

HAYAL PERDESİ

İKİ AYLIK SİNEMA DERGİSİ • SAYI 48 • EYLÜL-EKİM 2015 • 8 TL

- PORTRÉ: WOODY ALLEN
- ŞEYTANIN GÖZLERİ
- HİTLER'E SUİKAST
- AÇ KALPLER
- SÖYLEŞİ: TOLGA KARACELİK
- ÜLKESİZ ŞARKILAR



SESSİZLİĞİN BAKIŞI

İMKÂNSIZ OLANA BAKMAK



Üst üste 5. kez Avrupa'nın en iyi havayolu seçildik. Bu gurur Türkiye'nin.

Dünyanın en saygın sivil havacılık değerlendirme programı Skytrax, milyonlarca yolcuya "Avrupa'nın en iyi havayolu hangisi?" diye sordu.

Cevap bu sene de değişmedi.

Türk Hava Yolları 5 senedir Avrupa'nın en iyi havayolu. Türkiye'nin dünyadaki gururu. Yolcularımıza sonsuz teşekkürler. Çalışanlarımıza gönülden tebrikler.

DÜNYA DAHA BÜYÜK.
K E Ş F E T.

TURKISH
AIRLINES





HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 48, Eylül-Ekim 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,

Cihan Aktaş, Nesibe Sena Arslan,

Betül Durdu, Barış Saydam,

Koray Sevindi, Meltem İşler Sevindi,

Nükhet Sirman, Rüveyda Temel,

Nigar Tuğsuz, Zeynep Turan,

Erol Üyepazarcı, Havva Yılmaz

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

Sessizliğin Bakışı

Amerikalı belgeselci Joshua Oppenheimer, sinemaseverlerin dikkatini çeken *Öldürme Eylemi*'nde 1965 yılında gerçekleşen askeri darbe sonrasında Endonezya'da komünist oldukları iddia edilenlere dönük katliamları katliamcılarının gözünden anlatıyordu. Söz konusu belgesel, binlerce insan öldürmüş çetecilere, paramiliter gruplara, yarı-resmi örgütlere ve siyasetçilere odaklanıyordu. Oppenheimer, önceki belgeselinin devamı sayılabilecek *Sessizliğin Bakışı*'nda, katliamlar sırasında ağabeyini kaybeden bir göz doktorunun hikâyesi üzerinden Endonezya'yı etkisi altına almaya devam eden sessizliği öne çıkarıyor. Katliamcılarının mazeretler uydurarak işledikleri cinayetleri doğruladıkları, kurbanlarınsa korkudan sessizliğe gömüldükleri bir zamanda Oppenheimer geçmişin hayaletleriyle yüzleşmenin imkânlarını sorguluyor.

Bu sayımızda *Gişe Memuru*'ndan sonra yeni filmi *Sarmaşık*ı çeken yönetmen Tolga Karaçelik ile bir söyleşi gerçekleştirdik. Bir gemide mahsur kalan altı erkeğin hikâyesine odaklanan ve 22. Uluslararası Altın Koza Film Festivali'nde yarışacak olan filmin yönetmeniyle filmde tartıştığı otorite, hiyerarşi ve iktidar ilişkilerini konuştuk.

Portre köşesinde Betül Durdu, yakında *Irrational Man* filmiyle seyirciyle buluşacak olan Woody Allen'ın elli yıllık sinema serüvenini, filmlerinin vazgeçilmez temalarını, Bergman'a olan sevgisini ve Avrupa odaklı son eserlerini değerlendirdi.

Akademi bölümünde Afyon Kocatepe Üniversitesi'nden Yavuz Özer ile "Sinemasal Anlamın Oluşumunda Mekânın Etkisi ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekân Kullanımı" başlıklı doktora tezini konuştuk. Özer tezinin hazırlık sürecini, sinema-mekân ilişkisini ve iki bin sonrası Türk sinemasında mekân kullanımında gerçekleşen değişimleri anlattı.

Türk Sineması Araştırmaları bölümünde Ali Can Sekmeç ile Türk sinemasında 1940 ve 1950'li yıllardaki Geçiş Dönemi'nin öne çıkan isimlerinden Aydın ve İlhan Arakon Kardeşler üzerine söyleştik. Sekmeç, Arakon Kardeşlerin sinemaya nasıl başladıklarını, çektikleri filmleri ve söz konusu filmlerin önemini anlattı.

Kamera Arkas'nda kısa film ve reklam çalışmalarından sonra ilk uzun metrajlı filmi *Bir Gün Bir Çocuk*'u çeken Sinan Sertel ile filminin hikâyesini, oyuncularla çalışma yöntemini ve çekim sürecini konuştuk.

Canlandırma bölümünde Koray Sevindi, Çekoslovak animasyonlarını geçmişten bugüne değerlendirirken *Belgesel Odası*'nda Nigar Tuğsuz, İranlı yönetmen Ayat Najafî'nin *Ülkesiz Şarkılar* filmi ele aldı.

Celil Civan



06

SESSİZLİĞİN BAKIŞI İMKÂNSIZ OLANA BAKMAK

Celil Civan

Oppenheimer, *Öldürme Eylemi*'nin devamı sayılabilecek *Sessizliğin Bakışı*'nda, hem kurbanın bakışının izini hem de Endonezya'yı etkisi altına almaya devam eden sessizliği öne çıkarıyor.



Söyleşi

26 **TOLGA KARACELİK**

Komedi Çekiyorum Gerilim
Zannediliyor **Aybala Hilâl Yüksel**



Portre

30 **WOODY ALLEN**

Sinema Dolu Yarım Asır
Betül Durdu



SEYTANIN GÖZLERİ

Vizyon

10 Gözler Ruhun Aynası
Nesibe Sena Arslan



HİTLER'E SUİKAST

14 Yüzleşme Yerine
Özdeşleşme
Barış Saydam



AÇ KALPLER

18 Anneliğe Dair
Patolojik Bir Tasvir
Tuba Deniz



VICTORIA

22 Dikkat Bu Bir Banka
Soygunudur!
Hilal Turan

04 Gündem

36 Açık Alan

Türk Sinemasında İlk Polisiye
Kurgulu Filmler **Erol Üyepazarcı**

40 Belgesel Odası

Ülkesiz Şarkılar: Ey Tabiatın Eli, Ey
Taze Gül, Ey Kalpsiz Kuş **Nigar Tuğsuz**

44 TSA (Türk Sineması
Araştırmaları)

Ali Can Sekmeç: Arakon Kardeşler
Hollywood'u Örnek Alırdı
Esra Tice Yıldırım

48 Malumatfuruş

Welles'in Büyük Numarası
Nesibe Sena Arslan

50 Akademi

Sinemasal Anlamın Oluşumunda
Mekânın Etkisi **Meltem İşler Sevindi**

56 Kamera Arkası

Sinan Sertel: Kötüyü Betimlemek
İstemedim **Betül Durdu**

60 Canlandırma

Özgür ve Karanlık Bir Animasyon Ekolü
Koray Sevindi

64 Büyülü Gerçek

Varikino Kışının Bir Geleceği Olmayacak
Cihan Aktaş

68 Uzaktan Kumanda

Karaların Sonu **Nükhet Sirman**

72 Sinefil

Arzunun O Belirsiz Sonbaharı
Havva Yılmaz

76 Eskimeyen Filmler

Karılar Koşusu: Toplumsal Çürümenin
Panoraması **Rüveyda Temel**

80 Kitaplık

Dağın Bir Derleme **Zeynep Turan**
Ayşe Şasa'ya Vefa **Aybala Hilâl Yüksel**

84 Kulis

Emine Yıldırım: Her Projenin İhtiyacı
Farklıdır **Kültigin Kağan Akbulut**

85 Pek Yakında



VENEDİK FİLM FESTİVALİ'NE TÜRKİYE ÇIKARMASI

► Venedik Bienali kapsamında düzenlenen ve dünyanın en eski film festivali olan Venedik Film Festivali bu yıl 2-12 Eylül 2015 tarihlerinde gerçekleştiriliyor. Dünyaca ünlü yönetmenleri ve filmlerini ağırlayacak festivalde bu yıl Türkiye'den de birçok isim yer alıyor. Festival açılışını, Baltasar Kormakur'un *Everest*, kapanışını ise Guan Hu'nun *Mr Six (Lao Pao Er)* filmleriyle yapıyor.

Nuri Bilge Ceylan Venedik Jürisinde

Meksikalı yönetmen Alfonso Cuarón'un başkanlığında toplanan Altın Aslan jürisinde son filmi *Kış Uykusu*'yla 67. Cannes Film

Festivali'nde büyük ödülün sahibi olan Nuri Bilge Ceylan da yer alıyor. Ana jüride yer alan diğer isimler ise: Polonyalı yönetmen Pawel Pawlikowski, Fransız senarist ve yönetmen Emmanuel Carrère, İtalyan yönetmen Francesco Munzi, Tayvanlı yönetmen Hou Hsiao-hsien, Alman oyuncu Diane Kruger, senarist Lynne Ramsay ve Amerikalı oyuncu Elizabeth Banks.

Ana Yurdu Geleceğin Aslanı, Abluka Altın Aslan İçin Yarışacak

Emin Alper'in ikinci uzun metraj filmi, *Abluka* dünya prömiyerini 72. Venedik Film Festivali'nin Ana Yarışma bölümünde gerçekleştirecek. İlk filmi *Tepenin Ardı* ile Berlin Film Festivali'nde Caligari Ödülü başta olmak üzere yurt içinde ve yurt dışında otuzun üzerinde ödül alan Emin Alper, bu kez *Abluka*'yla Altın Aslan için mücadele edecek. *Abluka*, yoğun bir politik şiddet ortamında ayakta kalmaya çalışan iki kardeşin hikâyesini konu ediniyor. Filmin baş-

rollerinde Mehmet Özgür ve Berkay Ateş yer alıyor.

Senem Tüzen'in ilk uzun metrajlı filmi *Ana Yurduise*, Eleştirmenler Haftası kapsamında dünya prömiyerini Venedik'te yapacak. Eleştirmenler Haftası kategorisi kapsamında düzenlenen yarışmada Senem Tüzen filmiyle Geleceğin Aslanı ödülü için yarışacak. Ayrıca *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminden aşına olduğumuz Muhammed Uzuner'in rol aldığı İngiliz yapımı Esther Campbell'in *Light Years* filmi de Eleştirmenleri Haftası bölümünde yarışacak. Uzuner, daha önce Ali Aydın'ın yönettiği *Küf* filmiyle aynı kategoride 69. Venedik Film Festivali'ne katılmış ve film Geleceğin Aslanı ödülüne layık görülmüştü.

Orhan Pamuk ve Yılmaz Güney de Venedik'te

Yazar Orhan Pamuk'un kurduğu ve romanıyla aynı adı taşıyan Masumiyet Müzesi'nden yola çıkan İngiliz yönetmen Grant Gee'nin yaptığı *Hatıraların Masumiyeti (The Innocence of Memories)* adlı film, Venedik Film Festivali'nin Venedik Günleri bölümünde özel bir gösterimle yer alacak. Filmde, Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi hakkında yazdığı yeni metinlere romandaki Kemal karakterinin sesi eşlik ediyor.

Yılmaz Güney'in *Umut* filmi ise restore edilmiş haliyle festivalin Venedik Klasisleri bölümünde gösterilecek.



ÖDÜLLÜ FİMLER FİLMEKİMİ'NDE

3-11 Ekim 2015 tarihlerinde gerçekleştirilecek 14. Filmekimi yılın öne çıkan yapımlarını sinemaseverler ile buluşturmaya hazırlanıyor. Yaklaşık kırk filmin gösterileceği Filmekimi'nin programı belli olmaya başladı. Programdan açıklanan ilk film Alfonso Gomez-Rejon'un Sundance'te bol ödül toplayan filmi *Me and Earl and the Dying Girl* oldu. Ayrıca açıklanan filmler arasında Cannes'dan ödül alan Nanni Moretti'den *Mia Madre*, Yorgos Lanthimos'dan *The Lobster* ve László Nemes'ten *Son of Saul* filmleri ile Berlin Film Festivali'nden Büyük Jüri ödüllü Pablo Larraín'den *El Club* filmi de var.



MALATYA FİLM FESTİVALİ'NE BAŞVURU İÇİN SON GÜNLER

6-12 Kasım 2015 tarihleri arasında gerçekleştirilecek 6. Malatya Uluslararası Film Festivali'ne film başvuruları başladı. Festival kapsamında düzenlenen Ulusal Uzun Film ve Ulusal Kısa Film Yarışmaları'na katılacak filmler için son başvuru tarihi 25 Eylül 2015 olarak belirlendi. Başvuru formları www.malatya-filmfest.org.tr adresinden temin edilebiliyor.



YENİ FİLM FONU BAŞVURULARI BAŞLADI

Yeni Film Fonu 2015 ikinci dönem başvuruları 3 Eylül Perşembe günü başladı. Online başvuru formu bu tarihten itibaren 15 Ekim Perşembe gününe dek www.yenifilmfonu.org adresinde açık olacak. Yeni Film Fonu kapsamında uzun, orta ve kısa metrajda belgesel, deneysel, animasyon dalında destek verilecek. Uzun ve orta metrajlı filmler geliştirme, prodüksiyon ve post-prodüksiyon aşamalarına; kısa metrajlı filmler ise prodüksiyon ve post-prodüksiyon aşamasına başvuru yapabiliyor.



ÜMİT ÜNAL ALTIN KOZA FİLM FESTİVALİ'NDE

22. Uluslararası Altın Koza Film Festivali 14-20 Eylül 2015 tarihlerinde gerçekleştiriliyor. Jüri başkanlığını yönetmen Ümit Ünal'ın üstleneceği festivalde bu yıl ilk defa Adana Konulu Uzun Metraj Senaryo Yarışması düzenleniyor. Senaryo Yarışması'nın jüri başkanı ise ünlü yönetmen Erden Kıral. Festivalde ayrıca; Yılmaz Güney Ödülü, Adana İzleyici Ödülü, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo Ödülü, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Müzik Ödülü, En İyi Oyuncu dalları ve En İyi Kurgu dallarında ödüller verilecek. Festival kapsamında her yıl olduğu gibi Dünya Sineması Prömiyerleri, Akdeniz Ülkeleri Film Seçkisi, Bir Ülke Sineması, özel gösterim bölümleri, belgesel gösterimleri, söyleşiler, atölye çalışmaları, konserler ve sergiler sinemaseverlerle buluşacak.



DEMİR DEMİRKAN'DAN CAM SANATI BELGESELİ

Müzişyen Demir Demirkan, belgesel projesi *The Glass*'ın çekimlerine başladı. Cam sanatının heyecanlı sürecini müzikle harmanlayarak gözler önüne sermeyi hedefleyen *The Glass* belgeseli; dünyaca ünlü Türk ve yabancı cam sanatçılarıyla yapılacak röportajlar ve sanatçıların performansları ile yaratılan eserlerin mutfak sürecini ortaya koyacak. Belgesel, Kasım 2015'te dijital platformlarda ve DVD formatında izleyicilerle buluşacak. Belgeselin, Demir Demirkan tarafından bestelenen müzikleri ise, ilerleyen dönemlerde senfonik konserler serisine dönüştürülecek.



SESSİZLİĞİN BAKIŞI THE LOOK OF SILENCE

Gösterim Tarihi: 11 Eylül 2015

Dağıtım: M3 Film

Yönetmen: Joshua Oppenheimer

Görüntü Yönetmeni: Lars Skree

Kurgu: Niels Pagh Andersen

Yapımcı: Signe Byrge Sørensen

Yapım Yılı: 2014

Ülke: Endonezya

Dil: Endonezce

Süre: 103 dk



İMKÂNSIZ OLANA BAKMAK

CELİL CİVAN



“ OPPENHEIMER, ÖLDÜRME EYLEMİ’NİN DEVAMI SAYILABİLECEK SESSİZLİĞİN BAKIŞI’NDA, HEM KURBANIN BAKIŞININ İZİNİ HEM DE ENDONEZYA’YI ETKİSİ ALTINA ALMAYA DEVAM EDEN SESSİZLİĞİ ÖNE ÇIKARIYOR. ”



Amerikalı belgesel yönetmeni Joshua Oppenheimer, Oscar adayı belgeseli *Öldürme Eylemi (Act of Killing, 2012)* ile 1965 yılında, askeri darbe sonrasında Endonezya'da komünist oldukları iddia edilenlere dönük katliamları katliamcılarının gözünden anlatıyordu. Söz konusu belgesel, binlerce insan öldürmüş çetecilere, paramiliter gruplara, yarı-resmi örgütlere ve siyasetçilere odaklanıyordu. Katliamcılarının işledikleri cinayetleri sevindikleri filmlerdekine benzer biçimde "sahnelemeleri", kurbanların acısını hafifsemek ve insanlık dışı bir hadiseyi bir karnaval havasına bürümek gibi eleştiriler getirirse de Oppenheimer'ın riskli tercihi, Endonezya'nın hâlâ bastırıldığı geçmişinin gün yüzüne çıktığı anlara şahitlik etti. Komünistleri yok etmekle övünen katiller, kimi sahnelerde sessizliğe bürünüyor, kimi zaman çekilen sahnenin kendilerini "fazla zalim" gösterdiğinden şikâyet ediyor ve çekilen filmin tarihi gerçekleri mi anlattığını, yoksa ne kadar acımasız olduklarını mı gösterdiğini tartışıyorlardı. Mikhail Bakhtin, karnavalın mevcut hiyerarşik ve ideolojik yapıyı tersyüz ettiğini iddia ediyordu ama yirminci yüzyılın tarihine baktığımızda karnavalın ideolojinin altını oymak yerine onu tahkim eden bir anlatım biçimi hâline geldiğini söylemek mümkün. Zira ezilenlerin iktidarı alaşağı ettiklerine dair bir fantezinin ötesinde karnaval, iktidarın akıl ve yasa dışına çıktığı anları tasvir ediyor.

Öldürme Eylemi'nin "kahramanlarından" Anwar, kafasını kestiği bir kurbanının gözlerini unuttuğunu, kurbanın gözlerinin kâbus görmesine sebep olduğunu söylüyordu. Oppenheimer, bir önceki belgeselinin devamı sayılabilecek *Sessizliğin Bakışı*'nda, hem bu bakışın izini hem de Endonezya'yı etkisi altına almaya devam eden sessizliği öne çıkarıyor. Askeri darbe sonrasında yaşanan cinayetlerin sorumluları hâlâ görevdeyken Endonezyalılar elli yıl önce yaşanan katliamı dile getirmekten kaçınmaya devam ediyor. Daha doğrusu bir önceki belgeselde katliamlardan sorumlu olanlar yıllar sonra buluştuklarında, gençlik anılarını hatırlar gibi "Bütün katiller de buradaymış" diye gülüşürken zulme uğrayan kurbanların yakınları korkudan sessizliğe gömülmeyi tercih ediyorlar. Ancak *Sessizliğin Bakışı*, öldürülen ağabeyinin katilleriyle yüzleşmek isteyen göz hastalıkları uzmanı Adi Rukun'un hikâyesini anlatmakla geçmişin hayaletlerinden kaçamayacağımızı işaret ediyor.

Katliamlara katılanların gözlerini kontrol eden Rukun, sessiz ve sakin bir tavırla muayene sırasında hastalarına 1965 yılında olanları anlatmalarını istiyor. Dolayısıyla göz muayenesi katillerin geçmişe "bakmalarını" ima eden bir metafora dönüşüyor ama geçmişe bakmak, Adi'nin umut ettiği gibi geçmiyor. Katiller pişman olursa onları affedebileceğini düşünen Adi, tarih boyunca bilindik, modern çağdaysa Hannah Arendt'in *Kötülüğün Sıradanlığı* isimli kitabında cisimlenen bahanelerle karşılaşılıyor: Bize ne emredildiyse onu yaptık, amacımız memleketi kurtarmaktı, Amerika bize komünistlerden kork-



“ Sessizlik ve bakış, anlamını daha çok mevcut insanlık dışı hadisenin kendisinden dolayı kazanıyor gibi. Toplumun ve katliamcıların mazeretlerine rağmen böylesi bir hadisenin konuşulması, dahası anlaşılması mümkün mü? ”

mamız gerektiğini öğretti... Film, Endonezya'nın geçmişine dair belgesel bir anlatım kullanmaktan uzak durmayı tercih etse de Amerikalıların çektiği bir belgeselin görüntüleri, komünizme karşı mücadelenin dış desteğini de apaçık gösteriyor. Belgeselin Amerikalı anlatıcısı komünizme karşı verilen mücadeleyi överken yerli bir görevli de komünistlerin "bilinçli bir biçimde" ölmek istediğini anlatıyor. Bunun daha dolaylı bir yansımasıysa ilk belgeselde, *Öldürme Eylem*'inde mevcut: Katillerin bir kısmı sinefil denebilecek derecede Amerikan filmlerini seyrediyorlar ve kimi cinayet yöntemlerini bu filmlerden ilhamla geliştiriyorlar.

Bağışlanamaz Olanı Bağışlamak

Sessizliğin Bakışı, yakınlarını, tanıdıklarını katledenlere karşı toplumun sessizliğini vurgularken

yargılayıcı bir tavır takınmıyor. Zira toplumun, hâlâ egemen olan zalimlere karşı sesini çıkarmaması anlaşılabilir ama sessizlik ve bakış, anlamını daha çok mevcut insanlık dışı hadisenin kendisinden dolayı kazanıyor gibi. Toplumun ve katliamcılarının mazeretlerine rağmen böylesi bir hadisenin konuşulması, dahası anlaşılması mümkün mü? Giorgio Agamben, Primo Levi'den ilhamla Yahudi Soykırımı'nın anlatılıp anlatılmayacağını sorguluyor, Theodor Adorno'ysa "Auschwitz'den sonra şiir yazmanın barbarca olacağını" iddia ediyordu. Rukun'un pişmanlık ve bağışlamaya yönelik tutumu ise Jacques Derrida'nın önermesini akla getiriyor: "Önemli olan bağışlanabilir olanı değil, bağışlanamaz olanı bağışlamaktır." Bağışlanabilir olan simgeselin sınırları içindedir, peki, simgeselin dahi sınırının dışına çıkkanı nasıl bağışlarız?

Katliamcılarının mazeretler uydurarak kendilerinden emin bir tavırla işledikleri cinayetleri doğruladıkları, kurbanlarınsa korkudan sessizliğe gömüldükleri anda, sessizlik ve bakış geçmişin iradi bir biçimde bastırılmasını ve pişmanlığı dile getirmekten kaçınmayı ima ediyor etmesine ama suçun anlaşılmasına dair sorun devam ediyor. Roland Barthes, görüntüye dair aldığı notlardan birinde "Olanaksız olana bakar gibi bakıyorum size." diyordu. Oppenheimer sadece kurbanları değil, katilleri ve cinayetlerini -olanaksız olanı- odağına alarak geçmişin hayaletleriyle yüzleşmenin imkânlarını sorguluyor. ■



ÇOK OKUYAN ÇOK GEZER

babel.com'dan yapacağınız
her alışverişte Miles&Smiles Bonus Mil kazanın



babel
com

TURKISH AIRLINES
Miles & Smiles



ŞEYTANIN GÖZLERİ STARRY EYES

Gösterim Tarihi:

28 Ağustos 2015

Dağıtım: M3 Film

Yönetmen: Kevin Kolsch,
Dennis Widmyer

Senaryo: Kevin Kolsch,
Dennis Widmyer

Görüntü Yönetmeni:
Adam Bricker

Kurgu: Brody Gusar,
Dennis Widmyer

Yapımcı: Travis Stevens,
Hamza Ali, Giles Daoust

Yapım Yılı: 2014

Ülke: ABD, Belçika

Dil: İngilizce

Süre: 100 dk

Oyuncular: Alexandra Essoe,
Amanda Fuller, Noah Segan



GÖZLER RUHUN AYNASI

NESİBE SENA ARSLAN

“ UFAK TEFEK DEĞİŞİKLİKLERLE BEYAZPERDEDE YÜZLERCE KEZ KONU EDİLEN FAUST'UN YENİ VERSİYONU ŞEYTANIN GÖZLERİ, GENÇ BİR AKTRİSİN BÜYÜK BİR ROL KAPMAK İÇİN FEDA ETTİKLERİNİ KONU ALIYOR. ”



Bildiğimiz bir hikâye: *Faust*. Ufak tefek değişikliklerle beyazperdede yüzlerce kez konu edildi. Korku türü takipçilerince 2014'ün dikkat çeken filmi *Şeytanın Gözleri*'nde değişen şey ise genç bir aktrisin kariyerine yön verecek önemiyette büyük bir rol kapmak için feda ettikleridir. Filmin hem yönetmen hem senaristleri Dennis Widmyer ve Kevin Kolsch için bu aynı zamanda çok şahsi bir hikâye. Tanışıklıkları okul yıllarına dayanan ve on yılı aşkın bir süredir kendi imkânlarıyla film yapmaya çalışan ikili, yaşadıklarını ve sektörde tutunmanın zorluklarını filme aktarmaya çalışır. Sonuç, pek çok sebepten ötürü tatmin edici olmaz.

Mesai saatlerinde üstüne komik bir kostüm geçirip garson olarak kendini hizmet sektöründe pazarlayan Sarah'nın (Alexandra Essoe) en büyük arzusu bunu beyazperdede yapmaktır. Arkadaş çevresi yine kendisi gibi fırsat peşinde koşan insanlardan oluşur. Her birinin gözünü diktiği bu yer, hâlihazırda buldukları yerden daha yüksek değildir aslında. Bir gün "Silver Scream" adında bir korku filminin başrolü için başvuru yapan Sarah geri dönüş alır. Filmin ismi, aynı zamanda bir metaforudur: "silver screen" beyazperdeye bir gönderme yapar. Bu noktaya kadar olaysız seyreden film, Sarah'nın seçmelere gitmesiyle gerçek rengini iyiden iyiye belli etmeye başlar.

Şeytanın Gözleri'nin en dikkat çeken özelliği karakter merkezli olması. Filmin amaçlanan korkutuculuğu Sarah'nın fizyolojik/psikolojik dönüşümünün bir uzantısıdır. Hikâye seyirciye Sarah'nın öznel dünyası olarak sunulur ve bu aynı zamanda filmin dünyasını meydana getirir. Aslında bu, korku türü düşünüldüğünde aşınası olduğumuz bir durum. Seyircide bir beklenti yaratma ve bu beklentiyi görsel-işitsel ve mekân-zamansal olarak sinemanın bütün imkânlarını kullanarak manipüle etme üzerine etkisini gösteren korku, en nihayetinde bir histir ve tam da bu bakımdan özneliği gerektirir. Film bu durumun oldukça farkındadır ve özneliği Sarah'nın bedeni üzerinden kurar. Açılış sahnesinde Sarah boy aynasının önünde vücuduna endişe ve tiksintiyle bakar. Hayal kırıklığına uğradığında elini saçlarının arasına götürür ve bir tutam koparır. Bu sahnelerde her bir saç telinin yolunurken çıkarıldığı sesin altının çizilmesiyle, seyircinin hislerinde Sarah'ninkini kopya etmesi istenir. Bu bağlamda film, *Siyah Kuğu*'da (*Black Swan*, David Aronofsky, 2010) olduğu gibi bedenle olan ilişkiyi psikolojik geriliminin merkezine koyar. Burada beden, ruhun görünen uzantısıdır. Aynı zamanda gerilimin kaynağıdır, çünkü perili bir ev ya da bir hayaletten belki kurtulmak mümkündür ama insan bedeninden kaçamaz.

Beden ve Korku

Sarah'nın bedeni üzerinden gerçekleşen Faustyen değişim iki bin öncesi Cronenberg'in korku diline fazlasıyla dayanır. En iyi örneklerin-



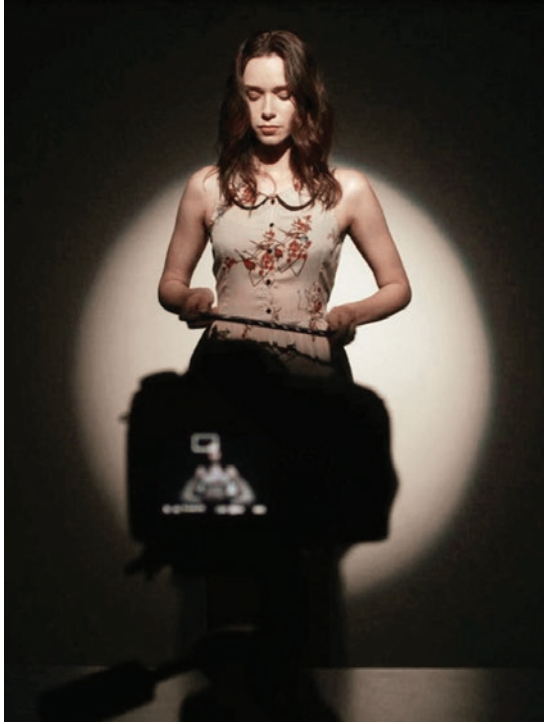
“ *Şeytanın Gözleri*, bedenle olan ilişkiyi psikolojik geriliminin merkezine koyar. Beden, ruhun görünen uzantısıdır ve gerilimin kaynağıdır, çünkü perili bir ev ya da bir hayaletten belki kurtulmak mümkündür ama insan bedeninden kaçamaz. ”

den bazılarıyla David Cronenberg'in ilk dönem filmlerinde karşımıza çıkan "body horror", yani bedenin dejenerasyonu ve yıkımına dayanan korku, Widmyer'in da belirttiği gibi söylemek istediklerini en iyi şekilde yansıtmaya imkân tanır: "Bir filme 'her geçen gün yaşlanıyor, yavaş yavaş ölüyoruz ve bir yere vardığımız da yok' gibi bir fikri alıp koyduğunuzda film birdenbire dehşetli ve korkutucu bir hâl alır." Sarah'nın bedeni, arzusunu gerçekleştirmek uğruna kendisini nasıl kurban ettiğini anbean takip etmemizi sağlar. "Kurban etme" filmde sadece mecazi anlamda

değil gerçek anlamıyla da karşımıza çıkar, nitekim yapım şirketi aynı zamanda satanist bir tarikattır ve böylece film yine başka bir korku türünden unsurlar ödünç alır. Sarah'nın ezber becerisi ya da oyunculuğuyla değil, kendisini bütünüyle tarikata/sektöre sunup sunamayacağıyla ilgilenen yapımçı, cast direktörü ve asistanını bazen korkutucu bazen komik, çoğunlukla grotesk karakterler olarak izlerken film Sarah'nın kişisel tecrübelerini yansıtmayı bırakmaz. Böylece yapım şirketiyle yaşadıkları da bizim için Sarah'nın gerçekliğinin bir parçası olur ve film dili itibarıyla David Lynch sinemasından bildiğimiz bir subjektif anlatı ortaya koyar. Fakat Lynch'teki gibi bir rüya-gerçek-fantezi tartışması, hangisinin nerede başlayıp nerede bittiği sorusu filmin hiçbir noktasında gündeme gelmez. Bunun yerine film her anında öznel bir dünya kurar ve onun sınırları içinde dolaşır. Bunu mümkün kılan en büyük unsur, ölçülmüş "gerçek" zamana karşılık Sarah'nın sahneler arası geçişlerde kendini belli eden subjektif zaman algısıdır.

