve karakterlerin oluşturulduğu “éclair” adında bir tür ortaya çıkar ve ellili yıllara kadar etkisini gösterir. Stalin'in 1953 yılında ölmesiyle animasyon sineması yavaş yavaş eski avangart ve sanatsal formuna döner. Rafa kaldırılan kukla animasyonu tekrar kullanılmaya başlanır. Almanya'da I. Dünya Savaşı'ndan sonra etkisini arttıran ekspresyonist filmlere benzeyen sembolik ve eleştirel kodların yer aldığı animasyonlar ortaya çıkar. En bilinen örnek Andrei Khrzhanovskiy'nin *The Glass Harmonica* (*Steklyannaya garmonika*, 1968) filmidir. Bu film içerdiği eleştirel sembolik anlatım nedeniyle sansür kurulunca sakıncalı bulunur ve Sovyetler Birliği'nde resmi olarak yasaklanan ilk animasyon film olur.⁶ 1969 yapımı *The Bremen Town Musicians* (*Bremenskie muzykanty*) filmi de medyada gösterilmeyen ve mesafeli durulan rock müzik, moda, hippiler ve başka kültürel trendleri içeren önemli bir filmidir. Dönemin pop kültürünü yansıtan ve Batılı tarzdaki müziğiyle öne çıkan film -Sovyetlerin pek de alışkın olmadığı bir film olarak- kült film statüsüne yükselir ve popüleritesini hâlâ devam ettirir.

Altmışlara gelindiğinde tekrar yükselen avangart üslup pek çok çağdaş ve özgün animasyon üretilmesini sağlar. Dönemin öncü isimlerinden Fyodor Khitruk, uluslararası başarılar kazanır ve kapitalizm

4 Starevich'ten önce de stop-motion teknikleri kullanılıyordu fakat stop-motion'un bir tür olarak ortaya çıkması ve ses getirmesi Starevich'le olmuştur.

5 Film Jonathan Swift'in *Gulliver'in Gezileri* kitabının komünist bakış açısıyla yeniden uyarlanmasıdır.

6 Stephen Cavalier, *The World History of Animation*, Berkeley: University of California Press, 2011, s. 196.

eleştirisi yapan *Island (Ostrov, 1973)* filmiyle Cannes Film Festivali'nden Altın Palmiye alır. Özgün işlerin yanında uyarlamalar da yapan Khitruk'un bu alandaki en bilinen ve ilgi çeken filmi A.A. Milne'nin Winnie the Pooh eserinden uyarlanan *Winnie Pooh (Vinni-Pukh, 1969)*'tur. Amerikan uyarlamasına göre biraz farklılaşan film karakter tasarımlarında da orijinal eserdeki illüstrasyonlara bağlı kalmaz. Uluslararası arenada isim yapan bir diğer önemli yönetmen de Yuriy Norshteyn'dir. Norshteyn'in *Tale of Tales (Skazka skazok, 1979)* filmi 1984'te Los Angeles Olympics Art Festival kapsamında tüm zamanların en iyi animasyon filmi seçilir. Anlatım yapısı olarak Andrei Tarkovsky'nin *Ayna (Zerkalo, 1975)* filmine benzeyen animasyon adını da Nazım Hikmet'in "Masalların Masalı" adlı şiirinden alır. Aynı yönetmenin *Hedgehog in the Fog (Yozhik v tumane, 1975)* filmi bu kez 2003'te Tokyo'da tüm zamanların en iyi animasyon filmi ödülüne layık görülür. Sembolik anlatımla yoğrulmuş ve minimalist bir üslupla ele alınan film Hayao Miyazaki'nin de favori animasyonları arasındadır. Doksanlı yıllardan sonra ise Aleksandr Petrov çok önemli bir isim olarak ortaya çıkar. Romantik gerçekçilik akımına yönelik eserler üreten Petrov, Ernest Hemingway'in romanından uyarlanan *The Old Man and the Sea (1999)* filmiyle Oscar ödülü kazanır. Cam üzerine boyama yöntemiyle yapılan filmde otuz bine yakın kare boyanmış ve fotoğraflanmıştır.

1969 yılında Roman Kachanov tarafından yapılan *Gena the Crocodile (Krokodil Gena)* filmi Rus/Sovyet animasyon tarihinin en önemli filmlerinden biridir. Filmin karakterlerinden olan Cheburashka hem kendi ülkesinde hem de ülke dışında çok sevilen bir karaktere dönüşür. Amerika'da Mickey Mouse'un oluşturduğu etkiyi Sovyetler Birliği'nde Cheburashka oluşturur. Cheburashka 2004 yılından itibaren Rusya Olimpik takımının resmi maskotu olur ve böylece uluslararası arenada da boy göstermeye ve tanınmaya başlar. Sovyetlerin bir başka ünlü animasyon serisi olan *Nu pogodi!* (1969-2006) ise Tom



ve Jerry'nin Sovyetler'deki alternatifi olarak gösterilebilir. Bir kurtla bir tavşanı konu alan animasyon uzun yıllar devam eder ve özellikle Rus çocukları tarafından çok sevilir. 2009 yılında ortaya çıkan ve küçük bir kıza bir ayının hikâyesini anlatan *Masha and the Bear (Masha i Medved)* animasyonu da özellikle 1990'dan sonra kriz dönemine giren Rus animasyonunu canlandıran ve bütün dünyada ilgiyle izlenen bir seri olmuştur.

Bir kapalı kutu olarak dış dünyaya çok fazla açılmayan Rus/Sovyet animasyonu köklü bir tarihe sahiptir. Pek çok olaya tanıklık eden ve bunlar tarafından şekillendirilen bu animasyon fazla göz önünde olup araştırılmasa da geniş yelpazede üretim yapmış, sadece animasyon tarihinde değil sinema tarihinde önemli isimleri etkilemiştir. Bunların başında Hayao Miyazaki gelir. Miyazaki kötü bir şekilde başlayan animasyon kariyerini bırakmak istediği bir dönemde Lev Atamanov'un *The Snow Queen (Snezhnaya koroleva, 1957)* filmi izler ve animasyon çalışmalarını sürdürmeye karar verir. Bu kararlarla birlikte devam ettiği kariyeriyle sinema tarihini derinden etkileyen Miyazaki, 2007 yılında bu filmin haklarını alarak dağıtımını üstlenir ve daha çok kişiye ulaşmasını sağlar. ■

PEK ÇOK OLAYA
TANIKLIK EDEN VE
BUNLAR TARAFINDAN
ŞEKİLLENDİRİLEN RUS
ANİMASYONU FAZLA
GÖZ ÖNÜNDE OLUP
ARAŞTIRILMASA DA
GENİŞ YELPAZEDE
ÜRETİM YAPMIŞ, SADECE
ANİMASYON TARİHİNDE
DEĞİL SİNEMA TARİHİNDE
ÖNEMLİ İSİMLERİ
ETKİLEMİŞTİR.

Gündelik Olanın Ekonomi- Politikğine Dair

ZEYNEP TURAN

Çocukluk bir çocuğun büyüme serüvenine odaklanırken, on iki yıla yayılan çekim sürecinin avantajıyla toplumdaki kültürel ve politik değişimi arka plana doğal bir şekilde yerleştiriyor.

Dünyada hepimizin başına gelebilecek kadar sıradan herhangi bir olay var mı? Her gün yapıp ettiklerimiz, alışkanlıklarımız ya da biz doğmadan önce dahi yapacaklar arasına konulan şeyler, topyekûn gündelik olarak adlandırabileceğimiz işler; sorumluluklar, istekler, arzular, başarılar... Tüm bu pek de ilgi çekmeyen, gözde büyütülmeyen ancak hayatta hakkında en

çok konuşulan şeylerin bir yandan çok sıradanmış gibi görünüp diğer yandan hiç de öyle olmayışı garip değil mi?

Hepimizin başına gelebilecek birtakım üzücü ya da sevindirici olaylar Richard Linklater'ın karakterlerinin başına da geliyor. "Before" serisinde Jesse ve Celine'in saatler süren konuşmalarına yer veren yönetmen *Çocukluk'ta* (*Boy-*



hood, 2014) bir çocuğun büyüme serüvenine odaklanıyor. Yönetmen bunu yaparken on iki yıla yayılan çekim sürecinin avantajıyla toplumdaki kültürel ve politik değişimi arka plana doğal bir şekilde yerleştiriyor. Ancak aynı değişimin hayata "doğal" bir şekilde yerleştiğini söylemek yanlış olur. Gündelik hayatı sarmalayan ekonomik ve toplumsal göstergelerin politik olandan çok daha kuşatıcı bir hâl alması bu sıradanlığı doğallaştırmıyor. Yönetmen, gelişen teknolojinin, değişen popüler kültürün hâkim olduğu detaylar üzerinden konuşarak aslında o sıradanlığın ne tür bir "nedensel çoğulculuktan" kaynaklandığına dair ipucu veriyor.

Bu yüzden Linklater sinemasındaki "sıradanlığı" iki kanaldan tartışmaya açmakta fayda var. İlk olarak hikâye anlatımı açısın-



dan baktığımızda bu olağanlaştırma hâli, olaylardan ziyade karakterleri ön planda tutan bir anlatı yapısının önünü açıyor.

Filmde, yaşadıkları sarsıcı olaylardan dolayı dönüm noktaları yaşayan, hayatları alt üst olan karakterler görmüyoruz. Mason ile Samantha, annelerinin sistematik olarak ev ve koca değiştirmesini her defasında bıkkınlık ve garip bir umursamazlıkla karşılıyor. Benzer şekilde Mason'ı öğrenci tuvaletinde iki öğrenci sıkıştırıp, tehdit edince Mason

onların yaptıklarına bir anlam veremeyen bir yandan da tepkisiz kalabiliyor.

Mason'ın, yaşadıklarıyla arasına koyduğu mesafe olayların ikinci planda kalmasını sağlıyor. Olayların rahavetine kapılıp savrulmuyor Mason. Fotoğrafı olan düşkünlüğünü de laf arasında bununla açıklıyor. Anı yaşamayı tercih etmiyor, anın onu yakalamasına izin veriyor. Geleceğe dair hayaller kurarken o geleceğin şu an gerçekleşiyor oluşuna dair duyduğu heyecanı dile getiriyor.

Film, herkesin başına gelebilecek olaylar Amerikalı bir ergenin başına geldiğinde bununla nasıl baş ettiğine dair bir panorama çiziyor.

Amerikan Sıradanlığı

Bahsettiğimiz sıradanlığın hiç de doğal yollarla gerçekleşmediğini, gündelik olanın aslında belli aktör ve araçlarla sürekli olarak yeniden kurulduğunu söyleyebiliriz. Ve bu çok "sıradan" görünen büyüme hikâyesinin hiç de öyle olmadığına dair yapacağımız tartışmaya, bunun 11 Eylül sonrası Amerika'da büyümenin pratiğiyle ilişkili olduğunu hatırlatarak devam edebiliriz.

Çocukluk, herkesin başına gelebilecek olaylar Amerikalı bir ergenin başına geldiğinde bununla nasıl baş ettiğine dair bir panorama çiziyor. Bahsettiğimiz sıradanlığın hikâyesinin anlatı yapısını şekillendirmesinin yanı sıra Amerikalı bir gencin hikâyesini nasıl etkilediğine dair de fikir veriyor. Bu sıradanlığı Amerikan vatandaşlığından ve buna bağlı olarak değişecek kültürel, politik birikimden, aile ilişkilerini etkileyen aktörlerden bağımsız olarak düşünemeyiz.

Olivia, faturaları ödeyemediği ve çocuklarının ihtiyaçlarını karşılayamadığı için tekrar üniversiteye dönmek ve annesinin yanına yerleşmek zorunda kalıyor. Alkolik kocasının dengesiz davranışlarından usanınca da başka bir arkadaşının evine sığınıyor. Ardından genç bir adamla üçüncü evliliğini gerçekleştiriyor. Bu kadar dağınıklığın ve düzensizliğin içinde yetişen Mason, Facebook ve Harry Potter ile birlikte büyüyen, ergenliğini 11 Eylül sonrasında yaşayan, bu laşık yıkamak zorunda kalsa da kısmen güvenceli bir hayat sürdürdüğünün farkında bir karakter.

Mason'ın eline fotoğraf makinesi alarak vizörün arkasına geçebilmesi, olan bitenin sıradan bir hâl almasını mümkün kılmamanın ötesinde başka bir şeye daha işaret ediyor. Mason, bu mesafesini mevcut düzenin içerisinde kalarak koyuyor.



Babası, Irak'ın Dünya Ticaret Merkezi'nde olanlarla bir ilgisinin olmadığını anlattığında sadece dinliyor Mason. Birkaç yıl sonra Barack Obama'nın seçimleri kazanabilmesi için tabela asıyorlar beraber. On sekizinci yaş gününde bir tüfek ve İncil hediye ediliyor Mason'a. Babasının vaktinde eline tutuşturduğu Obama bildirisi gibi Mason İncil ve tüfekle herhangi bir bağ kurmuyor. Yerleşmiş düzene ve düzenin kodlarına itiraz etmediği gibi bunun savunusunu da yapmıyor. Çocukluğuna, ergenliğine, ergenlikten yetişkinliğe geçiş dönemine tanıklık ettiğimiz Mason'ın bu tartışmalara dair herhangi bir rahatsızlığını, çekincesini sözlü olarak dile getirdiğini göremiyoruz.

Bir önceki jenerasyona dahil edebileceğimiz Olivia'nın üçüncü evliliğini yaptığı Jim için aynı tespitte bulunamayız. Jim, genç yaşta çalışmak zorunda kalan ve askerliğini yapan; Mason Sr.'ın deyimiyle Bush ve küçük fanatiklerinin iktidarda olduğu bir Amerika'da büyüyor. Hikâyeye kısa süre dahil olsa da belli paranoyalarının ve komplekslerinin her an patlamaya hazır olduğunu görmek zor değil. Irak'ta görev yapan ve "terörizm" korkusuyla büyüyen bir Amerikalı olarak Mason'a göre çok daha kaygılı. Mason'ın rahatlığını, ona göre umursamazlığını tam da bu yüzden çekemiyor.

Mason'ın dünyanın diğer coğrafyalarındaki her genç gibi okula gittiğini, kar-

deşile kavgaya ettiğini, ev değiştirdiğini, kız arkadaşıyla tartıştığını, mezun olduğunu söyleyemeyiz. Mason tüm bunları aidiyet hissettiği yaşam düzeyinin içinden yapıyor. Ve Linklater, Mason'ın ait olduğu bu yaşam düzeyinin bir getirisi olarak inşa ediyor söz konusu mesafeyi.

Linklater'ın bu anlamda yapay bir sıradanlığın içerisinde konuşan; tartışmalarını, öfkelerini bir tür kayıtsızlık ve bir dolu gevezelikle geçiştiren Amerikalıların hikâyesini anlattığını söyleyebiliriz. Yönetmenin dediği gibi bu film bir hayat projesiyse, projenin teknik anlamda işlevini yerine getirdiği kabul edilebilir. Ancak bu projenin herkesin hayatına dokunabilecek sıradanlığı barındırmadığını, aksine çok sıradanmış gibi duran tüm bu göstergelerin, biçim itibarıyla bir ayrıcalığa işaret ettiğini hatırlatmakta fayda var. ■

Mason, yerleşmiş düzene ve düzenin kodlarına itiraz etmediği gibi bunun savunusunu da yapmıyor.

babel.com'da Enpara.com'lulara %50 indirim!

1 Haziran-31 Ağustos tarihleri arasında Encard'ınızla **babel.com**'dan yapacağınız aylık toplam 100 TL'ye kadar tüm alışverişleriniz %50 indirimli!

Detaylı bilgi: www.enpara.com ve www.babel.com

OKUDUKÇA
DAHA Bİ'
KILLANIYORUM!

babel
com

"kitap film müzik"

en *FINANSBANK **para.com**
Bankadan güzeli

NURAY HİLAL TUĞAN

TÜRK SİNEMASINDA BEDEN VE HASTALIK TEMSİLLERİ

SÖYLEŞİ: MELTEM İŞLER SEVİNDİ

////////////////////////////////////

2014 yılında Gazi Üniversitesi'nde tamamlanan "Türk Sinemasında Beden ve Hastalık Temsilleri" başlıklı doktora tezi konuyu sinemamızın son dönem örnekleri üzerinden inceliyor. Başkent Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olan Dr. Nuray Hilal Tuğan ile tezini yazarken geçtiği süreçleri, izlediği yöntemi ve çalışması sonucunda elde ettiği bulgularını içeren bir sohbet gerçekleştirdik.



Çalışma konunuzu nasıl belirlediniz? Karar verme sürecinizden bahsedebilir misiniz?

Esasen beden ve iktidar arasındaki ilişkiye, bunun sinemada temsil edilme biçimlerine odaklanmak istiyordum. Literatür taraması sırasında sinemada beden başlıklı bir konunun çok kapsamlı olduğunu ve bunun sınırlandırılması gerektiğini fark ettim. İktidar, tarih boyunca bedeni düzenlerken hep makbul olan ve olmayan bedenler belirliyor. Hastanın, engelli bireyin bedeni daima makbul olmayan ve öteki olarak konumlandırılıyor. Lisans tezimden beri öteki ve ötekinin inşa edilme biçimlerine akademik olarak ilgi duyuyorum. Bu sebeple yine ötekiler ve onların "öteki" olarak kurulma biçimlerini ele almak istedim.

Tezinizde ele aldığınız konular ve değerlendirdiğiniz filmler neler? Filmleri belirlerken nelere dikkat ettiniz?

Çalışma kuramsal olarak iki temel odak üzerinde ilerliyor. Birincisi bedenin, hastalığın ve engelliliğin toplumsal inşası, ikincisi sinemada hastalığın ve engelliliğin yer alma ya da temsil biçimleri. Dolayısıyla filmleri belirlerken en temel ölçüt ana karakterinin ya da ana karakterlerden birinin engelli veya hasta olmasıydı. Bu yoldan

giderek tez danışmanım Seçil Bükler'le birlikte altı film belirledik: *Dilber'in Sekiz Günü* (2008), *Başka Dilde Aşk* (2009), *Yazı Tura* (2004), *Sonbahar* (2008), *Kelebeğin Rüyası* (2013) ve *Saç* (2010). Bu filmlerin üçünde ana karakterler hasta, diğerlerindeyse engelli.

Çalışmanızın kapsamını neler oluşturuyor, tezinizde beden ile hastalık ve engellilik olgusunu beraber ele alış amacınız nedir?

Öncelikle hastalık ve engellilik zaten bedenden bağımsız ya da ayrı durumlar, olgular olarak ele alınamaz; engelli veya hasta beden bedenin biçimlerinden sadece ikisi. Çalışmanın ana kuramsal kaynağını oluşturan beden sosyolojisine göre beden verili bir biyolojik gerçekliği yansıtan ya da bu gerçekliğe işaret eden bir olgu değil, toplumsal ve kültürel olarak kurulan bir yapı olarak ele alınmalı. Beden sosyolojisinin Batı'da en önemli isimlerinden olan Bryan S. Turner beden sosyolojisinin, tıp sosyolojisinin önemli bir teorik kaynağı olduğunu ifade ediyor. Tıp sosyolojisinin esas konusu, hastalığın bir kavram olarak toplumsal ve tarihsel süreçlerin bir ürünü olduğu. Engellilik sosyolojisi ise bu iki çalışma alanından hem besleniyor hem de onları zenginleştiriyor. Sorunuzun cevabını kısa ve net olarak ifade etmek gerekirse; beden ve tıp sosyolojisini ayrı ayrı ele almak büyük bir kuramsal hatayı da beraberinde getireceğinden beden, hastalık ve engellilik olgularını bir arada ele almak bir zorunluluk olarak ortaya çıktı. Bir de olguları birbirinden bağımsız ve kopuk ele almak bütünlüklü ve tutarlı bir sonuca ulaşılmasını engelliyor gibi geliyor bana. Tezde de atıfta bulunduğum Rosamarie Garland-Thomson şöyle diyor: "Toplumsal cinsiyet, ırk, etnisite, sağlık, cinsellik ve sınıf gibi temsil sistemleri birbirini karşılıklı olarak üretir, etkiler ve çelişir. Bu sistemler bir normu desteklemek ve bu norma iktidar, imtiyaz ve statü garanti eden ilişkileri yapılandırmak üzere beraber ama farklılaşmış biçimde işlerler." Dolayısıyla birbirlerinden bağımsız olarak ele alınamazlar.