Öte yandan, *Şeytanın Gözleri*'nde beden anlatıya farklı bir boyut daha katar; anlatı öznel olduğu kadar nesnel, çünkü beden öznel olanın





kaynağı olduğu kadar bir nesne olarak algılandığı müddetçe nesnel olanı da ortaya koyar. Fenomenolojisinde böyle bir "beden" mefhumundan bahseden Merleau-Ponty, filmde bedenin nasıl bir rol oynadığına da işaret eder. Dünya yalnızca hareketlerimizin gerçekleştiği bir arka fon değildir, bedensel olarak tarif edilir ve beden üzerinden keşfedilir. Bu bakımdan dünya-beden birbirinden bağımsız düşünülemez. Sarah'ın bedeni ve filmin dünyası da aynı ilişki üzerine kurulur.

“ Yetmişler ve seksenlerin korku filmlerine benzerliğiyle, tanıdık bir atmosfer yaratan film, söyleyecek yeni bir şeyi olmadığı hissini uyandırır. ”

Film beden üzerinden böyle bir ilişkiyi ortaya koyar koymasına ama nostaljik bir potpuri sunmaktan öteye geçer mi? Faust, Cronenberg, Lynch, Polanski, yetmişler ve seksenlerin korku filmlerine olan benzerlikler, seksenlerden esinlenme müziği; hepsi tanıdık bir atmosfer yaratır. Bu durum yer yer eğlenceli bir seyir sunsa da (Sarah'ı canlandıran Essoe'nun oyunculuğunun da bunda payı var) çoğunlukla söyleyecek yeni bir şeyi olmadığı hissini uyandırır. Sırasıyla psikolojik, "body horror" ve son olarak vahşet türlerine uğrayan film korkutmaktan ziyade gitgide daha rahatsız edici ve mide bulandırıcı bir hâl alır. Oradan buradan toplama bir yeniden çevrim tadı veren hikâyesiyle öne çıkabilecek bir film olmasa da *Şeytanın Gözleri* bugüne kadar görmeye alışık olduğumuz korku filmi stereotiplerine olan yaklaşımıyla yine orijinal bir şey sunmaz fakat dikkat çekmeyi başarabilir. Mutlak iyi ve kötüye yer vermeyen filmin bu yaklaşımını özellikle yan karakterlerde görmek mümkün. Çalıştığı yerin patronu ve canını sıkmak için her fırsatı kollayan "arkadaş" dahi Sarah'ın ne hâle geldiğini görünce endişelenir, onun için bir şeyler yapmak ister. Öte yandan, çirkinlik ve vahşet tamamıyla Sarah'ın tercihlerinin sonucudur; dışarıdan gelen veya içine girmiş fantastik ve gizemli bir varlıktan kaynaklanmaz. Bu yüzden satanist ritüeller ya da Sarah'ın bedenindeki korkunç değişim, aslında ruhunun daha ne kadar karanlık bir yer olabileceğini düşünmekten daha korkutucu değil. Korkunç olan, *M*deki (Fritz Lang, 1931) seri katil Beckert'in haykırdığı gibi isteği dışında, içine işlemiş bir lanet ya da patolojik sebepler, virüsler, mutasyonlar, insanları ele geçiren videokasetler, canavarlar da değil. Korkutucu olan sadece her şeyin iradi olmasıdır. ■



HİTLER'E SUİKAST ELSER

Gösterim Tarihi: 18 Eylül 2015

Dağıtım: M3 Film

Yönetmen: Oliver Hirschbiegel

Senaryo: Fred Breinersdorfer,
Léonie-Claire Breinersdorfer

Görüntü Yönetmeni:
Judith Kaufmann

Kurgu: Alexander Dittner

Yapımcı: Oliver Schündler, Boris
Ausserer, Fred Breinersdorfer

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Almanya

Dil: Almanca

Süre: 114 dk

Oyuncular: Christian Friedel,
Katharina Schüttler, Burghart
Klaußner



YÜZLEŞME YERİNE ÖZDEŞLEŞME

BARIŞ SAYDAM



“ OLIVER HIRSCHBIEGEL, *HİTLER'E SUİKAST* FİLMİNDE GEÇMİŞLE YÜZLEŞME YERİNE, HİTLER'İ VE NAZİLERİ KÖTÜLEYEREK GEÇMİŞLE BARIŞMAYI SALIK VERİR. ”



Oliver Hirschbiegel yeni filmi *Hitler'e Suikast'te* Üçüncü Reich'in yükselişe geçtiği dönemi arka plânına alarak Hitler'e karşı başarısız bir suikast girişiminde bulunan Johann Georg Elser'in hikâyesini anlatır. Sıradan bir Alman olan ve marangozluk yapan Elser, uzun denemelerden sonra Hitler'in konuşma yapacağı yere düzeneklerini kurar. Düzenek, Hitler'in konuşmasının sonlarına doğru patlayacak ve Hitler'le birlikte üst düzey Nazi SS subayları da ölecektir. Ancak Hitler konuşmasını beklenenden on üç dakika önce bitirince, saldırı Elser'in hedeflediği gibi sonuçlanmaz. Elser yakalanır ve uzun süre işkence görür. Toplama kamplarına gönderilir ve savaşın bitmesine iki yıl kala idam edilir.

Şüphesiz Elser'in hazırladığı plân sorunsuz işleseydi, bugün dünya tarihi değişebilirdi. Elser, unutulmuş bir direnişçi değil de bir kahraman sayılabılırdı. Ancak Elser'in sonu da toplama kamplarında ölen milyonlarca Yahudi gibi olur. Elser'in hikâyesi diğer yandan, Üçüncü Reich çevresinde toplanan ve tek ses olan bir toplumda, savaşa ve şiddete karşı çıkanların varlığına dair güçlü bir örnektir. Tıpkı savaş karşıtı broşürler dağıttığı için yakalanıp idam edilen Sophie Scholl gibi...

Hirschbiegel, Elser'in Hitler ve iktidarının nasıl bir yıkıma sebebiyet vereceğini görerek bunu engellemeye çalışan ilk kişi olduğunu söyler.¹ Elser'le ilgilen-

1 "There Are Downfall Parodies Every Month. I Laugh My Head Off", *The Big Issue*, Interview: Steven Mackenzie, <http://www.bigissue.com/features/interviews/5474/oliver-hirschbiegel-interview-there-are-downfall-parodies-every-month-i> (Erişim: 16 Ağustos 2015).

mesinin nedeni de budur. Yönetmen *Çöküş* (*Der Untergang*, 2004) filminde Hitler'in hikâyesindeki gibi, *Hitler'e Suikast'te* de Elser'in hikâyesi üzerinden çift katmanlı bir anlatı yaratır. Bir yandan Elser filmde bir özgürlük savaşçısı olarak tanımlanır, diğer yandan ise Elser'in geriye dönüşlerle anlatılan hayat hikâyesi üzerinden Üçüncü Reich'in iktidara geliş süreci ekrana taşınır.

Oliver Hirschbiegel'in daha önceki filmlerini de göz önüne aldığımızda ana akım bir sinemanın peşinde koştuğu aşikârdır. Ancak *Hitler'e Suikast'te*, *Çöküş'te* de olduğu gibi, temel bir problem vardır. Hirschbiegel, gerçekliğin kalıntıları üzerinden kendisine, olmayan ama olması arzulanan bir gerçeklik yaratmaya çalışır. Lukacs'ın tarihsel yapıtı ifade ederken kavramsallaştırdığı biçimi ile söylersek, kendi imgesini geçmişe yansıtarak kendisini yeniden kurar. Elser'in Hitler'e suikast girişimi, Elser yakalanıp sorgulandıktan sonra ortaya çıkar. O ana kadar kimse öyle bir girişimden bile haberdar değildir. Onu, kendi döneminden ve kendi gerçekliğinden çıkararak bir direniş kahramanına dönüştürmek, ondan idealist ve romantik bir direnişçi masalı yaratmak ana akım sinemanın anlatı kuralları açısından geçerliliğini koruyan bir yöntem olsa da ideolojik açıdan sorunlu bir tercihtir.

Kaçış ve Yüzleşme İkilemi

Yönetmen filmle ilgili söyleşisinde, Almanya'da Üçüncü Reich dönemiyle ilgili iki çeşit davranış şeklinin hâkim olduğundan bahseder. Bir grup insanın geçmişi irdelemek yerine geleceğe bakmayı tercih ettiğini, bir grup insanın ise geçmişi unutmak yerine onu sürekli hatırlatmaya çalıştığını söyler.² Kendi durduğu yer açısından da, filmleriyle geçmişi yeniden hatırlatmayı, yeni sorular sorarak yeni cevaplar aramanın peşinde olduğunu açıklar. Oysa Hirschbiegel'in filmlerine baktığımızda, yeni soru-

2 "Oliver Hirschbiegel Interview", *Reader's Digest*, Interview: Tod Browne, <http://www.readersdigest.co.uk/node/2854> (Erişim: 16 Ağustos 2015).

“ Yönetmen Hirschbiegel gerçekliğin kalıntıları üzerinden, olmayan ama olması arzulanan bir gerçeklik yaratmaya çalışır. ”

lar yerine klişe cevaplarla karşılaşmak mümkündür. Soru sormaktan çok *Hitler'e Suikast*'te birtakım verili gerçekler üzerinden hazır cevaplarla yetinmeyi tercih eder. Hitler ya da Elser figürü üzerinden Almanya'nın toplumsal bilinçdışı, bastırıldığı ve yüzleşmekten çekindiği geçmişi tartışmaya açmaktansa, seyircinin duygusal ve vicdani olarak rahatlatılarak yoluna devam etmesini sağlayacak önerilerle karşılaşırız. Karşıtlık çok nettir: Hitler ve Nazi subayları şiddet yanlısı, işkenceci, şeytani yaratıklardır. Onları öldürmeye ve yok etmeye çalışan Elser ise politikayla ilgisi olmayan, iyi niyetli, cesur ve iradeli sıradan bir Alman köylüsüdür.

Özellikle Elser'in yakalanarak sorguya çekildiği sahnelerde bu karşıtlığı çok net bir biçimde görmek mümkündür. Elser, konuşmayı reddettiğinde gardiyanların ve subayların şiddetiyle karşılaşır. Daha sonrasında uzun uzun ekrana taşınan işkence sahneleri başlar. Burada, Hirschbiegel'in mizansen anlayışı çarpıcıdır. Elser işkence görürken, kadrajda işkenceyi gerçekleştirenlerin yanında pek çok görevli de görürüz. Elser, kalabalık bir grubun içinde aşağılanarak şiddet eylemine maruz kalır. Dolayısıyla, yönetmen burada Nazi Almanyası'nda iktidar ve iktidar aygıtları arasındaki ilişkiyi de ortaya çıkarır. *Çöküş* filminde olduğu gibi *Hitler'e Suikast*'te de sekreterler her şeyi görüp bilmelerine rağmen, hiçbir şeye müdahalede bulunamazlar. Tıpkı sıradan Alman vatandaşları gibi... Herkes her şeyi bilmekte ama iktidarın gücü ve uyguladığı şiddet nedeniyle kimse olaylara karşı çıkamamaktadır. Elser ve Scholl gibi figürler işte tam da böylesi anlarda ortaya çıkar. Herkesin eli kolu bağlandığında, iktidara karşı çıkan ve hayatlarıyla bunun bedelini ödeyen kişiler üzerinden gerçekleştirilemeyen yüzleşme tamamlanmaya çalışılır. Elser ve Scholl'un hikâyesi aracılığıyla seyirciler, suçta tanıklığın ve yüzleşmemenin getirdiği vicdani yarıyı iyileştirme ve geçmişteki yüklerin ağırlığından kurtulma fırsatı yakalar. Bu, açık bir biçimde odak



saptırma, geçmişi bugünün ihtiyaçlarına göre yeniden inşa ederek gerçekliği yeniden sunma girişimidir.

Gizlenen İdeoloji ve Özdeşleşme

Slavoj Žižek Oscar ödüllü Amerikan filmi *Ölüm-cül Tuzağı* (*The Hurt Locker*, 2008) değerlendirirken, yönetmen Kathryn Bigelow'un Amerika'nın Irak İşgali sırasında görev yapan bir bomba imha uzmanının hayatını öne çıkaran tercihini semptomatik bir tercih olarak değerlendirir. Amerika hiçbir zaman bulamadığı kimyasal silahların peşinde Irak'ı yerle bir ederken, terörist avına çıktığında sivil ya da terörist ayrımı yapmaksızın önüne çıkan herkesi öldürürken, birden odağı bir bomba imha uzmanının hikâyesine çevirmek ideolojik bir tercihtir. Savaşın nedenlerini, Amerikan askerlerinin niçin orada olduğunu, bomba imha uzmanına sivil halkın niçin o şekilde düşmanlık beslediğini göstermeden onun travmatik deneyimiyle seyirciyi özdeşlik kurmaya zorlamanın arkasında Žižek'e göre semptomatik bir travma yatar. Žižek'in deyişiyle, "evlatlarımızla birlikte biz de oradayız; orada ne yaptıklarını sorgulamak yerine onların korkusu ve acısıyla özdeşlik kuruyoruz" mesajı verilir.³ Böylece, siyasetten ve savaşın neden-sonuç

3 Slavoj Žižek, "The Hurt Locker Buram Buram İdeoloji Kokuyor", *Radikal*, 25 Mart 2010, http://www.radikal.com.tr/yorum/the_hurt_locker_buram_buram_ideoloji_kokuyor-987556 (Erişim: 16 Ağustos 2015).



ilişkisinden uzakta kurulmaya çalışılan hümanist anlatı biçimi derinde yatan ideolojiyi de gizlemiş olur. İdeoloji, Zizek'in de değindiği gibi aslında özdeşleşme kurulmaya çalışılan alanda gizlidir. İnsanları savaşın kötü bir şey olduğuna inandırmak, Amerikalıların niçin orada olduklarını tartışmak gibi şeyler yerine orada olanla özdeşleşme kurmak ve geri kalanını sorgulamamak tam da günümüz liberal politikalarına uygun bir tavidir.

Oliver Hirschbiegel'in *Çöküş* filminde de Yahudilerle ilgili ya da savaştaki kayıplarla ilgili tek bir ifade kullanılmaz. Üçüncü Reich'in çöküş zamanlarında, Hitler'in Berlin'deki sığınağında yaşadıkları öne çıkartılır. Odak noktası Hitler ve Nazi SS subayları olduğundan, seyirciler de doğal olarak askerlerin yaşadıkları hayal kırıklıkları, korkuları, üzüntüleri ve zor şartlarda verdikleri kritik kararlarla özdeşleşir. Elli milyondan fazla insanın öldüğü, Avrupa'da pek çok ülkenin yerle bir edildiği, altı milyondan fazla Yahudi'nin toplama kamplarında can verdiği bir savaşın ağır bilançosunun uzağında, seyirciler Hitler'in en yakınındaki insanların ona ihanetiyle gözyaşı döken Hitler'e yapılan yakın plânla sınırlanır. Alan derinliğinden, geniş açılardan, çoklu anlatımdan uzak, klostrifobik bir sığınakta sadece Hitler figürüyle baş başa bırakılan seyirci için seçme şansı çok azdır. Hitler'in genç sekreteri Traudl Junge'nin anlatısı üzerinden Üçüncü Reich'i ve İkinci Dünya Savaşı'nı anlat-

“ İktidara karşı çıkan Elser'in hikâyesi aracılığıyla seyirciler, suça tanıklığın ve yüzleşmemenin getirdiği vicdani yarayı iyileştirme ve geçmişteki yüklerin ağırlığından kurtulma fırsatı yakalar. ”

mak, savaşta bomba uzmanı olarak görev yapan bir adamın dramına odaklanmaktan farklı değildir. İkisinde de, ideoloji bizi en temel duygularımızdan biri olan empati ve özdeşleşme üzerinden yakalar.

Hitler'e Suikast, *Çöküş*'e göre en azından Hitler ve iktidarına karşı duruşu çok daha net olan bir karakteri seçer. Elser'in duruşu, bakış açısı ve eylemi nettir. Ekranda, Hitler ve SS subayları yerine Elser'i görürüz. Özdeşleşme kurulacak kişi bir direnişçidir. Ancak özdeşleşmenin amacı geçmişin yüklerinden kurtulmaktır. Hirschbiegel'in filmlerinin özellikle Almanya'da çok popüler olması, bu açıdan hiç şaşırtıcı değildir. *Çöküş* de *Hitler'e Suikast* filmi de geçmişle yüzleşme yerine, Hitler'i ve Nazileri kötüyerek geçmişle barışmayı salık verir. Hirschbiegel'in anlatılarında ne İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının ne de Fassbinder, Kluge ya da Petzold gibi Alman yönetmenlerin yüzleşme çabalarına tanık oluruz. Bu anlamda, Petzold'un son filmi *Yüzündeki Sır* (*Phoenix*, 2014)'in finalini belki de yeniden hatırlamak gerekir. Nelly Lenz'in eski arkadaşlarının arasına döndüğü, kaçış psikolojisine karşı tam tersi biçimde yüzleşmeyi kaçınılmaz kıldığı final sekansıyla Petzold, seyircileri özdeşleşmenin hafifliği yerine yüzleşmenin ağırlığıyla karşı karşıya bırakır. Seyirci, rahatlama ânı yerine yüzünü çeviremediği, görmezden gelemeyeceği ve inkâr edemeyeceği bir yüzleşmenin içine çekilir. *Hitler'e Suikast* ise, ana akım sinemanın seyirciyi rahatlatan, en aykırı figürleri bile tüketim kültürünün bir nesnesi hâline getiren temposu, hızlı ve dinamik kurgusu, bol aksiyonuyla temel meseleden seyirciyi uzaklaştıran bir anlatıma sahiptir. ■



AÇ KALPLER HUNGRY HEARTS

Gösterim Tarihi: 7 Ağustos 2015

Dağıtım: M3 Film

Yönetmen: Saverio Costanzo

Senaryo: Saverio Costanzo

Görüntü Yönetmeni:

Fabio Cianchetti

Kurgu: Francesca Calvelli

Yapımcı: Mario Gianani,
Lorenzo Mieli

Yapım Yılı: 2014

Ülke: İtalya, ABD

Dil: İngilizce

Süre: 113 dk

Oyuncular: Adam Driver,
Alba Rohrwacher,
Roberta Maxwell



ANNELİĞE DAİR PATOLOJİK BİR TASVİR

TUBA DENİZ



“ SAVERIO COSTANZO İMZALI AÇ KALPLER SON YILLARDA SAYISI ARTAN, “KUTSAL AİLEYİ” DEŞİFRE ETMEYE VE ONA DAİR ALGIYI KIRMAYA DÖNÜK FİLMLERDEN BİRİ. ”



Aç Kalpler eleştirilenlerin bir bölümü tarafından heyecanla karşılanan, diğer bir bölümü tarafından ciddiye alınmayacak kadar sıradan bulunan filmlerden biri. Filmin olumlu ya da olumsuz bir şekilde muhatap alınması, seyre kayıtsız kalınmadığına dair de bir işaret şüphesiz. *Aç Kalpler*'in gördüğü alakada çarpıcı konusu kadar Venedik Film Festivali'nde En İyi Oyuncu ödülü ile taltif edilen başroldeki karakterlerin güçlü performansları da etkili.

İtalyan yönetmen Saverio Costanzo'nun dördüncü filmi *Aç Kalpler* Marco Franzoso'nun *Il Bambino Indaco* adlı romanının bir uyarlaması. İtalyan genç kadın Mina (Alba Rohrwacher) ile Amerikalı Jude (Adam Driver) bir Çin lokantasının tuvaletinde (kapı sıkışınca mecburen) tanışır. Çift birlikte yaşamaya başlar, Mina istemediği hâlde hamile kalır ve apar topar evlenirler. Mina hamile kaldığını öğrenene kadar oldukça renkli ve keyifli bir ilişkileri vardır, yönetmen de izleyiciye bu duyguyu tercih ettiği aydınlık ışık ve geniş plan tercihleriyle hissettirir. Sıradan bir modern kadın prototipidir Mina; iş ve ev odaklı kurguladığı hayatı içerisine bir ilişkiyi konumlandırması mümkündür fakat bir bebek için bu düzende alan açmak söz konusu değildir. İster istemez "Bir çocukla ne yapacağız?"

sorusuna takılır. Filmin başından itibaren daha çok hayatı izleyen bir karakter izlenimi uyandıran soluk yüzlü Mina, hamile olduğunu öğrendiği andan itibaren iyice kendi içine çekilir ve sorgulamalarının içerisinde adeta kaybolur. Karnındaki bebeğin çok da tanımlayamadığı varlığını onun için manalı kılacak cümleleri ise rastgele kapısını çaldığı bir falcıdan duyacaktır. Dünyaya getireceği bebek "seçilmiş", özel bir bebektir. İndigo, yani yeryüzüne insanları kurtarmak için gelen bir umut. Mina ancak bu fikre sınımsız sarılarak çocuğunu dünyaya getirecektir.

Mina ile Jude arasındaki tartışmalar hamileliğin başından itibaren zuhur eder. Mina yeterince beslenmediği için bebeği gelişmez, zararlı olduğunu düşündüğü için bebeğinin ultrasonda izlenmesini istemez, sezaryen değil de suda doğum yapmak için (yeterince güçlü olmadığı hâlde) ısrar eder, bebek doğduktan sonra ona süt, et gibi hayvansal hiçbir ürün yedirmesiz ve yine bu durum bebeğin gelişimini olumsuz yönde etkiler. Jude ise aç kaldığı için büyüyemeyen ve annesi dışarı çıkarmadığı için güneş görmeyen bebeği ile ilgili kaygılıdır. Mina sevgilerine saygı duyulmasını ister, Jude ise mevcut kabul görmüş bilgilere eşinin kayıtsızlığından rahatsızlık duyar. Mina doktorlara itibar etmez fakat Jude için bunları tartışmak dahi anlamsızdır; karısının tıbbı dönük önyargısı çocuğunun geleceğini tehlikeye atmaktadır.

Mina'nın hamileliğinin başlangıcındaki problem, bebeği kendisi ile ilişkilendirememesidir. İçinde bilmediği bir hayatı/zamanı büyütmektedir, bedeni başka bir varoluşa mekân olmuştur, bu fikirle baş etmek kolay değildir. Varoluşsal açıdan irtibatsızlık yaşar. Falcının sözlerinin ardından durumu kabullenir fakat bu defa yine çarpık bir ilişki kurar ve bebeğini kendi varoluşuna gömmek ister. Bebek doğduktan sonra da ondan kopmak istemez, onu koruduğu mekân artık bedeni değil, evidir. Adeta doğum yapmamış, bebe-

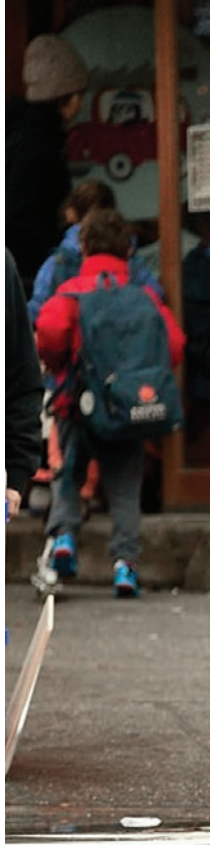
“ Mina hamileliğinin başlangıcında bebeği kendisi ile ilişkilendiremez. İçinde bilmediği bir hayatı büyütmektedir, bedeni başka bir varoluşa mekân olmuştur ve bu fikirle baş etmek kolay değildir. ”

ği bedeninden kopmamış gibi evini ana rahmi gibi dışarıdaki hayattan soyutlar. Bebeğini ve kendini bu güvenli telakki ettiği alanda tutarak dışarıdan gelecek tüm tehditlere karşı korumayı dener. İçerisi ve dışarıyı ayırmanın bu kadar keskinleşmesi ise hem bebeğinin kimliği hem de kendini akan hayattan geri çeken Mina açısından risk barındırır. Julia Kristeva, *Dehşetin Güçleri*'nde en yalın ve ilkel haliyle ben'in, iç ile dış arasındaki sınırın oynaklığıyla baş etme çabasından doğduğunu düşünür. Bebek doğumda ve onu takip eden süreçte annenin bedeniyle bu oynak sınırdaki ilişki kurar.¹ Öznenin ortaya çıkabilmesi adına iç ile dış arasındaki ayırımın belirginleşmesi, tanımlanması elzemdir. Anne için ise hem bu yeni mekânsal ayırımla baş etme, hem de iç içe mekânın kaybı yeni bir güvensizliğin, şaşkınlığın, korkunun, dehşetin başlaması anlamına gelir.² Mina da bağrına bastığı bebeği ile birlikte iç ile dış arasındaki bu muğlâk sınırdaki tutunmayı, orada korunaklı yeni bir hayat alanı açmayı dener fakat Jude ve annesi buna izin vermeyecektir.

Mina bebeğini zarar görebileceği her şeyden uzak tutmayı denerken bir yandan da onu boğduğunu ve yavaş yavaş yok ettiğini göremez. Aneliğin özündeki şefkat, merhamet, sahiplenme o kadar güçlü duygulardır ki dozu ayarlanmadığı takdirde hastalıklı, hatta öldürücü bir ruh hâline evrilebilir. Buna dair örnekler uzaklarda değil, farklı boyutlarda üçüncü sayfa haberlerinden tutun da kapı komşumuzda dahi denk gelebileceğimiz me-

1 Zeynep Direk, "Karşılıksız Aşk", *Cogito*, Yaz 2015, s.165.

2 Age, s.166.



safede. Mina'nın problemi de bu duyguları kontrol etme konusundaki başarısızlığıdır, belki de başta kendisi ile ilişkilendiremediği "annelik" rolüne gereğinden fazla bürünerek, gereksiz anlamlar yüklemesi... Onun dingin ve kendine dönük hâli içerisinde kaynayan, dehşetengiz bir ruh hâli saklıdır. Mina için anne olmak patolojik düzeyde "kaygıdır".

Film Mina'nın hamile kaldığı andan itibaren sürekli kendi üzerine katlanır ve bir nevi karakterler gibi pelikülün kimyası da bozuma uğrar; anne çocuk doğduktan sonra eve kapanır, Jude ile arası gittikçe bozulur ve tüm bu karanlık ruh hâli filmdeki gerilim dozunu sürekli artırır. Karakterlerin kendi iç âlemlerine hastalıklı bir ruh hâliyle çekilmesi ve çocuğu anlamsız bir tartışmanın nesnesine dönüştürmeleri filmin dokusunu bozacak, yönetmenin karakterleri yakın plan, balıkgözü çekimleri ve gerilim müziğiyle bize göstereceği noktalara kadar varacaktır. Yönetmenin çiftin gerilimli ilişkisini aktarırken Mina'ya daha acımasız yaklaştığını belirtmekte fayda var. Özellikle



Jude'un annesinin Mina'nın delirdiğini iddia ettiği andan itibaren genç kadın bize gerçekten aklını yitirmiş gibi sunulur, filmin sonunda, Mina'yı kısmen haklı çıkaran, haksız muameleye kadar.

Mina'nın Sezgileri ve Jude'un Aklı

Vegan olan ve çocuğuna da bu beslenme biçimini dayatan Mina'nın takıntılı bir şekilde "arınma" arzusu dikkat çekicidir. Belli ki şehir hayatında yaşayan her insan kadar Mina da kendini "pis", "kirli" hissetmektedir. Trafik, sağlıksız besinler, kalabalığın tahakkümü, alışveriş merkezleri, toplu taşıma araçları, mecburi ilişkiler... Tüm bu kaotik hayatın şehirli insana bedelidir "kirlenmişlik" hissi. Mina da "kirli" bir dünyaya çocuğunu getirmiş olmanın yükünü sırtında taşır. Saplantılı bir şekilde yaklaştığı "arınma" fikriyle her şeyi dengelemekte, yemeden içmekten kesilmekte ve sosyal hayat ile tüm irtibatını keserek bebeğini bir fanusta büyütmeğe yeltenmektedir. Onun bu çabasının ne kadar kifayetsiz, zavallı olduğunun bir göstergesi ise evlerinin çatı katına kurdukları

“**Metafizik olanın yok sayıldığı bir düzende, bireyler bu ihtiyacı kendileri üzerinden giderir. Kişinin kendi hayatı “anlamsız bir şekilde” anlam yüklüdür artık.**”

seradır. Çocuğunu sadece orada yetiştirdiği sebzelerle beslediği seranın sakil hâli, Mina'nın acziyetinin de bir tecessümüdür aynı zamanda.

İşin garibi Mina, kendisini delilik ile yaftalayan bu tutumları sergilerken uhrevi bir havaya bürünür, tüm yaptıklarına adeta metafizik bir anlam yükler. Metafizik olanın ötelendiği, yok sayıldığı bir düzen içerisinde bu açlığı gidermek adına bireyler farkına varmadan da olsa bu ihtiyacı kendileri üzerinden giderir. Kişinin kendi hayatı "anlamsız bir şekilde" anlam yüklüdür artık. Mina da bebeğinin dünyaya gelişi ile birlikte metafizik bir boyuta geçer ve dünyaya oradan bakar. Oğluna yüklediği anlamdan kendisine de mutlaka pay biçer. Mina'nın tüm bu tutumu karşısında uzun süre izleyici kalan fakat daha sonra harekete geçen Jude ise akli temsil eder. Mina'nın sezgileri de tıpkı zayıf bedeni gibi Jude'un kibirli aklı tarafından hırpalanacak ve hor görülecektir. Filmin nihayetinde ise garip bir şekilde yok edilecek.

Aç Kalpler son yıllarda sayısı artan, klasik "aile" yapısını olumsuzlayan filmlerden biri aynı zamanda. Anne ya da baba ve dolayısıyla "kutsal aileyi" deşifre ederek daha çok bu yapının ne tür patolojik kırılmalara gebe olabileceğini, karakterlere giydirdiği en uç savrulmalarla izaha kalkışan örneklerden sadece biri. ■



VICTORIA

Gösterim Tarihi: 31 Temmuz 2015

Dağıtım: M3 Film

Yönetmen: Sebastian Schipper

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

Görüntü Yönetmeni:
Sturla Brandth Grøvlen

Kurgu: Olivia Neergaard-Holm

Yapımcı: Sebastian Schipper,
Jan Dressler, Christiane Dressler,
Anatol Nitschke, Catherine
Baikousis

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Almanya

Dil: Almanca, İngilizce,
İspanyolca

Süre: 134 dk

Oyuncular: Laia Costa,
Frederick Lau, Franz Rogowski



DİKKAT BU BİR BANKA SOYGUNUDUR!

HİLAL TURAN

“ VICTORIA ŞEHRİN İŞİLTİLİ YÜZÜNDEN ÇOK ARKA SOKAKLARINA MERAK DUYAN MADRIDLİ VICTORIA’NIN BERLİN’DE KENDİ İÇİNDEKİ ARKA SOKAKLARA BİR GECELİK YOLCULUĞUNU ANLATIYOR. ”



Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı dâhil üç ödül birden alan *Victoria*, yüz kırk dakikalık tek plandan oluşan anlatımıyla tüm dikkatleri üzerine topladı. Bunda kuşkusuz filmin teknik başarısının ötesinde sinema ve gerçeklik ilişkisine dair yeni tartışmalar yaratmasının payı var. Film, İspanyol *Victoria*'nın Berlin'de bir gece kulübünde bir grup gençle tanışmasıyla başlayan gecede, hem şehrin gerçekliğini hem de kendisinin geçirdiği radikal dönüşümü soluk kesici bir tempoda anlatıyor. *Victoria* filmi, Yönetmen Shipper'ın da "Bu bir banka soygunu filmi değil bu bir banka soygunu" ifadesinde karşılığını bulan bir gerçeklik kaymasıyla seyirciyi baş başa bırakıyor.

İçimizdeki Arka Sokaklar

Şehirleri "gerçek" anlamda akla ilk gelen turistik fotoğraflarından değil de ara sokaklarında ve daha da fazla arka sokaklarında tanırız. Arka sokaklar şehrin kimliğidir ve tıpkı insanlar gibi söylediklerinden çok söylemediklerini, yani onu "kendisi" kılını yansıtır. *Victoria* da şehrin ışıltılı ve makyajlı yüzünden çok işte bu arka sokaklarına merak duyan Madridli *Victoria*'nın üç aydır bulunduğu Berlin'de, şehre paralel bir şekilde kendi içindeki arka sokaklara bir gecelik yolculuğunu anlatıyor. Üç ay geçmesine karşın şehrin gerçek-

liğine "yabancı" olan *Victoria* için dönüm noktası bir gece kulübünden çıkarken dört gençle tanışması oluyor. *Victoria*'nın Berlin'in gettosunda bu yeni arkadaşlarıyla aşk ve dostluk ile suç ve kovalamaca arasında salınarak geçireceği o gece, rüyadan kâbusa doğru evrilen bir yaşam tecrübesine tekabül ediyor.

Victoria, kendilerini "Gerçek Berlinli" olarak tanımlayan yeni arkadaşları Gezegen, Haylaz, Topuk ve Boksör'le birlikte Berlin'in arka sokaklarında gerçek zamanlı bir kara kâbusa doğru yol alırken, bizler de bisikleti ve masum duruşuyla her an bir "kırmızı başlıklı kız" öyküsüne dönüşecek korkusuyla *Victoria*'nın kişiliğindeki arka sokaklara ilerlemeye başlıyoruz. *Victoria*'nın Berlin'in gettolarında yaşam mücadelesi veren, güçlü toplumsal kuralları "takmayan" umarsız arkadaşlarına karşı biraz da o "küçük hanımefendi" görüntüsünden sıyrılma ve kendini ispatlama çabasıyla gerçekleştirdiği ilk "masum" bira hırsızlığı, filmin ikinci yarısında başlayacak tempo ve heyecanın işaretlerini veriyor.

Gezegen ve arkadaşları, film boyunca gerçek kimliklerini öğrenemese de yaşam öyküleriyle şehrin arka sokaklarının mukimlerini temsil eden anonim kimliklere dair tüm ezberlerimizi temsil ediyor. Toplumun makbul vatandaşlarından olamayan, olmasına da fırsat verilmeyen, dışarıda bırakılan, suça itilen ve bu suç girda-

“ *Victoria*'da tek plan çekim, Brecht'yan anlamda aşına olanı yabancılaştırma eğiliminden çok, seyirciyi öyküye daha fazla katma amacıyla kullanılıyor, yabancı olunan suç dünyası ve arka sokaktaki yaşamları aşına hâle getirmeye hizmet ediyor. ”

bindan bir türlü çıkamayan, Boksör'ün ifadesiy-le “iyi insanlar.” Berlin'in en iyi gece kulüplerine alınmayan ama Berlin'in en güzel manzarasına sahip insanlar.

Bu gerçek Berlinlilerin anonim kimliklere sahip olması aslında filmin asıl kahramanının Victoria olduğunun da altını kalınca çiziyor. Victoria çalıştığı kafede Gezegen ile baş başa kaldığında, onun da “toplumun makbul vatandaşı olma” peşinde geçen ömründe cesur ve anarşist yeni bir pencere açma imkânıyla yanıp tutuştuğunu görürüz. Piyano virtüözü olma yolunda günde yedi saatini çalışmaya verirken, çocukluğunu ve gençliğini yaşayamayan, en değerli zamanlarını toplumun “başarı ve rekabet tanrısına” kurban veren ve tüm bu gayretlerin sonunda müzik otoritelerinden “yeterince iyi değilsin” cevabı alan, içinde yaşadığı kabuğu kırmaya kararlı bir cici çocuk portresi çıkar karşımıza. Gezegen'in adeta büyülenerek dinlediği Litz'in Mefisto Vals'i'ni çalarken Victoria'nın protest dönüşümü de başlar. Bu anlamda film, Victoria'nın kişiliğinin karanlık noktalarına uğrayarak, son derece aşına gelen “toplumun iyi çocuğu” ezberine Brecht'yan bir şekilde seyirciyi yabancılaştırırken, akşam gördüğümüzde yolumuzu değiştirdiğimiz dışarıllı ve “yabancı” anonim kimlikleri de adım adım aşına ve tanıdık hâle dönüştürmeyi başarıyla gerçekleştirir. Gecenin ilerleyen saatlerinde Victoria kendini Boksör'ün, hapisteyken ona sahip çıkan bir gangstere borcunu ödemek için diğer üç arkadaşıyla yapacağı bir banka soygununun içinde bulacaktır.



Bir Fantezi Mekânı olarak Berlin

Lacancı teoriye göre gerçeklik dediğimiz şey gerçeğin “kara deliğini” dolduran bir fantezi mekânıdır. Fantezi çoğunlukla öznenin arzusunun gerçekleştirilen bir senaryo olarak tasarlanır. *Victoria*, toplumun iyi çocuğu olmaktan sıkılan kahramanımızın içindeki “kara deliklere” ve eş zamanlı olarak “dışarıya”, “ötekine” ve “tekinsiz” olana yolculuğunu gerçekleştiren bir fantezi olarak kurulur. Bu fantezinin mekânı ise Berlin'in arka sokaklarıdır. “Gerçek Berlinli” gençlerin kimliklerinin anonimliğinden tıpkı kâbuslarda olduğu



gibi kendini ansızın bir mafya babasının elinde rehin bulmaya ve son dakikada bir türlü çalışmayan arabalara kadar her şey filmin aslında Victoria'nın fantezisi olduğunun altını çizer. Tek bir farkla: bu rüyada kurşunlar gerçektir.

Victoria, bu fantezide "dışarıyı" içeriden ayıran sınır çizgisini geçer. Toplumsal gerçekliğin "öteki" olarak sunduğu, bu nedenle Victoria için "gerçek dışı" olan arka sokaklar, fantezi yoluyla giderek "gerçeğe" dönüşür. Bu anlamda filmdeki doğaçlama oyunculuklar, gerçek zamanlı ve tek plan çekimler, tam da seyirciyi bu fanteziye inandırmasını ve ona ortak olmasını sağlama işlevi görür. Victoria'nın fantezisine eşlik eden ve onunla özdeşleşen bizler için, "sıradan günlük gerçekliğimiz ve bildik, kibar, nezih rollerimizi oynadığımız toplumsal gerçekliğimiz, belli bir "bastırmaya", arzumuzun gerçeğini gözden kaçırmaya dayalı bir yanılsamaya evrilir." Hayallerimizi, ütopyalarımızı uğruna feda ettiğimiz, bunun karşılığında sınırlı ve geçici bir emniyet hissi yaşatan toplumsal gerçeklik, "gerçeğin" müdahalesiyle her an parçalanabilecek kırılgan, simgesel bir örümcek ağına dönüşür.

Bu anlamda filmin gerçekçiliği, sahiciliğine inandığımız toplumsal gerçekliğimizi ustalıkla yıkarak bizi Victoria'nın şahsında sanal emniyet içerisindeki hayatlarımızdan "dışarıya" başarıyla taşımaktadır. Lacancı anlamda Gerçek, günlük hayatlarımızın dengesini bozan travmatik bir geri dönüş formunda ortaya çıkar. Victoria'nın içeriden dışarıya yolculuk fantezisinin tamamlandığı finalde film, klostrofobik bir kapanmışlık hissi ile sona erer. Dışarının içeriye tümüyle yuttuğu, fantezi mekânı ile birlikte simgesel evrenin çöküşünün yarattığı bir boşluk duygusuyla baş başa kalırız.

Tek Planda Gerçeklik

Yüz yirmi, yüz otuz ve yüz kırk dakikalık alternatif üç tek planlık çekim yapılan ve yönetmenin içine en çok sinen son versiyonu izlediğimiz *Victoria*, oldukça zor bir anlatım tarzını seçiyor ve senaryodaki bazı ufak tefek inandırıcılık problemlerini saymazsak büyük ölçüde bunun altından kalkabiliyor.

“ Filmin gerçekçiliği, sahiciliğine inandığımız toplumsal gerçekliğimizi ustalıkla yıkarak bizi Victoria'nın şahsında sanal emniyet içerisindeki hayatlarımızdan "dışarıya" başarıyla taşımaktadır. ”

Tek plan çekimler sinema adına derdi olan, sinemayı bir anlatım dili olarak görüp bu dilde kendi imzalarını atabilecekleri bir üslup geliştirme çabasında olan usta yönetmenlerde tanık olduğumuz bir arayış ve denemeye tekabül ediyor. Plan sekanslarıyla bilinen Angelopoulos'tan tek plan çekimi *Rus Hazine Sandığı* (*Russkiy Kovçeg*, 2002) ile öne çıkan Sokurov'a, Orson Welles'in *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*, 1958) filminden Hitchcock'un *Ölüm Kararı*'na (*Rope*, 1948) kadar sinemaya ismini altın harflerle yazdırmış usta yönetmenlerde kurguyu çekim esnasında gerçekleştirmenin başarılı örneklerine rastlayabiliyoruz.

Tüm bu yönetmenlerin örneklerinde tek plan çekimler, sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişki açısından farklı anlamlar taşıyor. *Victoria*'da ise tek plan çekim, Brecht'yan anlamda aşına olana yabancılaştırma eğiliminden çok, seyirciyi öyküye daha fazla katma amacıyla yabancı olunan suç dünyası ve arka sokaktaki yaşamları aşına hâle getirmeye hizmet ediyor. Bu anlamda *Victoria* seyirciyi, arka sokakların cangılığını ekran karşısındaki güvenli bir mesafeden deneyimleme ve sonunda sanal konforunu daha fazla sevmesine hizmet etmekten çok, Victoria'nın simgesel gerçekliğinin yıkıcı çöküşüne ortak etmeyi amaçlıyor. Lacan gerçeğin, "kurgu" gibi yapılandığını söyler. Victoria'nın gerçeği de Berlin'de kurduğu fantezide ortaya çıkıyor. Ancak bu gerçek, sezgiselliğin eşlik etmediği, farklı bir "gerçeklik" inşa edip yerine bir şey koyamayan, tam da bu nedenle klostrofobik, kendi içine kapanan ve yıkıcı bir gerçek oluyor. ■

TOLGA KARAÇELİK

KOMEDİ ÇEKİYORUM GERİLİM ZANNEDİLİYOR

SÖYLEŞİ: AYBALA HİLÂL YÜKSEL

FOTOĞRAF: CEMİL AKGÜL

Beğeni toplayan ilk filmi *Gişe Memuru* (2010) ile tanıdığımız yönetmen Tolga Karaçelik, ikinci filmi *Sarmaşık* ile önümüzdeki film sezonunda isminden söz ettirecek gibi görünüyor. Film, armatör liman parasını ödemediği için yiyecek ve içecek kıtlığıyla gemide mahsur kalan altı gemicinin hikâyesini anlatıyor. İlk gösterimini Sundance Film Festivali'nde yapan *Sarmaşık*, 14-20 Eylül tarihleri arasında 22. Uluslararası Altın Koza Film Festivali kapsamında gerçekleştirilecek Ulusal Yarışma'nın favorilerinden. Karaçelik ile filme kaynaklık eden hikâyeyi, *Sarmaşık*'ın mürettebatı arasında yaşananlardan yola çıkarak otorite, hiyerarşi ve iktidar ilişkilerini konuştuk.



Sarmaşık'ın hikâyesi nasıl ortaya çıktı?

Gişe Memuru'nu çekmeden üç-dört sene önceydi, bir arkadaşımın evinde çevirmenlik yapan bir arkadaşıyla tanışmıştım. Çevirdiği hikâyede, kaptan yağcıyı bıçaklamış ve gemiyi demirleme alanında tutmuşlar, bunu anlatıyordu. Cebelitarık'ta tutuklanan geminin kaptanı yetkililere şöyle bir mektup yazıyordu: "Eyvallah, ben bu adamı bıçakladım ama benim kadar siz de suçlusunuz." Bu beni çok etkiledi. *Gişe Memuru*'na hazırlanırken bir sabah, ben bu filmi çekmeliyim, diye uyandım. O zamandan beri kafamda olan bir hikâyeye bu. Çevirmen arkadaşı da hiç tanıımıyordum. Yollarımız kesişirken bu hikâyeyi verdi ve gitti.

Kuru yük gemisinde bu tip hikâyeler çok yaşanıyor. Bu hikâyelere aşınaydım, eskiden yaptığım meslek gemicilikle alakalıydı. Gemi otorite, hiyerarşi ve iktidar ilişkilerini inceleyebileceğiniz bir deney alanı. Birilerinin iktidara boyun eğdiği bir düzlemi incelemek için olanaklı. Çünkü binlerce yıldan beri oluşmuş, kendine has kuralları var.

Gemideki kurallar çok gariptir. Mesela gemide birinin ayağı takılırsa kimse gülmez. Çünkü gülersen yirmi dört saat içinde aynı şeyin başına geleceğine inanırlar. Ve gerçekten garip bir şekilde de gelir. Bu kanıtlanmış, kesin bilgi, bunu tartışmıyorlar. Mesela ben çok inançlı veya takıntılı olan bir insan değilim ama gemiye sağ ayağımla girerim.

Filmi ne zaman çektiniz?

Filmi 2014 yılının Nisan ayında bitirdim. Post-produksiyon süresi Kasım'da bitti.

Sarmaşık için psikolojik gerilim diyebiliriz sanırım. Sınırlı bir mekânda oyunculara çok fazla iş düşüyor. Özellikle Nadir Sarıbacak çok iyi bir iş çıkarmış. Oyuncularla nasıl çalıştınız?

Ben oyuncuyla çalışmayı çok seven bir yönetmenim. Oyuncuyla çalışmaya yazma aşamasında başlıyorum. Yazarken kendim de oynuyorum ve yazdığım repliklerle diyalogla-

Kendine has kuralları olan gemiler otorite, hiyerarşi ve iktidar ilişkilerini incelemek için olanaklı bir alan.

ra çok önem veriyorum. Bu diyaloglar mota mot aynı olmak zorunda değil tabii ki. Ama ritim benim için önemli ve ritmi belirleyen şeylerden biri diyaloglar, karakter yaratımı. Bir hikâyenin de, bir oyuncunun da, bir karakterin de samimiyetini gösteren şey zamandır. Filmde en çok zaman olgusuna inanıyorum. Zamanla ilgili en önemli şeylerden bir tanesi ritim. Bu adamın ritmi ne, adam nasıl konuşur, bu adamın diyalogları nelerdir? Dolayısıyla diyaloglar değişebilir ama ritim değişmez. Senaryomuzun herhalde yüzde doksan yedisini orada görüyorsunuz.

Oyuncular repliklere bağlı kalarak karakterlerini o derinlikte yarattılar. Uyumlu olmaları çok önemli, bir tanesi başka diğeri başka telden çalamazdı. Beybaba'nın geminin koridorundaki yansımaysıydı İsmail. Her bir karakterin diğeriyle ilişkisi iç içe geçmiş denklemlerdi. Biri birazcık başka oynasa olamazdı. Cenk'in bu kadar iyi gözükmesinin sebebi İsmail karakterini canlandıran Kadir Çermik'in oyunculuğu. Kadir de inanılmaz bir oyunculuk sergiledi. Hakan Karsak'ın oyunculuğu, Beybaba'nın otoritesini anlatmak için Osman Alkaş'a çok yaradı.

Oyuncu seçimlerinden bahsedelim isterseniz.

Nadir (Sarıbacak) benim dostum diyebileceğim üç-beş kişiden biri. On senedir beraber yürüdük. Beraber ürettiğimiz ilk şey Gevende grubunun Sulukule'de çektiğimiz klibiydi. Sulukule yıkılıyordu, Gevende'ye orada klip çekmiştim ve Nadir oynuyordu. Ondan sonra *Rapunzel* adlı kısa filmde Nadir'i oynattık. Yazdığım her şeyi gönderirim, fikrini alırım. O ona gelen senaryoların birçoğunu gönderir, sence neyi kabul edeyim, diye sorar. Nadir dostluğuna çok önem verdiğim bir insan. Çok güzel bir vicdanı var. Ona kötü, lanet bir adamı oynamayı çok istiyordum. Türkiye'de ne yazık



ki oyunculara oynadığı rollere göre rol teklifleri gelmeye başlıyor. Nadir'in gizli bir derinliği vardır. Cenk'i yazarken güzel oynayacağını düşündüm.

Alper'i oynayan Özgür Emre Yıldırım beni heyecanlandıran bir oyuncu. Öncesinde Alper rolü için Erkan Kolçak Köstendil'i düşünüyordum, kesindi kararım. O sırada Erkan Trabzon'da bir çekimdeydi ve oyuncu seçmelerine gelemiyordu. Dert değildi benim için de, Erkan'la yapacağımı düşünüyordum. Biraz daha bakalım dediler ve Özgür Emre Yıldırım geldi, aldı rolü ve onunla daha değişik çalıştım. Kendinden bir şeyler katmasını, replik olarak değil ama vücut dili bakımından kendine yakın olmasını istedim. Bir karaktere bürünmesinden ziyade Özgür Emre olarak Alper'i oynamasının peşinden koştum. Bence işe yaradı. Kadiri (Çermik) ve diğer bütün oyuncularımı oyuncu seçmelerinde tanıdım. Çok önem veririm oyuncu seçmelerine, çünkü sadece tek taraflı bir şey değildir bu. Nasıl bir paylaşımda bulunacağımızı çözmeniz için ilk kilitler seçmeler.

Gemiye kapatılmış altı erkek arasında değişen güç dengeleri, iktidar ilişkileri öne çıkıyor.

Kesinlikle. İktidar ilişkisi yazarken benim en çok düşündüğüm şey. Geminin ana düşüncesi şuydu: "Bir gemi gitmiyorsa artık gemi değildir. Peki, o zaman kaptan ne yapar?" İşlevini yitirmiş bir otorite, hiyerarşisini devam ettirmek için ne yapar, bununla muhatap olan kişilerin aldığı pozisyonlar nelerdir? Tabii bunun psikolojik boyutları...

Kişilerimde sosyolojik bir saptamada bulunmadım. O onu temsil eder, bu bunu temsil

eder demedim. Altyapıları böyle olan altı kişinin hikâyesini anlatmaya çalıştım. En korktuğum şey büyük laflar etmektir açıkçası. Ama filme koyduğum her şeyin benim dünya görüşüm ve benim gördüğüm resmin bütünlenmiş hâli olduğunu söyleyebilirim. Sadece o altı kişi hakkında olsa da, gördüğüm şeyi analiz edip, onu içimden birazcık daha çıkartmak ve çıkartırken de daha derine inmek için kullandığım bir metafor gemi.

Türkiye'deki farklı kimliklere atıfları var karakterlerin. Adı Kürt olan bir adam var.

Evet, kör göze parmak.

"Dinci" olduğundan bahsedilen bir adam var. Siz büyük laflar etmek istemiyorsunuz ama bir Türkiye alegorisi mi kurmak istediniz?

Filmimiz her türlü okumaya açık. Türkiye alegorisi kurmadım. Türkiye alegorisi gemilerde var zaten. Kürt gemici görmedim, diyor ya Cenk, doğru yani; gemiciler Samsunlu, Adanalı, Giresunludur. Gemilerde alkolikler, uyuşturucu kullananlar, kumarbazlar ya da beş vakit namazını kılanlar vardır. İlk gittikleri zaman herkes kim nereden diye öğrenmeye başlar ve ona göre gruplarını oluşturur. Altı ay denizdesin, bu tip gruplaşmalar gemide olan bir şey.

Daha önce izlediğimiz Serdar Akar'ın *Gemide* filmi denizci filmi değildir. Denizciler sevmezler o filmi, çünkü onların "takarak" dediği kumcuları anlatır. Burada uzun yol yapan, yirmi beş bin tonluk bir kuru yük gemisinin sosyal gruplarını resmettim. Çok sefer yaptım bunu yazarken; gemicilik yaptım, tuvalet temizledim, raspa yaptım.

Türkiye alegorisi yaratmak için oluşturduğum karakterler değil bunlar. Tabii eklediğim bazı karakterler var. Mesela İsmail, biat etme kültüründen geliyor, otoriteyi sorgulamıyor. Kürt, ortada olmadığı zaman daha tehlikeli. Konuşmuyor, sessizliği en büyük tehlikeyi oluşturuyor. Cenk, Adana Demirspor taraftarı. Karışmayın bana diyor, herkes dalgasını yapsın, insanlar insanlara karışmasın, diyor. Yazarken en çok bunu hissettim açıkçası. Bir bunu bir de İsmail'in korkusunu. Gezi'den önce senaryoyu sonlandırdım. Dolayısıyla biraz kıyaklar geçmiş olabilir bazı karakterlere. Ama alegori noktasında söyleyeceklerim bunlar.

Beybaba sürekli birlik olmamız lazım, beraber olmamız lazım mesajları veriyor.

Ondan sonra da dönüyor, İsmail'i izleyeceksiniz, diyor. Sen benim gözüm kulağım olacaksın diyor Nadir'in karakterine.

Bazı karakterleri daha çok seviyorsunuz anladığım kadarıyla.

Hepsini seviyorum. Haklı adam, çok haklı. Şöyle bir şey var; "Süvari Bey" denir denizcilikte kaptanlara, kimse kaptan demez. Süvarilerin yaşça büyükleri ve saygı duyulanlarına Beybaba denir, öyle herkese de denmez. Her altmış yaşındaki süvariye de Beybaba denilmez, saygı duyuluyorsa denir. Beybabayla, süvariyle kimse konuşmaz. İkinci kaptan üzerinden hallederler her şeyi. Filmdeki durumda baştaki adamla alttaki takım arasında diyalogu sağlayan ekip yok. Bilmiyor galiba bunu ve paranoya hâkim. Beybaba'nın en büyük sorunu bu. İktidarı elinde bulundurmamak, kontrol aygıtları veya aradakiler yoksa, paranoya yaratır. O ettiği laf da paranoyakça. Bu çok anlaşılabilir, insani bir şey. Sevmiyor değilim.

Gemideki gerilim giderek yükseliyor ve bir yerden sonra karşılıklı şiddete dönüşüyor.

Şiddete dönüştüğü zaman rahatlamıyor muyuz hepimiz? Film bitiyor zaten ondan sonra. Şiddetin sade kristalize olması lazım değil. O şiddet çoktan var zaten. Bakışlarda, konuşmalarda, sesizlikte, esprilerde, her yerde var.

Final sahnesi epey soru işareti bırakıyor.

Benim ilgilendiğim konu hayatta kalma içgüdüleri. Özellikle İsmail, Cenk, Nadir gibi karakterlerin var olan duruma ayak uydurup, bundan sonrasında ne yapacağız, diye sorma istekleri. İnsan olma hâlidir bu. Tamam, ilk başta "karışmayın bana" diyor ama ondan sonra "ne yapacağız?" O soruyla bitirmek benim için çok önemliydi: "Beybaba'nın anahtarı sende mi?" O soruyla bitmesi lazımdı. Şimdi ne olacak? Film o noktaya kadar insanların davranış biçimi, hayatta kalma arzusu ve o soruyla alakalı. Baştan beri söylediğim gibi gitmeyen gemi, gemi değildir ve kaptanla ne yapacağız... sorumuz bu. Onun üzerine bitiş cümlesi "Beybaba'nın anahtarı



sende mi?" sorusundan başka olamazdı. Bence bu soru bu filmin karakterlerini ve hikâyesini en ahlâklı şekilde bitirmenin tek yolu. Öyle olduğuna inandım, o yüzden öyle bitirdim. Bir araya geldiler mi, evet. Bir araya geldiler mi, İsmail ne cevap verir? Nadir orada İsmail öyle cevap verirse ne yapar, Alper ne yapar, öbürü üçüne cevap verirse ne yapar? Çok konuşuyoruz film hakkında. Film konuşsun biraz.

Yeni çalışmalarınız var mı?

Çok fazla var. Yeni senaryomu bitirdim, onun üzerinde çalışıyorum şu aralar. Şu anda adı *Kelebekler* veya *Kelebek*. Amcam diye nitelediğim Mazhar Candan şairdi. Bana altı yaşındayken Homeros'u okuturdu. Dokuz yaşında onun sayesinde Kafka okumaya başladım. Yine aynı yaşlarda Mayakovski okutuyordu bana. O öldü. Öldüğünü birkaç ay geçtikten sonra bir olayla anladım, çünkü öldüğü zaman anlamıyorsun. Başka bir şey olduğu zaman bir an var, o an öldüğünü anladım. Komik bir adamdı. Cenazesindeyken hep yeraltı şairi olmak istiyordun, sonunda yeraltı şairi oldun demiştin. Kimse gülmedi tabii ama Mazhar olsa çok gülerdi. Onu güldürmek ve biraz da hazır kuyruk dikken ölümle birazcık uğraşmak için yazdığım bir senaryo. İçinde bol bol intiharların olduğu bir komedi. Komedi çekiyorum da komik değilim. O yüzden herkes psikolojik gerilim zannediyor. *Gişe Memuru*'nda da öyleydi.

Bu iki filminiz de komediydi...