Tez çalışmam iki temel odak üzerinde ilerliyor. Birincisi bedenin, hastalığın ve engelliliğin toplumsal inşası, ikincisi ise sinemada hastalığın ve engelliliğin temsil biçimleri.

Tez yazım sürecinizde nasıl bir yöntem izlediniz?

Bir çalışmayı bilimsel bir çalışma olarak nitelmemizin en temel ölçütü yöntem elbette. Çalışmanın kuramsal kısmında çok uzun bir süreyi kapsayacak şekilde öncelikle literatür taraması yaptım. Alanda yazılmış temel metinlere ulaşmadan ve bunlara çalışmada yer vermeden böyle bir araştırmayı ortaya koymak mümkün değil. Ama çalışmayı özgün kılan yönü, filmlerin çözümlenmesi ve bu çözümlenmede kullanılan yöntemden kaynaklanıyor. Filmleri çözümlerken iktidar kavramını sorunsallaştıran bir yöntem olması nedeniyle Eleştirel Söylem Çözümlemesini tercih ettim. Bu yöntemi tercih etmemin bir diğer nedeni iktidar ile söylem arasındaki organik bağ. Çünkü beden ve iktidar ilişkisi ya da daha doğru ifade etmek gerekirse engelli ve hasta bedene yönelik bakış açısının en çok ortaya çıktığı filmsel öge diyaloglar. Eleştirel Söylem Çözümlemesi filmlerde yer alan diyalogların bu açıdan çözümlenmesinde çok işlevsel bir araç aynı zamanda. Filmleri çözümlerken tabii ki sadece diyaloglara bakmadım. Görüntü dilinde engelli ve hasta nasıl temsil ediliyor, olay örgüsü nasıl kuruyor ve bunun beden temsilleriyle ilişkisi nasıl gerçekleşiyor gibi sorulara da yanıt vermeye çalıştım.

Türkiye sinemasında engelli ve hasta bir bedenin ele alınıp biçimi nasıl, genel olarak filmlerde ortak imge kullanımı söz konusu mu?

Ortak bir imgeden bahsetmek zor. Özellikle son dönem Türk sineması için. Ancak benim incelediğim filmlerde engelli ve hasta bedene yönelik olarak toplumda var olan ayrımcı bakış açısının sürdürüldüğü söylenebilir.



Diyalogların yanı sıra görüntü dilinde engelli ve hasta nasıl temsil ediliyor, olay örgüsü nasıl kuruluyor ve bunun beden temsilleriyle ilişkisi nasıl gerçekleşiyor sorularına cevap aradım.

Ancak filmlerde hasta karakterlerin özellikle de engelli karakterlerin, sadece yer almaları bile özgülleştirici olarak ifade edebileceğimiz temsiller ortaya koymasından sevindirici bir gelişme. Ancak söylediğim gibi özellikle engelli bireyi ötekileştirmesi açısından hâlâ baskıcı oldukları da bir gerçek.

Bir engelli ve hasta prototipinden söz edebilir miyiz?

Türk sineması açısından böyle bir prototipten söz edemeyiz. En azından son dönem Türk sineması için. Ancak Hollywood sinemasında özellikle

engelli bedenin temsil edilme biçimlerinde basmakalıp örneklerle rastlanıyor. Örneğin popüler kültürel metinlerde üç temel engelli temsili ya da sizin ifadenizle prototipi bulunuyor. Bunlardan ilki ve belki de en sık rastlanana engelliği yüzünden delirmiş şeytani canavar, ikinci temsil engelliliği seyirciye gözyaşları döktüren melek yüzlü tatlı çocuk temsilleri ve son olarak yaşlı, kör peygamber ya da kâhin.

Türkiye'deki kültürel yapıda gördüğümüz engellilik ve hastalık algısını sinemada görmek mümkün mü? Bir yansıma söz konusu mu?

Tabii ki. Sinemada yer alan engelli ve hasta temsillerini toplumsal yapı ve kültürden bağımsız değerlendiremeyiz. Filmler yalnızca sanat eseri ya da yalnızca ticari bir ürün olarak ele alınamaz. Sinemaya, içinde bulunduğu toplumun ve tarihsel sürecin yaratımı şeklinde bakmamız gerekir. Ülkemizde engelliye yönelik geliştirilen bakış açısıyla ilgili olarak yapılmış birçok alan

araştırması var. Bu araştırmalarla filmlerde sunulan engelli temsili örtüşüyor; ancak bu filmlerin engelli karakterlerinin, örneğin tek başına ayakta duran, çalışan ve tabiri caizse kimseye muhtaç olmadan hayatlarını idame ettirmeye çalışan bireyler olarak sunulması açısından özgülleştirici bir temsil biçimi var. Ancak filmlerde toplumun engelliği kurban ve eksik olarak gören bakış açısını yansıtan film kişileri de mevcut. Bu filmlerdeki sorun toplumun bakış açısına karşı eleştirel bir tavır geliştirememiş olmaları.

Tarihsel süreç içerisinde hastalık ve engel biçimleri Türkiye sinemasında bir değişime uğruyor mu?

Yeşilçam sinemasını incelediğimizde orada güçlü bir kurban imgesi mevcut. Ayrıca engellilik ve hastalık kaderin bir cilvesi olarak sunuluyor bu filmlerde ve kişinin kendisinden bağımsız olarak düzelebilen ya da onarılabilen eksiklikler kurulu-yor. Araba çarpması sonucu kör karakter görme-ye başlayabiliyor örneğin. Günümüzde çok daha gerçekçi engelli ve hasta temsilleri var tabii.

Türkiye sinemasında en popüler hastalıklar ve bedensel engeller nelerdir?

Tezde ele aldığım filmlerde fiziksel engellilik ve çok yakın tarihli filmler olduğu için kanser gibi hastalıklar ele alınıyor. Ancak Yeşilçam sineması için konuşursak herhalde verem ve körlük başı çekebilir diye düşünüyorum.

Sizin incelediğiniz filmlerdeki bedenler Türkiye toplumunu düşündüğümüzde neyi temsil ediyor?

Özellikle erkeklik temsili açısından düşünürsek benim ele aldığım filmlerdeki erkek karakterler ataerkilliğin, hegemonik erkekliğin yaşadığı krize işaret ediyor. Bu karakterlerin özellikle fiziksel engelli olması da bu savı destekliyor. UzuV kaybı aynı zamanda bir iktidar kaybının metaforu haline geliyor. Günümüzde yekpare ve bütünlüklü bir erkeklik tanımından bahsedemeyiz. Filmlerde yer alan erkek karakterler de erkekliğin bu parçalı ve heterojen yapısına gönderme yapıyor.



Filmlerdeki erkek karakterlerin fiziksel engelli olması ataerkilliğin, hegemonik erkekliğin yaşadığı krize işaret ediyor. UzuV kaybı aynı zamanda bir iktidar kaybının metaforu.

Bedensel engel veya hastalıklar karakterlerin erk olmasına engel mi?

Özellikle erkek karakterler açısından öyle. Söylediğim gibi engellilik zaten hep bir eksiklik üzerinden tanımlanıyor, normal ve sağlıklı beden karşısında sağlıksız ve anormal olarak kuruluyor. Dolayısıyla normal beden tanımına uymayan birinin iktidar sahibi olması toplumsal olarak zaten imkânsız hale geliyor. Bu tür bedene sahip bir kişiye ya acınıyor ya da bu kişi dışlanıyor. Filmler de bu toplumsal ve kültürel inşadan nasibini alıyor. Engelli ve hasta karakterler kurban olarak temsil edilmeye devam ediyor.



Beden algısı tarih boyunca toplumdun topluma kültürden kültüre değişiyor. Günümüzde Batı kültürünün güzel ve sağlıklı beden algısının giderek hâkim olduğunu söylemek mümkün.

Teziniz nihayete erdiğinde Türkiye sinemasında beden, engellilik ve hastalık temsilleriyle ilgili tespitleriniz neler oldu? Sinema engelli ve hasta bir bedeni nasıl inşa etmiş?

Tezde yer alan altı filmin engelli ve hasta karakterlerinin erkek olmasından yola çıkarsak öncelikle, bu altı filmin erkek karakterlerinin farklı erkekliklere ve farklı eril iktidar konumlarına işaret ettikleri, ayrıca erkeklerin iktidar kaybının engelli ve hasta bedenlerde somutlaştığı

söylenbilir. Yine son dönem Türk sinemasında yer alan engelli temsillerinin engelliliği görünür kılması özgürleştirici. Ancak karakterlerin -engellerinden kaynaklandığı ima edilen- öfkeli ve depresif temsil edilmeleri yüzünden baskıcı ve engellilere yönelik önyargıları sürdüren temsiller olduğunu belirtmem gerekir. Hastalığın temsili ise engelliden farklılaşıyor. Hasta bedenler, hastalığın gerçek hayatta görülebilecek semptomlarına yer verilmeyerek "temiz" imgelerle temsil edildiği için hasta bedenlerin temsiline gerçekçi olmadığı söylenebilir.

Filmlerdeki beden temsilleri üzerinden filmin üretildiği topluma, kültüre ait neleri okuyabiliriz? Bu soruyu hem Türkiye hem diğer ülke sinemaları bağlamında değerlendirebilir misiniz?

Filmler günümüzde iktidar söylemlerinin temsil edildiği en önemli mecralardan biri konumunda. Dolayısıyla iktidarın bedeni düzenleme ya da Foucault'nun ifadesiyle "itaatkâr bedenler yaratma" biçimleri sinemaya da yansıyor. Çünkü sinema filmleri ele aldıkları konunun şeffaf ileticisi değil, filmler bu konuları gösterirken onları belirli bir bakış açısından temsil ediyor. Hatta daha da ileri gidersek bu bakış açısını seyirciye telkin ediyor. Bu açıdan yaklaşıldığında filmlerde yer alan beden temsilleri öncelikle o kültürdeki iktidar ilişkilerini, hangi bedenin güzel, sağlıklı ve yakışıklı kabul edildiğini, buna bağlı olarak hangilerinin kabul edilmediğini ortaya koyuyor. Tabii şunu da belirtmek gerekiyor; sağlıklı/sağlam ve güzel beden algısı tarih boyunca toplumdun topluma, kültürden kültüre değişiyor. Ancak günümüzde Batı kültürünün güzel ve sağlıklı beden algısının hâkim olduğunu söylemek mümkün. Bugün filmlerde izlediğimiz güzel kadın starlar ve yakışıklı erkek oyuncular bu güzellik algısı ve anlayışının yansımaları. Bu oyuncuların bedenleri, makbul bedenin en ideal örneği şeklinde, seyirciye ulaşması gereken bir amaç olarak sunuluyor.

Yeni Türkiye sinemasında Türkiye'deki beden politikaları filmlere nasıl yansdı?

Beden politikalarının Yeni Türk sinemasında nasıl temsil edildiğini, Yeşilçam'daki yıldız olgusuyla karşılaştırsak daha anlamlı şekilde ortaya koyabiliriz. Yeşilçam sinemasında beden yıldız oyuncunun bedendir ve bu beden çekicidir, ancak asla cinselliği ile ön plana çıkmaz. Ayrıca Yeşilçam'da makbul olarak sunulan beden, özellikle kadın bedeni açısından yaklaşırsak, dönemin Batı yanlısı beden politikalarıyla uyum gösterir. Örneğin *Kezban* (1968), *Kezban Roma'da* (1970) ve *Kezban Paris'te* (1971) filmlerinde Kezban isimli köylü kızının modernleşme öyküsü anlatılır. Kezban'ın geçirdiği ilk dönüşüm kıyafet ve saçlarından başlar. Köylü kızının önce yazması çıkar, ardından örgülerini çözer ve nihayet sarı kısa renkli Avrupalı modern bir saç kesimine sahip olur. Modernleşmeye bağlı olarak gelişen beden politikası Batılı bedeni makbul kabul eder ve Yeşilçam sineması bu anlayışın savunulduğu bir mecra haline gelir. O dönemin beden politikalarını modern, Batılı beden olarak tanımlamak kolayken günümüzde beden politikalarını tanımlamak o kadar kolay değil ne yazık ki. Günümüzde çok daha hızlı bir dönüşüm yaşanıyor ve giderek daha muhafazakâr beden politikaları geliştiriliyor. Son dönem Türk sinemasında bir taraftan Fatih Özgüven'in "tombulların istilası" olarak adlandırdığı tumbul erkek bedenlerinin yer aldığı filmler yapılırken, diğer tarafta fit erkek imgesini temsil eden oyuncuların başrolerde yer aldığı *Deli Yürek: Bumerang Cehennem* (2001), *Ejder Kapanı* (2010) gibi filmler yapılır. Tabii tumbul erkeğin günümüzde hiçbir zaman makbul kabul edilmediği, kaslı ve sağlıklı erkek bedeninin ideal beden ölçütü olarak kabul edildiğini belirtmek gerekir.

Sizce sinemada makbul bir beden temsili var mıdır, varsa nasıl olmalıdır?

Sinemada makbul bir beden olmamalıdır. Sorun zaten makbul olan ve olmayanı belirleyen iktidar biçimleri ya da pratiklerinde yatıyor. Makbul bir beden belirlediğinizde bunun dışında kalan tüm bedenler öteki kategorisine dâhil ediliyor ve iktidarın biçimlendirmesine maruz



kalıyor. Bu sadece hasta ve engelli bedeni için geçerli değil. Günümüzde güzel ve yakışıklı olma kriterleri, bu özelliklere sahip olmayan bireyleri etiketliyor. Medyada yer alan birçok imgenin üzerinde dijital olarak oynandığı bir dönemde yaşıyoruz. Bu tür gerçekçi olmayan temsillerin insanların güzellik ve sağlık anlayışını biçimlendiriyor olması giderek tehlikeli bir hâl alıyor. Daha önce söylediğim gibi çağlar boyu makbul olan beden anlayışı toplumdan topluma, kültürden kültüre değişiyor. Burada önemli olan bu bedenin iktidar tarafından belirlenip şekillendirildiğinin farkında olmak. Bedenin kendisinin yalnızca biyolojik bir varlık olmadığı, toplum ve kültür tarafından şekillendirildiği kabul edildiğinde makbul bedenin de tek başına bir anlamı olamayacağını fark edileceğini düşünüyorum, en azından öyle olmasını umuyorum. ■

“SON BAKIŞTA” SİNEMA DİLE VEDA

ZEYNEP GEMUHLUOĞLU

GODARD, MODERN AVRUPA DÜŞÜNÇESİNİN BİR ÇEŞİT ARKEOLOJİSİNİ YAPMAKTA, ANCAK AÇIĞA ÇIKAN İLKELERİ BİR MANTIK VEYA KURGU İÇİNDE SUNMAKTAN ZİYADE BENJAMİN’İN DİYALEKTİK İMGE VE ALEGORİ ARASINDA KURDUĞU İLİŞKİYE BENZER ŞEKİLDE ZITLIKLARIN DİYALEKTİĞİ OLARAK SUNMAKTADIR.

Giriş: “-Bayım, Afrika hakkında bir kavram üretmek mümkün müdür?”

“Bu yoksul hayal gücü, gerçekte düşünül-meyen kirlenmiş düşüncelere sığınmaktadır” epigrafıyla başlıyor J. L. Godard’ın son filmi *Dile Veda* (*Adieu au Langage*, 2013). Ancak film, bir vedadan çok Walter Benjamin’in “son bakışta aşkla” ifade ettiğine benzer bir duruşu, tavrı ve hatta reddi -“Buraya ‘hayır’ demek için geldim”- sinemanın estetiği kadar etiği ve politikası olarak da belirliyor. Bu, elbette filmde 3D teknolojisinin sinematografik imgeyle ilişkisinin açığa çıkarılması dışında Godard sineması için yeni bir yöntem değil. Zira kariyerinin başlangıcından beri Godard, modern Avrupa düşün-cesinin bir çeşit arkeolojisini yapmakta, ancak açığa çıkan ilkeleri bir mantık veya kurgu içinde sunmaktan ziyade Benjamin’in diyalektik imge ve alegori arasında kurduğu ilişkiye benzer şekilde onları zıtlıkların diyalektiği olarak sunmaktadır. Ancak bu diyalektik, yine Benjamin’e benzer şekilde klasik Marksist estetiğin diyalektiğinden farklı olarak zıtlıkların bir senteze dönüşmelerine izin verilmeksizin, mevcudiyetlerini ve tekilliklerini -hatta herhangi-liklerini- koruyacak şekilde kurulur. İmgeler, ancak tam da artık

sonsuzla kadar kaybolmak üzereyken parlayan yıldızlar gibi bu “son bakışa” bir şeyler söyleyebilir.

Godard, filmlerinde sinemanın geleneksel kodlarını, yapılarını ve gramerlerini ortaya çıkaracak teknikler uygulamakta ve geliştirdiği farklı yöntemlerle bir “tür, mantık, doğruluk” diyebileceğimiz tüm yapıları yıkmaktadır. Ancak bu yıkım, ideolojik yapıları tesirsiz kılmak anlamında üretici bir yıkımdır. Nitekim bu filmde de 3D tekniğinin son yıllarda yeni bir gerçeklik simülasyonu yaratmaya yönelik amacı, tekniğin mantığının işlevsiz hâle getirilmesiyle gözler önüne serilmiştir. Bu tavrın Godard’ın önceki teknikleri ve izlekleri ile olan ilişkisi, imgenin ne’liğine ilişkin bir soruya eşlik eder. İlk bakışta “biçimci” diyebileceğimiz, ancak biçim-içerik ikiliğini aşacak şekilde imgelerin içeriğiyle değil bizzat biçimleriyle ilgilenmeyi gerektiren bir tavidir bu. Yönetmen, böylelikle adeta imgelere kendi yalanlarını itiraf ettirir. Godard sinemasının etik ve politik özelliği de bu noktada ortaya çıkacaktır.

Godard’ın imgeye ilişkin bu türden bir soruşturmanın merkezinde genişleyen filmleri, anlatıların geçişsizliği, yani anlatılar arasındaki boşluklar, kesintiler, önce epizodlar oluşturup sonra onları da yıkmak, homo-

jenliğe karşı farklılıkların ön plana çıkarılması, kendi kendine yeten bir metinselliğe karşı metinlerarasılık, alıntılama, özdeşleşme ve katharsis ya da izleyicinin hazzına yönelik engellemeler, yabancılaşmanın birden fazla karakter veya bölünmüş karakterlerle sağlanması şeklinde çeşitlenen tekniklerle birer bulmacaya dönüşür. Ancak bunlar sonunda labirentten çıkıp ödülümüzü alacağımız türden bulmacalar değildir, daha ziyade labirentin kendisini yahut "kaybolmayı deneyimleyerek varma" diyebileceğimiz yorumlardır.



Bu yazıda Godard sinemasındaki imge ve sinema ilişkisinin hem ülkemizde hem de dünyada genellikle Deleuze'ün zaman-imge ve hareket-imge teorileriyle birlikte okunmasına karşılık Agamben düşüncesiyle paralel bir okumanın daha açıklayıcı sonuçlar içerdiğini göstermeye çalışacağım. Sinematografik kavramlarla düşünme yetisine sahip yeni bir imge teorisi öneren Deleuze, sinemanın insan gözüne bağımlı olmayan imgeler yaratarak yeni görme biçimleri sunduğunu ileri sürer. Nitekim onun zaman-imge teorisinde sinema, içinde zamanın sunulduğunu gördüğümüz uzam haline gelir. Hareket-imgede ise sinema, yaşamın sinematografik bir biçimde görüldüğü uzamdır.

Means Without End kitabında Agamben, Deleuze'ün hareket-imge teorisinin mitik bir imge arketipine dayanmakta olduğunu, bunun da imgenin modernlik içinde kökleşen parçalanmış doğasını ıskaladığını ileri sürerek onu eleştirir. Ona göre Deleuze'ün imgesi fazla idealleştirilmiş ve tamamlanmıştır, bu nedenle de kendi önerdiği anlamıyla imgenin özünü oluşturan "kopuş ve yerinden etmeden" yoksundur. İmgenin bu özelliğinin sinemanın tekrar ve durma ile montaj özelliğine karşılık geldiğini öne süren Agamben'in "kopuş olarak sinema" düşüncesi, Guy Debord'un sineması üzerine verdiği kısa bir derste ayrıntılı olarak sunulmuştur. Ancak bu düşünce, onun genel olarak şiire yüklediği işlevden ayrılamaz ve yine Godard'ın *Histoire(s) du cinéma'sı* (1988-98) üzerine yazdığı yazıdan da izlenebilir. Ayrıca sinemanın nihai görevinin bizzat kendi yanılsamalı doğasını açığa vurmak olduğunu söyleyen Agamben'in sadece sinema değil sanat, imge, dil, etik ve

politika arasında kurduğu bağların da Godard'ın temel meseleleriyle örtüştüğünü bu filmle birlikte takip edebiliriz.