Ama kimse gülmedi. Komik değil. ■

WOODY ALLEN

SİNEMA DOLU YARIM ASIR

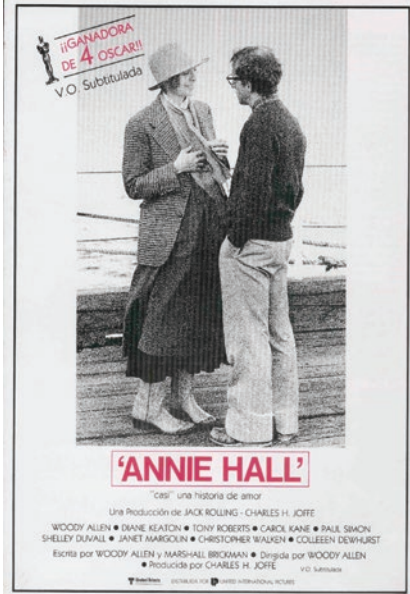
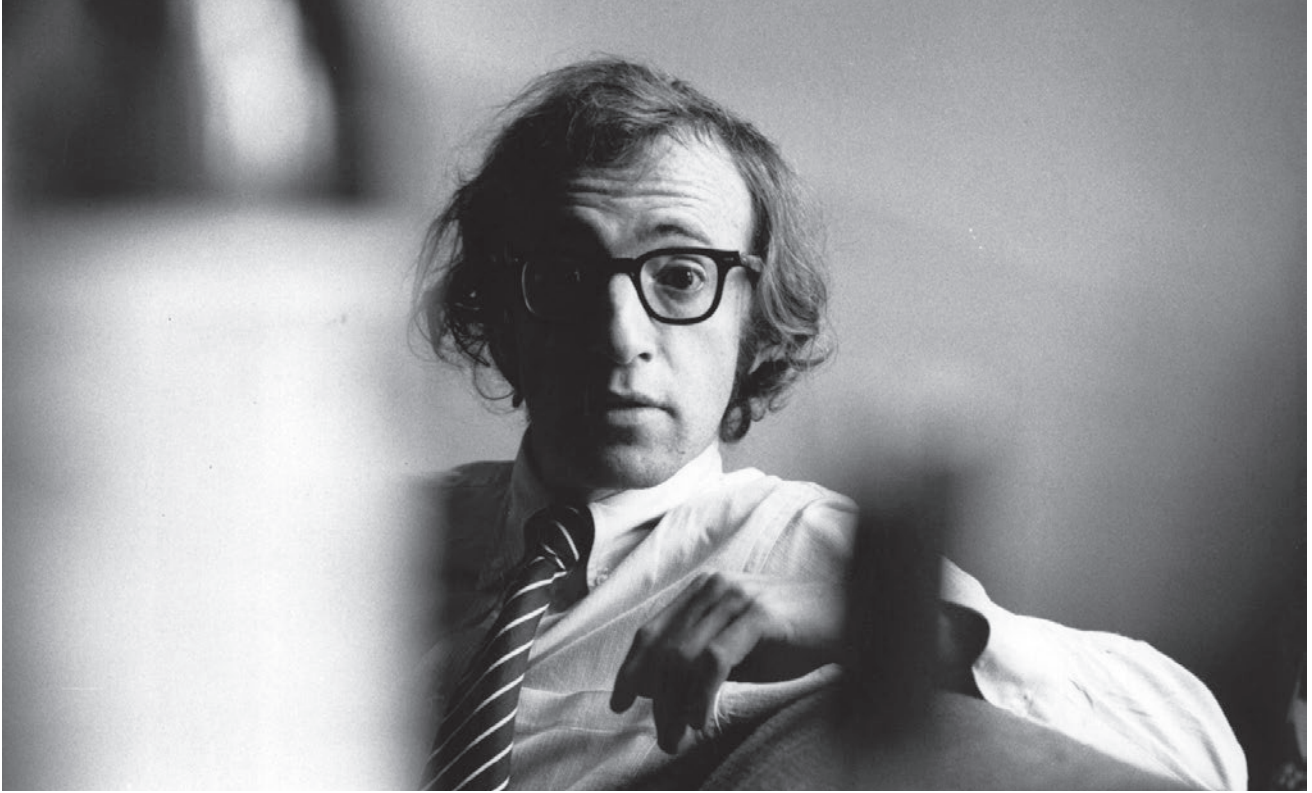
BETÜL DURDU

Woody Allen'ın sinema dünyasına adımını attığı 1965'ten bu yana tam tamına yarım asır geçti. 1935 doğumlu yönetmen ilerlemiş yaşına rağmen hâlen üretkenliğini sürdürüyor ve neredeyse her yıl seyircisini yeni bir filmle buluşturmaya devam ediyor.



Kariyerinin başında gazetelerdeki mizah yazıları ve stand-up gösterileriyle tanınan Woody Allen'in *Evlenmekten Korkuyorum* (*What's New, Pussycat*) filminin hem senaristi hem oyuncusu olarak sinema dünyasına adımını attığı 1965'ten bu yana tam tamına yarım asır geçti. Allen, ayağının tozuyla girdiği sektörde ilk yılını doldurur doldurmaz *What's Up Tiger Lily* (1966) ile senaristlik ve oyunculuğun yanına yönetmenlik sıfatını da ekler ve sonrasında zengin bir filmografinin altına imza atar. 1935 doğumlu yönetmen ilerlemiş yaşına rağmen hâlen üretkenliğini sürdürüyor ve ilk sinema deneyiminden bugüne hemen her yıl seyircisini yeni bir filmle buluşturmaya devam ediyor.

Parayı Al ve Kaç (*Take the Money and Run*, 1969), dört yapımı arkasında bırakan Woody Allen'in yıldızının yavaş yavaş parlamaya başladığı ilk filmi. Kurgusal bir hikâyenin belgesel formatında anlatıldığı "mockumentary" tarzı ve içerdiği absürd mizahla yönetmenin sonraki işleri hakkında ipucu veren film, ileride bir fenomen hâline gelecek ve "Woody Allen tarzının" da yönetmenin sinemasındaki ilk yansıması olacaktır. Ancak Allen asıl çıkışını iki yıl sonra *Muz Cumhuriyeti* (*Bananas*, 1971) ile yapar. Hayali Latin Amerika ülkesi San Marco'daki darbe ve devrim süreçlerini anlatan film, Allen'in ABD siyaseti ve medyasına yönelik bir taşlaması niteliğindedir. Politik mizah türündeki filmde Allen, kendini adeta bir dairenin merkezindeymişçesine konumlandırır ve eleştiri oklarını etrafa saçar. Yönetmenin hedefinde ABD siyaseti ve medyasının yanı sıra Yahudilik, kadın-erkek ilişkileri gibi pek çok kurum daha vardır. Ayrıca ironik bir biçimde *Muz Cumhuriyeti*, ileride Rambo filmleriyle Amerika'nın Vietnam'da yerle yeksan olan imajını kurtaracak Sylvester Stallone'un beyazperdede çok kısa süre de olsa görüldüğü ilk filmidir.



Muz Cumhuriyeti'nden sonra gelen 200 Yıl Sonra (*Sleeper*, 1973), *Aşk ve Ölüm* (*Love and Death*, 1975) gibi yapımlar Allen'in filmografisinde görece ağır filmlere geçişin ilk işaretçileri olur.

Nitekim 1977 yılına geldiğimizde, yönetmen *Annie Hall* ile seyirci karşısına çıkar. Woody Allen'in yaşamından izler taşıyan otobiyografik bir yapım olan film, hem eleştirel hem mizahi bir dille entelektüel çevrelerde yaşanan kadın-erkek ilişkilerine değinir ve sıradan bir romantik komediden uzakta, "ciddi" bir yapım olduğunu kanıtlar. *Annie Hall*'da kendisini fazlasıyla önemseyen modern insanı taşlar yönetmen. Film ilk yarısında düzenli psikoloğa giden, kendini kültür-sanat faaliyetlerine adanmış karakterler aracılığıyla New York'taki entelektüel ortamın sığınağına atıfta bulunurken; ikinci yarıda Los Angeles'a sığıyarak bu sefer Hollywood'u eleştiri yağmuru na tutar. Sonuç olarak Akademi sıklıkla yaptığı üzere kendini eleştiren filme dört dalda Oscar ödülü verir ve *Annie Hall*, Woody Allen'in ilk kez Oscar kazandığı film olarak tarihe geçer.

"Ingmar Allen" Dönemi

Annie Hall'ın hemen arkasından Allen ciddiyetinin dozunu biraz daha artırır ve *İç Dünyalar* (*Interiors*, 1978) isimli filmi çeker. *İç Dünyalar*, yönetimde başından beri var olan Ingmar Bergman etkisinin zirveye ulaştığı filmidir. Hatta bu aşırı etkilenme nedeniyle sinema çevrelerinde adı bir süre Ingmar Allen olarak anılır. Çünkü Allen'in önceki filmlerinde yer alan Bergman göndermeleri *İç Dünyalar*'da filmin tamamen kendisi hâline gelir. Filmde üç kız kardeşi canlandıran oyuncular şaşkırtacak derecede Bergman'ın kült oyuncusu Liv Ullmann'a benzer. Her bir karakter farklı bir Bergman filminden fırlayıp gelmiş gibidir. Allen *İç Dünyalar*'da komedinin dışına çıkar ve yine Bergmanvari bir şekilde karakterlerin iç dünyalarında yaşadığı çelişiklere odaklanan bir dram ortaya koyar. Film karanlık ve soğuk atmosferiyle diğer Woody Allen filmle-



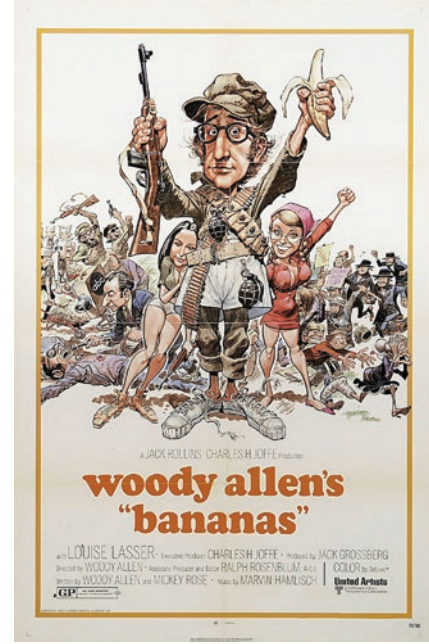
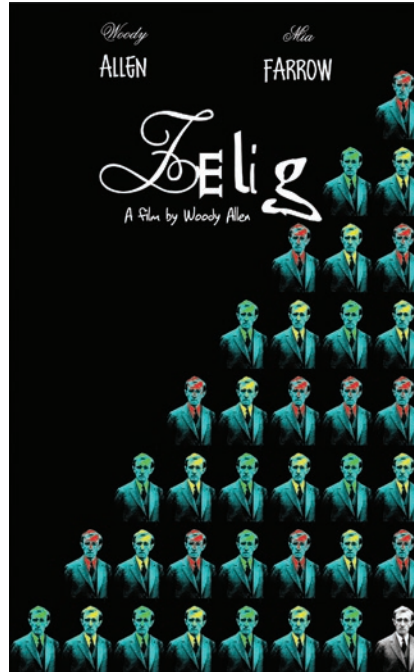
rinden ayrı bir köşede durur. Filmin ağır havasından kaynaklı olacak ki Allen, bu filmde rol almaz. *İç Dünyalar*, hikâyesiyle Woody Allen sineması için yeni olsa da biçimsel açıdan Bergman'a aşına olanlar için onun filmlerinin kolajlanmasından başka bir şey ifade etmez. Çünkü yönetmen, Bergman'ın çokça *Çiğliklar ve Fısıltılar*'ını (*Viskningar och rop*, 1972), ucundan kıyısından da diğer filmlerini andıran bir tarz benimser.

Kariyerinin Zirvesinde Bir Laf Cambazı

1983'te çekeceği mockumentary filmi *Zelig*'e kadar Bergman etkisinin yüksek olduğu filmler yapmaya devam eden Allen, *Zelig*'le birlikte yeniden kendi tarzına döner. Yönetmen *Zelig*'de kişiliği olmayan, bu sebeple metamorfoz geçirip aynı ortamı paylaştığı kişilere benzeyen Leonard Zelig'in hikâyesini anlatır. Leonard Zelig, yanında bulunan kişinin hem görüntüsüne hem karakterine dönüşen ve kendini toplum içinde asimile ederek anonimleştirmeye çalışan bir karakterdir. Kişiliğini oluşturamamış Leonard toplum içinde kabul görmesini sağlamak için toplum içinde genelleşmeye eğilimlidir. Hastalığının temelinde

yatan ise toplum tarafından dışlanma korkusudur. Allen, *Zelig*'de değişimlerin hızlı yaşandığı çağda şöhret kavramına yüklenen anlamları ve şöhretin bireyi tüketim nesnesine dönüştüren kaba mantığını sorgular. Bu sebepten yönetmen, *Zelig*'de medyayı ve yirmilerin toplumsal anlayışını deyim yerindeyse topa tutar. *Zelig*, sinema tarihindeki en iyi kara mizah örneklerinden biridir ve Allen'in mizah anlayışından doğan sıradışı ve başarılı bir yapım olarak filmografisinin en önemli yapıtları arasında yerini alır.

En yoğun çalışma dönemi olarak nitelendirilebilecek 1985-1990 yılları arasında Woody Allen dokuz farklı film projesinde yer alır. Bu yoğun dönemin öne çıkan filmleri ise *Kahire'nin Mor Gülü* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) ile *Hannah ve Kız Kardeşleri*'dir (*Hannah and Sisters*, 1985). *Kahire'nin Mor Gülü*'nde sinema dünyası ve gerçek dünya arasındaki ilişkiyi yine şöhret kavramının gelip geçiciliği üzerinden anlatır. Ancak filmde ilginç olan Woody Allen'in sinema ile ger-



çeklik arasında çizdiği keskin sınırlardır. Yönetmen diğer filmlerinde otobiyografik öğelere fazlasıyla yer vermesine rağmen *Kahire'nin Mor Gülü*'nde sinemayı gerçek ile alakası olmayan tamamen fantastik bir dünya olarak konumlandırır ve filmin içindeki filmin gerçekliği, filmin kendi içindeki gerçekliği ve filmin gerçek hayat içindeki gerçekliğini sorgulayan üç farklı gerçeklik katmanında üç farklı evren yaratır. En sonunda filmin içindeki iki gerçeklik evrenini yalanlayarak yalnızca bütünüyle sinemanın dışında yer alan dünyanın gerçekliğinin mümkün olabileceğini savunur. Çünkü Allen'a göre sinema bir hayalden ibarettir ve onu yaratanlar da o hayalin birer parçasıdır. *Kahire'nin Mor Gülü* pekâlâ bu doğrultuda yönetmenin sinemaya bakışının deneysel bir ifadesi olarak görülebilecek önemli filmlerinden biridir.

Aynı yıl çektiği *Hannah ve Kız Kardeşleri* ise *Annie Hall* ile benzerlikler göstermekle birlikte kadın-erkek ilişkilerini daha derin ve karmaşık bir aile yapısı içerisinde ele alır. Allen, hikâyesindeki karakterleri, mükemmelliğin temsili Hannah ve onun

Muz Cumhuriyeti, 1971



yörüngesinde kalmaya çalışan diğer aile üyeleri şeklinde kurgular. Her karakterin hayatına dokunan Hannah, bir arada olmaları imkânsız bu karakterleri aile çatısı altında birleştiren unsurdur. Dolayısıyla da bu orta sınıf ailede tüm ilişkiler Hannah'ın etrafında döner ve Allen'in asıl dikkat çekmek istediği nokta da bu ilişkilerin esasın-

da neyi ifade ettiğidir. Bu yüzden filmde her karakter için derinlemesine psikolojik analiz yapılır. Fakat film seyirciye yol gösterici olma iddiasında değildir. Mercek altına aldığı ilişkiler hakkında büyük laflar söylemek yerine doğruya ulaşmanın ne kadar mümkün olabileceğini sorgulamayı yeterli görür.

Düşüş Yılları

Alice ile başlayan doksanlar boyunca on beş farklı projede yer alsa da öne çıkarabildiği yapımlar *Manhattan Murder Mystery* (1993) ve *Yaramaz Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997) olur. Bu iki filme rağmen doksanlardaki işleri yönetmenin formdan düşmeye başladığının ilk işaretçileridir. *Manhattan Murder Mystery*, ilişkilerinden bunalmış ve orta yaş krizindeki bir çiftin hayatlarına heyecan ararken detektifliğe özenip komşularının işlediği cinayeti araştırmaya kalkmalarını anlatır. Woody Allen zekâsının hikâyede yarattığı karmaşaya tempolu bir mizah eşlik eder ve böylece film ritmini kaybetmeden şaşırtıcı bir

sonla nihayete erer. *Yaramaz Harry* ise yazar tıkanması yaşayana dek çevresindekileri yazmış ancak yaşadığı ürememe durumu sonucunda içe dönmesi ve kendisini anlatması gerektiğini fark eden yazar Harry Block'un (Woody Allen) hikâyesidir. Allen'in bir başka tükenmişlik hikâyesi ise sanatının düşüşe geçtiğinin ayıkça çıktığı bir dönemde çektiği *Hollywoodvari Bir Son* (*Hollywood Ending*, 2002) filmidir. *Hollywoodvari Bir Son* Allen'in kendisi gibi formdan düşmüş bir yönetmeni anlatır ve *Yaramaz Harry* ile birlikte bu film, doksanlarda zayıf yapımlara imza atan yönetmenin günah çıkarması olarak görülebilir.

İki binli yıllara yakın plan bakıldığında ise *Hollywoodvari Bir Son* ve birkaç yapımdan sonra, Woody Allen'in film yapmak için Amerika dışına çıktığı ve ilk durağının da İngiltere olduğu görülür. Allen, *Maç Sayısı* (*Match Point*, 2005), *Scoop* (2006) gibi İngiliz aristokrasisinin etrafında gelişen ya da *Cassandra'nın Rüyası* (*Cassandra's Dream*, 2007) gibi orta sınıfı anlatan Londra Üçlemesi

Hannah ve Kız Kardeşleri, 1985



Barcelona, Barcelona, 2008



adını verdiği polisiye soslu hikâyeler çeker. Ancak hikâyeler önceki filmlerinin aksine çok katmanlılığını yitirmiştir ve sonuç odaklıdır. Zengin alt metinlere sahip hikâyeleri gittikçe yüzeyselleşmeye başlar. Bu durum devam ederken İngiltere’de umduğunu bulamayan Allen sineması yeni bir arayış içinde Kıta Avrupası’na doğru kayar. Yönetmen Barcelona, Paris ve Roma’da filmler çeker. Yaptığı Avrupa güzellmeleri *Barcelona, Barcelona* (*Vicky Cristina Barcelona*, 2008) ve *Paris’te Gece Yarısı* (*Midnight in Paris*, 2011) ile Avrupalıların gönlünü fethetmeyi başarsa da bu filmlerin Wo-

ody Allen sinemasındaki yeri tartışılır. Allen, Avrupa kültüründen -özellikle de edebiyat ile sinemasından- etkilendiğini her seferinde açıkça ifade eder ancak bu etkilenme Avrupa’da film çekebilmek için yeterli değildir. Çünkü hikâyeleri Amerikalı bir turistin mekânsal romantizminden ibaret bakış açısına sahiptir. Bu mizah örgüsünün gevşemeye başladığının göstergesidir ki kadın-erkek ilişkileri de buna paralel olarak yüzeyselleşir. Ele aldığı konuyu derinlemesine sorgulayan Allen gitmiş yerine sadece hikâye anlatma amacı güden bir Allen gelmiştir. Dolayısıyla bu son

dönem, Amerika’da geçen eski Woody Allen hikâyelerinin mekân değiştirmiş yeniden çevrimleridir. Bu yüzden yönetmenin tekrara düştüğünü söylemek mümkün. Yönetmenin artık kemikleşmiş popülaritesinde bir değişme sözkonusu olmasa da yaptığı işlerin kalitesinde gözle görülür bir azalma olduğu da muhakkak.

Woody Allen’in Avrupa filmleri serisinin aralarında çektiği *Kim Kiminle Nerede?* (*Whatever Works?*, 2009) ve *Mavi Yasemin* (*Blue Jasmine*, 2013) bir zamanlar çok tutan geveze tarzını tekrardan revize etmeye çalıştığı ancak başaramadığı için baştan ayağa klişeye bulan filmler olarak akılda kalır. Rasyonel bir adam olan Stanley’nin (Colin Firth) hikâyesini anlattığı son filmi *Sihirli Ay Işığ* (*Magic in the Moonlight*, 2014) ise Amerika ve Avrupa arasında kalan yönetmenin başarısız kalan yapıtlarından bir tanesi. Çünkü Allen küçük değişiklikler yaparak her seferinde seyircisine aynı hikâyeyi sunar. Bu bakımdan Allen’in önümüzdeki günlerde vizyona girecek son filmi *Mantıksız Adam*’ın (*Irrational Man*, 2015) hikâyesi yönetmenin takipçileri için şaşırtıcı gelmeyecektir. Film, küçük bir kasabadaki üniversite kampüsüne yeni gelen felsefe profesörü Abe Lucas’ın, orta yaş bunalımının etkisiyle yaşama sevincini kaybetmesine ve mesleki sıkıntılar yaşarken genç bir öğrencisine aşık olmasına odaklanır. *Sihirli Ay Işığ*’ında bolca bahsi geçen “rasyonel” olmak ifadesi ve son filminin adının “irrasyonel adam” olması arasındaki ilginç ironi, şakacı Woody Allen’in tükendiğinin göstergesi midir, bilinmez. ■

Türk Sinemasında İlk Polisiye Kurgulu Filmler

EROL ÜYEPAZARCI

Bir yapıtın polisiye kurgulu olabilmesi için genel kabul gören polisiye kurgu tanımına uyması gerekir. Polisiye eser "muamma içeren" suçun öyküsüdür. Tek başına suç yapıtı polisiye yapmaz, suç ile birlikte bir giz ögesi olması gerekir.

Bütün dünya sinemasında polisiye kurgulu filmler sinemanın ilk gününden beri başat bir rol oynarlar. Bunun nedeni ise polisiye romanın çağdaşlık denen olgunun en içten yazınsal anlatımı olmasıdır. Bu yönüyle bir anlamda sıkı ilişkiler içinde bulunduğu sinema hatta caz ile ilişkisi anlaşılabilir. Çünkü polisiye roman da bu iki sanat dalı gibi kökeni ve yayılma tarzıyla bir halk ürünüdür ve yine onlar gibi sıradan, basmakalıp olanı kullanmayı ve yenilikçi yaratıcılıkla uzlaştırmayı bilir.

Türk sineması da polisiye kurguyu esas alan senaryoları 1940'lardan beri sürekli kullanmış ve beyazperdeye il-

ginç eserleri yansıtmayı bilmiştir. Bu filmleri kronolojik sırayla anlatmadan önce belli bir hususu belirtmekte yarar görüyoruz; belirtmek istediğimiz konu polisiye kurguyu doğru bir şekilde tanımlamaktır. Sinemamızda melodram dediğimiz inanılmaz tesadüflerin başrolde olduğu, kötülerin çok kötü, iyilerin çok iyi olduğu ve seyirciyi ağlatmayı amaçlayan yapımlar özellikle ilk yıllarda yaygın bir uygulamadır. Melodram filmlerinin çoğunda suç, özellikle de cinayet başat bir öğedir. Ancak suç ögesinin olması bu filmleri polisiye kurgulu yapmaz. Bir yapıtın polisiye kurgulu olabil-

mesi için artık genel kabul gören polisiye kurgu tanımına uyması gerekir. Polisiye eser "muamma içeren" suçun öyküsüdür. Yani tek başına suç yapıtı polisiye yapmaz, suç ile birlikte onun içinde olan bir muamma, bir giz ögesi olması gerekir. Yani bir adam herhangi bir nedenle suç işleyip adam öldürebilir, bunun hikâyesi çok etkili bir filme konu olabilir ama katil baştan belliyse ve suç hiçbir muamma ögesi içermiyorsa söz konusu film polisiye kurgulu değildir. Türkiye'deki polisiye kurgulu ilk filmleri incelerken kriterimiz bu tanım olacaktır. Burada 1940-1966 arası dönemdeki filmleri konu edindik; söz konusu ettiğimiz filmler bizim tespit ettiklerimizdir; daha ayrıntılı bir araştırmada başka polisiye kurgulu filmlerin de bulunması olasıdır.

Bu kabul ile sinemamızın ilk polisiye filmi 1940'ta Ha-Ka film şirketi adına Faruk Genç'in rejisörlüğünde çekilen Suavi Tedü ve Nevzat Okçugil'in başrollerini oynadığı *Yılmaz Ali*. Yılmaz Ali, dönemin tanınmış gazetecisi ve popüler roman yazarı Vâlâ Nurettin'in (Vâ-Nû) 1930'lu yıllarda birçok macerasını kaleme aldığı ve İstanbul Emniyet Örgütü'nde görevli farzettığı bir detektif. Yılmaz Ali maceraları o günlerde geniş kitlelerce keyifle okunan bir dizidir. Senaryonun konusu da suçsuz bir kişiye yıkılmak istenen bir cinayetin Yılmaz Ali tarafından cinayetteki giz aydınlatılarak asıl suçlunun cezasını görmesi şeklinde gelişir.

Saptadığımız ikinci polisiye kurgulu film ise yine dönemin ünlü yazarlarından Aka Gündüz'ün eserinden uygulanan *Allah Kerim* isimli filmidir. Yazarın kitap olarak basılmayan, *Son Telgraf* gazetesinde tefrika olarak kalmış yapıtı polisiye kurguludur, filmi Erman Kardeşler film şirketi çekmiştir. 1950'de çekilen filmin rejisörü Semih Evin, başrol oyuncularları Sezer Sezin ve Kenan Artun'dur.



Cingöz Recai, 1954 (TSA Arşivi)

1951'de üç polisiye film çekildiğini görüyoruz. Bu filmlerin hepsi de polisiye edebiyatın bir alt türü olan casus romanlarından uyarlamadır. İlki gerçek bir olaydan uyarlanmıştır. II. Dünya Savaşı'nda Ankara'daki İngiliz Büyükelçisinin oda

uşağı olan Çiçero'nun Almanlar adına casusluk yapmasının hikâyesi olup, İnci Film adına Mehmet Muhtar'ın rejisörlüğünde çekilmiştir. *Ankara Casusu Çiçero* isimli filmin başrol oyuncularları Vedat Örfi Bengü, Berrin Aydan ve Atif Kaptan'dır.

Aynı yıl çekilen ikinci film ise dönemin en popüler yazarı Esat Mahmut Karakurt'un eserinden uyarlanmıştır. *Ankara Ekspresi* isimli filmin konusu yine II. Dünya Savaşı'nda İstanbul'daki Alman casusluk örgütü başı Hilda ile onunla mücadele eden yakışıklı Türk istihbaratı subayı Seyfi Hüget'in ilişkileri ve sonunda aşkına yenilen Hilda'nın koskoca casus örgütünü teslim etmesidir. Atlas Film'in çevirdiği ve o günlerde çok iyi hasılat yapan bu filmin rejisörü Aydın Arakon, başoyuncuları ise Turan Seyfioğlu ve Zeynep Sırmalı'dır.

Sinemamızın ilk polisiye filmi 1940'ta Faruk Genç'in rejisörlüğünde çekilen Suavi Tedü ve Nevzat Okçugil'in başrollerini oynadığı *Yılmaz Ali*'dir.



(TSA Arşivi)

Yılın son casus filmi ise Kemal Film'in çektiği ve rejisörlüğünü Lütfi Ö. Akad'ın yaptığı *Atatürk'ün Casusu İngiliz Kemal Lawrence'e Karşı* filmidir. Filmde ilk başrollerinden birini oynayan Ayhan Işık ile Gülistan Güzey başroldedir.

1952'de dış hekimi iken filmciliğe soyunan Arşavir Alyanak senaryosunu da kendi yazdığı *Onu Ben Öldürmedim* filminin rejisörlüğünü de üstlendi. Başrol oyuncularları Muzaffer Tema ve Mine Coşkun idi.

Aynı yıl Esat Mahmut Karakurt'un bir diğer polisiye kurgulu yapıtı *Son Gece* Işık Film adına Sami Ayanoğlu'nun rejisörlüğünde filme alındı. Senaryo'yu Esat Mahmut Karakurt rejisörle birlikte yazmıştı; başrollerde ise dönemin iki önemli tiyatro oyuncusu Talat Artemel ve Gül Gülgün oynuyordu.

1953'te Türk sinemasının en ilginç filmlerinden biri, Ali Rıza Seyfi'nin romanından uyarlanan *Drakula İstanbul'da* çevrildi. Film, polisiye kurgu yanında ülkemizde çevrilen ilk vampir filmiydi.

1953'te Türk sinemasının en ilginç filmlerinden biri, Ali Rıza Seyfi'nin romanından uyarlanan *Drakula İstanbul'da* çevrildi. Polisiye kurgu yanında ülkemizde çevrilen ilk vampir filmi olan bu yapıtı And Film çevirmişti; rejisörü Mehmet Muhtar'dı. Drakula'yı Atif Kaptan; onunla uğraşan Avukat Azmi'yi Bülent Oran, Azmi'nin karısını, o sırada Türkiye'de gösteriler yapan Viyanalı bir dansöz Annie Ball, Drakula'nın kurbanı Şadan'ı Ayfer Feray oynamıştır. Filmin senaryosunu ileride ünlü polisiye kahramanı Murat Davman'ı yaratacak Ümit Deniz kaleme almıştı. Film döneminde iyi hasılat yapmış ama çok zor koşullar altında çekilmişti. Örneğin filmin finalindeki mezarlık sahnesinde gerekli olan sis için 30-40 kişi kendilerini göstermeden sürekli sigara içip dumanı üflemişlerdi. Bütün bu zorluklara karşın film Türk sinema tarihçilerinden çok olumlu eleştiriler almıştır.

1994-2011 yılları arasında çıkan *Sinema* dergisinin Aralık 1998 sayısındaki bilgilere göre, Temmuz 1998'de ABD'de Maryland eyaletinde yapılan korku filmleri festivalinde *Drakula İstanbul'da* filmi İngilizce alt yazılı olarak gösterilmiş; eleştirilenler tarafından çok beğenilip ayakta alkışlanmış ve program dışına çıkılarak tekrar gösterilmiştir.

1954'te Peyami Safa'nın Server Bedi adıyla yazdığı Türk popüler polisiye edebiyatın en tanınan figürü Cingöz Recai'nin bir macerası (Beyaz Cehennem) yayınlandı. Aynı yıl Aydıbir Yayınları'ndan çıkan ve Fransızca'ya da çevrilen kitaptan Acar Film tarafından uyarlanan eserin



(TSA Arşivi)

rejisörü Metin Erksan'dı. Bir eroin satıcısının esrarengiz ölümünü ve katilini araştıran Cingöz Recai hem katili bulacak hem de satıcının sakladığı parayı bulup afiyetle yiyecektir. Filmin başrol oyuncularları Turan Seyfioğlu ve şöhret merdivenlerini yeni tırmanan Neriman Köksal idi.

1955 yılında ise Halide Edip Adıvar'ın yazdığı tek polisiye roman olan *Yolpalas Cinayeti* yine Metin Erksan'ın rejisörlüğünde beyazperdeye uyarlandı. Başrolde Uğur Başaran ve Altan Hanoğlu vardı.

1958 yılında bir Türk-Alman ortak yapımı *İstanbul Macerası* isimli polisiye film çekildi. Bugün seyredilince 1958 İstanbul'unu bütün naifliğiyle gösteren filmin senaryosunu yazıp başrolünü oynayan ve rejisörlüğünü yapan, o dönemde epeyi şöhretli bir aktör olan Avusturya kökenli Carl Möhner'di. Filmde Almanya'ya eroin kaçırarak bir şebeke-nin gizemli reisini yakalamak için Türk ve Alman polislerinin işbirliği anlatılıyordu. Alman müfettiş Peter Hartwig rolünü Carl Möhner oynarken, Türk komiseri Orhan Günşiray, eroin şebekesi reisi rolünü de Sadri Alışık üstlenmişti.



(TSA Arşivi)

Türk sinemasının ilk dönemindeki polisiye kurgulu filmler arasında sözkonusu edeceğimiz son dört tanesi ise altmışlı yılların en çok sevilen ve okunan polisiye roman yazarı Ümit Deniz'in kahramanı Murat Davman'ın öykülerinden uyarlanmıştır.

Murat Davman kendi anlatımıyla 1.85 boyundadır, kilosu değişir; ilk polisiye romanlarda 85 kilodur; sonra her halde Ümit Deniz'in artan kilolarına paralel olarak 90, 95 ve son romanında 100 kilo olur ama "vücudunda bir gram yağ yoktur." Çok sevimlidir; kadınlar ona bayılır; diline ASPAVA sözcüğünü pelesenk etmiştir. Bu sözcük "Allah Sihat, Para, Aşk Versin. Amin" cümlesindeki kelimelerin baş harflerinden türetilmiştir.

Her öyküde başroldeki kadın ile -mesela kendine yardım eden MİT ajanı gü-

Türk sinemasının ilk dönemindeki polisiye kurgulu filmler arasında dört tanesi, altmışlı yılların en çok sevilen polisiye roman yazarı Ümit Deniz'in kahramanı Murat Davman'ın öykülerinden uyarlanmıştır.

zel kızla- muhakkak aşk yaşar; kadınlar onun çapkınlık ününü bilmelerine karşın bir türlü cazibesinden kurtulamazlar. Bazen hızını alamaz *Yakut Gözülü Kedi* isimli romanda olduğu gibi evin iki kızı, üstleri-ne de halalarını kendine aşık eder.

Öykülerin baş kahramanı olan kadınlarla aşk yaşamak Murat Davman'a yeterli gelmemektedir ki, her kitapta öykünün ikinci derecede kahramanı olan ama baş kahramanların sosyal sınıfından olmayan, daha aşağı tabakadan kadınlarla da muhakkak sevda ilişkisine girer ama nedense bu garibanlar çoğu öyküde hainler tarafından öldürülür(!).

Murat Davman'ın her macerasında başı bin türlü derde girer; çoğu kez kafasına ağır bir cisimle vurulup bayıltılır, ayılınca kendini "sucuk gibi" eli ayağı bağlı bulur. Kafası kendi deyimiyle "epeyi kalın" olduğundan bu vartaları şu veya bu şekilde atlatır. Öykülerinde âşık olduğu ve kendine âşık olan kadınlardan kısa bir süre sonra kurtulmak yaşamının en büyük sorunudur.

İlk Murat Davman filmi *Ölüm Perdesi* 1960 yılında Duru Film tarafından çevrilmiştir. Murat Davman rolünü Orhan Günşiray oynamıştır. Senaryoyu Bülent Oran'la Attıla İlhan yazmıştır. Fimin yönetmeni Atif Yılmaz, kadın başrol oyuncusu Leyla Sayar'dır. 1961'de çevrilen *Sessiz Harp*'te ise Murat Davman rolünü Müşfik Kenter üstlenmiş; rejisörlüğü Lütfi Ö. Akad yapmış, senaryoyu ise Ümit Deniz ile Bülent Oran beraber yazmışlardır. Başkadın oyuncu Peri Han'dır.



(TSA Arşivi)

1963'te yine Orhan Günşiray'ın Murat Davman olduğu *Azrail'in Habercisi* filmi Atif Yılmaz yönetmiş, senaryosunu ise ünlü edebiyatçımız Kemal Tahir yazmıştır. Lolita rolünü ise Pervin Par üstlenir. 1966'da çevrilen son Murat Davman filmi *Yakut Gözülü Kedi*'de ise Cüneyt Arkın başrolde. Akın Film'in çektiği filmin rejisörü Nejat Saydam ve başaktristi Selda Alkor'dur.

Ümit Deniz'in Murat Davman filmleri döneminde çok sevilmiş, özellikle Orhan Günşiray'ın canlandığı Murat Davman tipi bir şehir efsanesi olarak çok ünlenmiştir.

Sinemamızda bu incelememizde süre olarak nihai sınır kabul ettiğimiz altmışlı yıllardan sonra da polisiye kurgulu filmler çekildiği muhakkaktır; ancak yetmişli yıllardaki erotik filmler furyasından sonraki dönemde iz bırakan ve unutulmayan polisiye filmlere pek rastlanmaz. Türk Polisiye Edebiyatı'nın 1990'lardan sonra Ahmet Ümit, Celil Oker ve Osman Aysu ile farklı kulvardaki hızlı gelişmesine filmciliğimizin paralel şekilde ayak uydurabildiğini söylemek ise pek olası değildir. ■

Ey Tabiatın Eli Ey Taze Gül Ey Kalpsiz Kuş

NİGAR TUĞSUZ

Ülkesiz Şarkılar, Sara'nın kadın sesine karşı sansürün devam ettiği İran'da şarkı söyleme mücadelesini ve İran toplumunda özgürlüğe duyulan hasreti anlatır.

Yönetmen Ayat Najafi, başrolünde kız kardeşi Sara Najafi'nin yer aldığı *Ülkesiz Şarkılar* (No Land's Song, 2014) belgeselinde hem İran'da kadın sesine karşı devam eden sansürü hem de Arap Baharı'nın İran toplumunda uyandırdığı ümidi anlatır. *Ülkesiz Şarkılar*, Sara'nın şarkı söyleme mücadelesini ve aynı zamanda İran toplumunda özgürlüğe duyulan hasreti konu edinir. Kadın sesinin serbestleşmesi üzerinden İran'da yürütülen özgürlük mücadelesi anlatılırken devrim öncesi ile sonrası arasına kalın bir çizgi çekilir.

Sara, içinde yaşadığı toplumun kadınlar üzerinde kurduğu baskıya anlam vermekte zorlanmaktadır. Yaşadığı sınırlardan kurtulmak için din âlimlerine danışarak çareler arar. İşin içinden çıkamadığı konularda sofistike sorular sormaktan çekinmez ve derinlikli tartışmalara girer fakat genellikle tatmin edici cevaplar alamaz. Belgesel boyunca Sara sadece Molla ile görüşmeye giderken çador giymektedir. Tesettürlü hâli ile Molla'nın karşısında rahat, sempatik ve samimi tavırları dikkat çeker, aklındaki soruları özgürce sorar, tartışır. Kadın se-

sine uygulanan yasak Sara için anlamsızdır, çünkü o şarkı söylemeye âşıktır. Molla'nın kadın sesinin rengiyle ve cazibesiyle ilgili yaptığı açıklamaları, Sara daha önce hiç düşünmemiştir ama öğrendikten sonra da pek anlamlı bulmaz. Molla ile tartıştığı fikirleri daha sonra Fransız arkadaşlarına anlatırken onlar da aynı şaşkınlığı yaşayacaktır. "O hâlde kadın sesine yakın erkek sesleri için neden aynı kuralın geçerli olmadığını" kendi aralarında tartışır, prensipteki cinsiyet ayrımını anlamlı bulmazlar. Sara din âlimi ile girdiği diyaloglarda esasında daha büyük bir sorgulama içindedir, hem kişisel derdine çare bulmak hem de İran'daki baskı ortamının nedenlerini anlamak ister.

İran'da hâlen yasak olan kadın sesine yeniden hayat vermek Sara'nın en büyük hayalidir. İran müziğinin kraliçesi olarak bilinen ve 1924 yılında erkeklerin önünde tesettürsüz olarak şarkı söyleyen ilk İranlı kadın olan Ghamar ol-Molouk Vaziri'nin başardığını yeniden başarmak ister. Ghamar 1920'lerde İran'da kadın sesinin sembolüdür. Sara kendisini bugün Ghamar'a göre daha şanslı hisseder, çünkü hedefini gerçekleştirebileceği güçlü bir araca, teknolojiye sahiptir. Başlangıç olarak "İranlı kadınların yaşadığı zorlukları Batılı kadınlar da görsün istedim" diyerek yola çıkar ve internet üzerinden tanıştığı Fransız müzisyenlere kendisini ve yaşadıklarını anlatır. Aslında kadın sesine uygulanan sansür Sara için tek mesele değildir. Her yönüyle İran'da kadınların baskı altında olduğunu düşünür ve Avrupalı arkadaşlarına yaşadıklarını anlatarak bir çıkış yolu arar. Paris'teki arkadaşları ile iletişim kurduğu bilgisayar ekranı Sara için özgürlüğe ve ümide açılan pencere olur. Kısa sürede arkadaşlarını da mücadelesinin bir parçası hâline getirir ve müzisyen arkadaşları Sara'ya destek olmaya



karar verirler. Paris'e giden Sara, yaşadıklarını oradaki dostlarıyla birlikte şarkı söyleyerek, paylaştığı müziğin diliyle de anlatmaya çalışır. Bazen hüzünlü bazen neşeli hâlleri film boyunca devam eder. Kendisi için üzülen müzisyen arkadaşlarıyla birlikte şarkılar söyler. Bazen şarkı söylerken hep birlikte aniden susarlar ve derin düşüncelere dalarlar, bazen kahkahalarla güler ya da şarkı söylemekten yorgun düşerler. Duygu yoğunluğu ile donatılan sahneler, şiirin ya da müziğin hem zamansız ve mekânsız oluşuna hem de evrenselliğine ve gücüne vurgu yapar.

Sara arkadaşları ile birlikte içinde kadın sesinin solo olarak yer alacağı bir konser planı yapar. Bu konseri gerçek-



leştirilebilirse, kadınların (sesinin) İran toplumunda yeniden özgürleşmesini sağlayacak provokatif bir eylem gerçekleştirmiş olacaktır. Grup olarak şarkı söyleyecek, kadın sesi de solo olarak

parçada yer alacaktır. Sara'nın tasarladığı eyleme arkadaşları da destek verir ve birlikte hazırlıklara başlarlar. Fransız grup İran'a gelir, fakat konser için izin almaları hiç de kolay olmaz. Sara'nın yanındaki iki İranlı kadın şarkıcı Pervin Namazi ve Sara Sodeyfi, onun en büyük destekçileridir. Eylemin planlanması ve gerçekleştirilmesinin her aşamasında birliktedirler. Zorluklarla geçen ve çoğu zaman ümitsizliğe düştükleri izin alma

Sara'nın kişisel mücadelesinin ortaya çıktığı politik ortam, Arap Baharı'nın yeşerttiği iklim ve renklerle dolu.

sürecinin ardından nihayet başarılı olurlar ve solo kadın sesine konserde yer vererek hedeflerini gerçekleştirirler.

Arap Baharı ve İran

Belgesel boyunca Sara'nın kişisel mücadelesi dünyadaki hem teknolojik hem de politik gelişmelerle desteklenir. Bu mücadelenin ortaya çıktığı politik ortam, Arap Baharı'nın yeşerttiği iklim ve renklerle doludur. İnternetin ve sosyal medyanın varlığı, Sara'nın kendisini ifade edebilmesinin ve destek bulmasının en güçlü aracıdır. Böylece Sara için İran toplumunun karanlık günlerinin geride kalacağına dair bir ümit doğar. Yönetmen için 2013'te Ahmedinejat'ın yerine Hasan Ruhani'nin seçilmesi özgürlüğe doğru atılan yeni bir adımdır. Seçimin ardından caddelerde yapılan zafer kutlamalarını, sevinç gösterilerini ve Arap Baharı ile birlikte ortaya çıkan protesto hareketlerini gösteren kareler filmin belgesel niteliğini ve düşünsel arka planını zenginleştirir. Sara'nın cesareti ve mücadelesi bu atmosferden destek alır. Daha önce başlamış bir mücadele olmasına rağmen, siyasi koşullar kadına ve kadın sesine özgürlüğün önünü açmış görünmektedir. 2011 Tunus Devrimi gösterilerinden alınan kareler ise Arap Baharı'na yüklenen pozitif anlamı somutlaştırır. Arap Baharı'nın İran'daki etkisi, girilen bir yolda sona yaklaşıldığına dair beklenti olarak ifade edilir. Sara'nın kişisel mücadelesi de iyiye giden politik



ortamda tam da beklenen etkiyi yapar ve başarıyla neticelenir. Arap Baharı'nın başlangıçtan bugüne kadarki seyri ve Sara'nın kişisel mücadelesi, varlıklarını zamanın ruhunu yansıtan teknolojik imkânlara borçlu olmaları itibarıyla aynı hikâyenin parçalarıdır.

Belgesel 1979 devrimi öncesini özgürlüğün, sonrasını ise yasakların ve

baskının dönemi olarak keskin hatlarla birbirinden ayırır. Devrim sonrasında yasakları ile devrim öncesinin özgürlüklerini gündelik pratikler, kadın sesinin özgürlüğü ve aynı zamanda eğlence hayatının renkliliği üzerinden belgeler. Sara'nın müzik aletleri satan bir dükkân sahibi ile yaptığı diyaloglardan birinde geçen, "şarkıcılar parıldayan çiçekler gibiydiler, şimdi ise suni çiçeklere dönüştüler" ifadesi, zamanı ikiye bölen keskin anlatımlardan biridir. Devrim öncesinin eğlence mekânları, kadın şarkıcılar ve renkli-eğlenceli hayatlardan söz edilerek eskiye duyulan hasret sıklıkla yâd edilir. Lalezar Sokak Tahran'ın en aktif eğlence sokağıdır ve bugünkü boş hâli içler acısıdır. Sokaktaki işletme sahiplerinin gözünden hem ekonomik hem de sosyal gerekçeleriyle bugünkü durum res-

Arap Baharı ve Sara'nın kişisel mücadelesi, varlıklarını zamanın ruhunu yansıtan teknolojik imkânlara borçlu olmaları itibarıyla aynı hikâyenin parçalarıdır.



medilmeye çalışılır. İşsiz kalan esnaf ve eğlencesiz kalan Tahran, hem ekonomik hem de sosyal gerileyişin göstergesidir. Kadın sesine ve İranlı kadın şarkıcılara duyulan nostalji, Sara ile Tahran'ın eski güzel günlerini bilen esnaf arasındaki diyaloglarda hissedilir.

Filmin müzikleri, İran müziğinin izleyicide ilgi uyandırmasını sağlayacak etkileyiciliğe sahip, bazen hüznü bazen

de coşkulu ya da neşeli parçalardır. Şairlerin Sultanı olarak bilinen Muhammed Taki Bahar'ın kaleminden çıkan "Seher Kuşu" (Morg-e Seher, 1924), bir gün gecenin karanlığından Seher Kuşu'nun çıkacağı ve sabaha/aydınlığa ulaşacağını anlatır. Seher Kuşu, İran'daki diktatörlük rejimleri üzerine yazılmıştır ve bugün de hâlâ bestelenmiş olan en popüler politik şiirlerden biridir. Şiiri şarkı olarak seslendirenlerden birinin Gha-

mar ol-Molouk olması ayrıca önemlidir. Filmin kahramanı Sara da Ghamar gibi kadının İran toplumunda yasaklanan sesine yeniden hayat vermek ister. Seçilen şarkıların (Seher Kuşu-1924, Tahran Geceleri-1954, Kanlı Jale-1978 ve Çiçek Mevsimi-1940) neşeli, coşkulu ve devrimci karakteri Sara'nın kişiliği ile de örtüşür. Yüzünden gülümseme eksik olmayan, şarkılarını neşe ile söyleyen, öncüsü olmaya çalıştığı özgürlük mücadelesini neşeli bir tonda yürüten, sadece ümitsizlik hissettiği nadir anlarda duygulanan bir karaktere sahiptir Sara. Karakterler, müzikler ve olay örgüsü üzerinden sürdürülen hüznün, neşenin ve ümidin birlikteliği, gerçekleşmesi zor ama hedefe ulaştıracak bir yolda olduğunun işaretidir. ■

Ülkesiz Şarkılar'da karakterler, müzikler ve olay örgüsü üzerinden sürdürülen hüznün, neşenin ve ümidin birlikteliği, gerçekleşmesi zor ama hedefe ulaştıracak bir yolda olduğunun işareti.

ALİ CAN SEKMEÇ

ARAKON KARDEŞLER HOLLYWOOD'U ÖRNEK ALIRDI



SÖYLEŞİ: ESRA TİCE YILDIRIM
FOTOĞRAF: CEMİL AKGÜL

Türk sinemasında 1940 ve 1950'li yıllarda yaşananlar genel kabul ile Geçiş Dönemi olarak adlandırılır. Bu dönemde tiyatro kökenli tek yönetmenin hâkimiyeti kırılır, film şirketi ve film sayısı artar, yurt dışında sinema/fotoğraf eğitimi alan yeni yönetmenler ilk yapıtlarını sunar. Bu dönemin öne çıkan isimlerinden Aydın ve İlhan Arakon Kardeşler, o günlerin zorlu şartlarında rağmen ürettikleri filmlerle sektörü hareketlendirir. Birer prototip özelliği taşıyan bu filmler, Türk sinemasının verimli yıllarının da habercisidir. Arakon Kardeşleri araştırmacı-yazar Ali Can Sekmeç ile konuştuk.

Aydın Arakon ve İlhan Arakon Kardeşlerin ilk çalışmalarını sundukları Geçiş Dönemi'nin ana özellikleri nelerdi?

"Muhsin Ertuğrul'a başkaldıranlar dönemi" daha doğru bir tanımlama. Ama ne kadar başkaldırı olduğu tartışılır. Hep derler ya, Muhsin Ertuğrul tiyatroyla bağlantılı işler yaptı. Muhsin Ertuğrul kışın oynadığı oyunları, kadroları değiştirmeden yazın sinema filmi haline getirdi. İlhan Arakon, Türk sinemasında Tiyatrocular Dönemi'ni kayıp yıllar olarak niteliyordu. Amerikan filmlerinin ortalığı yıkıp geçtiği, ürettikleri en iyi örnekleri dünyaya satmaya başladıkları bir zamanda, Türk sinemasının hiçbir şeyi yok, diyordu. Bugün rahmetli İlhan Hocanın anlattıklarıyla yetinmek durumundayız. Çünkü Muhsin Ertuğrul filmlerinin hepsine sahip değiliz.

Kırkılı yıllarda Muhsin Ertuğrul'un tiyatro oyuncularıyla süslenmiş ağdalı üslubuna ve yaşamayan bir Türkçeye yazılmış senaryolarına insanlar burun kıvrımış. Muhsin Ertuğrul'un yaptığının ziddini yapan, yaptığını yanlış bulup doğruyu yapmaya çalışan, sinematografik değerleri uygulayan ilk kişiler Faruk Kenç, Şadan Kamil,

Baha Gelenbevi ya da Arakon Kardeşler değil. Onlardan önce Nazım Hikmet var. Nazım Hikmet 1937'de İpek Film'e *Güneşe Doğru* diye bir film çekiyor ve hiç tiyatrocunu oynamıyor. Film bir tiyatro adaptasyonu da değil. Tabii o film de bugün elimizde yok.

Arakon Kardeşlerin sinema ile tanışma hikâyelerini anlatır mısınız?

Arakonlar Balkan Savaşı'ndan sonra İstanbul'a göç ediyor. Kardeşlerin sanata olan yatkınlıkları dayıları Nazmi Ziya'dan geliyor. İlhan Hoca'ya ilk gördüğü filmi sormuştum. Dayıları, Şehzadebaşı'nda yeni bir film var, haydi gidelim, demiş. İlk sinema tecrübesini şöyle anlatıyor: "Ben o zamana kadar hep kukla görmüştüm. Karanlık perdede kukla oynardı. Fakat yine de ortalık biraz aydınlıktı. Sinemaya girdik her taraf birden karardı. Bekledim nasıl bir film çıkacak diye. Filmin ne olduğunu da bilmiyoruz. Başladı karanlıkta bir savaş; adamlar birbirini öldürüyorlar, aşk da var. Öyle kaldım."

Küçük bir makine almış babası ve amatör fotoğraflar çekmiş. İlerleyen zamanlarda 16mm'lik kamera almışlar, o kamerayla Atatürk öldükten sonra İstanbul'daki cenaze törenini çekmiş. O dönemlerde Amerikan film şirketlerinin filmlerden önce gösterilen jurnal filmleri vardı. Firma bu görüntüleri haber filmi olarak tüm dünyada kullanmış.

İlhan Arakon sektöre nasıl giriyor, görüntü yönetmenliğine nasıl başlıyor?

İlhan Arakon'un arkadaşı Enver Orhon, yeni kurulan Atlas Film'in sahiplerinden Murat Köseoğlu'nun komşusu. İlhan Arakon'u Köseoğlu'na o önermiş. Murat Köseoğlu ve Nazif Duru'nun Muhsin Ertuğrul hegemonyasına son vermek gibi dertleri var. İpek Film ve Halil Kamil'den sonra başka stüdyo yok. Murat Köseoğlu Nazif Duru'ya diyor ki: "Filmlerimiz için stüdyo kiralayalım, çekelim filmlerimizi ve kirasını ödedikten sonra işimiz bitmiş olsun. Biz niye stüdyo kuruyoruz?" Nazif Bey inatla,

stüdyoyu kuracağız, diyor. Şadan Kamil'i alıyorlar. Şadan Kamil kameraman olarak girip sekiz-on filmde yönetmenlik yapmış biri; Muhsin Ertuğrul'a başkaldıranlardan. Mecidiyeköy'de bir arsa satın alıyorlar ve stüdyo kuruyorlar. Türkiye'nin tam teşekküllü tek stüdyosu olarak birçok Avrupa dergisinde haberleri çıkıyor. Amerika'daki stüdyoların bire bir benzeri yapılıyor. Ama maalesef Faruk Kenç'in *Dertli Pınarı* (1943) ile başlayan dublaj devam ediyor.

Aydın Arakon senarist olarak adım attığı sinema macerasına nasıl başlıyor?

Aydın Bey Işık Lisesi'ni bitiriyor. Bütün ışıklılar gibi edebiyata meraklı. Denemeleri çeşitli dergilerde yayınlıyor. Bunlardan bir tanesini Sabahattin Kudret Aksal çok beğeniyor ve onunla birlikte *Sokak* adında bir edebiyat dergisi çıkarıyorlar. Onun yazar yönü İlhan Bey'in de dikkatini çekiyor ve gel bize senaryo yaz, diyerek onu Atlas Film ekibine dâhil ediyor. Aydın Bey'e senaryo yazmayı öğretiyorlar ve abisinin görüntü yönetmenliğine başladığı, Şadan Kamil'in de yönettiği filmlerde senaryo yazıyor. *Dümbüllü Macera Peşinde* (1948), *Efe Aşkı* (1948), *Dinmeyen Sızı* (1949) adlı üç tane senaryo yazıyor.

Bu çalışmalarından ardından yönetmen koltuğuna oturan Aydın Arakon, korku türünde bir denemeye imza atıyor. *Çığlık* (1949) filminin hazırlık sürecinden bahsedebilir misiniz?

Aydın Bey çok fazla yabancı film izleyen biri ve bir korku filmi senaryosu yazıyor. İlhan Bey'in anlattığına göre Hitchcock'tan, *Rebecca*'dan çok etkilenmiş. Aydın Bey senaryosunu Murat Köseoğlu'na gösteriyor. Murat Bey hoşlanmıyor. Aslında ucuz bir proje. Dört-beş kişilik bir ana kadro, iki-üç küçük rol var. Atlas Film Stüdyosu'nda her türlü imkân var ve Aydın Arakon o imkânları kullanmak istiyor. Diğer ortak Nazif Bey senaryoyu beğeniyor. Nazif Bey, İsmail

ALİ CAN SEKMEÇ KİMDİR?

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi Sinema-Televizyon Bölümü'nden mezun oldu. Asistanlık ve oyunculuk yaptığı filmlerde ve TV dizilerinde tanıdığı sinema emekçileri sayesinde Türk sinemasına ait görsel malzemeler (afiş, foto, el ilanı, lobi kartı, senaryo vs) toplamaya başladı. *Klaket, Sinema B, Yeni Dünya, Antrakt, Altyazı, Sinematürk* gibi mecralarda sinema yazıları yazdı. Pek çok televizyon programında danışmanlık, genel koordinatörlük ve yönetmenlik de yaptı.

Dümbüllü'ye bir film yaptıracağını ve iki filmi aynı anda vizyona sokarak destekleyeceğini söyleyip Köseoğlu'nu ikna ediyor.

Bu film *Cumhuriyet* gazetesinde; "günlerdir beklenen mutlu gün nihayet geldi, *Çığlık* bu bir Türk filminin ismidir, Türk filmciliğinde şerefli bir inkılâp yaratan ve seyredenleri günlerce tesiri altında bırakacak bir yerli filmcilik şaheseri," diye lanse ediliyor. Filmin nasıl olduğunu bilmiyoruz. Filmin başrol oyuncusu Emine Engin şöyle anlatıyor: "Benim çığlıklarımın çekildiği yakın plan resimler vardı filmde. Filmin ilk gösterimine gittiğimde çok korkmuştum. Bir de filmin çok sevildiğini hatırlıyorum. Ama patronlar ne kazandı bilmiyorum. *Çığlık*la birlikte firmanın Dümbüllü İsmail'e yaptırdığı bir film de çıkmıştı sinemalara."

1951 yılında Aydın Arakon *İstanbul'un Fethi* adlı bir filmle seyirci karşısına çıkıyor.

Nazif Bey'in öngörüsü sağlam. Hollywood'un dev prodüksiyonları gibi işler yapma dürtüsü olan Arakon Kardeşler gibi iki sinemacı da olunca büyük işlere girişmekten kendisini alamıyor. *İstanbul'un Fethi* minimal bir ortamda, minimal bir senaryoyla ama devasa görüntülerle çekilmiş. Urban ustanın topları dökmesinden başlayıp gemileri Kasımpaşa'ya indirme sahnelerinden, kaleleri yıkmaya kadar her şey, her türlü görkemli resim filme yerleştirilmiş. Kurgusuyla biraz demode ama zamanı için Türkiye standartlarında çok büyük bir film. Beğeni toplamış, birçok Arap ülkesine ve Yunanistan'a satılmış.

Orijinal müzikle ilgili bir gerçeği açıklamak isterim. Nedim Otyam, Atlas Film'in müzisyeniydi. Nazif Bey filme orijinal bir müzik yaptırmak istiyor. Otyam büyük bir orkestra kurmak istediğini söylüyor. Fakat orkestranın o dönemde girebileceği pek salon yok. İstanbul Radyosu'nun salonu var, o da sürekli yayın yapıldığı için dolu. Taksim Gezi Parkı'na dev bir çadır kuruyor, orkestra o çadırın içine yerleştiriliyor ve filmin bütün müzik kayıtları yapılıyor. 1955 yılında Nazif Duru ve Murat Köseoğlu Atlas Film ortaklıklarından ayrılmaya karar veriyorlar. Murat Köseoğlu stüdyoyu ve filmlerin birkaç tanesini alıyor, içinde *İstanbul'un Fethi* de var. Nazif Duru da geri kalan filmleri ve bütün sinema

salonlarını alıyor. Duru ne filmleri koruyabiliyor ne sinema salonlarını elinde tutabiliyor. Ama Murat Köseoğlu Atlas Film Stüdyosu'nun adını Acar Film olarak değiştiriyor ve 1956'dan 1977'ye kadar Türk sinemasının tek stüdyosu olarak varlığını sürdürüyor. 1972'de *İstanbul'un Fethi*'ni yeniden vizyona çıkartmaya karar veriyor. Film elle boyanıyor, Otyam'ın yaptığı bestelerin hepsini atıp, mehter müzikleriyle donatıp yeni kopya diye afiş basarak vizyona çıkarıyor. 1951'deki film nerede bilmiyoruz.