Doğa, Tanrı, Metafor:

"...Ben, dildeki yoksulluğu arıyorum."

Dile Veda, ilk bakışta üçlü bir epizodik temele oturuyormuş gibi görünmektedir: Doğa, Tanrı ve Metafor. Ancak bu epizodları, kendi içlerinde bütün oluşturan ve birleştiklerinde gramatik olarak "anamlı" bir cümle gibi düşünmek imkânsızdır. Nitekim her bir epizod diğeriyle sürekli yeni ilişkiler kurarken bir taraftan da bu ilişkileri çözecek, kesintiye uğratacak alıntılar ve çağrışımlarla katmanlaşır.

Godard'ın önceki filmlerinde de ısrarla uğraştığı "doğa ve Tanrı" ilişkisi, yahut bu ilişkinin imgeler yoluyla özellikle de modern dönemdeki kurulma biçimleri bu filmde metafor ve dolayısıyla da dil temelinde sorgulanmaktadır. "Metafor", önce her epizotta bir kıyıya yanaşmakta olan vapur yoluyla görselleştirilir. Ancak vapur yahut metafor, deniz ve kıyı arasında bir "aracı" olmaktan, onları birbirine bağlamaktan ziyade onları ayıran bir çatlakla dönüşmektedir. Bu çatlak, aralarda görülen yağlıboya bir tuvalin yüzeyinde olduğu kadar filmin yüzeyindedir de. Aynı zamanda -Agamben'in tabiriyle söylersek- olumsuzluğun yeri olarak dilin kendisidir.

Metafor, dil ve imge ilişkisi ile Godard'ın neyin peşinde olduğunu anlayabilmemiz için, modernlik öncesi dönemde metaforun/imgenin, kelimenin kökenindeki - meta-pherein - "pherein" yani çevrimleme, taşıma, götürme anlamıyla üstlendiği görevin sona erdiğini ha-

tırlamamız gerekir. Kant'la birlikte imge yahut metafor, ideyi veya onun bilgisini "temsil edebileceği" iddiasından vazgeçmek zorunda kalmıştır. Çünkü Kantçı açıklamada imgeler temsil etmez, şey'i kurar, hatta yeniden inşa ederler. Kant öncesi sistemlerde algı, imge ve bilgi şey'i izlediği için ancak "taklit" olabilirken, Kant'la birlikte "şey", algıyı ve imgeyi izler, böylece de taklitten değil "yaratmadan", keşften değil icattan söz edebiliriz. İmge ile idea arasındaki ilişkiye dair bu kırılma üzerinden bu defa "sanat yoluyla" doğa ve Tanrı'nın birliğini kurmaya teşebbüs eden Romantik tavır ise bir taraftan her şeyi üstlenen bir devlet aygıtına –"Silah yoluyla fetih, politik olarak fetih... reklamcılık, devlet hepsini alır"– devredilir.

AGAM BEN'E GÖRE DELEUZE'ÜN İMGESİ FAZLA İDEALLEŞTİRİLMİŞ VE TAMAMLANMIŞTIR, BU NEDENLE KENDİ ÖNERDİĞİ ANLAMıyla İMGENİN ÖZÜNÜ OLUŞTURAN "KOPUŞ VE YERİNDEN ETMEDEN" YOKSUNDUR.

Ancak Romantizmin Godard'ın "imgeler hâlâ yanlış, çünkü onlar emperyalizminin ideolojik karargâhında üretiliyorlar" dediği sorunu derinleştirmesinin yanında, bir taraftan da hem modernliğin hem de kendi kendinin eleştirisini içinde barındıran bir nüveyi içinde büyüttüğünü görmek gerekir. Bu nüve, özellikle de Godard'ın filmde anti-kahramanlarından birine söylediği "dilin yoksulluğunda" deneyimlenir. Dilin yoksulluğu, esasen Platon'dan beri izi sürülebilecek "logos'un zayıflığı" sorununa paralel bir meseledir ve hem Hegel'de hem de sonrasında karşımıza çıkar. Ancak ironik bir şekilde bu zayıflığın önce metafizik gelenekte sonrasında da analitik felsefede kazandığı "olumsuz" anlam, Nietzsche, Heidegger, Gadamer ve günümüzde Agamben'le bir çeşit "imkâna" dönüştürülmüştür.

Nietzsche, dil konusundaki ve özellikle de Hint-Avrupa dillerinin grameri üzerine yaptığı çalışmalarla klasik felsefenin hakikat-mecaz (metafor) veya idea-imge ikiliğine karşı dilin bütünüyle "metaforik" olduğunu iddia ve hatta ispat eder. Yani metafor, bir hakikatin metaforu, bir imge de bir ideanın imgesi değildir. Onun kelimeleri ile söylersek, "hakikat dediğimiz şeyler, kullanıla kullanıla metafor oldu-

ğunu unuttuğumuz metaforlardır." Ancak hem Tanrı'nın ölümüne hem de hakikatin yurtsuzluğuna ilişkin bu sonuç, Nietzsche'de hayatın ve yaşamsal güçlerin olumlanması olarak tebarüz eder. Nietzsche'nin tanımladığı hâliyle ve *Dile Veda*'nın ilgilendiği şekliyle meselenin Tanrı'yla ilgisi ise, bir mantık yahut gramer olarak dil olarak açığa çıkar. Godard, "Gramere inandığımız sürece Tanrı'dan kurtulmuş sayılmayız" diyen Nietzsche'yi onaylar.

Heidegger ise insanı hem kendi ölümlülüğüne ilişkin bir duyguya hem de bir dil yetisine sahip olan canlı olarak ele alır. Heidegger'de "Dil, dildir, söyleyiştir, dil konuşur." Fakat dilin kendisi aracılığıyla ve kendisi içinde konuşmak durumunda olduğu yer insandır. Bu yüzden dilin yapısına ilişkin soyut bir kavrayışa ulaşmak dili anlamak için yeterli değildir, dil ancak düşüncenin içinde kavranabilir.

Agamben'in devamlı, Hegel'i de dahil ederek Batı düşüncesini yorumlaması tam bu noktada Godard ve filmi'nin soruları ile buluşmaktadır. Agamben'de hem ölümlü hem de dile sahip bir varlık olarak insan, onun "metafiziksel temel olumsuzluğu -negativity-" olarak gördüğü şeyle ilişkilidir. Onun iddiası, metafiziksel hatta Hegel ve Heidegger'deki metafizik eleştirisinin dünyaya ilişkin kendi muhasebesini içinde temellendireceği olumsuz bir yer inşa etmek zorunda kaldığıdır. Bu olumsuz yer Hegel'de "bu" (das), Heidegger de "orada" (da) terimleriyle alakalıdır. Hegel'de Godard'ın da takip edeceği imgenin neliğine ilişkin soruyla bağlantılı "kastedilmiş olan duyusal/algılanmış bu"ya dil aracılığıyla erişilemez. Bunun anlamı, dilin konuşulamaz olanı, konuşarak yani onu kendi olumsuzluğu içinde kavrayarak muhafaza ettiği'dir.

Agamben'in dil deneyiminin ne olduğuna ilişkin soruşturması, daha sonra "dil ve ses" arasındaki ilişkinin araştırılmasına dönüşür. Benzer bir soruyu filmin sonunda da somutlaşmış olarak bulabiliriz. Zira filmde önceleri köpeğin doğa ve imgelerle ilişkisi hissettirilirken filmin sonunda bu ilişkinin sesle olan bağlantısına dikkat çekilir, hatta yine Agamben'in dil ve çocukluk arasında kurduğu ilişkiyi hatırlatacak şekilde film, boş ekranda köpeğin ulumasına karışan bebek ağlaması ile biter. Agamben, o noktada "İnsan sesi diye bir şey var mıdır? Varsa, cırlıtının ağustosböceğinin sesi olması veya anırtının eşeğin sesi olması gibi insana ait bir ses midir bu? Eğer varsa, bu ses dil midir? Ses ile dil, phone ile logos arasındaki ilişki nedir? Eğer insan sesi diye bir şey yoksa insan hangi anlamda hâlâ dile sahip canlı varlık olarak tanımlanabilir?" diye sormaktadır.

İnsan dili gibi soyutlanmış bir dile-ri olmadığı için eşek ve ağustosböceği, bizzat kendi seslerine ya da doğrudan bir iletişim yöntemine sahip gibi görünmektedir. *Dile Veda*'da bu soru, kadın ve erkeğin birbirine bir türlü bağlanamayan diyaloglarından -aslında daha çok monolog- birinde dile getirilir: "Yüz yüze olmanın dili icat edilse..." Oysa insan yalnızca dili kullanabilir fakat dil, doğal değildir, öğrenilmiş bir şeydir ve bu nedenle ona ait değildir: "-Bize bir tercüman gerekli, yakında herkesin bir tercümana ihtiyacı olacak. Sözcüklerin kendi ağızımızdan geldiğini anlamak için-", "-Beni duyduğuna ikna et-".



Dile sahip değiliz ancak yine de sürekli ve tutarlı olarak onu kullanmaya devam ederiz. Bunun yarattığı şey, varoluşun kalbinde yer alan tuhaf bir olumsuzluktur. İnsan varoluşunun bütün boyutlarının insan varlığının sahip olduğu fakat yine de sahip olmadığı bir şey tarafından tanımlanması dolayısıyla bu olumsuzluk, temeldir -uçurum. Dilin olumsuzluğu dil ile ses arasındaki bölünmeden meydana çıkan paradokstur ve bu paradoks, Agamben'in bütün çalışmalarını yönetir.

Öyle görünüyor ki *Dile Veda*'yı harekete geçiren sorulardan biri de budur: "-Su, onlarla derin, ciddi bir sesle konuştu. Böylece Roxy düşünmeye başladı. Çağlar boyu insanların konuşmaya çalışması gibi. Dinleyecek kimse yokken kendisiyle konuşurdu. Ama akarken daima yeni birileriyle konuşmaya çalışırdı. Bazıları nehirden kesin bir gerçek öğrendi. Nehir hâlâ sisli bir rüyada uyuyor. Onu, onun kendisini gördüğünden daha iyi görmüyoruz. Nehir, zaten burada. Ama orada artık görünmüyor, tüm gördüğümüz uçurum."

Öte yandan deneyim, dilin sınıridir ve kelimelerle kesin ve açık olarak belirtmek için mücadele ettiğimiz bir şeylerin belirlediği noktadır. Agamben de Godard da bu noktada, dile önsel bir şeylerin olduğunu ve dilin de bunu açıklama mücadelesi içinde bulunduğunu göstermeye çalışırlar. Agamben'de hatırladığımız nokta, çocukluğun geri dönüşü yahut çocukluğun ani bir parıldayışı iken Godard'da bu sese dönüş ile açığa çıkar. Daha evvel yönetmenin aldığı notlarda okuduğumuz gibi: "Sesler henüz düzgün, çünkü onlar devrimci bir kavga-

dan geliyorlar. İmgeler ise hâlâ bozuk, çünkü onlar emperyalizminin ideolojik karargâhında üretiliyorlar." Yine, nasıl Agamben'de mantık ve dil olumsuz bir temelden artakalan ve dolayısıyla da metafizik ufuktan ayırlamaya- yacak şeylerse Godard için de dil ve imgeler böyledir.

İmgeler Godard için hem filmlerinin malzemesi hem de bizzat eleştirisinin nesnesi olunca bir gramer oluşturan yahut oluşturmaya yeltenen bütün sinema dilleri de bu eleştiriden nasibini alır. Nitekim *Dile Veda*, 3D teknolojisinin sinemada kullanımını yeni tekniklerle sorgular hâlâ getirmektedir. "Normalde" bir görüntüyü üç boyutlu görebilmemiz için çift katmanlı bir çekim sistemi ile çalışılırken Godard bu iki katmana da ayrı görüntüler yerleştirerek anlatımı bozuyor ve iki gözün farklı görüşünü bir araya getiren birliğin yerine çoğulluğu ikame ediyor. Godard'ın daha önce yaptığı video-işleri ve video-imge üzerindeki çalışmaları da böylece yeni bir boyut kazanmış oluyor.

McLuhan'ın tespitiyle, "Video-imge fotoğraf/film imgeleri arasındaki yapısal fark; film veya fotoğrafın yansıyan ışıklardan oluştuğu, video imgenin ise kendisinin ışık olmasıdır. Fotoğraf ve filmden farklı olarak, elektronik görüntü, üzerine ışık yansıyan bir yüzeyde oluşturulmamıştır. Sonuç olarak ortaya çıkan plastik hat, üzerine ışık düşerek değil, ışıktan geçerek oluşur ve oluşan bu görüntü bir resimden çok bir heykelin ya da ikonun epistemesine sahiptir." Videonun ışıkla olan bu ilgisinin onu Yeni-Platoncu metafiziğe yeniden yaklaştırdığını da söylemek gerek. Ancak Godard videoyu, fotoğrafik analoginin gücünden, temsilin gerçekçilik iddiasından ve anlatılara duyulan inançtan kurtulmak için -ve Ulus Baker'in hatırlatacağı gibi- bir "imajlar pedago-



jisi" amacıyla kullanır. Yahut kendi ifadesiyle söylersek: "Düşünme aygıtı olarak video." *Dile Veda*'da ise bu defa video-imgenin kendisi sorunsallaştırılmaktadır.

Film tekniği söz konusu olduğunda elbette diğer filmlerde olduğu gibi bu filmde de modern Avrupa sanatı ve felsefesinin önemli isimlerinden yapılan onlarca alıntidan da bahsetmek gerekmektedir. Her halde bu noktada bizim de Benjamin'den bir alıntı yapmamız yeterince açıklayıcı olacaktır: "Alıntılar silahlı eşkiyalara benzer, gelip geçenleri kanaatlerinden ederler!"

Sinema ve Politika: "Aslında Hitler, yeni bir şey icad etmedi, aksine uzun bir gelenek bu krize yol açtı".

Kahramanlara ve eylemlerine alıştırıldığımız klasik sinema bir "jestler nostaljisidir" der Agamben. "Çünkü klasik sinema, jestlerini, geleneklerini, mekânlarını, hatta nostaljilerini bile kaybetmiş bir antropolojik türün yani modern insanın yitirdiği jestlerini, yolda karşıdan karşıya geçişlerin, çarşı-pazar dolaşmalarının, acele ayaküstü sevişmelerin, tesadüfi karşılaşmaların, her köşede beyne inebilecek polis coplarının veya hırsız sopalarının, olası depremin ve ne olduğu bilinmez baz istasyonlarının, evde ve sokakta televizyonun, yeraltında metronun keyfine bırakılmış olan vücudunda yeniden keşfetmeye çalışan bir yaratığın varoluşunu yeniden yakalamak uğruna keşfettiği yeni bir illüzyon türüdür."

Sadece bu ifadeler bile *Dile Veda*'yı, hatta Godard'ın tüm sinema kariyerini anlatmak için yeterli olabilirdi. Agamben'de olduğu gibi Godard'da da sinema ve jest ilişkisi, sinemanın estetiğinin etik ve politikadan ne denli ayrılamaz olduğunu göstermektedir. Diğer filmlerinde olduğu gibi burada da hayattaki ve şehirdeki beceriksizliklerimizin toplamı, yani jest'in yitirilişi ile filmdeki "Bir insan nedir, bir şehir nedir, bir savaş nedir" sorularının yanı sıra diyaloglarda ortaya çıkan her kavram ve düşüncenin imgelerinin aranması -eşitliğin imgeleri, cinayetin imgeleri, mutluluğun imgeleri vd.- birbirinden ayrılamaz. Zira modern zamanlarda bakışın ve dilin örgütlenişi, "görülebilir" olan ile "anlatılabilir" olan arasındaki bir bağı sorunlaştırmıştır.

Bunun nedeni öncelikle teknik imgelerin seyredilmeye değil, "okunmaya" açık olmalarıdır. Ancak modern şehir ve yaşantı türleri sürekli yenilenen imajlarla okumayı neredeyse imkânsız kılar. İşte Godard filmleriyle imgeleri nasıl okuyabileceğimizi göstermeye çalışır. İmgeleri okuma yöntemi, Godard sinemasında iki türlü gerçekleştirilir. Birincisi, ilettiğini değil bizzat dilin kendisini görünür kılmak. İkincisi "doğru" kabul edilen imajlarının egemenliğini kırmak. Birinci yöntem Godard'ın sinema kariyeri boyunca farklı biçimlerde -kelime imge ilişkisi, imge ses ilişkisi, bu filmde her göz için ayrı ayrı sunulan ve birlik oluşturmayan imgeler- uygulanmıştır. Bu yolla hem dilin hem de imgelerin örgütlenme biçimleri yani gramerleri göz önüne serilir. Hegelci dil modelinin egemenliği altında olan klasik sine-

mada her ifade bir "ortamda", hatta ister imge, ister kelime ya da renk, sonuçta tamamlanacak ifadenin içinde yitecek bir "ortam tarafından" gerçekleştirilir: "İfadeli eylem bir kez ortam, yani araç kendi başına algılanamaz hale geldiğinde tamamlanmış demektir. Ortamın bakışımıza sunduğunda, kendini gösteren mutlağın içinde, kendi başına parıldayan mutlakta kaybolup gitmesi, gözden yitmesi gerekir." Godard'da bunun aksine, imgeler görüye sunulan ortamın içinde yitip gitmek yerine kendisini bizzat görülmeye verir.

Hegelci ifade modeli, esasen Rönesans'taki resim sanatında perspektif ve reformülasyonun keşfiyle de uyumludur: "Dünyaya bir pencere açmak." Rönesans'tan sonra ise ikonografik imgeler ve ideografik mekân yerini saf temsile bırakmış, böylece resim "okunabilir" olmaktan çıkmış ve resmin "dili" basitçe, dünyanın temsiline yarayan bir araç hâline gelmiştir. Sözlü dil için de benzer sonuçlar görülebilir. "On yedinci yüzyıldan itibaren dil, gittikçe daha fazla, işlevi gerçekleştiğinde -ki bu anlamın iletilmesidir- kendisini ortadan kaldırması gereken bir araç olarak görülmeye başladı."

Godard, geliştirdiği tekniklerle resimde kanvasın ön planda olması gibi, sinemada da filmi ön plana alır. Ancak o, resimdeki imgenin "önemsizleştirilmesinden" ziyade olumsuzlamayı ifade etmenin bir yolunu arıyor gibidir. Olumsuzlamanın sözlü dilin kurucu ilkesi olduğu, onu hem hayvanların işaret sistemlerinden hem de imgeler gibi diğer insani söylem türlerinden ayırdığı bilinmektedir. Godard'ın çeşitli yollarla işaretleri bir imgenin üstünü çizen silintiler olarak kullanması, farklı bir "film yazma" ve "film okuma" kavramını da gerektirmektedir.

İkinci yöntem, Godard'ın sinematografisinin temel sloganı olan "Non pas une image juste, mais juste une image" yani "Doğru imaj yoktur, sadece imaj vardır" ifadesinde içerilir. "Sinematografik açıdan doğru imaj, anlatının sürekliliğini ve iç uyumunu bozmayan, kendini seyirciye yabancı kılmayacak, onun alışmış olduğu anlatı ilkelerine yabancı gelmeyecek imajların toplamından ve zincirinden başka bir şey değildir." Godard ise politik olarak yönettiğimiz bu "doğru imajların" ötesinde, "herhangi bir imajı" nasıl güçlendireceğimizi, onu gramerinden veya anlam birliğini meşrulaştırarak "jestlerden" nasıl sökümlenebileceğimizi gösterir.