1948-1953 yıllarında kahramanlık filmlerinin sayısında bir artış var. Bu furyaya ayak uyduran Aydın Arakon'un *Vatan İçin* (1951) ve *Kızıltuğ* (1952) filmlerini nasıl değerlendirirsiniz?

Vatan İçin bir Kurtuluş Savaşı filmi, Samsun'da çekiyorlar. Niye Samsun'a gidiyorlar? Çünkü Nazif Duru Samsunlu ve kendi şehrinde bir film yapmak istiyor. *Vatan İçin*'in baş kadın ve baş erkek oyuncuları tiyatrocı: Cahit Irgat ve Yıldız Kenter. *Vatan İçin* Türk kahramanlığını anlatan, ticari başarısı olan, para kazanmak için yapılmış bir film.

Kızıltuğ İlhan Arakon görüntü yönetmeni olduğu için de önemli. Eser Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun bir romanı. *Kızıltuğ* yine bir kahramanlık hikâyesidir, ama Orta Asya Türklerini anlatır. Orta Asya kültürünü, yaşam tarzlarını, kavgalarını, aşklarını işlemiştir. Ticari başarısı olan bir filmidir. Dekor kullanımı konusunda *İstanbul'un Fethi* de *Kızıltuğ* da önemli filmler. Dekorları Aydın Arakon'un bizzat kendisinin çizmesi önemli bir katkıdır, kostümler de iyidir. Ama bugünkü pencereden baktığımız zaman tabii ki senaryo zafiyetleri vardır. *Vatan İçin* filmi kayıptır ama *Kızıltuğ* var. Dönemin sineması için yerli filmcilik adına iyi bir iş. O zaman daha Türk sineması yok ortada.

Aydın Arakon filmografisinde öne çıkan *Fosforlu Cevriye* (1959) filmi hakkında neler söylersiniz?

Fosforlu Cevriye ilginç bir film. Bir de Metin Erksan'ın *Şoför Nebahat* (1960) filmi var. Yumruklarını konuşturan kadınlar bunlar. Son yapılan araştırmalarda ortaya çıktı ki *Fosforlu Cevriye* Suat Derviş'in sadece kahramanı, hikâyesi Suat Derviş'e ait değil. Romanın kahramanı Galata Kulesi çevresinde yaşayan, külhanbeyi bir fahi-

şe. Filmde ise o kimlik alınmış ve üzerine yeni bir senaryo inşa edilmiş. Argo konuşan, kötü erkekleri döven bir kadın. Bu role Neriman Köksal'ı yakıştırmış. Neriman Köksal o döneme kadar çok ceval, güzel, boylu poslu, hoş ve dans etmesini bilen bir kadın. Fosforlu Cevriye aynı zamanda Türk sinemasında argolu filmleri başlatan film. Bence Türk sineması Fosforlu Cevriye ile sokakta konuşulan Türkçeyi konuşmaya başladı.

1952'de Lütfi Akad, Aydın Arakon, Orhan Arıburnu gibi isimler Film Dostları Derneği'ni kuruyor.

Dernekte Hıfzı Topuz, Hüsametdin Bozok, Burhan Arpad da var. Filmlerin ödüllendirilmesine karar veriyorlar. 1946-47'de Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin böyle bir ödüllendirmesi söz konusu. Sonra bir daha ödüllendirme yapılmıyor. Sinemacılarla sinemaseverlerin, sinemasever gazetecilerle yazarların buluştuğu bir dernek oluyor. Ödüller de enteresan mesela En İyi Erkek Oyuncu ödülünü beş kişiye birden veriyorlar.

Bir bağ kurma çabası var sanki.

Ödüllendirilmiş bir yönetmen daha iyisini yapmak ister. Dolayısıyla sinemanın gelişimi için bu şarttır. Ödüllendirme yaparken sinemayı geliştirmek, Amerikan filmlerinin yanında yerli filmciliği görünür hâle getirmek amacındalar. Eleştirmenlik daha yeni yeni oluşmaya başlamış. Metin Erksan eleştirmenlik yapıyor, Atilla İlhan yapıyor, Semih Tuğrul, Nijat Özön, Tuncan Okan eleştiriye başlıyor. 1955-1956'dan itibaren Halit Refiğ başlıyor. Film sayıları artıyor. 1950'li yıllar Türk sinemasında her şeyin denendiği yıllar. Metin Erksan, Lütfi Akad gibi isimler sinema diliyle ilgili çalışırken bir kısım da *Drakula İstanbul'da* (1953), *Tarzan İstanbul'da* (1952), *Şarlo İstanbul'da* (1954), *Uçan Daireler İstanbul'da* (1955) gibi filmlerle para kazanma derdinde.

Türk Film Dostları Derneği sinema dili taraftarı olanların ödüllendirildiği bir yer aslına bakarsanız. Tarzan ya da Drakula ödüllendirilmiyor. Küçümsemek için söylemiyorum, yanlış anlaşılmasın. Sinema sanatının varlığına, sinema dilinin oluşumuna katkı sağlamak için yapılan bir ödüllendirme var. Çok uzun sürmüyor; dört kere falan dağıtıyorlar.



Dinmeyen Sızı, 1949 (TSA Arşivi)



İstanbul'un Fethi, 1951 (TSA Arşivi)

Ondan sonraki ödüllendirme 1961'de İstanbul Belediyesi tarafından düzenleniyor.

Derneğin hazırladığı raporlar var. Bu raporlar neleri içeriyordu?

Türk sineması nasıl ileriye gider, onun raporları. O raporlardan birkaç tanesi koleksiyonumda var. O dönemde cebinde parası olan herkes film yapıyor. Bir örnek vermek gerekirse Kurt Film adlı bir şirket var; sahibi de Sağmalcılar Cezaevi Baş Gardiyanı Mehmet Arancı. İskender Necef, Bakü'de otopark işletmecisi Birlik Film adına bir sürü film yapar. Herkes film yapıyor. Metin Erksan, Atif Yılmaz, Lütfi Ö. Akad, Memduh Ün gibi bir grup var, onlar "sinema sanattır" derdindeler. Bir de Muharrem Gürses, Sırrı Gültekin, Nejat Saydam... Bunlar da para kazanma derdinde olan, "sinema eğlencedir" anlayışında filmciler. Bu dernek tam da bu çatışmanın ortasındaydı.

Bu ayırmda Aydın Arakon sineması hangi tarafta duruyordu?

Aydın Arakon, sinema sanattır diyenlerden değil, tamamen patronun istediğini yapan sinemacı. Çünkü patron büyük düşünüyor, *İstanbul'un Fethi*'nin fikri patrona yani Nazif Duru'ya ait. Nitekim Acar Film olduğu dönemde, Nejat Saydam'ın adı Acar Film'de memur yönetmene çıkmıştır.. Aydın Arakon Saydam gibi patroncu bir yönetmendi. Yani yaratıcı sanatkâr olmaktan çok, işini iyi bilen teknisyen bir yönetmendi. ■



Welles'in Büyük Numarası

NESİBE SENA ARSLAN

Orson Welles'in yaptığı en büyük iş önce radyoda, daha sonra *Yurttaş Kane* ile sinemada duyulana/görülene olan itimadı sorgulaması ve kırmasıydı.

Ölüm Orson Welles'i bulalı otuz yıl olmuşken tiyatronun, radyonun ve sinemanın "dâhi çocuğunun" bu yıl doğumunun yüzüncü yıldönümü. Sonbaharın içinde bulunduğumuz şu vakitleriyse hayatını değiştiren iki büyük olayın gerçekleştiği aylar. 30 Ekim 1938'de radyodan yaptığı sunumla herkesi Marslıların

dünyayı istila ettiğine inandırır. 5 Eylül 1941'de *Yurttaş Kane* gösterime girer.

Welles'in radyodaki "şeytani" başarısı, hakkında soruşturma başlatılmasına sebep olur fakat yaptığı için suç olduğuna kanaat getirilmez. Öte yandan bu, RKO Stüdyosu için Welles'e

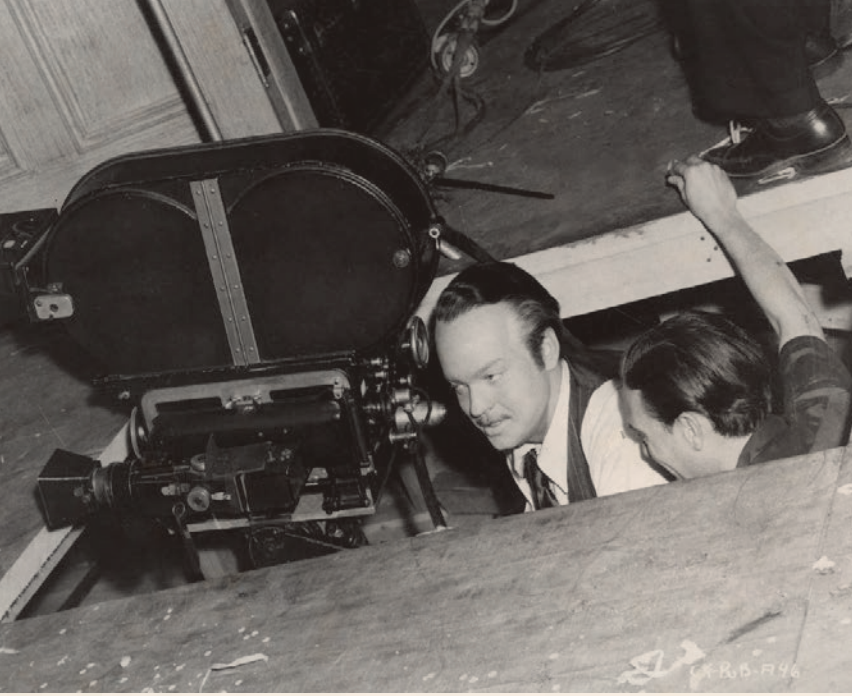
daha önce bir stüdyonun çok az yönetmene sunduğu bir rahatlığı sunması için yeterli olur. Bu dönemle alakalı olarak Welles "hapse girecektim, onun yerine Hollywood'a gittim" der.

Welles RKO'ya edebiyattan uyarılama iki film projesi sunar fakat bunlar reddedilir. Bunun üzerine *Kane*'in diğer senaristi, aynı zamanda Welles'in dostu Herman Mankiewicz medya patronu William Randolph Hearst'ün hikâyesini anlatmayı teklif eder. Hearst renkli ve sansasyonel bir hayatın adamıdır; yaşlandıkça yalnızlaşır, gülünç durumlara düşer. Yalan ve kurmacayla olan ilişkileri bakımından da Hearst, dünyaların savaşa girdiği üzerine herkesi ayağa kaldıran Welles'e yakındır. İşin aslı, Hearst'ün boyalı basınının Welles'in radyo yayınından farkı yoktur.

Anlatmak ya da Aldatmak

Hearst'ün sahibi olduğu Herald-Examiner'ın editörlerinden Vern Whaley ilk sayfadan girecekleri bir cinayet haberinde geçen adresin kullanılmayan boş bir arsa olduğunu öğrenir. Hemen redaktörün yanına gider ve ona adresin yanlış olduğunu söyler. Redaktör bunun üzerine Whaley'i sakinleştirmeye çalışır: "Sakin ol Vern, hikâye baştan sona yanlış." İlk sayfadan giren bir yalan haber ya da "yalnızca bir tatil eğlencesi" olduğu anons edilmek zorunda kalınan bir radyo yayını. İkisi de asılsızken biri neden daha gerçekçi?

"Aslında, o yayını yaparken o kadar da masum değildik," der Welles. "Çünkü radyo denen o sihirli kutudan çıkan her şeyin olduğu gibi kabul edilmesinden yorulmuştuk. İnsanlar gazetede okuduklarına ve kendilerine anlatılanlara şüpheyle yaklaşıyordu. Ama radyo geldiğinde, ve sanırım şimdi aynı durum televizyon için geçerli, bu kutudan çıkan her şeye inanılıyordu". Bu bakımdan



Welles'in belki de yaptığı en büyük iş önce radyoda, daha sonra *Kane* ile sinemada duyulana/görülene olan itimadı sorgulaması ve kırmasıydı.

Hollywood'un Karıştığı Gün

Böylece Welles kariyerinin ilk sinema filminde ilk ve son kez özgün bir hikâyeyle çalışır. Kendisi ülkenin bir tarafında, Mankiewicz diğer tarafında *Kane*'in senaryosunu yazarlar ve sine-

ma tarihinde yönetmenden çok yazarların konuşulduğu nadir bir ihtilaf doğar. 1971'de eleştirmen Pauline Kael "Raising Kane" adlı makalesinde filmin senaryosunun Mankiewicz'e ait olduğunu, üstelik yazar haklarından vazgeçmesi için Welles'in Mankiewicz'e para dahi teklif ettiğini yazar. Mankiewicz profesyonel çalışır, film için yaptığı bütün çalışmaların ve taslakların evrakını biriktirir. Amerikan Yazarlar Birliği'ne bu evrak-

la başvurduğunda, jenerikte isminin Welles'in önüne yazılmasını hak ettiğine karar verilir. Güçlü dayanakları olmasa da Kael'in yazısı fazlasıyla dikkate alınır. Hâlâ dahi pek çok kişi Kael'in görüşlerine yakın durur.

Welles'e sahip çıkanlar da olur, böylece Hollywood bir anlamda ikiye bölünür. Peter Bogdanovich ile gerçekleştirdiği mülakatlarda ve akademisyen Robert Carringer'in senaryonun son hâlini alana kadar elden geçirildiği yedi nüshayı da titizlikle incelediği çalışmalarında Welles'in senaryodaki en büyük rolü, çocukluğu ve yaşlılığı arasında *Kane*'e bir karakter kazandırmak olur. Bu karaktere Mankiewicz'in Hearst'ün hayatıyla birebir irtibatlı, anekdotların art arda sıralandığı taslaklarında rastlanmaz.

Böylece Welles, *Kane*'i olabildiğince Hearst'ün etkisinden kurtarır ve bir bakıma kendisine yakınlaştırır. Örneğin Susan, Kane ile tanıştığı sahnede ona "Siz ne çok numara biliyorsunuz. Sihirbaz mısınız?" diye sorar. Kane değil ama Welles bir sihirbazdır, sihri yeniden sinemaya taşır. Melies'nin filmlerinde heyecan uyandıran şey *Kane*'de de vardır ve film, hâlâ Welles'in en tartışmalı numarasıdır. ■

YAVUZ ÖZER

SİNEMASAL ANLAMIN OLUŞUMUNDA MEKÂNIN ETKİSİ

SÖYLEŞİ: MELTEM İŞLER SEVİNDİ

Mimari ve sinema üzerine çalışmalar yapan Afyon Kocatepe Üniversitesi Öğretim Üyesi Yard. Doç. Dr. Yavuz Özer, Türkiye sinemasında mekân kullanımını incelemek için başladığı doktora tezine Orta Asya Türk sanatını incelemekle başlar. "Sinemasal Anlamın Oluşumunda Mekânın Etkisi ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekân Kullanımı" adıyla nihayete eren bu çalışması kapsamında üç ay boyunca Kazakistan'ın birçok bölgesini dolaşır. Uygur fresklerinden, minyatüre, gölge oyunundan, mimari ve ebru gibi karmaşık sanatlara kadar, sanatsal mekânın Türk sineması ile ilişki kurabileceği sonucuna ulaşan Özer ile doktora çalışması üzerine keyifli bir sohbet gerçekleştirdik.



Mekân ve sinema üzerine çalışmaya nasıl karar verdiniz? Çalışmanızın kapsamını neler oluşturuyor?

Doktora tezim için sinema ve mekân ilişkisi üzerine bir şeyler yapma fikri en başından itibaren vardı. Sinemanın yanı sıra mekân sanatı olan mimari üzerine hobi düzeyinde bir ilğim var. Geleneksel mimariler, mekân ve insan ilişkisi, mimari felsefesi, Le Corbusier'nin modern mimari üzerine tezleri, İslam mimarisi, Rönesans, barok, gotik mimari hakkında çeşitli kitaplar okumuştum. Okumalar esnasında sinema ve mimarinin yeni bir mekân, dünya kurma ve insanı, yaşamı, toplumu, kültürü ve nihayet anlamı bu mekânlar üzerinden yeniden inşa etmesindeki benzerliği keşfetmeye başladım. Bu keşif, sinema üzerine o zamana dek kavradıklarımı yorumlamak için yeni bir bakış açısı kazandırdı.

Başlığım belli idi: Sinema ve Mekân ilişkisi. İki genelgeçer kavram ve kimsenin itiraz etmeyeceği bir malumun ilanı idi bu başlık. Bu ilişki üzerinden Türk sinemasına eğilmek, Türk sinemasında mekânın nasıl oluşturulduğunu/kullanıldığını araştırmak istedim. Çünkü Türkiye'de hazırlanan bir doktora tezinin, evrensel kavramlar üzerine kurgulanıyor olsa bile, Türk sineması üzerine eğilmesi gerektiğini düşünüyorum. Tezim bu şekilde ortaya çıktı.

Tezin kapsamının belirlenmesi genelden özele doğru bir yol izleyerek ortaya çıktı. Sinema ve mekân ilişkisi üzerinden sinemasal anlamın oluşturulduğu ön kabulü ile yola çıktım. Mekân üzerinden anlamın oluşum aşamalarında Türk sinemasının hangi yollar-
dan geçtiğinin izini sürdüm. Kapsamı oluşturan sac ayakları "sinemasal anlamın oluşumu", bu oluşumda "mekânın etkisi" ve "2000 sonrası Türk sinemasında mekân kullanımı" idi. Öncelikle "mekân" kavramının çeşitli tanımlarını ortaya koydum. Sanatsal mekânı tanımladım. Modern bir sanat olan sinemanın ken-
dinden önceki görsel sanat akımlarından, alışkanlıklarından etkilenmesi kaçınılmaz. Bu nedenle sinemasal mekânı incelemeyen önce sanat ve mekân arasındaki ilişkiyi vurguladım.

Türk sinemasının son döneminde sinemasal mekânın nasıl oluşturulduğunu, mekânın nasıl kullanıldığını ortaya koymak için Türk sinemasının beslendiği sanatsal arka planı araştırmak istedim. Sanat tarihimiz boyunca ilerleyerek Türk sinemasının tarihsel seyirini inceledim. Son dönem Türk sinemasından kastım 2000 sonrası idi. Bunun gerekçelerini ortaya koyarak bu dönemden seçtiğim yönetmenlerin filmlerini mekân kullanımı bakımından inceledim.

Hangi filmleri incelediniz ve bu filmleri hangi kriterlere göre değerlendirmeye aldınız?

Görsel bir sanat üzerine bilimsel bir çalışma yapmanın bana göre en önemli gerekliliklerinden biri, mümkün olduğunca çok örnek ile kuramınızı oturtmanızdır. 2000 öncesi Türk sineması için mekân kullanımındaki gelişim ve değişimi örneklerle ortaya koymaya çalıştım. Son dönem Türk sineması için ise sadece belirli filmleri ele almanın yanı sıra Derviş Zaim, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan ve Fatih Akın'ın üçer filmini inceledim. Fark ettiğiniz gibi bu yönetmenler filmlerinde Türkiye'ye ait motifleri kullanmış, bir anlatım derdi olan, kendi sinemasal anlatımlarını, mekân kullanımları ile oluşturma çabasındaki yönetmenler. Ayrıca 2000 sonrasında üç ve daha fazla film çekmiş olmaları ve bu filmlerin yurt dışında da kabul görmüş olması bir başka kriterimdi.

Sinemasal mekânı oluşturan unsurlar nelerdir?

Sinema diğer sanatlara göre gerçeğe en yakın olması, görselliğinin yanı sıra işitsel olması, devrim içermesi bakımından ayrı. Sonuçta sinema iki

Sinema ve mimari arasında bir mekân, dünya kurma ve insanı, toplumu, kültürü ve anlamı bu mekânlar üzerinden inşa etmesindeki benzerlikle ilgileniyorum.

boyutlu perde düzlemi üzerine aktarılan fotoğraf karelerinin hareket kazanması. Fotoğraf ise mağara döneminden bu yana görsel sanatların atası olan resmin mekanikleşmiş modern bir görünümü. Böylece resimde mekânsal oluşumu belirleyen tüm unsurlar sinema için de geçerli oluyor. Nokta, çizgi, doku, renk vs. Ancak resim yüzlerce yıl, iki boyut sınırını aşabilmek için çabaladı. Rönesans, perspektif ile üçüncü boyutun aşıldığı bir devrimdi. Öyle bir devrim ki insanların varoluşlarını ve evreni sorgulamalarına neden oldu.

Oysa sinema fitrat olarak nesnelere etrafını dolaşabilen bir devrimde sahip. Kamera hareketleri kadar kamera önündeki hareketler de mekânı oluşturuyor. Üstelik ses de mekânı oluşturan, derinleştirilen bir unsur. Pascal Bonitzer'in *Kör Alan ve Dekadrajlar* kitabında belirttiği gibi, sinema alan-dışında bile mekânı oluşturmaya devam ediyor. Bu durum sinemasal mekânı gerçeğe yakınlaştırdığı gibi, gerçeküstü bir konuma da ulaştırıyor. Tüm bu unsurlar, sinemasal mekânın, mimari mekân gibi düzenlenmesi için kullanılan unsurlar. Yani perdeye yansıyan nesnelere, insanlar, tüm şekiller birer mimari mekân gibi boş bir perde alanını biçimlendirmeye başlıyor. Üstelik bir de kurgu var, kurgu ile gerçek mekânlar da yeni mekânlara dönüşüyor.

Sinemanın arkaik bir arka planını çıkardığımızda, onu tiyatro ile ilişkilendirebiliriz, sonuçta bir hikâye anlatımı söz konusu. Ya da geleneksel bir örnek daha verelim: gölge oyunu. Yüzlerce yıl insanlar hikâye dinlemek için sabit bir sahneye ya da perdeye baktılar. Oysa sinema, kurgu ile yeni bir dünya kuruyor. Bir mekânın sinema perdesinde başka bir mekâna eklenerek yeni bir mekân ortaya çıkarması daha önce hiçbir sanatta görülmedik şekilde insanların algılarını genişletti. Sanatın anlam oluşturma kabiliyetini artırdı. İnsanların ilk kez izlediğinde üzerlerine gelen trenden kaçmaları, sinemanın mekân üzerinden ne derece etkili bir anlam üretme aracı olduğunu gösteriyor.



Türk sineması Türkiye'deki demokrasi mücadeleleriyle paralel seyir izliyor. Siyaset uzun yıllardır her şeyi etkilediği gibi, Türk sinema tarihinin de temel belirleyicilerinden biri.

Sinemasal mekânın tarihsel süreç içerisinde değişimini Türkiye Sineması özelinde dönemsel olarak değerlendirmek mümkün mü? Özellikle, Tiyatrocular Dönemi'nden Sinemacılar Dönemi'ne geçişte yaşanan sinemasal mekânın değişimi ile fantastik ve tarihi filmlerdeki dekor/mekân kullanımının geçirdiği evrimi merak ediyorum.

Türk sineması kabul gören bölümlenmeye göre, Türkiye'deki demokrasi mücadeleleri ile paralel bir seyir izliyor. Siyaset uzun yıllardır her şeyi etkilediği gibi, Türk sinema tarihinin de temel belirleyicilerinden. Tiyatrocular Dönemi bildiğiniz gibi tek parti dönemi boyunca sürüyor ve sinemada da tek adamın varlığı söz konusu. Mekân sadece tiyatro mekânı -bazı istisna çabalar olsa da- sinema yıllarca tiyatronun bir nesnesi konumunda. Çok partili hayata geçiş ile toplum hayatında bir çeşitlilik, hareket görülmeye başlıyor. Türkiye ilk kez dünyaya

açılıyor. Sinemasal mekânın da kısa bir geçiş döneminden sonra, tiyatrodan kurtulmaya, çeşitlenmeye başladığını görüyoruz. Lütfi Ömer Akad'ın *Kanun Namına* (1952) filmini alalım. Kamera ilk kez, gerçekten İstanbul sokaklarına, evlere, insanların içine girdi. Sinemasal mekân; kamera hareketleri, oyuncunun takibi ile devinim kazandı. Sinematografik bir anlatım kurgulanmaya çalışıldı. Devletçilikten kurtulup, dünyaya açılan bir anlayış -eleştiriler olsa da- sinemasal mekânda da kendini gösterdi.

Belki o dönemki fantastik filmler ile bugün alay ediyoruz, ancak yıllarca tiyatro mekânını temel almış bir sinema anlayışına karşı -taklit de olsa, yapay ve basit görünse bile- diğer ülkelerdeki sinema anlatımlarının Türk sinemasında da denenmeye başlanması, Türk sinemasına yeni bir ufuk kazandırmıştır. Düşünsenize kalıplaşmış bir tiyatral anlatıma karşı insanlar ilk kez fikir üretmeye başladılar. Sinemada yeni türler denenmeye başlandı. Bu da yeni mekân arayışları demek: tarihi filmler, gerçeküstü filmler, hatta korku filmleri.

Sinemamızda mekân kullanımındaki karakteristikleri beş ana başlık altında özetlemişsiniz.

Bu kategoriler benim çıkarımlarım. Elbette başkaları benzer çalışmalar yaptıklarında, yeni kategoriler ekleyebilir veya benim kategorilerime katılmayabilir. Bu kategorileri, 2000 sonrası filmleri tek tek tarayarak -ki binden fazla film yapıyor- ortaya koymaya çalıştım.

İlki: "Ataerkil Baskı ve Kuralların Sinemasal Mekân Kullanımına Etkisi". Türkiye toplumunun ataerkil karakteristiği sanıyorum tartışma götürmez bir gerçek. Günlük yaşam içinde bu belirlenişi hissediyoruz. İç-dış tüm mekânlarda bu belirleniş kendini gösteriyor. Sonuçta padişahın perspektif kuralları dışında bırakılarak büyük çizildiği bir minyatür geleneğinin devamı sinemamız. Ancak 2000'li yıllar sonrasında ataerkil yapıya eleştirel bir yaklaşım var. Bu yaklaşımın ilk adımlarını 1980 sonrası filmlerde görmeye başlamıştık. 2000 sonrasında birçok yönetmen mekânsal unsurları ataerkil alışkanlıklarla -Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi- değil, bilakis bu yapıyı seyirciye mekânsal konumlanışı vurgulayarak oluşturdular. Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006) filmi buna bir örnek.

Bir diğer kategori: "Taşra ve Kent Çatışmasının Sinemasal Mekân Kullanımına Etkisi". 2000'li yıllarda öne çıkan bir özellik bana göre. Önceden taşra bildiğimiz taşraydı. Sinema perdesinde ilkokul resimlerindeki gibi resmediliyordu, uzaktaki gitmediğimiz, görmediğimiz köyler sahipleniliyor, yüceltiliyordu. Kent ise yozlaşmanın sembolü idi. İlginçtir 1980 sonrasında bile bu böyle idi sinemamızda. Ancak 1990'lar ile birlikte yeni ara mekânsal formlar baş gösterdi. Kentler içinde getto alanlar, bildiğimizin dışındaki taşra gibi. 2000 sonrasında ise ne kent bildiğimiz kent, ne taşra bildiğimiz taşra. Daha çok gerçekçi, eleştirel, hatta ezber bozucu şekilde eleştirel bir bakış söz konusu. Taşra ve kent arasındaki mekânsal çatışma ise hâlen devam ediyor. Sadece yönetmenlerin bakış açıları değişmeye başladı.

"Sinemasal Mekânın Çok Kültürlü Görünümleri" başlığı ise Türkiye sinemasının beslenebileceği kaynakların zenginliğinin -önceki istisnalar dışında- 2000 sonrasında yeni yeni keşfedilmeye başladığını ortaya koyuyor. Sinemasal mekân, farklı kültürel, etnik, dini vb. unsurların katılımı ile şenlenmeye başladı. Filmlerde Türkiye coğrafyasının çok çeşitli kültürel unsurları görünmeye başlamış, hatta bu unsurları temel alan birçok film art arda ortaya çıkıyor.

"Sinemasal Mekânın Geleneksel Sanatlar ve Kültürel Özelliklerden Bilinçli Şekilde Yararlanılarak Kullanılması" başlığı da 2000'li yıllarda Türk sinemasındaki mekânsal dönüşümde en çok dikkat çeken kategorilerden biri. Türk sineması geleneksel sanatlarla hep ilişki halinde olmuştu tarihi boyunca. Ancak bu ilişki, biraz bilinçsizdi. Örneğin sinemamızın Karagöz'ün devamından öteye gidemediği eleştirileri vardı. Bu, sinemasal mekânı oluşturan unsurların göz ardı edildiği tek boyutlu bir sinemasal anlatıma işaret ediyor. Bugün ticari filmlerde, dizilerde hâlâ bu tek boyutlu, klişe mekân kullanımını görüyoruz. Türk sineması diğer ülke sinemalarına göre geç kalmış olsa da sahip olduğu sanatsal mirasın farkına varmaya başladı. Nasıl Akira Kurosawa filmlerinde geleneksel Japon sanatsal mekân anlayışını, Yasujirō Ozu filmlerinde benzer mekânsal etkilenişleri görüyorsak, bilinçli bir etkilenme Türk sinemasında da kendini



Sinema yeni bir sanat ama toplum binlerce yıldır alışkın olduğu kalıpları görmek ister. Yeşilçam halk sinemasıdır. Halk, Karagöz'deki gibi aynı karakterlerin aynı mekânlarda aynı replikleri söylemesinden hoşlandı.

gösterdi. Derviş Zaim, filmlerindeki bariz göndermelerle bu konuda en göze çarpan yönetmen. Tek tek filmler üzerinden düşündüğümüzde de mesele *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminin köy evi sahnelerinde sanki Doğu masalı anlatımlarının görselleşmiş halini görmüyor muyuz? Ya da *Ulak* (2008) filmi bir Doğu anlatısı değil mi?