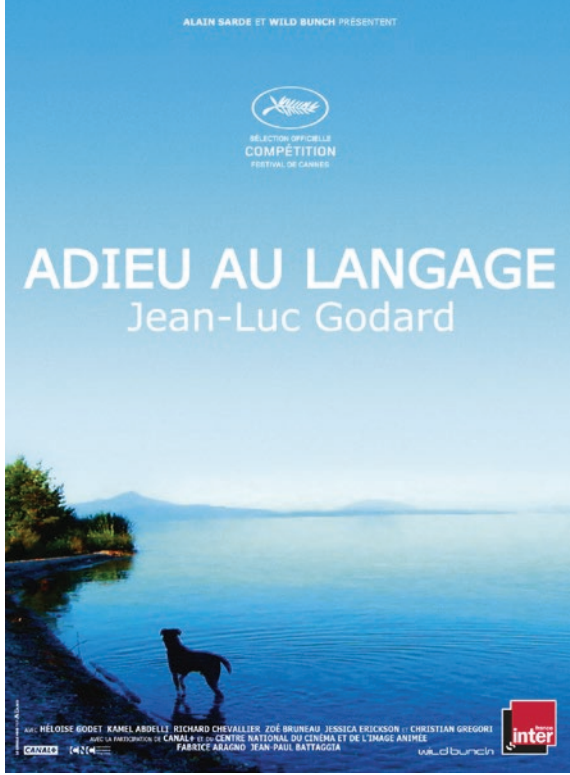
Tam bu noktada yine Agamben'in "herhangi tekillikler" ifadesini ve jest-sinema ilişkisi üzerine yaptığı yorumları hatırlamalıyız. Jest kavramının kilit önemi, onun

"Jest Üzerine Notlar" yazısında, modern biyo-siyasete ilişkin çıkarmış olduğu soy kütüğü ile çarpıcı paralellikler içeren bir başka soy kütüğünü, yani jestinkini sunmasında görülebilir. 1933 tarihi -ilginç bir şekilde filmde de hatırlatıldığı üzere: "1933... televizyon. Hitler demokratik olarak seçilmişti..."- siyasal modernliğin medyadaki doğumunun tarihidir ki Agamben bunun Batı burjuvazisinin kendi jestlerini kesin olarak kaybettiği nokta olduğunu ileri sürer. Jestlerin kaybı, öncesinde gerçekleştirilen deneyimin kaybının bir devamı olarak da görülebilir. Filmde deneyimin kaybı meselesine, başlangıçta "edebi soruşturma deneyi", sonra da diyalogların birinde, "-İç deneyim genel olarak toplum tarafından özellikle istenerek artık yasaklanmış hâlde-" şeklinde değinilir.

İMGELER GODARD İÇİN HEM FİMLERİNİN MALZEMESİ HEM DE BIZZAT ELEŞTİRİSİNİN NESNESİ OLUNCA BİR GRAMER OLUŞTURAN YAHUT OLUŞTURMAYA YELTENEN BÜTÜN SİNEMA DİLLERİ DE BU ELEŞTİRİDEN NASİBİNİ ALIR.

Jestler de deneyimler gibi, insanın hareketinde bir uyuma duygusunu, bir somutlaşma ve iletişimin mümkün olduğu duygusunu gösterir. Bunların çöküşü ise psikolojik içsellik gözlem ve denetim yoluyla bozulmasıdır. Jestlerin yitimi, tutarlı bir bütün olarak öznenin yitimi, imgelerin aurasının yitimi ve bütün, dolu ve içsel bir şekilde anlamlı bağlantılı bir şey olarak doğal dilin yitimi ile paraleldir. Ancak jest, yani "herhangi bir jest", jestlerin altını çizen sahte birliğe karşıttır ve jestlerin yitimi, sahte birliğin, mantığın yahut gramerin yitimidir. Burada meydana çıkan çatlakların sorgulanışı, "ortamın" doğasının yeniden fakat farklı bir biçimde düşünülmesi için de önemlidir. "Jest, bir aygıtı olduğu hâliyle görünür kılma sürecidir." Bunun aracılığıyla o kendisini açığa çıkaran ortamın gösterilişidir ve estetiğin, dilin, hatta özneliğin ötesine uzanarak etiğin ve politikanın alanına girer.

Jestlerin yitimi bedeninin somutlaşmış ve deneyimlenmekte olan bir bütün olarak kavramanın yitimidir. Agamben'e göre on dokuz ve yirminci yüzyılların teknolo-



jileri kendi benliklerimizi ve bedenlerimizi algılama biçimimizdeki değişimler olarak görülmelidir. Ölçü ve gözlem yoluyla bilimler yöntemlerinin ortaya çıkışı ise insan bedenini küçük hareketler olarak görmeye başladığımız anlamına gelmektedir. Filmde de sürekli akıllı telefonlarına bakan ve birbirlerine ekranları gösteren insanlar görünürken sorulur: “-Başparmak ne işe yarar? İzleri işaretlemek, çakıl taşı?”

**İMGELERİ OKUMA, GODARD
SİNEMASINDA İKİ TÜRLÜ
GERÇEKLEŞTİRİLİR. BİRİNCİSİ,
İLETTİĞİNİ DEĞİL BİZZAT DİLİN
KENDİSİNİ GÖRÜNÜR KILMAK.
İKİNCİSİ “DOĞRU” KABUL EDİLEN
İMAJLARIN EGEMENLİĞİNİ KIRMAK.**

Jest, eylem ve üretim kategorilerinin bir-aradalığı olarak aygıtlar ile araçlar arasındaki sahte karşıtlığı işlemez kılar, “makınayı, çarkı durdurur”. Geleneksel fay-

dacı felsefede, amaçların aygıtları meşru kılıp kılmadığı biçiminde bir soru her zaman var olmuştur. Mesela, “Eğer amaçlar yeterince soyluysa bir aygıt olarak şiddet meşrulaştırılabilir mi?”, ya da filmdeki gibi “Toplum, işsizlikle mücadele anlamına gelen cinayeti kabul etmeye istekli midir?”; “Kendi şiddetini reddeden yasa aldatmacadır; Bir devlet aygıtına dönüşmeyi reddeden yasa aldatmacadır; kendi kendini meşrulaştıran yasa ikinci kez aldatmacadır...” Politika sıklıkla aygıtlar ve amaçlar ilişkisinin sahnelendiği bir alan olarak ortaya çıkar. Oysa jest, amaçları da aygıtları da paramparça eder. Zira o, bir aygıtı olduğu hâliyle görünür kılma sürecidir.

Jest, Agamben’de “hayat ile sanat, eylem ile iktidar, genel ile tikel ve metin ile uygulama arasındaki bu kesişimin adıdır. Hem bireysel biyografi bağlamından çekilip çıkartılmış bir hayat uğrağı hem de estetiğin yansızlığından çekilip çıkarılmış bir sanat uğraşdır. Saf praksistir. Jest, ne kullanım değeri, ne değişim değeri, ne biyografik deneyim ne de kişisel olmayan olaydır. Metanın, bunların ortak toplumsal özünün kristalinin içine batmasına olanak tanıyan diğer yüzüdür.” Kimliğin, özdeşliğin sahte bütünlüğünden ya da birlik olarak imgenin sahteliğinden çıkma fikri jestin anahtarıdır. Biyo-siyasal modernlik, bizim üzerimizde medya teknolojileri ve yönetsellik aracılığıyla rutin bir biçimde uygulanır. Jest ise özneliğin ve estetiğin çöküşünden yeni bir umut yeşertmeye verilen addır ve sinema da bunun en çok olanaklı olduğu estetik uzamdır.

Öyle görünüyor ki Godard için de öyle: “Tepki göstermek demek, ekonomi-politiğe karşı, polise karşı, refaha karşı tepkimizin olmasıdır... Aslında Hitler bir şey icad etmedi, uzun bir gelenek bu krize yol açtı.” Böylece Godard, “politik içerikli” değil biçimsel olarak da “politik” filmler yapmaktadır. Onun imgeleri de “jest olarak imgelerdir” bu yüzden. Hatta Agamben’in “poetik kesintiye uğratma” dediği yöntemle benzer tekniklerle yapar bunu: “Emperyalizm gibi sinema da imgeler üretiyor: Reklam resimleri, reklam, fotoğraflar. Gün boyunca televizyonda aralıksız olarak imgeler gösteriliyor. O kadar çok imge gösteriliyor ki, insan kayboluyor. Bu resimlerin hiçbir anlamı yok. Buna karşın biz, onları kontrol edebilmemiz için, az imge yapmalıyız.”

Jest olarak imgeler üretmek ya da “saf praksis olarak” filmler yapmak, Godard’a göre “bütüncül, birlikli bir dünyaya ait imgeleri reddetmektir, zira bu, aynı imgenin (yahut aynı sesin) -mesela- bir kavgada ve kavgaya ait olan

bir imgenin sahip olduğu bir pozisyonu kazanmaktan ziyade, kavgaya ait ve kavganın içinde olan bir imgenin eleştirisi ve değişime açık olmasıdır." Nitekim "İcraata geçmek demek, dünyanın bütüncül olmayan imgelerini görecelilik adına yapmaktır. İcraata geçmek demek, şeylerin ne kadar gerçek olduklarını söylemektir. İcraata geçmek demek, sınıf zıtlıklarını imge ve seslerle araştırmaktır."

Sonuç Yerine:

"Özgürlüğün kendisinden vazgeç ve her şey sana geri dönsün."



Agamben, gelecekte bütün metafiziklerin etik içerisinde tortulaşacağını söyler. Godard'ın estetik ve politik çabalarının da bu tortudan yeni bir "insan" ve "etik" için umut beslemek olduğunu görebiliriz. Bu umut, filmde, hem Heidegger'in hem de Agamben'in "açıklık" üzerine düşüncülerine kaynaklık eden Rilke'nin deyişi ile dile gelir: "Açıklık, sadece bir hayvanın bakışları üzerinden bilinebilir." Bu bakımdan filmdeki köpek, filmin insani ve hayvani olanı, eşitliği, doğayı, tarihi, hayatı ve ölümü belirleyerek insanı yeniden ve yeniden üreten mekanizmaların sorgulamasının temel bakışı olmaktadır. Zira "vicdan tarafından kör edilen insanlar dünyayı görme yeteneğinden yoksundur."

Filmde modern etiğin üzerine kurulduğu temellerden biri olan eşitliğin, yine modern dünyada eşitlik imgelerinin hep bir "fonksiyon veya bir pozisyon olarak" - filmde kapı-kolu - düzenlenmesiyle anlamını nasıl yitirdiği "tuvalet" sahnesi üzerinden gösterilir. Böylece eşitliğin, tıpkı Heidegger'in teknik eleştirisinde olduğu gibi, şeylerin, dünyanın "elde ve kullanıma hazır" hâle getirilmesinin imgeler yoluyla da nasıl gerçekleşebileceğinin gösterilmesi, günümüzde etik krizinin artık eşitlikle değil, farktan ve farklılıklar ile aşılabileceğine işaret eder. Ancak bu, aynı zamanda, artık hayvan olamamanın da bedelidir. Zira "-Başkasının gözlerine kilitli olan biri özgür bir biçimde düşünemez. Bakışlar kilitlendikçe ikimiz diye bir şey olmayacaktır... Sadece özgür varlıklar birbirilerine yabancı olabilirler, onlar özgürlüğü paylaştılar ama bu, aynı zamanda onları ayıran şey.-"

Sonuç olarak *Dile Veda*, "Bir orman göstermek" kolaylığına kaçmadan "yakınında orman olan bir odayı gösterecek" adeta yönetmenin küçükken oynadığı Kızılderi oyunundaki gibi "dünyaya, orman" demektir. ■

KAYNAKÇA

Giorgio Agamben, *Means Without End*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2000

G. Agamben, "Cinema and History: On Jean-Luc Godard", *Cinema and Agamben* içinde, Bloomsbury Academic, NY-London, 2014.

G. Agamben, "For an Ethics of the Cinema", *Cinema and Agamben* içinde, Bloomsbury Academic, NY-London, 2014.

G. Agamben, *Language and Death: The Place of Negativity*, trs. Karen E. Pinkus, Michael Hardt, University of Minnesota Press, 2006

G. Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, çev. Betül Parlak, Monokl yay., İstanbul, 2000.

G. Agamben, "Guy Debord'un Sineması", çev. Ulus Baker, www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,263,0,0,1,0

G. Agamben, *Açıklık, İnsan ve Hayvan*, çev. Meryem Mine Çilingiroğlu, YKY., İstanbul, 2009

G. Agamben, *Çocukluk ve Tarih*, çev. Betül Parlak, Kanat yay., 2006, İstanbul

Ulus Baker, "Neden Godard'la Uğraşıyoruz?" (I. ve II.) www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,186,0,0,1,0

Rıdvan Şentürk, *Jean-luc Godard'ın Filmleri ve Estetik Manifestosu*

Peter Wollen, "Godard ve Karşı Sinema", çev. Hasan Gürkan, *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi / Journal of Communication Studies*, Sayı: 3

Pan'ın Labirenti Hayalin Gerçekliğinde Bir Varoluş Mücadelesi

RÜVEYDA TEMEL

Zengin bir simgesel anlatımla örülen *Pan'ın Labirenti*, gerçek dünya/dış âlem ve hayal dünyası/masal âlemi olarak iki düzlemde ele alınır. Zıt gibi görülen iki dünya filmde birbirinin içine girerek kompleks bir yapı oluşturur.

Guillermo del Toro'nun senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı 2006 yapımı *Pan'ın Labirenti* (*El laberinto del fauno*) çeşitli festivallerden ödülle dönerek dikkatleri üzerinde toplayan bir film. Yönetmen fantastik öğelerle desteklediği İspanya İç Savaşı sonrası temasını, küçük bir kızın gözünden alegorik bir dille işler. Karanlık imgelerin kullanıldığı realizm ile sürrealizm arasında gidip gelen bir atmosferde ilerleyen film, kaynak olarak mitlerden, masallardan ve kadim anlatılardan beslenir. Ancak yönetmen çarpıcı açılış sahnesiyle filmin iyiliğin, güzelliğin

hüküm sürdüğü, mutlu sonla biten klasik peri masallarından biri olmadığını sinyallerini verir. Zengin bir simgesel anlatımla örülen hikâyeye, gerçek dünya/dış âlem ve hayal dünyası/masal âlemi olarak iki düzlemde ele alınır. Bu zıt gibi görülen iki dünya filmde birbirinin içine girerek kompleks bir yapı oluşturur.

Olaylar İspanya İç Savaşı'nın bittiği ancak hâlâ şiddetin, baskının devam ettiği 1944 yılında geçer. Kahramanımız Ofelia hasta olan hamile annesiyle birlikte orman içinde bir karakolda yaşayan

üvey babası Yüzbaşı Vidal'in yanına taşınır. Masallardaki kötü üvey anne tipinin işlevleri burada üvey baba bünyesinde toplanmıştır. Otoriter ve sert mizaçlı olan bu yüzbaşı faşist rejimin lideri Franco'nun sözcüsü konumundadır. Zamanı takıntı haline getirecek kadar dikkatli ve titiz olan bu adamın aynı zamanda neslinin devamı için sürekli oğlu olacağını dillendirmesi ve hamile karısını oğlunu taşıyan bir araç olarak görmesi faşizmin erkek egemen anlayışının tezahürüdür. Gözünü kırpmadan masum insanları öldüren, sistemin emirlerine sorgulamadan itaat eden yüzbaşı, faşizmin temsilcisi salt kötü karakter olarak karşımıza çıkar. Filmde faşizme karşı savaşılan ormandaki direnişçilerin çatışması başta olmak üzere şiddet, kan, savaş, yıkım gerçekçi ve çarpıcı bir şekilde verilir.

Hayalin Gücü ve İçsel Dönüşüm

"Gerçekler sizi sardığında tek sığınacağınız hayal gücünüzdür." mottosundan hareketle Ofelia hayal âlemine dalar. Okuduğu birçok peri masalının etkisinde kalan kız dünyaya o pencereden bakar. İlk defa annesiyle yolculuğu sırasında karşılaştığı bir böceği peri olarak tasavvur eder. Daha sonra aynı perinin yol göstermesiyle ormanın içindeki labirente gider. Labirent film boyunca olayların düğümlenip çözüme kavuştuğu simgesel bir mekân işlevi görür. Burada Pan adlı gerçeküstü yaratığın verdiği görevleri sorgusuz sualsiz yerine getirmeye çalışır. Çünkü filmin başında anlatılan kayıp prenses masalındaki prensesin kendisi olduğuna inanır/inandırılır. Masumluğun simgesi olan Ofelia'nın bu arayışı hikâyenin dönüm noktalarından birini teşkil eder.

Ofelia'nın prenseslik idealine kavuşmak için tabii tutulduğu her sınav aslında kendini gerçekleştirme sürecidir. Bu-



Bir Çıkmaz Olarak Faşizm

Zalim bir üvey baba, çaresiz bir anne, acımasız bir dünya etrafında hayatı şekillenen Ofelia'nın hayal dünyasında da gerçek dünyada olduğu gibi kötülük ve çirkinlik hâkimdir. Ofelia'ya rehberlik eden, ona kimi zaman şefkat gösteren Pan bile gerek görüntüsüyle gerek tavırlarıyla tekinsiz, güvenilmez bir izlenim bırakır. Burada en önemli nokta, hayal dünyası ile gerçek dünyanın paralellidir. Ağacın içinde yaşayan ve onun kurumasına sebep olan kurbağa bize Franco'yu hatırlatır. Çünkü onun uyguladığı baskıcı-otoriter yönetim İspanya'yı o ağaç gibi içten içe çürütmüştür. Yine yer altındaki gözleri ellerinde olan korkunç canavar da bu totaliter rejimin temsili niteliğindedir. Dışarda direnişçilerin Yüzbaşı Vidal karşısındaki zaferi, iç dünyada da Ofelia'nın kurbağayı yok etmesi neticesinde ağacın çiçek açması özgürlüğün ve umudun habercisi olur. Yüzbaşı'nın halka karne dağıtırken kendisinin ziyafet vermesi insanların zaaf-larından beslenen yeraltı canavarının açgözlülüğünün gerçek dünyadaki tezahürüdür. Faşizm eleştirisi iki dünyadaki canavarlar üzerinden tecessüm eder.

rada onun içsel dönüşümüne şahit oluruz. Geçirdiği her aşama onu adım adım olgunlaştırır. Kendi iradesiyle hareket etmeye başlamasını sağlar. İkinci sınavda perilerin gösterdiği kilit yerine kendi tercih ettiğini açması bunun göstergesidir. Ancak burada nefesine yenik düşerek yemek yasağını çiğnemesi (Hz. Adem ve Havva'nın yasak meyveyi yiyerek cennetten çıkarılmaları gibi) ona ceza getirir ve bu görev serüveni tamamlanamadan biter. Kendisine tanınan son fırsat neticesinde ise bir masumun kanı yerine kendi kanını akıtmayı tercih etmesiyle idealize edilir. Bu fedakârlık ve kendinden vazgeçme hâli ile kurtarıcılık vasfını yerine getirmiş olur.

Filmde Yüzbaşı Vidal'in yanında çalışan ancak aslında direnişçilerin safında yer alan Mercedes üzerinden mücadeleci ruh aksettirilir. Bir canavarı beslediği için kendisini korkak olarak addeden Mercedes, dağdaki birliklere gizlice yardım gönderir ancak bunun açığa çıkması durumunda ise Yüzbaşı'nın karşısında dimdik durarak ona karşı koyar. Yüzbaşı'nın her şeye boyun eğen, itaatkâr, pasif karısının aksine Mercedes aktif bir rol oynar. Aynı zamanda Ofelia ile aralarında kurulan yakınlık da dikkat çekicidir. Keza ikisinde bulunan anahtar ve bıçak sembolleri aralarındaki simgesel bağı gösterir. Mercedes duygusal olarak Ofelia'nın sığınağı durumundadır.

Film kimi zaman gerçekleri kimi zaman da hayalleri ön planda tutarak dinamik bir yapı izler. Peri masallarını saçmalık olarak gören Ofelia'nın annesi yeri geldiğinde karnındaki bebeğe Ofelia'nın masal anlatmasını ister. Yine Pan'ın verdiği *Kader Kitabı*'ndaki olayların gerçekleşmesi, adamotunun ateşe atıldığında annenin rahatsızlanması gibi olağanüstülükler düşündürücüdür. Bu sayede filmin gerilim ve merak unsurları yerli yerinde işlenerek seyirci canlı tutulur. Özellikle final sahnesinin iki versiyonu seyircinin yorumuna bırakılmış gibidir. Hüzünlü atmosferi, çarpıcı sahneleri ve imgelerle oluşturulmuş masalsi diliyle öne çıkan *Pan'ın Labirenti*, savaş karşıtı tutumuyla da dikkat çeker. Felsefi, siyasi alt metni mitolojik anlatılara dayalı fantastik öğelerle süsleyerek işleyen film, gerek etkileyici oyunculukları gerek de anlatıma uyum sağlayan ninni ezgilerini ihtiva eden müziğiyle türü içinde başarılı bir yapımla karşımıza çıkar. ■



DERYA ERGÜN PLASTİK MAKYAJDA EMEKLEME DEVRİNDEYİZ

SÖYLEŞİ: M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN

Makyaj departmanı, kamera arkasının adı çok anılmayan ancak vazgeçilmez unsurlarından. Makyaj alanında ülkemizde ilk akla gelen isimlerden biri ise Derya Ergün. Ergün geçtiğimiz dönemde vizyona giren *Son Mektup*, *Ammar: Cin Tarikatı*, *Hadi İnşallah*, *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, *Jin'in* de aralarında bulunduğu pek çok sinema filminin, ayrıca sayısız reklam, klip, defile ve organizasyonun makyaj tasarımına imza attı. Derya Ergün ile meslek serüvenini, makyaj alanında kendini yetiştirmenin yöntemlerini, plastik makyaj hilelerini, sektörün durumunu ve sorunlarını konuştuk.

Makyaj alanında tiyatro ile başlayıp sinema ile devam eden uzun bir kariyeriniz var. Bu serüveni sizden dinleyebilir miyiz?

Mesleğe Ankara Devlet Tiyatrosu'nda başladım. Dört yıl sonra, 1980'de İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ne geçtim. Bu süreçte sinema ve televizyon ile tanıştım. Uzun yıllar ikisini bir arada yürüttüm. Daha sonra Devlet Opera ve Balesi'nden emekli oldum. Şu anda meslek hayatıma sinemayla devam ediyorum.

Meslekte, sizin deyiminizle, alaylı olduğunuzu biliyoruz. Öte yandan Derya Ergün Make-up Academy'de verilen eğitimler vasıtasıyla pek çok gence iş alanı açtınız. Makyajın el becerisine dayanan bir iş olduğu düşünülüğünde yetenek-eğitim denklemi sizce nasıl şekillenir?

Bu işte alaylıyım ama bunun yanı sıra Devlet Konservatuvarı Makyaj Bölümü'nde ve yurtdışında düzenlenen çeşitli make-up workshoplarında eğitim aldım diyebilirim. Bizim meslekte yetenek şart tabii ki. Ancak yetenek yalnız başına hiçbir anlam ifade etmez. Dolayısıyla eğitim ile taçlandırılmalı. Ben de akademide bunu yapıyorum. Makyaj hem ürün hem de teknoloji gerektiriyor. Teknolojiyi kullanmak da eğitim gerektiriyor.

Sizce usta-çırak ilişkisi bu işte önemli midir?

Tabii ki. Bu işi öğrenmek isteniyorsa bir ustanın peşinde olmak önemlidir.

Bugün plastik makyaj ile çok enteresan şeyler yapılıyor. Bu alandaki imkânlardan bahsedebilir misiniz?

Günümüz teknolojisi plastik makyaj ile harikalar yaratılmasına imkân sağlıyor. Ancak bizim ülkemizde bu çok zor ve yaygın değil. Plastik makyaj ürünlerine pahalı oyuncaklar gözüyle bakabilirsiniz. Dolayısıyla istisnalar hariç, bütçesel anlamda sıkıntı çıkarıyor.

Bir makyaj sanatçısı olarak beslendiğiniz kaynaklar neler?

Sinemadan besleniyorum elbette. Makyaj alanında tecrübe ve yaratıcılık çok önemli. Bizim



Makyaj, saç, kostüm... Hepsi bir araya geldiğinde, oyuncuya karakteri çıkarması konusunda yardımcı oluyor.

alanımızda da kendini sürekli güncellemek gerekiyor, işin doğası gereği. Yurtdışı kaynaklı workshoplar çok büyük önem arz ediyor, oralarda olmak gerekiyor.

Yapım öncesinde ve yapım sürecinde çalışma yöntemleriniz nelerdir? Bu süreçlerde yönetmen ile nasıl bir ilişki kurduğunuzdan bahsedebilir misiniz?

Filme başlamadan önce senaryoyu okuyup yönetmenle bir araya geliyorum. Daha sonra okuduklarım üzerinden, yönetmenin de verdiği bilgiler ışığında, prova makyaj ve karakter imajlarıyla hazırlıklara başlıyoruz. Karakter ortaya çıktığında işimiz bitiyor aslında. Geriye set sırasında o karakteri uygulamak kalıyor. Genelde yönetmenler tecrübeme güvendikleri için bana bırakıyorlar makyaj konusundaki kararları. Senaryoyu verip ne gerekiyorsa yap diyorlar.

Makyaj, saç, kostüm... Hepsi bir araya geldiğinde oyuncuya karakteri çıkarması konusunda yardımcı oluyor.

Yurtdışındaki gelişmeleri çok yakından takip ettiğinizi biliyoruz. Sektörel anlamda ne durumda olduğumuzu değerlendirebilir misiniz?

Plastik makyajda emekliyoruz. Kozmetik makyajda ise çok iyiyiz.

Hollywood'da makyaj ustalarının maharetiyle ünlü oyuncularını bile tanıya-



madığımız çalışmalar var. Ülkemizde böyle radikal tiplmelerle pek karşılaşmıyoruz. Bunun sebeplerinden bahsedebilir misiniz?

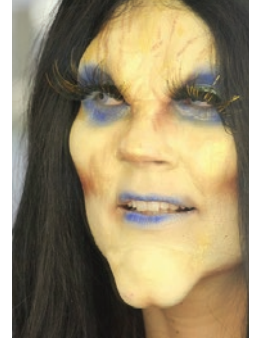
Para para para... Yani paramız yok. Bir de biz bir şekilde çözeriz nasıl olsa düşüncesi ile her şeyin kolayına kaçıyoruz maalesef. Bu mantıktan bir an önce kurtulmak lazım diye düşünüyorum.

Genelde özgünlükten uzak basmakalıp kopyalar ile karşılaşılıyor. Bunları aşmak için neler yapmak gerekir?

Makyaj sanatçısına festivallerde ödül vermek lazım. Onore etmek lazım. Oscar'da

DERYA ERGÜN KİMDİR?

Derya Ergün, Ankara Devlet Konservatuarı'nda makyaj eğitimi aldı. Ankara Devlet Tiyatrosu, Ankara Opera ve Balesi ve İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde çalıştı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi yaptı. Çalışmalarına sinema sektöründe devam eden Derya Ergün, kariyeri boyunca sayısız dizi ve sinema filminde süpervizörlük yaptı, birçok karakter tasarladı, klip ve reklam filminde çalıştı, birçok defile ve organizasyonda görev aldı. On yılı aşkın süredir kendi akademisinde kozmetik makyaj ve plastik-efekt makyaj eğitimi veriyor.



Makyaj sanatçısına festivallerde ödül vermek lazım. Ama ülkemizde sadece boyacı diye bakılıyor bu işle uğraşanlara. Bu durum özgün çalışmaları ve yaratıcılığı kısıtlıyor.

makyaj için hususi bir ödül var. Ama ülkemizde maalesef sadece boyacı diye bakılıyor bu işle uğraşanlara. Dolayısıyla bu durum özgün çalışmaları ve yaratıcılığı kısıtlıyor.

Sinema filmlerinin dışında dizilerde de çalıştınız. Dizi ve sinema setlerini alanınız açısından karşılaştırır mısınız?

Kendi alanım açısından baktığımda, teknik olarak bir fark yok diyebilirim. Ancak bütçe açısından kıyaslarsak, diziler daha kısıtlı şartlara sahip oluyor. Tabii ki bunun da istisnaları mevcut.

Çekimlerde oluşan pek çok problemin post-produksiyonda çözülebileceği düşünülür. Çekimden sonra, makyaj hatalarını telafi etmek ne oranda mümkün?

Bütün dünyada post-makyaj anlamında çığır açılmış durumda. Yani plastik makyaj, post-produksiyonda evrim geçiriyor. Ama maalesef ülkemizde post-produksiyon çok para tutuyor diye her şey sette halledilmeye çalışılıyor. Dolayısıyla post-makyaj imkânlarından yararlanamıyoruz.

Bugüne kadar bulunduğunuz setlerde başınıza gelen ilginç bir olay/kaza veya yönetmen talebi varsa anlatabilir misiniz?

Çok şükür bir kaza gelmedi kimsenin başına, gelmesin de... Ama zaman zaman üzücü şeyler



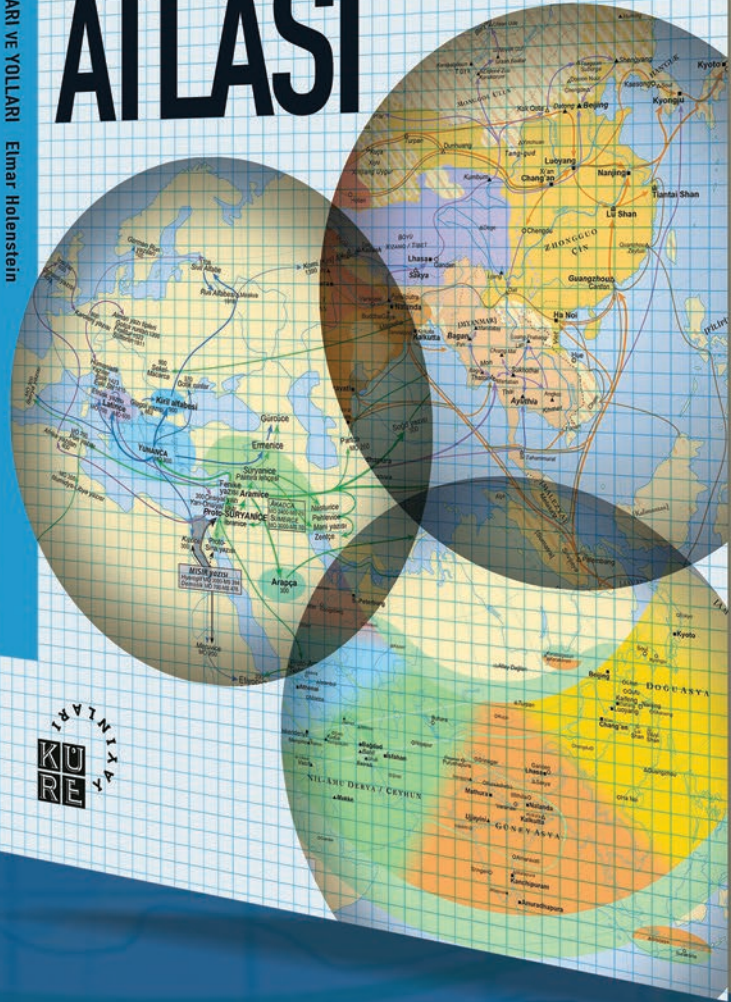
de gördük tabii, inşallah tekrar etmesin. Her setin atmosferi farklı olur. Unutamadığım bir anım var. Bir keresinde büyük bir şaka yapılmış ve faturası da bana kesilmişti. Bir reklam filmi çekeceğiz. Sanat yönetmeni ve yönetmen tarafından bütün dekorun beyaza boyanması gerektiğine karar veriliyor. Stüdyo boyacısı Cabbar'a da bu yönde talimat veriliyor ve yarına çekim yapılacağı, gece çalışıp sabaha yetiştirmesi gerektiği söyleniyor. Cabbar gece çalışırken birisi arıyor ve kendisini Derya Ergün olarak tanıtıyor. Ve ajansın beyazdan vazgeçtiğini, her şeyin kırmızıya boyanması gerektiğini söylüyor. Sabah sete geldiğimde boyacı Cabbar önde, yönetmen arkada koşarlarken gördüm. ■

YENİ

Dünyanın dört bir yanındaki felsefe akımlarını kapsayan, insanlığın fikir tarihini 41 ayrı haritayla görselleştiren ve felsefenin bugüne dek göz ardı edilen coğrafya boyutunun tarihine dair cevaplar sunan bir atlas.

DÜŞÜNMEİNİN MEKÂNLARI VE YOLLARI Eimar Holenstein

FELSEFE ATLASI



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

www.kureyayinlari.com



facebook.com/kureyayinlari



twitter.com/kureyayinlari

Reklamlar Beni Büyülüyor Anlasana

BAHAR YILDIRIM SAĞLAM

Atıf Yılmaz'ın 1986 yapımı *Aaahh Belinda* filmi kadın imajının reklam sektöründe pazarlanarak nasıl bir meta hâline dönüştüğünü anlatır.

Aynadaki görüntüsünü bir yağın altın karşılığında şeytana satan *Pragli Öğrenci* nin (1926) hikâyesini anlatan Jean Baudrillard bize bir gerçeği fısıldar. Şeytan'ın bu imgeyi bir nesne gibi cebine koyabilmesi aynı zamanda gerçek bir meta fetişizmi sürecinin fantastik örneğidir. Emegimiz ve eylemlerimiz üretildikleri anda bizim dışımıza çıkar ve kelimenin tam anlamıyla şeytanın eline geçer.¹ Atıf Yılmaz'ın 1986 yapımı *Aaahh Belinda* filmi de kadın imajının reklam sektöründe şeytana pazarlanarak nasıl bir meta hâline dönüştüğünü anlatır. Tiyatro oyuncusu Serap daha fazla para kazanmak için görüntüsünü satar ve karşılığında asıl kimliğini kaybeder.

Televizyon kadını metalaştırırken reklamları büyüleyici bir illüzyonla hayatlarımızın gerçeği hâline getirir. Serap, Naciye rolünde Belinda adlı şampuanla saçlarını

yıkarken "Bir mutluluk pırlıtsı Belinda, ailenizin büyülu şampuanı" replğini söyler. Reklam yönetmeni, Serap'tan daha gerçekçi olmasını "on saniye içinde" milyonlarca kadını aldığı zevke inandırmasını ister. Filmin sırrı da burada başlar. Serap "Yumuşacık oluyor saçlarım, anlasana!" diyerek alaya aldığı Naciye karakteriyle özdeşleşir. Böylece yönetmenin kehane-tiymişçesine Serap'ın oynadığı rol, reklam illüzyonuyla gerçeğe dönüşür.

Set ekibi birdenbire kaybolur ve Serap kendisini ürkütücü bir sessizliğin içinde, yabancı bir banyoda bulur. "Tekinsiz" bir ortam yaratan yönetmen, zaman ve mekânda sıçramalarla filme fantastik bir ruh katar. Serap daha önce hiç gelmediği bu evde bir çerçevede, reklamdaki rol arkadaşı Hulusi ile çekilmiş düğün fotoğrafını görmesiyle irkilir. Bu "yeni gerçeklik" Serap için korkutucudur. Artık o, evdeki ve dışardaki herkes için Naciye'dir. Rol için taktığı evlilik yüzüğünü çıkarsa da Naciye kimliğinden kurtu-

lamaz. Asıl benliğini, geçmişini bulmak için eski arkadaşlarının yanına gider fakat hiç kimse onu tanımaz. Herkes "reklam illüzyonuyla" büyülenmiş gibidir; sadece Serap kendi gerçeğini bilir ve bir arayışa girer: "Ben Naciye değilim, set ekibi nerede?"

Eğer geçmişinize dair hiçbir iz bulamazsanız ve aslında bir başkası olduğunuz söylene bir an için bile olsa kendinizden şüphe etmez misiniz? Filmde şaşırtıcı olan, Serap'ın tek bir saniyeliliğine de olsa kim olduğunu sorgulamamasıdır. Yönetmen, Serap'ı birçok kez "ayna" karşısına geçirir. Ayna, bilinçaltındaki benliklerin yansıdığı bir imgedir. Fakat Serap, alışageldiğimiz film karakterlerinin dışına çıkar ve aynada ikinci bir kimlik yaratmaz. Aynalar, fotoğraflar ve sürekli açık olan "dev" sesli televizyonla Naciye'nin evi hem tanıdık hem korkutucu bir alana dönüşür. *Aaahh Belinda* filminde televizyon ayrı bir karakter gibidir. Yönetmen, film boyunca televizyonu başköşeye oturtur ve sürekli tekrarlanan bir arka ses olarak reklamların, zihnimize nasıl kazındığını izlettirir. Reklamlar da tıpkı aynalar gibi bilinçaltının derinliklerini simgeler. Reklamlarla arzu edilen görüntü, gerçek, yanlısama birbirinin içine geçer ve bir üst-gerçeklik kurgulanır.

Esasında Naciye'nin evi orta direk bir memur evine ait olan tüm klişeleri taşır. İki çocuk, bir koca, babaanne ve dede; televizyonda süt, meyve suyu, şampuan gibi nesnelerin mutluluk vericiliğini muazzam bir doğallıkla işleyen reklamlar... Her şey doğal ve alışıldıktır. Fakat yönetmen bütün bu gerçekliği Brecht'yan bir tavırla kırar ve sürekli olarak Serap'a aslında Naciye olmadığını, bunun bir rol olduğunu söylettirir. Bu sahneler, reklam illüzyonunun bozulması anlamını taşır. Brecht'in seyircisine oyun içinde olduğunu ve ana karakterle özdeşleşmemesi gerektiğini hatırlatması gibi yönetmen de reklam izleyicisi-

1 Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, Ayırntı yayınları, İstanbul, 2012, s. 227.

ne bunun "sadece bir reklam" olduğunu hatırlatmak ister gibidir.

Serap'ı filmin başında, reklam çekimlerini izlerken taktığı bir maskeyle görürüz. O, bu maskeyle reklamlardaki sese "Bana ne!" der. Maske, Serap'ın asıl benliğini koruyan bir zırh gibidir. Brecht'e göre; oyuncunun yüzüne maske geçirip kendi oyununu izlemesi yabancılaşma için yeterlidir.² Atif Yılmaz *Aaahh Belinda* filmiyle, reklamların tüm sahteciliğinden arınarak doğallaşmasını ve bizleri hipnoz edercesine bir yanılsama içine sokmasını eleştirir. Yılmaz, Brecht'in tiyatrodaki kullandığı dili, reklam izleyicisini uyarmak için kullanır. Serap karakterine sürekli "Ben Naciye değilim!" dedirterek izleyicilerin reklama kapılmasına engel olmaya çalışır. Naciye'nin gerçek olmadığını hatırlatır. Jean Baudrillard "Tüketici, reklamda tıpkı Eulenspiegel'in aynasında³ olduğu gibi her an ne olduğunu ve ne arzuladığını okuyabilir ve fırsat doğmuşken arzusunu giderir." der. Reklam bize arzu ettiğimiz güzelliği ve mutluluğu vadederken kendi yarattığı sanal cazibeye kapılmamıza neden olur. Atif Yılmaz da Serap'ı reklamla örülüp kötü bir düşün içine sokarak reklamın büyüsünü Brecht'in kavramlarıyla bozar.

Başkası Olma, Kendin Ol

J. Michelet'in dediği gibi "Ev, kişinin kendisidir... Çektiği acıdır." Peki, ya eviniz yoksa? Ev, varlığıyla hafızamızdaki parçaları korur, evin yokluğunda ise bu parçalar dağılmaya başlar. *Aaahh Belinda*'nın ana kahramanı Serap da asıl kimliğini



bulmak için evine gider. Ancak kendisine ait olan bütün eşyalar gizemli bir şekilde yok olmuştur. Serap, evini bulamadığı için gerçek kimliğini kanıtlayamaz ve Naciye kimliğine döner. Naciye; kocası ve çocuklarına ömrünü adanmış, banka memuru, tipik orta sınıf kadının temsilidir. Serap ise toplumun normlarından bağımsız bir tiyatrocudur. Filmin senaristi Barış Pirhasan bu iki zıt karakteri aynı bedende birleştirirken, kim olursa olsun, aslında kadının kimliğinin değişmediğini göstermek ister. Günter Eich, *Öteki ve Ben* (1952) adlı oyununda benzer bir temayı kullanır. Varlıklı bir ailenin kızı Ellen, bir gün kendisini Camilla adlı fakir bir kızın hayatını yaşarken bulur. Yazar, oyunda büyük savaşın ardından farklı şartlarda yaşasa da ortak kaderi paylaşan insanların durumunu anlatır. Barış Pirhasan da modern insanın toplumdaki konumunun değişmezliğine dikkat çeker.