Yönetmenlerin gerçek mekânı sinemasal mekâna dönüştürürken kendi gerçekliklerini yarattıklarını söyleyebiliriz. Müdahale edilmiş bir gerçek mekânın ya da yaratılmış bir mekânın (dekorun) sahiciliğini sorgulayan, bunu yapısökümüne uğratmaya çalışan filmleri görmek mümkün mü?

2000 öncesinde bahsettiğiniz şekilde yönetmenlerin kendi sinematografisini oluşturma ça-



İki bin sonrasında ne kent bildiğimiz kent, ne taşra bildiğimiz taşra. Gerçekçi, eleştirel, hatta ezber bozucu bir bakış söz konusu. Taşra ve kent arasındaki mekânsal çatışmaysa hâlen devam ediyor.

baları, gerçek mekânları kendi anlatımları için kur-gulamaları hep var oldu. Ancak biliyorsunuz Türk sinema tarihi aslında yönetmenlerin yapımcılar ile aralarındaki trajik mücadelenin de tarihidir. Metin Erksan, Lütfi Ömer Akad, Halit Refiğ, Yılmaz Güney ve diğerleri... 2000 sonrasında yönetmenlerin dijital teknoloji ile filmlerini yurt dışındaki mecralarda da pazarlayabilmeleri, Kültür Bakanlığı'nın destekleri ile mekân kullanım konusunda özgürlükleri, hareket alanları arttı.

Mesela Ümit Ünal filmlerinde mekânı kendine özgü bir kullanım arayışındadır. *Dokuz* (2001), *Ara* (2007) gibi filmlerin klostrofobisine karşı, *Anlat İstanbul*'un (2004) İstanbul tasvirleri. Ya da *Üç Maymun* (2008) filminde Nuri Bilge Ceylan'ın ıssız, tenha ve karanlık İstanbul'u. Zeki Demirkubuz,

Semih Kaplanoğlu, Kutluğ Ataman, Fatih Akın filmlerini gözünüzün önüne getirin. Küçümsediğimiz Türk sinemasının ne denli güçlü bir mekânsal atılım içinde olduğunu fark etmememiz acı. Bu arada 2000 sonrası ortaya çıkan ve hızla gelişen, kısmen yeni sayılabilecek türlerin de mekân arayışlarını es geçmeyelim. Korku filmleri, fantastik komedi filmleri... İlginç, farklı, yeni karakterler ve dolayısıyla yeni mekânlar...

Sinema sanatının mekân kullanımıyla diğer sanat dallarının mekân kullanımı arasında farklılıklar var mı?

Sinema yedinci sanat sıfatını hak ediyor. Diğer sanatların bir araya getirildiği bir kolaj gibi. Resimden, tiyatrodan, heykelden, müzikten hatta edebiyattan mekân kullanımı konusunda yararlanıyor. Hepsinin karakteristiklerini kullanabiliyor. Perde dışına taşırıldığı mekânsal oluşumu ile algılarımız üzerinde oyun oynayabiliyor. Sinemanın bir çeşit rüya olması kadar gerçeğin olduğu gibi aktarımı olması onu girift bir konuma yerleştiriyor. Diğer sanatlara benzediği kadar hepsinin özelliklerine mekân kullanımında sahip olmasıyla onlardan ayrışıyor da. Kurgu aslında bu ayrışmayı keskinleştiren en temel unsur: geçişken, eklektik mekânlar, hareketli görüntü ve görüntüyü oluşturan düzlem üzerindeki hareketli nesnelere. Teknoloji geliştikçe de mekân kullanımı zenginleşiyor ama sinemasal mekânın farklılığındaki temel mantık hep aynı: devinim.

Yeşilçam filmlerindeki mekân kullanımında bir tekrar ve aynılık söz konusu. Bu durum nasıl bir etkiye sebep oluyor?

Bunun temellerini geleneksel olarak toplumu-muzun bir anlatıya karşı ilgisinde aramak gerekiyor. Geleneksel sanatlarımız, Avrupa'nın aksine çizgisel ilerleme üzerine kurulmamış. Aynı olanın sonsuz döngüsü üzerine anlatımımız gelişiyor. Masallar hep aynı anlatım ile başlar: bir varmış, bir yokmuş. Dinleyici en başından dinlediğinde bir gerçeklik aramaması gerektiğini kabullenmiştir. Anlatıcı da bu bakımdan rahattır ve mekânı istediği gibi kurgular: Her tepenin üzerinde bir ejderha, tepenin ardında ateşten bir deniz ve mumdan gemi ile ulaşılabilir sevgili... Halk

türkülerimiz, gölge oyunlarımız, minyatürümüz hep belirli kalıpların tekrarıdır. Sinema yeni bir sanat ama toplum binlerce yıldır alışkın olduğu kalıpları görmek ister. Yeşilçam halk sinemasıdır. Halk, Karagöz'deki gibi aynı karakterlerin aynı mekânlarda aynı repelikleri söylemesinden hoşlandı. Her defasında yeni bir hikâye dinliyormuşçasına Yeşilçam'a sahip çıktı. Madalyonun olumsuz yüzünde prodüktörlerin bu durumu ticari kazanca çevirmesi, "halk bunu istiyor" kolaylığına kaçması da var. Aslında sanatsal akımlar her toplumda benzer aşamalardan geçiyor.

Sinemasal mekân ile izleyici arasında nasıl bir ilişki var? Sinemasal mekânın yaşadığı değişim/dönüşüm izleyicinin sinema algısında da değişime sebep oldu mu?

Tecimsel sinema kitle kültürünün yüzeysel, basit algılanabilir beklentileri üzerinden kurgulanıyor. Sadece Türkiye'de değil tüm dünyada bu kural geçerli ve birbirine benzer mekânsal oluşumlar şaşırtıcı değil. Ancak bireysel anlatım ile farklılaşan mekânlar, farklı öyküler, farklı sinematografiler görmek isteyen kitlelerden bahsediyorsak; sinemasal mekân ile izleyici arasında müspet bir ilişki var. Bağımsız, şahsi anlatımı ile ortaya çıkan bir yönetmen bir kitle oluşturuyor ve o kitle aynı yönetmenin yine kendini şaşırtmasını bekliyor. Bu durum yönetmenleri yine mekânsal arayışlara itiyor. Seyircinin beklentisini karşılayamayan bir yönetmen ne kadar iyi bir film çekerse çeksin, tekrara düşmeye başlarsa, bir süre sonra seyirci ilgisini de kaybeder. Kişisel öyküleri ile başarılar kazanan yönetmenlerin filmleri üzerinde titiz çalışmaları, aceleci davranmamaları hep bu kaygıdan besleniyor. Seyirci, yönetmeni daha farklı düşünmeye sevk ediyor. Bu da sürekli gelişim ve değişim demektir. *Uzak* (2002) ve *Kış Uykusu*'nu (2014) göz önüne getirin, aslında birbirinden farklı filmler. *Uzak* filminin tekrarlarını görmüş olsaydık, yönetmenin yeni filminde neler deneyeceğini merak etmiyorduk.

Çalışmanızın son bölümünde 2000 sonrasında film çeken bağımsız beş yönetmenin filmlerini çözümlediniz. Bu yönetmenlerin mekân kullanım tercihlerindeki benzerlikler ve farklılıklar neler?



İki bin sonrası dönemde her yönetmen kendi mekânı üzerinden kendi öyküsünü anlatmak istiyor. Türk sinemasında belirli bir anlatım, kendine özgülük ortaya çıkıyor.

Asıl benzerlik, kişisel anlatımdaki ısrar. Her yönetmen mekân üzerinden kendi öyküsünü anlatmak istiyor. Farklı karakterler, farklı öyküler ve farklı mekânlar. Sinemasal unsurların mekânsal oluşum için kurgulanışı farklı farklı ancak bu farklılıklar içinde 2000 sonrası dönemde en çok göze çarpan özellik, artık Türk sinemasında belirli bir anlatımın, kendine özgülüğün ortaya çıkmaya başlaması. Bu filmlerdeki mekânlar, artık biliyoruz ki, ezberlediğimiz klişeler değil. Taşra-kent, zengin-fakir vs. gibi mekân karakteristikleri klişeler üzerine kurgulanmıyor. Yönetmenler, kendilerine zenginlik kazandıracak ne varsa kullanmaya çalışıyorlar; Türk ve dünya edebiyatı, resim sanatı, geleneksel sanatlar, varoluş üzerine felsefeler, mitolojiler, dinler/peygamberler tarihi, müzikler (Fatih Akın filmlerini gözünüzün önüne getirin, mekânlar müziklerle doldurulmuş anlamlar üretiyor) ve hatta sessizlik. Sinemanın ne kadar zengin unsurlara sahip olduğu ve mekânların bu unsurların sonsuz kombinasyonlarıyla kurgulandığı gerçeğini bu filmlerin nevi şahsına münhasır farklılıklarında görebiliyoruz. ■



SİNAN SERTEL KÖTÜYÜ BETİMLEMEK İSTEMEDİM

SÖYLEŞİ: BETÜL DURDU

Sinan Sertel 2010'da çektiği ilk kısa belgesel filmi *Sinyal Yok* ile başlayan ve *Mahrem*, *Gölge Oyunu*, *Adem'in Hikâyesi* gibi kısa kurmaca filmlerle sürdürdüğü sinema çalışmalarına ilk uzun metrajlı film projesi *Bir Gün Bir Çocuk* ile devam ediyor. TRT Televizyon Filmleri projesi kapsamında hayata geçirilen proje, Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu'na ait Sevgi Evleri'nde yaşayan yetim çocukların umuda dair hikâyelerini anlatıyor. Hâlihazırda çekimler devam ederken filmin setine konuk olduk ve yönetmenle ilk uzun metraj deneyimi hakkında konuştuk.

Bir yetim hikâyesi anlatma fikri nasıl ortaya çıktı?

İHH'nin Yetim Dayanışma Günleri kapsamında bir reklam filmi çekmek için Murat Pay ile Güneşoğlu'ya gitmiştik. Suriye sınırını geçtik, mülteci kamplarında çekim yaptık. Kamplarda yaşayan çocukların hâllerini yakından gördük. Bir şey yapılabilir mi diye düşünmeye başladım. Fikir buradan çıktı. Yetim mevzuu ajitasyonla betimleniyor. Filmimizde çocuklar öyle değil. O bakımdan biraz ters köşe. Çok güçlü çocuklar; komik, kararlı, bir şeylerin peşinden gidebilen çocuklar. Bu bakımdan gerçekçi olmadığı söylenebilir. Seyirciyi ilk andan itibaren içine alan, soluksuz izlenebilecek bir film yapmak istedim.

Sizin onları nasıl görmek istediğinizle mi alakalı bu?

Filmin mottosu: "Gülen bir çocuk varsa, umut vardır!" Şartlar ağır olsa da bir çocuk gülüyorsa -ki hep gülecek bir şeyler bulurlar- devamlı bir umut vardır. Bu aşamada, sevgi evi bir fon olmaya başlıyor. Bu sevgi evindeki çocukların hikâyelerini anlatan bir filmdir demek yanlış. Umuda dair bir söylem var ama lafını sevgi evleriyle söylüyor.

Hikâyenin gelişim süreci nasıldı?

Hayata karşı dezavantajlı çocukları ele alıyoruz. Amacım kötü bir karakter çizmeden hikâyeyi anlatabilmektir. Kafamda "kötüyü betimlememek" diye bir fikir vardı. Nasıl yapabilirim diye düşünürken Mete karakteri çıktı. Mete karakteri yurt dışında eğitim görmüş, akademide çocuk psikolojisi üzerine mesafe kat etmiş, alanında uzman lakin bildiklerini pratiğe dökemeyen, modern hayata kısmen teslim olmuş, rahatını ve bireyselliğini ön plana çıkaran bir tip. Eşi çok istemesine rağmen çocuk istemiyor, hatta bu konuda eşini ve babasını karşısına alıyor. Fakat işler değişiyor, film de öyle başlıyor. Doktora tezinin danışman hocası Mete'yi Anadolu'da bir sevgi evine yolluyor. Kendini pratik alandan uzak tutan Mete, yüzleşme için sevgi evine geliyor.

Kötüyü betimlememeye çalışırken kötü olanı nasıl ifade ettiniz? Kötü hiç mi yok, yoksa iyi üzerinden bir kötü anlatımı mı söz konusu?

Neredeyse kötü yok diyebiliriz. Kötü betimlemesi iyi üzerinden ve çok yüzeysel yapılıyor; sadece



Mülteci kamplarında yaşayan yetim çocukları gördükten sonra bir şey yapılabilir mi diye düşünmeye başladım. *Bir Gün Bir Çocuk*'un fikri buradan çıktı.

yanlış kararlar veren adamlar var. O bakımdan Batılı sinema terimi "çatışma" çok fazla yok. Oldu, olmadı bilmiyorum ama niyet buydu. Sert çatışmalar olmadan anlatmaya çalıştım. Çatışma yok denilince akla filmin sıkıcı olduğu gelebilir. Bunun için kullandığımız araç basketbol turnuvasıydı. Çocuklar turnuvayı kazanmak istiyorlar ve rekabet üzerinden sürükleyicilik, merak unsuru sağlanıyor. Ama bu basketbol maçlarında kazananın önemli olmamasını istedim. Bu bakımdan gerçekçi bir film değil, gerçekçi olma niyeti de yok.

Filmin çekimlerine kadarki süreç nasıldı? Nasıl projelendirdiniz filmi?

Çalışmaya iki yıl önce başlamıştık. Bir kez niyet ettik yapmaya, sonra olmayacağını düşünüp bıraktık. Sonrasında, senaryolara destek vermek amacıyla TRT TV Filmleri projesi duyuruldu. İlk defa yapılan bir şey olduğu için çekiciydi, başvurduk. Sekiz yüz altmış dört proje başvurmuş, otuz üç tanesi yapıma değer bulunmuş. Projemizin yapıma değer bulunanlar arasında yer aldığı bildirildikten sonra önümüze bir süreç sunuldu. İlk başta iki haftalık bir senaryo doktorluğu süreci oldu. Senaryomuzu çalışan bir senaryo doktoruyla metni geliştirdik. Senaryoma müdahale edile-

cek diye endişe etmiştim fakat senaryo doktoru tam tersine sorular sorarak senaryoyu daha anlamlı bir yere getirdi. Hatta senaryo doktorluğu sürecinden sonra iki draft daha yazdım. Bir sonraki aşamada yapım atölyesi vardı. New York Film Academy'den hocalar geldi. Tabii yapım atölyesinin biraz havada kalan tarafları oldu çünkü buradaki film yapım dinamiklerine hâkim değiller. Hollywood ile karşılaştırma söz konusu. Proje bazında bire bir görüşmelerimiz oluyordu. İçlerinden birinin eşi basketbol koçuymuş ve projemizi çok sevdi. Onunla proje üzerine epey konuştuk. Hollywood'da bu proje nasıl yapılırdı, diye sordum, o da bunu anlattı. Orada da senaryo ufak değişikliklere tabi oldu. Bu süreç de sona erdikten sonra yapım aşamasına geçtik.

Oyuncu ve ekip seçiminde nelere dikkat ettiniz? Nasıl bir ekip kurdunuz?

Daha önce ticari işler, kısa filmler yaptım. Aıştığım, çalışmasını/tarzını bildiğim, fikriyatımızın uyduğu tanıdıklarım vardı. Ahmet Uluçay'ın görüntü yönetmeni İlker Berke ile çalışma fırsatım oldu. Kendisiyle daha önce reklam filmleri çekmiştik. Çok sevdiğim *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminin görüntü yönetmeni idi. Beraber çalıştığımız dostum,

SİNAN SERTEL KİMDİR?

Sinan Sertel, 1981 yılında doğdu. Bursa Fen Lisesi'ni ve İstanbul Teknik Üniversitesi'ni bitirdi. Reklam ajanslarında ve post-prodüksiyon firmalarında çalıştı. Yapımcı Turgay Şahin ile birlikte Fanus-u Hayal Film'i kurdu. İstanbul Sinema Merkezi Kısa Film Atölyesi'nin kurucu yöneticiliğini yapan Sertel'in yazıp yönettiği iki kurmaca, bir animasyon ve bir belgesel olmak üzere toplam dört filmi var. Çalışmaları ile ellinin üzerinde ulusal ve uluslararası festival seçkisinde yer aldı. Uzun metrajlı sinema filmi projesiyle Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü senaryo desteği alan Sertel, TRT için yönettiği ilk uzun metraj filminin prodüksiyon çalışmalarına devam ediyor.



Bu film sevgi evindeki çocukların hikâyelerini anlatıyor demek yanlış olur. Film, umuda dair söylemini sevgi evleri vasıtasıyla söylüyor.

Yozgat Blues'un uygulayıcı yapımcısı Barış Yıldırım, yapımcısı Halil Kardaş ve yönetmeni Mahmut Fazıl Coşkun da projenin her aşamasında çok yardımcı oldu. Ana kadro tanıdığımız, sevdiğimiz insanlardan oluştu.

Çekimlere başlamadan ön hazırlık kapsamında neler yaptınız? Programınızda detaylı provalar var mıydı?

Yapım sürecinde, Kurosawa'nın "fırın etkisi" dediği ufak tefek değişiklikler oldu ama majör değişiklikler değil. Mekân senaryoyla birlikte hazırlandı. Her şey senaryodan yola çıkarak inşa edildiği için çekimler rahat geçti. Sekiz tane başrol çocuk var, turnuvadaki diğer çocuklarla birlikte kalabalık bir çocuk kadromuz var. Ön hazırlık bunun için iyi oldu. Oyuncu koçuyla çalıştık ve oyuncu koçu hiyerarşiyi ayakta tutmak için bazı kurallar koydu. Mesela ben çocuklarla fazla ilişkiye girmiyorum. Oyuncu koçuna istediklerimi anlatıyorum, o çocuklarla çalışıp sunum yapıyor ve sunuma göre tekrar oyuncu koçuyla konuşuyoruz. Çocuk çok iyi oyun çıkarıyor, o kadar hoşuma gidiyor ki sarılıp öpesim geliyor ama yapamıyorum. Çocuklarla çalışmanın sancılı olacağını öngörüydüm, bu yüzden oyuncu

koçuyla çalışmaya önem verdim. Çocuk oyuncular iki-üç hafta önceden her gün çalıştılar. Her çocuğun rolünü nasıl oynayacağını biliyorduk, çekimlere hazır geldiler. Böylece çekimler sırasında da bazı ufak ekleme-çıkarmalar yapabildik.

Çekimlerin ikinci gününde birtakım anlaşmazlıklar oldu, yeni bir başrol bulmak zorunda kaldık. Cemil Büyükdöğeri ile çalışmaya başladık. Oyuncu kadrosu gerçekten iyi oldu. Mehmet Usta çok rahat çalıştığım oyuncularından biri. Eklediği bazı şeyler hoşuma gidiyor. Yoğun ve uzun sahnelerimiz vardı, birbirimizi ikna etmeye çalıştığımız oldu. Oyuncularla birbirimize katkıda bulunuyoruz.

Çekimler sırasında senaryoya ne kadar bağlı kaldınız, değişiklikler yaptınız mı?

Finale ilgili büyük bir değişiklik yaptık. Bir sahneyi çekerken filmin sonunu değiştirmem gerektiğini hissettim. Fikir ekibiyle toplandık, değişiklik yapmak istediğimi söyledim, herkes onayladı. Değişikliği yapmamızda oyuncunun da katkısı oldu. Öyle bir oyunculuk çıkardı ki değişikliği yapmak zorunda hissettik.

Fikir ekibinden bahsettiniz. Sette bireysel mi karar alıyorsunuz yoksa filmin üretim sürecinde yer alan herkes dâhil oluyor mu?

İkisi de. Zanaate yönelik kısmı kollektif yapıyoruz. Mizansen kurarken, sahneyi çekerken kollektif düşünüyoruz fakat bazı yerlerde tek başıma karar aldım. Hikâyeye dayalı hareket ettim. Bazı yerleri mahrem tuttum, müdahaleye izin vermedim. Hatta oyuncu dâhil kimse inanmadan benim dediğim çekildi. Bazen yalnız kalıyorsunuz, anlaşılmak istiyorsunuz ama olmayınca sert kararlar vermek gerekiyor.

Uyum sağlanmasında tanıdık bir ekiple çalışmanın etkisi olmadı mı?

İlker Berke ile uyuşmazlığımız olmadı. Bahsettiğim rejiiyle, filmin derdiyle alakalı kısımlarda oldu.

Hikâyeyi biraz da kendi aile tecrübelerinizden çıkararak oluşturduğunuz için mi böyle yapmayı tercih ettiniz?

Sık karşılaşmadığımız şeyleri denemek istedim. Dini referansları olan bir karakterim var. Onun

hayatına dair detayları o şekilde kurduk. Karakteri gördüğümüz her sahnede fona gül koymak istedim. Saçma geliyor tabii. Başka bir sahneye geçtiğimizde orada gül olmaması lazım, oraya yine gül koyuyorum. Kütüphanede hep mevlid var. Devamlılığı hunharca kırdık. Ekibi ikna etmek biraz zor oldu.

Sette günlük rutininiz nasıl işliyor?

Hazırlık sürecinde neyi, nasıl, nerede çekeceğimize dair bir program çıkardık. Sonra mekânlara gidip hangi ekipmanı, ışığı kullanacağımıza baktık ve bunlara göre üç buçuk haftalık bir program yaptık. Programa uymaya çalıştık ama üçüncü gün çocuk başrolün sesi kısıldı. Bütün program değişti. Bir gün generatör yandı, yine program değişti.

Detaylar sinematografik tercihlerinizi nasıl belirledi? Teknik detaylardan bahsedebilir misiniz?

Basketbol maçlarında üç kamera kullanıyoruz. Normalde de iki kamera çalışıyoruz. Saniyede iki yüz kare çeken kameralar bunlar, zamanı sekiz kat yavaşlatabiliyor. Göremediğimiz mimikleri, anları bize sunabiliyor. Böyle bir tercih yaptık, filmin dokusuna da uygundu. Maçlarda kazanmakla kaybetmenin önemli olmamasını göstermek zordu. Bütün çatışmayı kimin kazanacağı üzerine kuruyorsunuz ama film bittiğinde bunun mühim olmadığı duygusunun çıkması lazım. İnandığım şeyler vardı ve onları anlatmak için biçimle alakalı tercihler yaptım. Yapıp yapamadığımızı bilmiyorum. Sonuçlarını çok merak ediyorum.

Ahmet Uluçay, Türk sinemasında en sevdiğim yönetmen. Bir röportajında "Film setinde çocuk oyunu oynar gibiyim," diyor. Ne demek istediğini hislerimle bir şeyler yapmaya kalkışana dek anlamamıştım. Sonuçtan emin olmadığın hâlde hislerini takip ediyorsun. Tam bir çocuk oyunu, yaramaz bir çocuk tavrı.

Mekân seçimine gelirse, neden Kütahya?

Kesinlikle Uluçay'dan dolayı. Hikâyedeki çocuklar hayat şartlarından dolayı zor duruma düşmüş ama bir şeyler başarıyorlar. Kim gibi? Ahmet Uluçay gibi. Karakterlerden birinin masasında Ahmet Uluçay'ın, arkada İlker Berke'nin görüldüğü bir fotoğraf var. Ahmet Uluçay'ın trendeki resmi de saatte asılı. Bu Ahmet Uluçay'a bir saygı duruşuydu.

Saniyede iki yüz kare çekebilen, zamanı sekiz kat yavaşlatabilen kameralarla çalışıyoruz. Bu kameralar göremediğimiz mimikleri, anları bize sunabiliyor. Filmin dokusuna uyduğu için böyle bir tercih yaptık.

İmkânsızlıklar içinde başarılı olan çocukların hikâyesi. Uluçay'ın hayatının bir versiyonu diyebilir miyiz buna?

Ne kadar yaklaşabildi bilmiyorum ama yapmaya çalıştığım buydu. Buram buram Ahmet Uluçay var filmde. Sadece gönderme değil. Çocuklar birer Ahmet Uluçay. Çocukların geleceğini göstermesek de hakkıyla tekâmül etmiş hâlleri Uluçay'ın kendisi.

Görüntüsünün yanında hikâyede de Ahmet Uluçay yer alıyor mu?

Uluçay bir imge olarak yer alıyor. "Ne kadar zor olursa olsun, bu iş yapılabilir" sözünün karşılığı Ahmet Uluçay. Bizim hikâyeye, ne olursa olsun, bir çocuk gülüyorsa umut var şeklinde yansıyor. Anlam dünyası olarak örtüşme var. Uluçay'ı bilen o okumaları yapabilir, bilmeyen için hiçbir şey görünmüyor.

Çekimlere ne zaman başladınız, ne kadar sürecek?

Üç hafta oldu başlayalı, son bir haftamız kaldı, Eylül başında bitirmeyi planlıyoruz.

Film seyirciyle ne zaman buluşacak, festivallere katılacak mısınız?

Filmin sahibi TRT. Nihayetinde TRT 1'de yayınlanacak. TRT festivale yollama, sinemada gösterime sokma kararı verirse bu da mümkün. Bir takvimimiz var, Kasım ortası gibi filmi TRT'ye sunacağız. Onlar da gösterim, festivale katılımla ilgili karar verecek. TRT, film kuşağı yapmayı ve bu kuşakta her hafta bir film yayınlamayı planlıyor. Filmimiz bu kuşağın bir parçası. Üretim şartlarımızdan, hikâyemizden mutmain olurlarsa film farklı mecralarda yer alabilecek. ■

ÖZGÜR VE KARANLIK BİR ANİMASYON EKOLÜ

KORAY SEVİNDİ

“Animasyon sadece yetenekle ilgili değil, aynı zamanda sabırla ve aşkla ilgilidir.”

Zdenka Deitch

Animasyon alanında ABD ve Japonya “sanayileşmiş” iki ülke olarak karşımıza çıkar. ABD’de yapılan animasyon filmler Hollywood’un referans aldığı yöntemleri ve kaynakları kullanarak çoğu zaman benzer şekilde üretilir. Sektörleşmenin getirdiği imkânlar -özellikle yapım aşamasında- yaratıcılığın etrafında önemli duvarlar örer. Henry Ford’un üretim bandına benzeyen bir yapım sürecinde, özgün fikirler birbirine benzeyen filmlere dönüşür. Tıpkı kurmaca filmler gibi animasyonlar da dünya sinemasına Hollywood’un “kusursuzluğu” olarak dikte edildiği için günümüzde animasyon denilince akla üç boyutlu bilgisayar animasyonları gelir. “Gerçekçilik” adı altında tek doğru olarak gösterilen bu yöntem, artık geleneksel ve stop-motion animasyonun pastadaki yerini oldukça azalttı. Çoğu büyük stüdyonun motion-capture tarzı teknikler kullanmasını da kolaylaştıran bu tür, filmleri animasyon man-

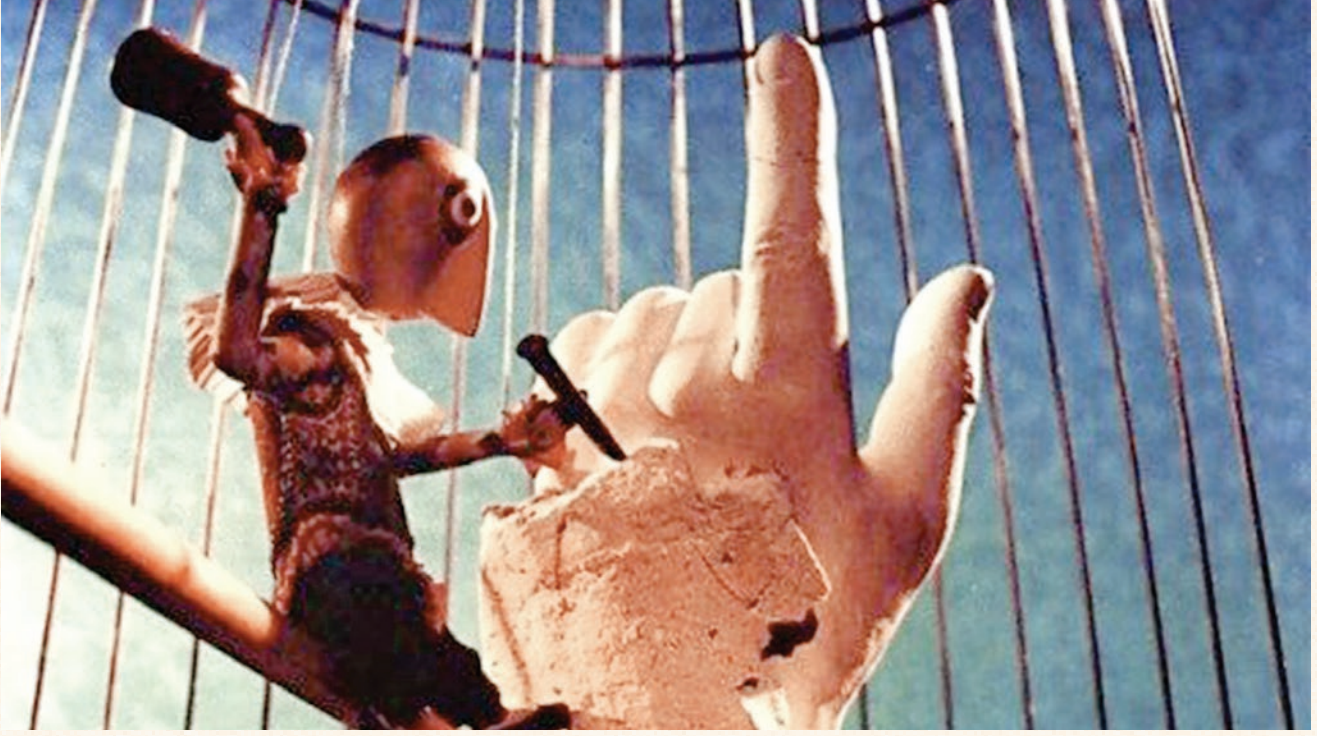


tiğinden uzaklaştırarak kurmaca filme yaklaştırır. Animasyonun köklerine ve ruhuna aykırı olan bu durum animasyonu ticari sinemanın kölesi konumuna sokar. Neyse ki bu konuda Japonya hem “sanatsal” hem de ticari yönüyle “değer” üreten bir örnek olarak ortaya çıkar. Japon sinemasında ülkenin geçmişiyle kültürel birikiminin sağladığı bir özgünleşme söz konusudur. İran sinemasıyla da paralellikler taşıyan bu durum sadece kurmaca alanda değil animasyon alanında da başarılı bir ekol oluşturur.