Filmde iki karakter birbirine dönüşüyor gibi görünse de aslında dört kadın karakter birbirine dönüşür ve dördünün de sonu aynıdır. Filmin arka planında Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunu sahneye konur. Serap başlangıçta Asiye rolünü oynarken Naciye'ye dönüştükten

sonra Seniye Hanım rolünü oynamaya başlar. *Asiye Nasıl Kurtulur* Brecht'yen bir oyundur. Oyunda Asiye kötü yola düşmemek için çeşitli kurtuluş çareleri arar, burjuvaziye temsil eden Seniye Hanım da Asiye için gerçeklikten yoksun çözümler üretir. Oyunun sonunda Asiye ancak "genelev patronu" olduğunda sömürülmekten kurtulabilir. Bu "kurtuluş" ironiktir, zira bu düzenin içinde başka türlü bir kurtuluşun mümkün olmadığını gösterir. Böylece yazar, Brecht'yen bir mesajla, sistem değişmediği sürece bireysel kurtuluşun mümkün olmadığını, zaten sistemin kendisinin yeni Asiye'ler ürettiğini anlatır. Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Hanım, Asiye'ye yardım etmek ister gibi görünse de o da Asiye'nin genelevde çalışmasına sebep olan çarklardan biridir. Yani Serap, Asiye rolünü oynadığında da Seniye Hanım rolünü oynadığında da kadın endüstrisinin işlemesini sağlayan bir metadır. Asiye hem randevu evinin sahibi/ezen, hem de çalışanı/ezilen konumundadır. Oyunun sonunda Asiye, Seniye Hanım ile aynı kıyafeti giyerken artık Seniye'ye dönüşmüştür. Öngören, bu oyunla aslında ezenin de ezilenin de aynı tekerin içinde

2 "Türk Sinemasında Brecht'yen Anlayış ve Bir Örnek: Asiye Nasıl Kurtulur", Gül Çelik Cıncınar, Yüksek lisans tezi.

3 Eulenspiegel, elinde tuttuğu aynasında sivrilikleri, zayıflıkları, başarısızlıkları insanlara gösterir. Bkz. Nasrettin Hoca ve Till Eulenspiegel Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme, Hacer Gülşen.



döndüğünü gösterir. Brecht'e göre ezen ve ezilen, iyi ve kötü aynı kişidir. İnsan yazgısını ancak sınıfsal bilinçlenme ile değiştirebilir.

Oyunda Asiye ve Seniye'nin birbirine dönüşmesi gibi filmde de Serap ve Naciye birbirine dönüşür. Naciye bankada çalışır, o da kapitalist sistemin bir parçasıdır. Orta sınıfı temsil etmesine rağmen bu çarktan kurtulamaz. Ayrıca evinin başköşesindeki televizyon ile reklamlara sürekli maruz kalan konumdadır. Serap ise çok para kazanmak hırsıyla kapitalizmle çoktan bir anlaşma imzalamıştır. *Aaahh Belinda* filminin bütün kahramanları kendini kaybederken bir başkası olur ve bilinçli ya da bilinçsiz, çarpık düzenin çarklarına eklenir. Asiye ya da Seniye, Serap ya da Naciye olmak fark etmez, hepsi aslında tek bir kişidir. Bu da kameranın gözüyle korkutucu bir hâl alır.

Tekinsiz Korkular

Bir başkası olmak korkutucudur. Dev bir şampunanın üzerimize gelmesi, tele-

vizyonun ve çocukların hiç susmayan sesi, her fırsatta cinselliği arzulayan koca, Oedipus kompleksli oğul kötü bir düşün tekinsiz figürleri gibidir. Bu yönüyle *Aaahh Belinda* orta direk bir ailenin sıradan yaşamını anlatırken bu sıradanlığın ürkütücü yanına da ayna tutar. Fark edilmeksizin bilinçaltına itilen korkular ve Serap'ın komşusunun gözünden izlediğimiz "can sıkıntısı" her şeyin normal gözükmediği hayatlarımızdaki gedikleri yansıtır. Yönetmen, sıradan görünen olayları gülünç sahnelerle gösterir. 1980'lerde yaşayan Hulusi'nin tasarruf için lambayı kapatması aslında doğaldır fakat yönetmen bu sahnede Serap'a "Sen aydınlıktan pek hoşlanmıyorsun galiba" dedirterek durumu garipleştirir. Hulusi'nin masada bonfile varken "Bir makarna olaydı... Hepimiz de doyardık." diye tutturması da ironiktir. Atif Yılmaz elmanın ağaçtan düşmesini doğal karşılamak yerine bize yerçekimini bulduran soruyu sordurmak ister gibidir. Sıradan olayları iğneleyici sahnelerle bozarken seviriciyi düşünmeye iter.

Serap'ın akıl hastanesinde tiyatrodaki rolünü oynaması kadar doktorların ondan



abartılı derecede korkması da absürttür. Serap bu sahnede Asiye'nin "İstmeden seçtirdiniz sonucu" türküsünü söyler. Serap'ın da akıl hastanesinden kurtulmasının tek yolu Naciye olmaktır. İstmeden seçilmiş sonlar, bilinçaltının yerleşik korkularını yansıtır. Filmin başında gördüğümüz Serap'ın iki büyük korkusu vardır ve ikisi de filmin sonunda gerçekleşir: evinin kadını olmak ve aldatılmak. Yönetmen, akıl hastanesinde gerçek kimliğini kaybetmiş kıza "Hepimiz kurban edildik!" repliğini söyletirken, bizi de bu korkuların içine çeker.

Aaahh Belinda kaygı duygusunun daha çocukken bilinçaltımıza nasıl sızdığını gösterir. Babaanne torununu "Pipin düşer!" diye korkutur ve ürkütücü bir şarkıyla uyutur: *Eskiden varmış bir Dunganga/Alırmış çocukları sepetine/Sonra yaparmış Dunganga Dunganga*" Bu şarkı, Freud'un *Tekinsiz* adlı makalesini anımsatır. Freud bu makalede Hoffman'ın *Kum Adam* öyküsünü örnek verir. Kum Adam, uyumak istemeyen çocukların gözlerini çıkararak korkunç bir yaratıktır. Filmdeki babaannenin *Dunganga'sı* Kum Adam'a benzer. Freud, endişeye yol açan her şeyle ilişkili olan tekinsizlik duygusunun en temel duygularımıza gönderme yaptığını saptar.⁴ Naciye'nin evi de yarı karanlık görüntüsü ve babaannenin şarkısıyla bilinçaltının kaygılarının kol gezdiği bir alana dönüşür. Özellikle Serap'ın kendisini Naciye kimliğinde siyah beyaz bir düğün fotoğrafı

4 Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006.

Aaahh Belinda filminde televizyon ayrı bir karakter gibidir. Yönetmen, film boyunca televizyonu başköşeye oturtur ve sürekli tekrarlanan bir arka ses olarak reklamların, zihnimize nasıl kazındığını izlettirir.

içinde gördüğü an, akıllara zarar bir andır. Bu sahne Naciye'nin hayaletinin de bir yerlerde dolaştığı hissini uyandırır ve "Gerçek Naciye nerede?" sorusunu sordurur.

Bir Brecht Şöleni

Aaahh Belinda, reklamı gerçeğe dönüştürerek yarattığı tedirginliği ironi ile kırar. Aynı zamanda reklam, film ve tiyatroyu iç içe geçirerek oyun içinde oyun kurgular. Reklam sahnelerinde seyirci, set ekibiyle reklamın içine dahil olurken pazarlama sektörünün görünmeyen yüzüne şahit olur. Tiyatro provası sahnelerinde ise madalyona tersinden bakar ve perde arkasını görme fırsatı bulur. Oyun, filmin içinde arka planda oynanıyor gibi görünse de, aslında filmin de mesajını taşıdığı "Farklı bir yorum getirmek gerekmiyor, o kadar açık ki rahmetli Vasıf'ın getirdiği mesaj" cümlesinden anlaşılır. Oyun, film boyunca oynanmaya devam eder. Atıf Yılmaz, oyunu Vasıf Öngören'in tasarladığı gibi Brecht tiyatrosunun biçimsel özelliklerine uygun olarak aktarır.

Asiye Nasıl Kurtulur oyunu filmin içinde bir epik tiyatro şöleni gibidir. Oyunun adının sahneye büyük harflerle yazılması, Asiye'nin siyah giyinmesi, sahnenin köşesindeki ön oyun Brecht tiyatrosunun seyirciyi oyunu sorgulamaya yönlendirme biçimidir. Bu yöntemle Brecht, oyuncularını ön plana çıkarmak yerine bunun bir oyun olduğu gerçeğini ön plana çıkarır. Böylece seyirciyi uyanık tutarak düşündürür. Yönetmen Asiye'nin türküsü ile oyunun akışını keserken de seyirciyi sorgulamaya iter:

*"Ben de kurtuldum işte/Ben de öğrendim artık
Bu düzende yaşamanın sırrını
Yarın korkusu olmadan/Kimlerin yaşayabildiğini
Nasıl yaşanabildiğini/Biliyorum artık*

Anlatıcı ile Seniye Hanım'ın konuşması sırasında Hulusi'nin "yalan söylüyor" diye oyunun içine dalması, seyirciyi Seniye karakterinin sahteciliğine karşı uyandırmak içindir. Oyunda Asiye'nin annesinin yolundan gitmesi gibi filmde de Naciye "babasının kızı"dır. Şartlar onları aynı yola sokar. Serap'ın Naciye'ye dönüşümü ve "kurtuluşu" da Brecht'yen izler taşır. Yönetmen, bu dönüşümü bize adım adım izlettirir. Dramatik olan, Serap'ın Naciye'ye "bilinçli" bir şekilde dönüşmesidir. *Aaahh Belinda*, klasik bir kişilik bölünmesi filmi değildir. Serap, Naciye olmadığını bilir ama çevresi onun kimliğini kabul etmediği için yavaş yavaş Naciye olmayı seçer. Başlangıçta, Naciye olmayı reddeder. Akıl hastanesindeki sorgulamadan sonra ise hastaneye geri dönmek için Naciye rolünü oynamaya başlar. İlk günlerde son derece yapaydır. Çocuklara sahte bir öpücük verir, Hulusi'yi yatağına almaz. Zamanla Serap kimliğinde kendisine yer edine-medikçe Naciye rolüne daha fazla bürünür. Çocuklarla daha fazla ilgilenmeye, kaynanasını idare etmeye, kocasının istediği gibi yemek yapmaya başlar. Bir taraftan da eski çevresinde Serap olarak yer edinmeye çalışır. Ancak çabası boşunadır. Serap'ın çaresizliği akla "Başkaları tarafından onaylanmayan kimlik

var olabilir mi?" sorusunu getirir.

Filmin sonunda Serap, eski kimliğine dönüş umudu kalmadığında, sembolik olarak Serap'ı öldürür ve Naciye olmaya karar verir. "Artık mutluluk var!" diye ağlamasının ardından tamamen Naciye'ye dönüşür. Hulusi'yi kocası olarak ilk defa yatağına almak ister, bu onun tam anlamıyla Naciye olduğu tek andır. Bu, başka türlü bir kurtuluşun mümkün olmadığı "mutluluk" anıdır. Tıpkı Asiye'nin başka türlü bir kurtuluşunun mümkün olmaması gibi... Brecht, ironik bir şekilde "güzel son"lardan bahseder ve insanın kaderini değiştirerek bir kurtuluş yolu bulabileceğini söyler. *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyununu şu sözlerle bitirir: "*Değerli seyirciler, söylenmeyin sakın/Böyle bitmemeliydi oyun biliyoruz/ Sayın seyirciler, hadi bir son bulun bu oyuna/ Güzel bir son olmalı, olmalı, olmalı, olmalı...*" Aslında bu oyunda ikili kişiliğin iyi olanı yok olurken kötü olanı varlığını sürdürür ve kendi kurtuluşuna, mutlu sonuna ulaşır.

En nihayetinde, Brecht'in oyununda da Öngören'in oyununda da kahramanın sahte kurtuluşunu görürüz. Serap'ın kendi benliğini öldürerek Naciye olmayı seçmesi, Asiye'nin Seniye Hanım'a dönüşmesi, *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyununda kahramanın içindeki iyiyi öldürüp kötüyü yaşatarak hayatta kalması... Tüm bu senaryolar, insanın bireysel kurtuluşunun mümkün olmadığını gösterir. Sistem değişmedikçe Asiye ya da Seniye, Serap ya da Naciye olmanın, kişiliğinde bin parçaya bölünmenin sonu hep aynıdır: tekinsiz korkulardan kaçmak, benliğini öldürürken büyülük gerçeklere kapılmak ve bir başkası olmak. ■

MOZART POP İKONU OLURSA!

ESRA DEMİRKIRAN

Sınırları yok eden, alışılmış olanı yıkan, dinamik, renkli ve farklı olana fırsat tanıyan o nadir insanlar. Kimilerine göre dünyayı başkalaştıran dâhiler, kimilerine göre ise düpedüz deliler ya da o klişe tabirle "delilik ve dâhiliğin sınırlarında yaşayan" tuhaf bireyler...

Mozart in the Jungle, bize tam da böyle bir karakterin dünyasını anlatıyor: Hayatın pek çok alanı gibi endüstrileşen klasik müzik "jungle'ında" ruhuyla müzik yapmaya çalışan genç orkestra şefi Rodrigo'nun dünyasını. Dizi sadece farklı bir dünya kurmakla kalmıyor, Rodrigo da izleyiciyi kendisine hızla ikna ediyor. Bu ikna sürecinde Gael Garcia Bernal'in sağlam oyunculuğunun da etkisi büyük elbette.

Dizinin sunduğu farklı dünyaya bakalım öncelikle. *Mozart in the Jungle*'da New York Senfoni Orkestrası'nın hikâyesini izliyoruz. Alt başlık olan *Sex, Drugs and Classical Music Rock'n'Roll* ile bütünleşen meşhur etiketin hakkını, özellikle klasik



**MOZART
IN THE
JUNGLE**

Yönetmen: Paul Weitz
Yazarlar: Roman Capolla,
Jason Schwartzman, Alex Timbers
Eser: Obua müzisyeni Blair Tindall'ın
aynı isimli hatıra kitabından

Oyuncular: Gael Garcia Bernal (Rodrigo), Lola Kirke
(Hailey), Malcolm McDowell (Thomas), Bernadette
Peters (Gloria), Saffron Burrows (Cynthia)
Yapım Yılı: 2014 (1. Sezon, 10 Bölüm)
Yapımcı: Amazon Stüdyoları



müzik temelinde, gayet iyi veriyor. Her bir bölüm ortalama yirmi sekiz dakikadan oluşsa da birbirinden güzel klasik müzik parçalarını dinleme fırsatı sunuyor izleyiciye.

Mozart in the Jungle, klasik müzik dünyasına, ardındaki tuhaf burjuva ilişkilerine, bir orkestradaki müzisyenler üzerinden bakıyor ve bu anlamda tabir-i caizse kan, ter ve gözyaşına alışık olmayan bünyeler için iyi bir kitap olma özelliği taşıyor. İçinde büyük egolar, küçük hırslar, varoluş problemleri, arkadan iş çevirmeler, ama illaki yüze gülmeler, ne ararsanız var! Bir nevi, hayatın dehlizlerinin mikrokozmosu.

Tabii çok da büyütme gerek yok, nihayetinde popüler olma amacıyla üretilmiş bir Amerikan dizisi ile karşı karşıyayız. Bu sebeple de, izleyiciyi kurduğu dünyaya davet ederken, kolay satın alınan, yüzeysel dokunuşlardan da vazgeçemiyor; hayatın kendisi gibi.

Değişime Fırsat Tanımak

Rodrigo, Meksika kökenli, Avrupa'dan ithal edilmiş genç ve yetenekli bir orkestra şefi. Dizinin ilk bölümlerinde deneyimli ve yaşlı şef Thomas'ın yerine geçiyor. Ve ilk andan yaptığı tuhafliklarla, orkestra üyelerini ve yönetimi kendine bağlıyor. Yeni, genç ve farklı olana fırsat tanımak, hele ki bu gibi kişileri yönetimde bulundurmamak, yaşadığımız ve aşına olduğumuz coğrafyalarda pek sık karşılaşılmayan bir durum. Hayatı bu perspektiften algılayan zihinler için *Mozart in the Jungle* heyecanlı bir hikâye anlatıyor. Rodrigo ile beraber ana öykünün bir diğer karakteri olan genç obuacı Hailey'in başına gelenler bu düzlemde ilerliyor. Misal, gencecik yaşına rağmen obuacı Rodrigo'nun deyimiyile "kana kana çalması" Hailey'i New York Senfoni'de ikinci obua sandalyesine oturtabiliyor. Bu dönüşümde Rodrigo'nun delilik ve dâhilik arasındaki zekâsının, tutkusunun ve inancının rolü büyük.



Mozart in Jungle, günümüz sanatının endüstriyelmesi, sanatçının pop ikona dönüşmesine dair önemli bir sorgulamaya giriyor. Rodrigo'nun çilesi üzerinden sanatın metalaşması, dâhinin el emeği göz nurunun satılabilir ürüne dönüşmesini ustalıklı yansıtıyor.

Deha, Delilik ve Tutku

Şimdi gelelim, dizinin ana damarı deha ve tutku meselesine. Rodrigo, orkestra şefliğini Thomas ustadan aldıktan sonra birçok yeniliğe kapı aralıyor. Kâh "Sessiz Senfoni" başlıklı üçüncü bölümde müzisyenlere enstrümanlarını yere bırakmalarını telkin edip, parçayı sanki çalışırlarmışçasına hissetmelerini sağlıyor, kâh şehrin gettosunda özel bir mülkiyette, gelen geçene ve sokak insanlarına parti veriyor; yani müziği sadece üst sınıfların gibirdiği salonlardan sokağa taşıyor. Ve en önemli nokta, bütün bunlar gerçekleşirken, insanların su-

ratına önüne geçemedikleri bir gülümseme yerleşiyor. Çünkü insan; farklı, güzel ve renkli olana, alışılmışın dışında kalana dirense de olumlu dönüşüm, her zaman iyi bir etki bırakıyor. Polis gelip özel mülkiyete girdikleri için bütün müzisyenleri merkeze götürse dahi o etki yüzlerden silinmiyor.

Öte yandan, Rodrigo'nun herkesten kaçarak, bir kütüphanede huşu içinde müziğin özüne odaklandığı ve Mozart'ın hayaletiyle sohbet ettiği sahnelerde, aslında aradığı şeyin ne olduğunu anlıyoruz. O, müzikten yola çıkarak, hayata ve tutkuya dokunmaya çalışıyor. Her ne kadar orkestranın çalışmalarını sürdürebilmesi için burjuvaların toplandığı kitsch-ötesi davetlerde bağlı toplamak için boy göstermek durumunda kalsa da, müzikten ruha açılan bir yol arayışını hep sürdürüyor. Öyle acayip bir noktada ki Rodrigo, hem bütün bu polis, burjuva, para gerçeklerini kabulleniyor hem de bir yarı bulup, hayalinin peşinden tam gaz koşuyor. Belki de bu sebeple Rodrigo "Gerçekliği verilebilecek en uygun tepki olarak delirmeyi"¹ seçiyor.

1 Ridley Scott'ın yönettiği *Bıçak Sırtı (Blade Runner)* ve Steven Spielberg'in yönettiği *Azınlık Raporu (Minority Report)* gibi mühim bilim-kurgu filmlerinin öykü ve romanlarından ilham aldığı Philip K. Dick'in meşhur tabiri.

Mozart in the Jungle'ın alametifarikalarından biri de alışlagelmiş sorgulamaktan zevk alan bu genç şefin, orkestranın gala gecesinde çalacağı eseri arama sürecinde yaşadığı karın ağrısı. Rodrigo, on bölüm boyunca yaratıcılığın dört standart aşamasından geçiyor; izleyiciyi de bu sancısına ortak ediyor. Öncelikle risk alan, kendiliğinden gelişen deneysel içgüdülerle hareket ediyor (Zihinsel Geviş Getirme). Akabinde, yönünü kaybettiğini anladığı esnada yeniden amacını netleştirmesi, olan bitene farklı açılardan bakması gerekiyor (Aritma). Attığı adımlarda bir sonuç alamayınca meseleyi bir kenara bırakıyor (Kuluçka). Ve nihayet, dinlenmeye bırakılan fikir birden ortaya çıkıyor (Doğum). Gerçi, bunca aşamadan ve zorluktan geçerek ortaya çıkan performans, sahnede beklenmedik bir sekteye uğruyor ama Rodrigo, bu durumun üstesinden gelmeyi başarıyor.

Dehanın Metalaşması

Mozart in the Jungle, merkezine Rodrigo'nun sancısını alsa da aslında günümüz sanatının endüstriyelleşmesi, sanatçının pop ikona dönüşmesine dair önemli bir sorgulamaya girişiyor. Rodrigo'nun çilesi üzerinden sanatın metalaşması, dâhinin el emeği göz nurunun satılabilir ürüne dönüşmesini ustalıklı yansıtır. Sanatın sadece sanat olmadığını, onun kaynak ve bağımsızlık sorunlarının da olduğunu en iyi gözlemleyebileceğimiz karakter olarak orkestranın menajeri Gloria öne çıkıyor. Dizinin ilginç karakterlerinden Gloria, bir yandan Rodrigo'ya olan inancını hiç yitirmezken, bir yandan da orkestra için bağışlarla maddi destek sağlamaya çalıştığı New York sosyetesini ile çılgın şef arasında denge kurmaya çalışıyor. Rodrigo, her ne kadar kaçmaya çalışsa da, orkestranın finansal durumunu sabit tutmak adına aşırılık dolu davetlere katılmak zorunda kalıyor. Ürününü ve deliliğini bu toplantılarda bir nevi "pazara çıkarıyor". Bunu hem o tutkuyla bağlı olduğu orkestra hem de kafasındaki hayale ulaşmak adına yapsa da sonuç değişmiyor. Çünkü artık ortada yaratım sürecinin yanı sıra, bir de ticaret süreci var. Dizide orkestrayı tanıtmak için kullanılan "Hear the Hair" (Saçı Duy) reklam sloganı ve hashtag gibi detaylar, mecranın içeriği de belirlediği dijital çağda sanatın nasıl kolay tüketilir ve "satılır" bir



Rodrigo'nun herkesten kaçarak, bir kütüphanede huşu içinde müziğin özüne odaklandığı ve Mozart'ın hayaletiyle sohbet ettiği sahnelerde, aslında aradığı şeyin ne olduğunu anlıyoruz. O, müzikten yola çıkarak, hayata ve tutkuya dokunmaya çalışıyor.

nesneye dönüştüğünü özetliyor. Hâlbuki hâlâ bir senfoni orkestrasından bahsediyoruz!

Mozart in the Jungle'in ilk sezonu Rodrigo'nun delilik ile deha arasındaki çekici üslubuyla, Hailey'in yılmayan tutkusu ve inancıyla sona eriyor. Tutkunun biraz kaçık, biraz disiplinli, oldukça da iyi doğasının insana verdiği güzel hislerle tamamlanıyor. Elbette bolca güzel klasik müzik eseri ile ruhun gıdasını da eksik etmiyor. ■

Not: Dizinin yeni sezonu için de anlaşmalar tamam, bir aksilik olmazsa ikinci sezon 2016'nın ilk aylarında izleyiciyle buluşuyor.



Siluet Animasyonunun Çok Kısa Hikâyesi

NESİBE SENA ARSLAN

Kestiği kâğıt siluete levha üzerine yerleştirip her bir kareyi bu şekilde fotoğraflama ve sonra kurgulamayı gerektiren siluet animasyonu, Charlotte 'Lotte' Reiniger'e mahsus ve ölümüyle yok olmuş benzersiz bir tarz.

Pek çok animasyon filme imza atmış yönetmen ve kuramcı Norman McLaren animasyonu "çizimlerin hareket etmesi sanatı" olarak değil "hareketin çizilmesi sanatı" olarak tarif eder. Dolayısıyla "önemli olan, her bir karede neyin olduğundan ziyade iki kare arasında ne olup

bittiğidir". Latince "nefes, ruh" demek olan "anima" kökünden gelen animasyonun ilk yıllarında bu tanımın ve dikkat çekilen nüansın geçerli olduğunu görmek zor değil. Günümüzdeki anlamı ve tanımdan uzak düşmüş uygulanaşına rağmen cansız nesnelere "can vermeyi" ilke edinen

animasyon, yine de her zaman "illüzyon" ve "sihirbazlık" ile ilintilidir. Bu bakımdan, çalışmalarıyla animasyon türünün gelişimine de oldukça katkı sağlayan Méliès'nin sihirbazlığı bırakıp film çekmeye başlamasından çok sonra dahi kendine "sihirbaz" demesi sebepsiz değil.

Birdenbire belirmek, kaybolmak ya da biçim değiştirmek gibi sihirbazlık "sırlarını" miras alan ve beyazperdeye taşıyan animasyon, aynı zamanda mit ve hikâyecilik geleneğinden beslenir. Bu yüzden pek az animasyon filmi soyut ya da bir anlatı yapısı göstermekten uzaktır; hemen hemen tamamı hikâyeye dayanır. Bu hikâyelerse ilk yıllardan itibaren sıklıkla efsane, mit ve masallardan seçilir.

İlk uzun metrajlı animasyon filmi olan *Prens Ahmet'in Maceraları (Die Abenteuer Des Prinzen Achmed, 1926)* animasyonun bu iki geleneği nasıl harmanladığını gösteren en iyi örneklerden biri. Yönetmeni Charlotte 'Lotte' Reiniger (1899-1981) ise animasyon tarihinin öncü ve en yenilikçi isimleri arasında.

Animasyon Denen "Kuklacılık"

Animasyonun 1920'lerdeki konumu, bugün estetik ve politik anlamda yavanlığı yüzünden eleştirilen bilgisayar ürünü pek çok örneğinden oldukça farklı. 1920'lerde teknik anlamda donanımlı ve yetenekli genç sanatçılar animasyona uzun mesailer harcar, denemeler yapar ve türün sınırlarını zorlar. Reiniger bu isimlerden biri.

Alman İmparatorluğu'nda doğan Lotte Reiniger çocukluğundan beri göl-



ge oyununa hayrandır. Makasla harikalar yaratan Reiniger, henüz bir çocukken arkadaşlarını eğlendirmek için siluet kuklalarıyla oyunlar sergiler. Sinemayla tanışınca bir tutkusu daha olur; Méliès'nin özel efektleri ve aktör/yönetmen Paul Wegener'in filmleri onu çok etkiler. 1915'te Wegener'in animasyonun fantastik olasılıkları üzerine konuştuğu bir dersine katılır. Böylece tahsilini bu alanda yapma kararı alır. Wegener'in yanında eğitim almaya başlayan Reiniger kestiği silüetlerle kısa sürede dikkat çeker. 1918'de *Fareli Köyün Kavalcısı (Der Rattenfänger von Hameln)* adlı filminde canlı fareler kullanan Wegener, fareleri kontrol etmekte zorlanınca Reiniger bu sorunu fare maketleriyle stop-motion tekniğini kullanarak çözer. Bu süreçle ilgili düşüncelerini şöyle anlatır: "Sinemanın icadıyla büsbütün yeni bir 'kuklacılık' da icat olur. 'Animasyon' denen bu sanat, cansız nesnelere hayat vermek demek. Gölge oyununun nasıl ortaya çıktığını anlatan mitleri duyduğunuz gibi, animasyonun da 'yaratılış mitini' duymak isteyebilirsiniz. Fakat animasyonun



arkasında bir mit değil, yalnızca saf bir gerçek var. 1918'de Almanya'nın Bautzen şehrinde henüz genç bir kızken bu yeni sanatla neler yapıldığına şahit olduğum gibi."¹

Bu başarısı onun "Institut für Kulturforschung" adlı deneysel bir animasyon ve kısa film stüdyosuna kabul edilmesini sağlar. Yine burada, çalışma ortağı ve müstakbel eşi Carl Koch ve Hans Cürlis, Bertolt Brecht, Berthold Bartosch, Hans Richter, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger gibi avangart sanatçılarla tanışır. Reiniger "siluet animasyonu" tekniğini burada geliştirir. Baş, kol, bacak gibi belirli uzuvları hareketli kâğıt figürleri üzerine yerleştirip her bir kareyi bu şekilde fotoğraflama ve daha sonra kurgulamayı gerektiren teknik, Reiniger'e mahsus ve ölümüyle yok olmuş benzersiz bir tarz. Kâğıda böylesi hayat ve karakter vermek, animasyonun "anime"sini tam anlamıyla gösteren nadir örneklerden biri.

Sinemanın "Modernist" Başlangıcı

1919'da ilk filmini yapan Reiniger, hikâyelerini çoğunlukla peri masallarından seçer. 1923-1926 yılları arasında *Binbir Gece Masalları*'ndan uyarladığı *Prens*

Ahmet'in Maceraları üzerine beş kişilik bir ekiple çalışır: kamerada eşi Koch, dekor, arka plan ve özel efektlerden sorumlu olarak Alexander Kardan, Walter Türck, Bertold Bartosch ve Walter Ruttmann. Üç yılda hazırlanan yüz binden fazla silüetle saniyede yirmi dört kareden oluşan altmışaltı dakikalık film, aynı zamanda teknolojik bir gelişmeyi beraberinde getirir. 1923'te "Tricktisch" adını verdiği çok düzlemli bir kamerayla Reiniger iki boyutlu zemini arka plan, orta plan ve ön plan olarak kullanmayı mümkün kılar. Bu bakımdan Disney'i on yıllık bir farkla geride bırakır.

1933'te Almanya'dan ayrılan Lotte Reiniger ve Carl Koch Fransa'da Jean Renoir'in yanında kalır ve burada çalışmaya başlar. İkili, oturma vizeleri izin verdiği kadar Fransa, İngiltere ve İtalya'da yaşar ve bu dönemde de film yapmaya devam eder. 1944'te Almanya'ya dönen çift, 1959'da tekrar İngiltere'ye yerleşir. Reiniger ömrünün büyük bir kısmını burada geçirir ve yaşlılığına değin üretmeye devam eder.

Bir anlamda "modernist" tavırlı Reiniger sineması ile modernizmin edebiyattaki en önemli belirleyicisi Ezra Pound şiiri pek çok açıdan birbirine benzer. Alçaltıcı ve modern olana karşı Pound'un sloganı "Yenile!" olur, onun modernist üslubu moderne karşı koyar. Bu bakımdan sinema da yeniliğin müthiş bir şiddetle tecrübe edildiği, her şeyin mümkün olduğu bir alandır. Gelenekle elbette muhatap olunur ama modernist ilham her zaman gelenek-dışı geleneklerde aranır. Örneğin, Pound klasik Çin şiirinin tekniğini çok iyi çalışır ve "imagist" üslubunu bu doğrultuda oluşturur; tıpkı Reiniger'in animasyon tekniğini büyük ölçüde Çin'in gölge oyunundan ödünç aldığı gibi. Pound gibi Reiniger de kendine mahsus ve olduğu hâliyle kalmayıp kendi sanatı içinde daha farklı "yeniliklere" sebep olan eserler ortaya koyar. ■

¹ Lotte Reiniger, *Shadow Theatres and Shadow Films*. London: B.T. Batsford, 1970, s. 82.

SEYİR SANATINA İLİŞKİN BİRKAÇ BELİRLENİM

OKTAY TAFTALI



a) Aristoteles, görme duyusunun, bütün öteki duyularımızdan önde geldiğini yazıyor. Öyle ya, elimizin ulaşmadığı, kokusunu alamadığımız, tadına bakamadığımız mesafedeki varlıkları dahi görme duyumuz sayesinde bilme imkânına sahibiz. Örneğin, ilk çağlardan günümüze, koskoca astronomi biliminin, neredeyse tüm birikiminin,

Verili gerçekliğin tahripkâr doğası karşısında bir çıkış aradığınızda, size en hızlı, en belirgin, en doğrudan bir başka koşut gerçeklik imkânını, ancak sinemanın sunabileceğini iddia etmek mümkündür.

görme duyumuz ve görü tecrübemiz sayesinde temin edildiğini söyleyebiliyoruz. Bu makro örneği bir kenara koyacak olsak bile, dünyayı tanımanın öncelikli imkânının, görme duyusu olduğunu, gözlerimizi yumduğumuz anda edindiğimiz tecrübe, bize ispatlayacaktır. Göz, kendi hacminin çok ötesinde bir varlık alanını kapsama yetisine sahiptir. Bu yeti onu, diğer duyularımız karşısında ayrıcalıklı kılan bir başka özelliktir. Göz, kendisi küçük bir küre olmasına karşın, yüce dağları, engin denizleri, uçsuz bucaksız ufukları, koskoca gökyüzünü içine

alabilecek ve algılayabilecek bir kapasiteye sahiptir. Buraya döneceğiz.

b) Batı'da kimi Ortaçağ filozofları, insanın cennetten kovulduktan sonra atıldığı bu dünyayı, yetersiz, eksik ve bu nedenle sürekli tamamlanması gereken bir yer olarak tarif ediyorlardı. Aslında bu yorumu ihtiyaç duymadan da, insanlığın ebedi

sorunlarını; göçler, savaşlar, zindanlar, çocuk ölümleri, açlık, ayrılık, yoksulluk, vd. hatırladığımızda, bu dünyanın, bize sırtımızda taşınması zor bir anlamlar dizisi yüklediğini ayırmıyoruz. "Gerçeklik yakıcıdır, bağlayıcı bir zincirdir" diye yazıyor Kandinsky. O nedenle olsa gerek, insanın ve-

rili gerçekliği, verili olduğunu varsaydığımız şekliyle yaşaması pek mümkün görünmüyor. Gerek an içinde, gerekse geniş zamanda biz onu, hayaller, imgeler, beklentiler, umutlar ve başkaca çeşitli tahayyüllerle zihnimize yeniden üretiyor, katlanılabilir kılıyoruz. Ve tahayyüllerimizin gücü, onların "görselliğe" yakınlıklarıyla, görsellik bakımından, ne derece muğlâk ya da belirgin olabildikleriyle ilgilidir.

c) İnsanın, gerçekliği, gerçekte olmayan şekliyle yeniden üretmesi, içe dönük bir tür (impulsiv/introvertiv) şizofrenidir aslında.

Ama insan zihni, gerçekliği verili olduğu şekliyle yaşamaya kalksa, kanımca yine delirirdi. Üstelik bu delirme dışı dönük (explosiv/extrovertiv) bir patlama şeklinde olurdu, aslında bunun örnekleri de yok sayılmaz. O hâlde düzeltiyorum: beyni infilak eden insan, verili gerçekliği olduğu gibi yaşayabilendir. Ancak buna herkesin gücü yetmez. Çoğumuzun yetmiyor. İşte tam bu aşamadan itibaren, kendi gerçeklik algımızı, kendi hayatımız açısından katlanılabilir kılmak için, bir yardıma ihtiyaç duyuyoruz. İnsan açısından verili gerçekliği yeniden üretme ya da bir başkasınca üretilmiş olanı ikame etme çabasının, ne anlama geldiği şimdi biraz daha belirginlik kazanmış oluyor. Aşık türkü yakmazsa, aşka katlanamaz.

d) İnsanın verili gerçekliğe katlanamaması nedeniyle, onu yeniden üretmeye girişmesi sanatın sıfır çizgisidir. Yani, verili olduğunu varsaydığımız gerçekliğe alternatif olmasa bile, ona koşut (paralel) bir başka gerçeklik tahayyülü, sanatın çıkış noktasını oluşturuyor. İnsanın, bilinen tarih boyunca ortaya koyduğu sanat türlerini, kısaca: resim, heykel, mimari, dans, tiyatro, edebiyat, sinema, biçiminde sıraladığımızda, bu türlerin ortak bir özelliği beliriyor. Sanatsal ifadenin en soyut biçimi olan müzik dışında, diğer tüm türlerin oluşturdukları koşut (paralel) gerçeklik, zihinde vuku bulan, ama canlılığını, salt görme yetisinden alan bir imgeler dünyasından oluşmaktadır. Burada müziğin ayrıcalıklı bir durumu vardır. Sadece müzik sanatı, imgelemi harekete geçirme ihtiyacı duymaksızın, doğrudan insan tinine etki edebilme imkânına sahiptir. Bu onun, varlık ve ifade bakımından olabilecek en soyut yapıya sahip olmasından kaynaklanıyor. O nedenle Schopenhauer, müziği doğrudan tin olarak nitelemiş ve onu birinci sanat ilan etmiştir. Yine Schopenhauer, şiiri de Hegel'in iddiasının tersine, birinci değil, müzikten sonra gelen ikincil bir sanat olarak ele alır. Sanat türleri arasındaki bu geleneksel hiyerarşik değerlendirmenin, onların somut görselliğe olan yatkınlıklarında ve yakınlıklarında anlam

kazandığını söyleyebiliyoruz. Başka gerekçeleri de vardır belki, ama yukarıdaki nedenle olsa gerek, imgenin doğrudan, en belirgin ve en canlı hâli biçimindeki sinema yedinci sanat oluyor.

e) Öyleyse verili gerçekliğin yakıcı ve tahripkâr doğası karşısında, zaman kaybetmeksizin bir çıkış aradığınızda, size en hızlı, en belirgin, en doğrudan bir başka koşut gerçeklik imkânını, ancak sinemanın sunabileceğini iddia etmek mümkündür. Yukarda tahayyüllerimizin gücünün ya da canlılığının, onların görselliğe yatkınlıkları ve yakınlıklarıyla ilgili olduğuna değinmiştik. İşte tam da bu noktada sinema, tahayyüllerimizi en ufak bir muğlâklığa yer bırakmayacak şekilde, en güçlü ve en canlı biçim-

İnsanın verili gerçekliği, verili olduğunu varsaydığımız şekliyle yaşaması pek mümkün görünmüyor. Onu, hayaller, imgeler, beklentiler, umutlar ve başkaca çeşitli tahayyüllerle zihnimizde yeniden üretiyor, katlanılabilir kılıyoruz.

de görselliğe dönüştürebilmektedir. Sinema bu özelliğinden ötürü, verili gerçekliğin bizde yaptığı tahribatı, en hızlı ve en dolaysız yoldan tedavi edebilecek etkiyi içeriyor. Ancak görselliğin doğrudan etkisi söz konusu olduğunda, etkinin hızı ile onun kalıcılığı ve sürekliliği arasında, yer yer ters bir orantının kaçınılmaz olup olmadığını tartışmak gerekir. Bizde, bir kez daha izleme isteği doğuran ve doğurmayan filmlere, bir de bu açıdan bakmakta yarar var.

Ve başa dönersek, şurası kolay anlaşılabilir: sinemanın sahip olduğu söz konusu tedavi edici, onarıcı etkinin, dolaylı ve doğrudan gücü, görme duyusunun en önde gitmesiyle ilgilidir. ■

TİYATRO VE SİNEMAYI BİRLİKTE GÖTÜRECEĞİM

SÖYLEŞİ: KÜLTİĞİN KAĞAN AKBULUT

Geride kalan 68. Cannes Film Festivali'nin kısa film yarışmasına Ziya Demirel adında genç bir Türk yönetmen *Salı* filmiyle kabul edilmiş deyince hafızamızı yokladık. Daha önce *Filmin Adı*, *Pişmaniye* ve *Evicko* filmlerini çeşitli festivallerde izlemiştik. Galatasaray Üniversitesi Tiyatro Topluluğu'nda oyunculuk ve yönetmenlik yaptıktan sonra aynı grupla kurdukları Sarı Sandalye Tiyatro Topluluğu'ndaki çalışmalarıyla övgü toplamıştı. Endüstri Mühendisliği eğitiminden sonra Prag Film Okulu'nda yönetmenlik ve senaryo yazarlığı okuyan Ziya Demirel küçük ve emin adımlarla tiyatro ve sinema alanlarında ilerliyor. Cannes'dan döndükten sonra Ziya Demirel'le kariyerini ve gelecek planlarını konuştuk.



Ziya Demirel

Önce bir Cannes değerlendirmesi alalım. Festivali nasıl buldun, filmine olan tepkiler nasıldı?

Cannes'ın çok şaşıla bir festival olduğunu tabii ki biliyorduk, hatta beklediğimizden de fazlaydı, çok fazla protokol vardı. Bu nedenle insanın kendini çok rahat hissedebildiği bir festival değil. Kısa film animasyonları çok güzeldi, Ely Dagher'in *Waves '98* filmi de Altın Palmiye aldı zaten, çok mutlu oldum onun almasına. Kendi filmime yönelik iyi tepkiler vardı, kötü tepkiler varsa da bana söylememişlerdir.

Filmini ne zaman izleyebileceğiz?

Atıf Yılmaz Kısa Film Yarışması'na katıldık, ikincilik ödülü verdiler. Mümkün olduğunca fazla kişinin izlemesini istiyoruz, o nedenle Türkiye'deki her festivale başvurmak istiyoruz.

Bir yandan tiyatro çalışmaların var, bir yandan da sinema alanında ilerliyorsun. Kariyerini şu anda nerede görüyorsun?

Mümkün olduğunca ikisini de yapmak istiyorum. Aslında o ara hangisine yoğunlaşıyorsam diğerini daha çok seviyorum. Bu sıralar tiyatrodan daha çok keyif alıyorum, çünkü oyuncularla çalışıp çok fazla versiyon, çözümlene görmeyi seviyorum. Tiyatroyu ve sinemayı birlikte götürüleceğim yani. Ekibimiz Sarı Sandalye ile bu sene iki oyun çıkaracağız. Yiğit Tuna ve Çağdaş Ekin Şişman yönetmen olacaklar, ben yönetmen ya da oyuncu olarak yer almayacağım. Bu iki oyundan bir tanesinin uyarlamasında görev alacağım. Bir roman uyarlaması olacak, ancak henüz telif hakkı almadığımız için söylemeyeğim.

Sinemada neler düşünüyorsun?

Nazlı Elif Durlu ile iki tane senaryomuz var, ikisini de kendisi yönetecek. Bir tanesi Hollanda televizyonu için yapacağımız elli dakikalık bir televizyon filmi. Diğer de uzun metraj. Senaryoyu beraber yazacağız.

Bu iki filmin konuları nedir?

Elli dakikalık olanın konusu on iki yaşındaki bir çocuğun çocukluktan erkeklığe geçmesi, cinsel olarak uyanması. Ergenliğini Hollanda'daki ataerkil, maço bir Türk ailede yaşaması, annesinin dışarıdan gelen bir kadın arkadaşıyla kafasının karışması ve onunla yaşadığı bir cinsel uyanma hikâyesi. Bu daha belli bir proje. Uzun metraj olan ise paranoya ve korku temaları olan bir dram.

Kısa film var mı?

Düşündüğüm bir kısa film var ama bir uzun metraj film çektikten sonra yapmak istiyorum. Kısa film uzun metrajın basamağıdır, diye düşünmüyorum. Bu düşüncenin saçma olduğunu düşünüyorum. Nasıl öykü romanın alt basamağı değilse, bu da öyle. Bir kısa film hikâyem var ama onu uzun metrajdan sonra yapacağım. Bir şeyler yapmak istiyorum ama sinema prodüksiyonu maddiyata dayandığı için bazen durmak zorunda kalıyorsun. Bu sene yazma senem olacak.



KOD ADI: U.N.C.L.E. THE MAN FROM U.N.C.L.E.

Yönetmen: Guy Ritchie

Senaryo: Lionel Wigram, Guy Ritchie

Oyuncular: Alicia Vikander, Henry Cavill, Elizabeth Debicki

Yapım: ABD/2014/İngilizce/109'/Warner Bros/Warner Bros Turkey

CIA ajanı Napoleon Solo ve KGB'den İlyıya Kuryakin, 1960'larda nükleer silahları artırmaya yönelik çalışan gizemli suç örgütünü çökertmek için ortak bir göreve katılır. Soğuk Savaş döneminin casusluk hikâyelerinden birini anlatan film, altmışların çok popüler olmuş aynı adlı TV dizisinin, ünlü yönetmen Guy Ritchie yorumuyla yeniden çevrimi.



YENİ KIZ ARKADAŞIM UNE NOUVELLE AMIE

Yönetmen: François Ozon

Senaryo: François Ozon

Oyuncular: Romain Duris, Anaïs Demoustier, Raphaël Personnaz

Yapım: Fransa/2014/Fransızca/108'/Mandarin Cinéma/Warner Bros Turkey

Claire ve Lea çocukluk arkadaşıdır. Lea, ağır bir hastalığa yakalanıp ölür ve ölmeden önce bebeği ile kocasını Claire'e emanet eder. Arkadaşının ölümüyle bunalıma giren ve insanlardan kaçan Claire için ise Lea'nın evine gidip arkadaşına verdiği sözü yerine getirmek oldukça zordur. Her şeye rağmen arkadaşının evine gittiğinde Claire'i orada büyük bir sürpriz bekler. François Ozon kalıpların dışında, duygusal gerilimlerle dolu bir hikâyeyle seyirci karşısına çıkıyor.



VICTORIA

Yönetmen: Sebastian Schipper

Senaryo: Sebastian Schipper, Olivia Neergaard-Holm, Eike Frederik Schulz

Oyuncular: Laia Costa, Frederick Lau, Franz Rogowski

Yapım: Almanya/2015/İngilizce/140'/Radical Media/M3 Film

Berlin'e yeni taşınan Victoria şehre adapte olmaya ve arkadaş edinmeye çalışır. Gittiği bir gece kulübünde Sonne ve onun arkadaş grubuyla tanışır. Gruptakilerin eski bir borç nedeniyle yaşadıkları soruna ortak olmaya karar veren Victoria, macera dolu bir gece geçireceğini sanırken kendisini bir kâbusun ortasında bulur. 2015 Berlin Film Festivali'nde En İyi Görüntü Yönetimi dâhil üç ödül alan film tek planda geçiyor.



SOUTHPAW

Yönetmen: Antoine Fuqua

Senaryo: Kurt Sutter

Oyuncular: Jake Gyllenhaal, Rachel McAdams, Forest Whitaker

Yapım: ABD/2015/İngilizce/Escape Artists/Mars Dağıtım

Billy Hope, kendi tekniği ve imkânlarıyla başarılı olmayı hedefleyen bir boksördür. Kariyerinde yükselmek için çok çalışın boksör, başarı basamaklarını tırmanırken hayatının ellerinden kayıp gittiğini fark edemez. Antoine Fuqua, kamerasını hırslı boksör Billy Hope'un hayatının dönüm noktalarına çeviriyor.



VAHŞET GEÇİDİ LEMON TREE PASSAGE

Yönetmen: David Campbell

Senaryo: David Campbell, Erica Brien

Oyuncular: Jessica Tovey, Nicholas Gunn, Pippa Black

Yapım: Avustralya/2014/İngilizce/84/Jeremy Ervine/Bir Film

Avustralya'ya turist olarak gelmiş üç Amerikalı genç Lemon Tree Passage olarak adlandırılan sırlarla dolu bir geçide gitmeye karar verirler. Yörede, bu geçitte hayaletlerin bulunduğu inanılmaktadır. Macera arayışı içindeki gençler geçide ulaştıklarında hayaletlerin varlığını hissetmeye başlar ve tatil için çıktıkları bu yolculuk beklemedikleri bir seyrir alır.



REGRESSION

Yönetmen: Alejandro Amenábar

Senaryo: Alejandro Amenábar

Oyuncular: Emma Watson, Ethan Hawke, Devon Bostick

Yapım: İspanya, Kanada/2015/İngilizce/106/The Weinstein Company/Pinema Filmcilik

John Gray, hatırlayamadığı bir suçtan dolayı yargılanmaktadır. Suçunu hatırlayamamasına rağmen kabul ettiği için psikolog doktor Raines, hafızasını tekrar kazanması için John'a yardımcı olmaya karar verir. Ancak tedavi sürecinde John'un hatırlamaya başladığı şeyler tüm ülkede yankı uyandıracak tuhaftır.

VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR/SESLENDİRENLER	YAPIM
17 TEMMUZ 2015	Ant-Man	Peyton Reed	Paul Rudd, Michael Douglas, Evangeline Lilly	ABD, İngiltere/2015
	Aşkın Dili / Gemma Boveri	Anne Fontaine	Gemma Arterton, Fabrice Luchini, Jason Flemyng	Fransa/2014
	Dehşet Gecesi / Exists	Eduardo Sanchez	Samuel Davis, Roger Edwards, Brian Steele	ABD/2014
	Fırtınanın Ortasında / Strangerland	Kim Farrant	Nicole Kidman, Joseph Fiennes, Hugo Weaving	Avustralya/2015
	Good Kill	Andrew Niccol	Ethan Hawke, Bruce Greenwood, Zoë Kravitz	ABD/2014
	Kanlı Katil / Indigenous	Alastair Orr	Zachary Soetenga, Lindsey McKeon, Sofia Pernas	ABD/2014
	Krallar Kulübü	Tuncay Erol	Nuri Alço, Ozan Akbaba, Özge Dolay	Türkiye/2014
	Metegol / Foosball	Juan José Campanella	David Masajnik, Juan José Campanella, Pablo Rago	İspanya , Arjantin , Hindistan , ABD/2013
	Striptiz Kulübü 2 / Magic Mike XXL	Gregory Jacobs	Channing Tatum, Matt Bomer, Joe Manganiello	ABD/2015
	Testament of Youth	James Kent	Alicia Vikander, Kit Harington, Hayley Atwell	İngiltere/2015
The Immigrant	James Gray	Marion Cotillard, Joaquin Phoenix, Jeremy Renner	ABD/2013	
24 TEMMUZ 2015	How to Make Love Like an Englishman	Tom Vaughan	Pierce Brosnan, Jessica Alba, Ben McKenzie	ABD/2013
	Kağıttan Kentler / Paper Towns	Jake Schreier	Cara Delevingne, Nat Wolff, Halston Sage	ABD/2015
	Operasyon Arktis	Grethe Bøe-Waal	Kaisa Gurine Antonsen, Ida Leonora Valestrand Eike	Norveç/2014
	Sevimli Tilki / Agent Fox	Ge Shuiying	Ashley Bril, Anthony Lawson, Matthew Warzel	Kanada/2014
	The Last Five Years	Richard LaGravenese	Anna Kendrick, Jeremy Jordan, Cat Lynch	ABD/2014
	Tiger House	Thomas Daley	Kaya Scodelario, Dougray Scott, Ed Skrein	İngiltere , Güney Afrika/2014
Darağacı / The Gallows	Travis Cluff, Chris Lofing	Cassidy Gifford, Pfeifer Brown, Ryan Shoos	ABD/2015	
31 TEMMUZ 2015	Darbe	Yasin Uslu	Emrah Akduman, Cansel Elçin, Öykü Çelik	Türkiye/2014
	Görevimiz Tehlike 5 / Mission: Impossible - Rogue Nation	Christopher McQuarrie	Tom Cruise, Simon Pegg, Jeremy Renner	ABD/2015
	Victoria	Sebastian Schipper	Laia Costa, Frederick Lau, Franz Rogowski	Almanya/2015
	Yeni Kız Arkadaşım / Une Nouvelle Amie	François Ozon	Romain Duris, Anaïs Demoustier, Raphaël Personnaz	Fransa/2014
	Ooops! Noah is Gone...	Toby Genkel, Sean McCormack	Patrick Bach, Carla Becker, Ava Connolly	Almanya, Belçika, Lüksemburg, İrlanda/2015
7 AĞUSTOS 2015	Eski Sevgiliyi Unutmanın 10 Yolu	Biray Dalkıran	Atılğan Gümüş, Orçun Kaptan, Serhat Özcan	Türkiye/2013
	Fantastik Dörtlü / The Fantastic Four	Josh Trank	Miles Teller, Kate Mara, Michael B. Jordan	ABD/2015
	Hungry Hearts	Saverio Costanzo	Adam Driver, Alba Rohrwacher, Roberta Maxwell	İtalya, ABD/2014
	Southpaw	Antoine Fuqua	Jake Gyllenhaal, Rachel McAdams, Forest Whitaker	ABD/2015
	Vahşet Geçidi / Lemon Tree Passage	David Campbell	Jessica Tovey, Nicholas Gunn, Pippa Black	Avustralya/2014
	13 Sins	Daniel Stamm	Mark Webber, Devon Graye, Tom Bower	ABD/2014
14 AĞUSTOS 2015	Afflicted	Derek Lee, Clif Prowse	Derek Lee, Clif Prowse, Baya Rehas	Kanada, ABD/2013
	Kan Kardeş / Son of a Gun	Julius Avery	Brenton Thwaites, Ewan McGregor, Alicia Vikander	Avustralya/2014
	Üç Harfliler 2: Hablis	Murat Toktamışoğlu	Kismet Ekin Tekinbaş, Cansu Fırıncı, Ezgi Fidancı	Türkiye/2015
	The Gift	Joel Edgerton	Joel Edgerton, Jason Bateman, Rebecca Hall	Avustralya, ABD/2015



VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR/SELENDİRENLER	YAPIM
21 AĞUSTOS 2015	Dörtgöz ve Keloş Ucube Jimmy'ye Karşı / Mortadelo y Filemón contra Jimmy el cachondo	Javier Fesser	Karra Elejalde, Janfri Topera, Gabriel Chame	İspanya/2014
	Hitman: Ajan 47 / Hitman: Agent 47	Aleksander Bach	Rupert Friend, Zachary Quinto, Angelababy	ABD/2015
	Lanet 2 / Sinister 2	Ciaran Foy	Shannyn Sossamon, James Ransone, Nicholas King	ABD, İngiltere/2015
	Masterminds	Jared Hess	Owen Wilson, Zach Galifianakis, Kristen Wiig	ABD/2015
	Pixels	Chris Columbus	Adam Sandler, Michelle Monaghan, Kevin James	ABD/2015
	Robinson Crusoe & Cuma	Gürcan Yurt	Serhat Mustafa Kılıç, John Nyambi, Beyti Engin	Türkiye/2015
	Starry Eyes	Kevin Kolsch, Dennis Widmyer	Amanda Fuller, Noah Segan, Fabianne Therese	ABD/2014
	The Shamer's Daughter	Kenneth Kainz	Rebecca Emilie Sattrup, Maria Bonnevie, Jakob Oftebro	Danimarka/2015
	Gus - Petit Oiseau, Grand Voyage(Yellow Bird)	Christian De Vita	Arthur Dupont, Sara Forestier, Bruno Salomone	Fransa/2014
28 AĞUSTOS 2015	American Ultra	Nima Nourizadeh	Jesse Eisenberg, Kristen Stewart, Topher Grace	ABD/2015
	Aşk ve Merhamet / Love & Mercy	Bill Pohlad	Elizabeth Banks, John Cusack, Paul Giamatti	ABD/2014
	En Güzeli	Mustafa Uğur Yağcıoğlu	Erkan Can, Fırat Çöloğlu, Mehmet Özgür	Türkiye/2014
	Kod Adı: U.N.C.L.E. / The Man from U.N.C.L.E.	Guy Ritchie	Henry Cavill, Armie Hammer, Hugh Grant	ABD/2015
	She's Funny That Way	Peter Bogdanovich	Owen Wilson, Imogen Poots, Jennifer Aniston	ABD/2014
	Yabancı / The Stranger	Guillermo Amoedo	Lorenza Izzo, Cristóbal Tapia Montt, Ariel Levy	Şili/2014
	We Are Your Friends	Max Joseph	Diana Prince, Emily Ratajkowski, Jon Bernthal	ABD/2015
4 EYLÜL 2015	Karayel Poyraz	Levent İnanır	Emre Gülcan, Buket Gümüş, Birtan Sinan	Türkiye/2012
	Minyonlar / The Minions	Pierre Coffin, Kyle Balda	Sandra Bullock, Jon Hamm, Katy Mixo	ABD/2015
	Regression	Alejandro Amenábar	Emma Watson, Ethan Hawke, Devon Bostick	İspanya, Kanada/2015
	Sex, Love & Therapy	Tonie Marshall	Sophie Marceau, Patrick Bruel, André Wilms	Fransa/2014
	Taşıyıcı: Son Hız / The Transporter Refueled	Camille Delamarre	Ed Skrein, Ray Stevenson, Loan Chabanol	Fransa, Çin/2015
	Aloha	Cameron Crowe	Bradley Cooper, Emma Stone, Rachel McAdams	ABD/2015
	Jane Got a Gun	Gavin O'Connor	Natalie Portman, Joel Edgerton, Ewan McGregor	ABD/2015
	Kaçış Yok / No Escape	John Erick Dowdle	Owen Wilson, Pierce Brosnan, Lake Bell	ABD/2015
	Backmask (Exeter)	Marcus Nispel	Brittany Curran, Stephen Lang, Brett Dier	ABD/2015
11 EYLÜL 2015	Magi	Hasan Karacadağ	Michael Madsen, Brianna Davis, Lucie Pohl	Türkiye/2014
	Ricki and the Flash	Jonathan Demme	Meryl Streep, Sebastian Stan, Ben Platt	ABD/2015
	Solace	Afonso Poyart	Anthony Hopkins, Colin Farrell, Jeffrey Dean Morgan	ABD/2014
	Triple 9	John Hillcoat	Casey Affleck, Chiwetel Ejiofor, Aaron Paul	ABD/2015
	Ziyaret / The Visit	M. Night Shyamalan	Kathryn Hahn, Ed Oxenbould, Olivia DeLonge	ABD/2015
	Madımak: Carina'nın Günlüğü	Ulaş Bahadır	Denise Ankel, Füsün Demirel, Rıza Akin	Türkiye/2014

ŞEHİR, dünyanın en güzel şehrinde yükseliyor.



Diplomadan daha fazlası...

İstanbul'da hayatın içinde bir kampüs. Yüksek burs oranı. Tüm bölümlerde İngilizce eğitim. 70 farklı ülkeden gelen uluslararası öğrenciler. İnsanlık birikimini özümsemeye ve özgür düşünceye yönelten ortak dersler programı. Hem meslek hem de araştırmacı kişilik kazandıran eğitim öğretim modeli, ŞEHİR'i öncü ve farklı bir konuma yerleştiriyor.

www.sehir.edu.tr

info@sehir.edu.tr

 IstanbulSehirUniversitesi

 SehirUniversite

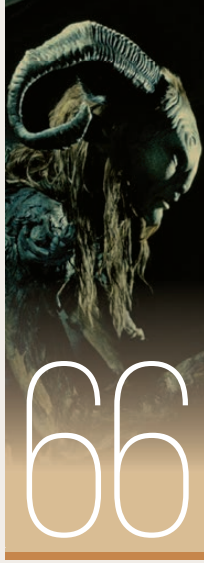


İSTANBUL
ŞEHİR
ÜNİVERSİTESİ

Kuşbakışı Caddesi No: 27, 34662

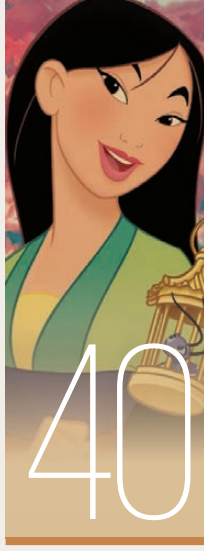
Altunizade Üsküdar İstanbul

T: 44 44 0 34 F: 0216 474 53 53



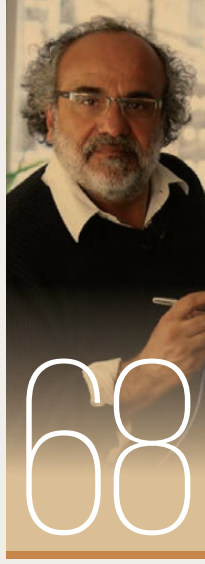
Hayalin
Gerçekliğinde
Bir Varoluş
Mücadelesi

66



Disney
Masallarında
Kadın Temsili

40



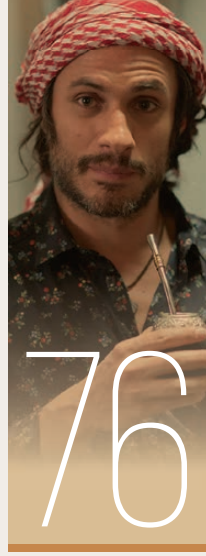
Derya Ergün:
Plastik Makyajda
Ermeleme
Devrindeyiz

68



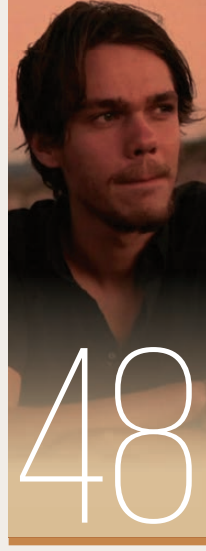
Rus/Sovyet
Animasyonu

44



Mozart Pop
İkonu Olursa

76



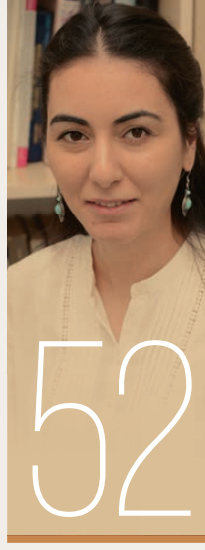
Gündelik Olanın
Ekonomi-Politikğine Dair

48



Oktay Taftalı: Seyir
Sanatına İlişkin
Birkaç Belirlemler

82



Türk
Sinemasında
Beden ve
Hastalık

52