Bu iki sanayileşmiş ülke dışında kendi hâlinde ve “yalnız” kalmış iki animasyon akımı göze çarpar: Sovyet ve Çekoslovak animasyonları. Zorlu bir siyasi ortamda kendilerine yol bulmaya çalışan bu ekoller -hem devlet destekli çalıştıkları hem de yoğun bir sansür mekanizmasına tabi tutuldukları için- tam bağımsız olamasalar da kullandıkları yöntemlerle özgünleşebildi.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Sovyetlerin işgal ettiği Çekoslovakya’da animasyon sineması kendisine yer edinmeye başlar. Savaş öncesinde yapılan bazı çalışmalar olsa da dönemin ekonomik şartlarında fazla üretim yapılamaz, var olan işler de reklama yönelik çalışmalar olarak kalır. Öncesinde Hitler’in ardından da Sovyetlerin baskısı altında kalan Çekoslovakya, maddi sıkıntılar içinde olsa

ÇEKOSLOVAK ANİMASYON
SANATÇILARI, HEM
DEVLET DESTEKLİ
ÇALIŞTIKLARI HEM DE
YOĞUN BİR SANSÜR
MEKANİZMASINA TABİ
TUTULDUKLARI İÇİN
BAĞIMSIZ OLAMASALAR
DA YÖNTEMLERİYLE
ÖZGÜNLEŞEBİLDİ.



Jiri Trnka'dan Jan Svankmajer'e

Prag'da kurulan Bratri ve Triku animasyon stüdyosu Çekoslovak animasyonunun şekillenmesinde ve gelişmesinde önemli bir etki gösterir. Prag şehrinin kasvetli ve mistik yapısı, sahip olduğu doku ve kültür, edebiyattan resme kadar pek çok sanata kaynak olduğu gibi sinemaya da ilham verir. Ticari animasyonlar üretilirken, önemli animasyon yönetmenleri ortaya çıkar. Sovyet animasyonuna benzer bir ortamdan beslenen Çekoslovak animasyonu da tıpkı Sovyetlerde olduğu gibi kendi auteur animasyon yönetmenlerini doğurur. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından Jiri Trnka ile başlayan bu dönem Trnka'nın bıraktığı bayrağı alan ve daha da ileriye taşıyan Jan Svankmajer ile devam eder.

Çekoslovak animasyonunun temellerini atan ve isim yapmasını sağlayan kişi Jiri Trnka'dır. Bir İngiliz gazetecinin kullandığı "Doğunun Walt Disney'i" adıyla anılan Trnka, aslında kıyaslandığı Walt Disney'den pek çok açıdan farklıdır. Walt Disney daha çok çocuklara ve ailelere yönelik ticari işler yaparken Trnka

SOVYET ANİMASYONUNA BENZER BİR ORTAMDAN BESLENEN ÇEKOSLOVAK ANİMASYONU SOVYETLERDE OLDUĞU GİBİ KENDİ AUTEUR ANİMASYON YÖNETMENLERİNİ DOĞURDU.

da animasyon alanında bir ivme kazanmaya başlar. Uluslararası arenadaki başarılarına ek olarak hızla gelişen animasyon sektörü başta ABD olmak üzere diğer ülkelerin de dikkatini çeker. Böylece Prag animasyon yapımı için ucuz bir üretim pazarı olur. Altmışlarda ABD'den gelen Gene Deitch'in yönetiminde ünlü yapım şirketleri *Tom ve Jerry*, *Popeye* (*Temel Reis*) ve *Krazy Kat* gibi animasyonların işçilik kısmını Prag'daki stüdyolarda yaptırır. Bir taraftan işin ticari tarafı sürdürülürken diğer taraftan bu sürekli üretim mekanizması özellikle kukla animasyonu ve stop-motion türünde özgün eserler üretilmesine imkân tanır.

ÇEKOSLOVAK
ANİMASYONUNUN
TEMELLERİNİ ATAN JİRİ
TRNKA, BENZETİLDİĞİ
WALT DİSNEY'İN
AKSİNE İŞLERİNDE
HER ZAMAN YETİŞKİN
İZLEYİCİYİ DİKKATE ALIR
VE SANATSAL OLANI
ÖNCELER.

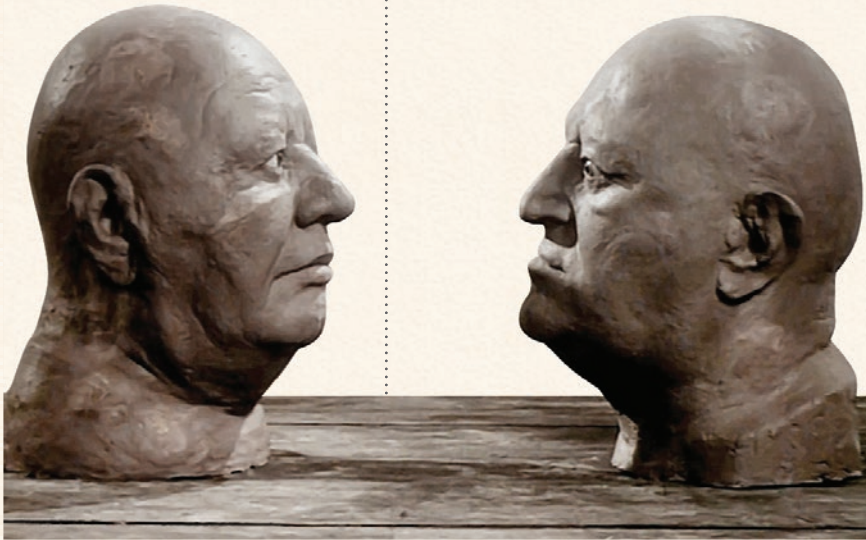
işlerinde her zaman yetişkin izleyiciyi dikkate alır ve sanatsal olanı önceler. İlk yıllarında geleneksel animasyona yönelik çalışmalar yaparsa da sonraki yıllarda kukla animasyonuna döner ve bu alanda öncü isim olur. Daha çok efsaneleri, masalları ve dünya klasiklerini kullanan yönetmen zaman zaman politik işlere de imza atar. Örneğin ilk işlerinden olan *Perak a SS* (1946) filminde Nazilere yönelik eleştirel bir üslup takınır ve eşcinsel göndermeler yapmaktan çekinmez. Kafkaesk bir anlatım yakaladığı son filmi olan *Ruka* (1965) ise bir politik eleştiri filmidir. Film, bir "El" in bir zanaatkâra karşı otorite kurmaya çalışmasını anlatır. Kendi istediği figürü yapması için zanaatkârı zorlayan "El" istediğini alamayınca zanaatkârı zorla etkisi altına alır ve ipler yardımıyla kuklalaştırır. Dönemin siyasi ortamını yansıtan ve Prag Baharı'nın¹ habercisi olan film, döneme göre hayli cesur bir denemedir ve yıllar boyunca yasaklı kalır. Filmlerinde diyalog kullanmayı tercih etmeyen Trnka, bu filmde de sadece müzik kullanır ve müziği bir karakter gibi düşünerek filme katar. Müzikle ve görsel

1 Prag Baharı, 1968 yılında Çekoslovakya'da Alexander Dubcek öncülüğünde komünizme karşı yapılan bir dizi reform hareketiyle başlayan dönemdir. Birkaç ay süren bu dönem SSCB'nin ve Varşova Pakti üyelerinin Çekoslovakya'yı işgaliyle sona erer.



çözümlemeyle kendi anlatım dilini oluşturan yönetmen, sadece animasyon alanından değil, pek çok farklı alandan sanatçıyı etkiledi.

Jiri Trnka'nın köklerini attığı Çekoslovak animasyonunda Jiri Barta, Bretislav Pojar, Karel Zeman gibi isimler öne çıkar ama hiçbirisi Jan Svankmajer kadar özgün işler ortaya koyamaz. Sürrealizmden etkilenen ve filmlerini bu akımla birlikte yoğuran Svankmajer'in en büyük destekçisi hiç kuşkusuz Prag şehridir. Sürrealizm akımının tarihinde önemli bir konumda yer alan Prag, Svankmajer gibi pek çok sanatçıya ilham verir. Aslında Prag'ın hüznü ve "siyah" ambiyansının kukla sanatının burada daha fazla gelişmesine de ön ayak olduğu söylenebilir. Kuklaların sert ve keskin hatları biraz daha soğuk ve mesafeli görünür. Mimikten ziyade harekete odaklanan biçimsel yapıları filmlere de yansır ve anlatım olanaklarını biraz kısıtlar; fakat bu kısıtlılık özellikle görsel çözümlerinin güçlü kullanılmasına neden olur. Duyguların ifadesini zorlaştıran kuklalar diyalog da tercih edilmediği için hareketi önceleyen bir şekilde kullanılır. Bu da





kukla animasyonunun aslında sessiz sinema döneminde zirve yapan "slapstick" türüne benzer bir anlatıma sahip olmasını sağlar.

Jan Svankmajer, Trnka'nın açtığı yolda iyi ve sağlam bir mirası devraldığı için Çekoslovak animasyonunu bir adım öteye taşımayı başarır. Altmışlarda Çekoslovak animasyonunda da Çek Yeni Dalgası'nın filmleriyle paralel ilerleyen ve dönemin siyasi ortamıyla çatışan bir anlayış hâkimdir. Komünist rejime karşı bir mekanizma geliştiren ve sürrealizmi filmlerine yediren Svankmajer, Çekoslovak animasyonunun karanlık ve gizemli tarafına da ışık tutar. İlk yıllarında kısa animasyonlar üreten yönetmen siyasi otoriteyle sürtüşmeler yaşadığından dolayı uzun süre üretim yapamaz. Seksenlerden sonra hız kazanan üretim döneminde özellikle çok bilinen eserlerin uyarlamalarındaki özgün yaklaşımıyla dikkat çeker. Bir *Alice Harikalar Diyarında* uyarlaması olan *Neco z Alenky* (1988) gerçek zamanlı görüntüyle stop-motion türünü birleştirir. Daha önce defalarca sinemaya uyarlanan bu kitabı bir çocuk eseri olmaktan öteye taşıyan Svankmajer, değişik kukla ta-



sarımları ve hikâye anlatımıyla bambaşka bir eser ortaya koyar. Benzer, hatta daha büyük bir özgünlüğü de Goethe'nin *Faust*'undan uyarladığı *Faust* (1994) filminde yakalar. Gerçek görüntüyle animasyonu birleştiren yönetmen absürd, karanlık ve Kafkaesk bir eser ortaya koyar. Yakaladığı bu duyguyu kısa filmlerinde de devam ettiren yönetmen, insan tabiatına yönelik konuları sembolik ve betimsel bir dille izleyiciye aktarır.

Doksanlarda Kadife Devrim²'le gelen siyasi ortam, Çekoslovak animasyonunda da Sovyetlerdekine benzer bir yavaşlama başlatır. Çekoslovakya'nın dağılmasından sonra Svankmajer gibi birkaç yönetmen üretimlerine devam etse de günümüzde Çekoslovak animasyonu diğer önemli animasyon ekolleri gibi sinemanın ticari boyutuna yenilmiştir. Dijital film yapım olanaklarının kolaylaşmasıyla bağımsız sinema gün geçtikçe gelişse de aynı durum animasyon için pek geçerli değildir. Bu nedenle günümüzde etkinliğini yitiren Çekoslovak animasyonu zengin tarihi ve birbirinden farklı, özgün eserleriyle çok fazla tanınmadığı dünya sinemasına açılmayı beklemekte. ■

2 Kadife Devrim, 1989'da Çekoslovakya'daki komünist rejimin kansız ve olaysız bir şekilde yıkılmasına verilen isimdir.

ÇEKOSLOVAKYA'NIN
DAĞILMASINDAN SONRA
JAN SVANKMAJER
GİBİ İSİMLER
ÜRETİMLERİNE DEVAM
ETSE DE GÜNÜMÜZDE
ÇEKOSLOVAK
ANİMASYONU DİĞER
ÖNEMLİ EKOLLER GİBİ
SİNEMANIN TİCARİ
BOYUTUNA YENİLMİŞTİR.

VARİKİNO KIŞININ BİR GELECEĞİ OLMAYACAĞI

CİHAN AKTAŞ

BORİS PASTERNAK'IN *DR. JIVAGO*'SUNUN SİNEMA UYARLAMASI
ÇEŞİTLİ SAHNELERİNİN YANI SIRA ÖZELLİKLE VARİKİNO
TASVİRLERİNDE SEYİRCİ ÜZERİNDE YER YER ROMANIN
DUYURDUĞUNU AŞAN BİR ETKİYE SAHİP OLUYOR.

Sinema edebiyattan ne kadar soyutlanabilir? Birçok önemli yönetmen, düşünür (Bergman) veya roman yazarı (Mahmelbaf) olarak karşımıza çıkıyor. Sinema bazen kendine yetmek istiyor, aynı eli kalem tutan yönetmenlerin çabasıyla edebiyattan bağımsız olabileceğini göstermeye çalışıyor. Kendi kendinin edebi metinleriyle yetinme, uzun soluklu bir çaba olamıyor. Çok geçmiyor, seyirci senaryolardaki kısırlıktan yakınmaya başlıyor. Esasında iyi bir senaryo yazmak için edebiyat bilgisine sahip olmak, klasik eserleri tanımak çok önemli.

Edebiyat ve sinema arasında tehlikeli bir etkileşim var. Ağırlığını sinemadaki edebiyat uyarlamalarının teşkil ettiği bu etkileşimin öteki tarafında sinemadan etkilenen edebi eserler yer alıyor. Çeşitli eleştirmenler romandan çok öykünün senaryo için daha elverişli olduğunu dile getirirler. Çünkü nasılsa malzemeden fazla eksilme yapılması gerekmeyecektir. Sinemacının edebiyat eserinin sadece dilini değil, atmosfer kurma tekniklerini de aktarmada başarı göstermesi ise başka bir beklenti (Orhan Alkaya, Ordu 4. Uluslararası Edebiyat Festivali konuşması, 1-3 Ekim 2013). Beri taraftan

sinemanın edebiyata ihtiyacı arttıkça bu kabulün esnemesi tabii geliyor. Pekâlâ, bir yönetmen bir klasik eseri temaları üzerinden ele alarak farklı veçheler kazanan bir hikâyeyle perdeye aktarabilir.

Edebi bir esere dayanmak bir filmin daha kolay yapıldığı anlamına gelmiyor tabii. Öykü veya roman kurgusu beyazperdeye okuyucunun zihin dünyasında kazandığı anlam ve muhtevayla aktarılamıyor genellikle. Çoğu kez uyarlanan başka bir varlık kazanıyor. Romanın etkisi altındayken filmi izleyen muhtemelen aradığını bulamıyor.

Edebiyatla sinema arasındaki radikal fark, eseri ortaya koyma biçiminde önemli bir etken. Sinemanın seyirciyi kendisine kutsallık atfettiren bir konuma soktuğu öne sürülür. Bence bu tespit artık bir hayli tartışmalı. Seyir yollarındaki çoğalma, parçalanma ve dağılmaya yol açtığı için o gizem halesini de değiştirmekte.

Yönetmenin eseri yeniden yorumlama hakkına inanıyorum. Buna karşılık seyirci de bir yorumda eserin aslını bulma beklentisinden vazgeçmeli.



Romanını okuduktan sonra seyrettiğim filmler var, tersi ise pek yok. Yani edebiyat eseri temelinde yapılmış bir filmi seyredip de ardından o eseri okuyayım, dediğim hiç olmadı. İzlediğim roman temelli filmlerden ilk aklıma gelenler şunlar: *Çalığışu*, *Hanımın Çiftliği*, *Rebecca*, *Parma Manastırı*, *Tiffany'de Kahvaltı*, *Parma Manastırı*, *Aşk ve Gurur*, *Baba*, *Fransız Teğmenin Kadını*, *Selvi Boylum Al Yazmalım*, *Bülbülü Öldürmek*, *Guguk Kuşu*, *Oliver Twist*, *Orman Kitabı*, *Sineklerin Tanrısı*... Bu filmlerin çoğunu üniversite öğrencisi olduğum yıllarda TRT'nin sinema kuşağında izledim. Bazılarını çizim veya ütü yaparken defalarca izlemişimdir. Sonraları *Savaş ve Barış*, *Anna Karenina*, *Bir Kadının Portresi*, *Venedik'te Ölüm*, *Dr. Jivago* gibi bir şekilde üzerimde iz bırakan romanlardan uyarlanmış filmleri de bazen birden çok kez izledim. Sevdiğiniz yazarların en beğendiğiniz eserlerinin temel izlekleri ve akışı korunarak sinemaya aktarılması nadiren gerçekleşebilir. Bu alanda iyi bir örnek olarak yeni gerçekçi sinemanın saygın temsilcilerinden Lucino Visconti'nin Dostoyevski'nin romanından uyarladığı *Beyaz Geceler* gösteriliyor. Çağrışımlar veya tema takipçiliği daha da yaygınlaşıyor sanırım. Kurosawa ve Zeki Demirkubuz Dostoyevski'nin izini sürüyor, ancak bambaşka filmler yapıyorlar.

Yerli romanlar ve öykülerden uyarlanan filmler arasında ise *Devlet Kuşu* başarılı bir yapımdı, *Gurbet Kuşları* da öyle. *Gurbet Kuşları*'nin senaryosunu yazarı Orhan Kemal, filmin yönetmeni Halit Refiğ ile yazmış. Galiba yazar filmin yapımına senaryo süreciyle birlikte dâhil olduğunda, edebi eserin okuyucusu daha bir kâni oluyor.



Dr. Jivago: İmkânsız Aşkın İmkânı

Dr. Jivago (*Doctor Zhivago*, 1965), edebiyat eseri üzerinden yapılmış filmler arasında sonuna kadar izleyebildiğim filmler arasında ayrıcalıklı bir yere sahip. Kalın kitabı nasıl soluk soluğa okuyorsanız, uzun filmi de sıkılmadan izliyorsunuz. Kuşkusuz, Pasternak'ın eseri çok görkemli. Aldığı Nobel Ödülü'nü Sovyet sistemine getirdiği eleştiriye bağlamak bir açıdan haklı olsa bile roman değerli. Önce romanını okudum, sonra filmi seyrettim. Film romanı tamamen yansıtmıyor, ancak ana izleklerine ve kurguya sadık kalmış. Bunların dışında gerek oyuncularını ve gerekse de müziği ile romandan kopmadan filmin akışına çekiliyorsunuz. Maurice Jarre'nin müziği romanın ve filmin temasını iliklerinize kadar hissettiriyor. Jarre film müziği alanında çok başarılı bir bestekâr. İmzasını taşıyan *Çağrı* (*The Message*) filminin etkisini de müziğiyle birlikte duyuruyor ya...

Çeşitli klasik eserlerin, mesela *Savaş ve Barış*'in Hollywood sinema uyarlamasında kapıldığım yabancılığı yaşamadan defalarca izlediğim bir film *Dr. Jivago*.



**DR. JİVAGO'DA ÖMER ŞERİF
KADAR YURİ KARAKTERİYLE
ÖZDEŞLEŞEBİLECEK BİR AKTÖR
BULUNAMAZMIŞ GİBİ GELİYOR.
JULIE CHRISTİE DE LARA ROLÜNÜN
ÜSTESİNDEN GELMİŞ.**

Ömer Şerif kadar Yuri karakteriyle özdeşleşebilecek bir aktör bulunamazmış gibi geliyor. Julie Christie de Lara rolünün üstesinden gelmiş.

Filmin beni bu denli içine çekmesinin nedenleri üzerine düşünüyorum: Yirminci yüzyılı etkileyen ve bir şekilde hayatlarımızda izleri olan bir devrimin işçi sınıfı adına somut hayatlara karşı acımasızlığının düşünceleri aklıma gelen ilk tema. Stalinist jurnalcinin idealist devrimcinin samimi mücadelesini gaspına dair hikâyeler de ideoloji farkı bilmeden süren bir olgu olarak her zaman sarsıcıdır. Devrim bütün bir ülkeyi yeni düzen adına kanlı bir kaosa sürüklerken maske takmadan kendi bildiği düzende yaşamaya devam eden kişi nasıl da Don Kışot'un safiyane ve sarsıcı, başka bir açıdan görmenin sorumluluğuyla da kararlı macerasını tekrarlar! Soylu, sanatçı ruhlu, naif bir yapıya sahip

romantik doktorla Lara'nın aşk hikâyesi Moskova'dan Sibiry'a çeşitli mekânlarda süren karşılaşmalar, tesadüfler, buluşmalar ve ayrılıkla geliyor ve sınanıyor. Yuri sınırlarını zorlayabilen bir âşık değil. Lara'nın direnci ayrılmalarına engel olmaya yetmiyor. Akıllı mutlu güzel geçmiş günlerde kalan Jivago, bir mesafeyle bakarak uzaklaştığı şimdiki zamanı hor gördüğü ölçüde -ve bile isteye- gerçeklerden kopuyor. Gerçeklerden kopması nispetinde Lara'yı idealleştirmeye ihtiyaç duyuyor kuşkusuz, ne var ki bu yüceltmenin ortak güzel gelecekleri adına umut beslemeye bir katkısı olmuyor.

Proleterya ülkedeki köklü "sömürü" düzenini alt üst ederken Yuri umutsuzluk içinde benliğine, ince zevklerin ve görgünün kaynağı saydığı terbiyesine sığınmaya çalışıyor, bir bakıma "habitus"undan kalanlara tutunuyor. Elbette Yuri büyük ölçüde, Pasternak'tır. Devrim gerçekleştiğinde yirmi yedi yaşındadır Pasternak; oturmuştur kişiliği. Babası Tolstoy'un portresini yapmıştır, Rilke ile şairin henüz ün sahibi olmadığı bir dönemde tanışmıştır, Birinci Yazarlar Kongresi'nde (1932-36) rol aldığı dönemde Maksim Gorki'nin ve dönemin önde gelen toplumcu yazarlarının övgülerine mazhar olmuştur. *Doktor Jivago*'nun 1945-55 yılları arasında yazıldığı söylene de süreç çok daha uzun ve karmaşıktır. Paris'te faşizme karşı bir entelektüel örgütlenmenin ardından 1935'te yorgun bir şekilde ülkesine dönen Pasternak bünyesini toparlamak için bir sanatoryuma yatar. Ede-

bi dilini geliştirmek üzere çeşitli denemeler yaptığı bir dönemdir bu. *Patrik Jinult'un Notları* adlı romanı üzerine çalışmaya başlamıştır. 1937'de ise üzerinde çalıştığı başka bir romanı babasına yazdığı bir mektupta Çehov ve Tolstoy atıflarıyla anlatır. Kuşkusuz bu atıflar düşündürücü. Dev yazarlar döneminin ardından herhangi bir Rus yazar, bir de Sovyetler dönemini içselleştirmiş olarak, mevcut siyasetin güdümlendiği edebi kıstaslara rağmen bir başyapıt ortaya koyabilir mi?

Pasternak *Doktor Jivago* ile bunu başardı işte! Bu başarısını ise ille de orijinal bir dil kurması gerekmediği inancına borçlu olduğu söylenebilir. Dev yazarlar asrından sonra çağdaşı yazarların aradığı orijinallik denemelerinin tuzağına düşmeden, teknik efektlere başvurmaktan, yani okuru adeta hipnotize edecek şekilde hazırlanmış yöntemlerden bilinçli olarak kaçınarak sadeliği ve samimiyeti seçmiş, okuruna yalın bir dille, karşılıklı konuşuyormuş gibi seslenmeye karar vermiştir.

Jivago için dayanma gücü olan üç kaynaktan söz edilir: Lara'nın aşkı, edebiyat sevgisi ve sığındığı Lara ile bir dönem yaşadığı Urallar. Dayanıklı ve portakal rengi meyveler veren "üvez ağacı" romanda olduğu gibi filmde de güçlü bir metafor. Üvez ağacı Jivago'nun bilincinde sevgilisi, ağacın karla kaplı beyaz dalları ise Lara'nın kollarıdır. Jivago dışarıdaki savaşın sebeplerine ve amaçlarına inanmaz. Yıllar akıp giderken inandığı değerler gibi güzel geçmişin de ihtilâlciler tarafından amansızca tahribinin hüznüyle içine kapanmaya devam eder. Lara'nın varlığı hâlâ sahici bir hayat sürdürme imkânının temsildir. Genç kadın geçmişe duyduğu özlemin içine kapanamaz, bir kızı vardır ve onun için mücadele etmek zorundadır. İnzivayla -dünyaya meydan okumaksızın-garanti altına alınan aşk, kar ıssızlığı, Sibirya tekinsizliği... Filmin müziğini acıklı seslerden kurtaran hareketlenmenin hissettirdiği umut, geleceğe açık kanalların sesleri sadece Lara'ya ait. Romanı okuyucunun belleğine yerleştiren yalın ve etkili dilin filme de aktarıldığı görülüyor. Film İspanya'da çekilmiştir ama biz seyirciler görüntü yönetmeni Nicolas Roeg'in ustalığı nedeniyle bunu fark etmedik. Bir arabanın Lara'yı alıp götürdüğü kara kış sahnesi 1965'te Uralların eteklerinde çekilemezdi zaten.

Aslında daha Varikino köyündeki çiftlik evine sığındıklarında başlamıştır veda. Dünyaya kafa tutan, kimseyi umursamayan bir mutluluk sonsuzca sürüp gitmez. Kar yağınları öncesiz ve sonsuz bir zaman al-



gısını güçlendirir. Beyaz ufuk onları ülkede sürüp giden ve sürekli değişen siyasi atmosferden koruyor gibidir. Fakat siyasal konumu bir hayli güçlenen gerilla kocası Paşa, çok şey bildiği için Kızıllar tarafından azledilmiştir ve aynı nedenle Lara da tutuklanacaktır. Haberi çiftliğe Lara'nın hayatını kara bir gölge gibi takip eden eski aşığı avukat Komorovski getirir. Kalmayı tercih, tutuklanma ve ölüm anlamına gelecektir Lara için ve kızını düşünmek zorundadır. Jivago'nun sevdiği kadının yeni dönemde nüfuz sahibi olan Komorovski ile Kızılların kontrolünün erişemediği Sibirya'ya gitmesine seyirci kalmaktan başka çaresi yoktur. Sonrasız gibi görünen zamanın bu keskin ve acılı bitiminde sözcükler yakın bir tarihte aynı istikamette buluşmaya inandırmak istese de yüz ifadeleri ve müzik kesin bir vedayı duyurur seyirciye; Varikino kışının mutlu bir geleceği olmayacak. Beyaz sonsuzlukta atlı araba Lara'yı ve kızını bir bilinmezliğe götürürken, Jivago veda sürecini uzatmak için kıvrılıp giden yola en uygun açıdan bakan pencereye koşmak için çarpınırken biliriz: Bu son görüş anı olacak, Sibirya'ya doğru uzayıp giden belirsizliğin ardından dağılan hayatları toparlanamayacaktır bir daha.

Muhteşem roman bu sahneyi nasıl tasvir etmişti, önemi yok artık; Dr. Jivago'nun sonu işte o sahneyle mühürlenmiştir.

Pasternak'ın eserinin sinema uyarlaması çeşitli sahnelerinin yanı sıra özellikle Varikino tasvirlerinde seyirci üzerinde yer yer romanın duyurduğunu aşan bir etkiye sahip oluyor. Bununla birlikte kıyaslamalara gidildiğinde *Dr. Jivago*'nun şaheser romanlar devrinin ardından Rusya'da çok zor olanı başararak klasikler arasına adını yazdırmayı başarmış bir başyapıt olduğunu hatırlamak gerekiyor. ■

KARALARIN SONU

NÜKHET SİRMAN

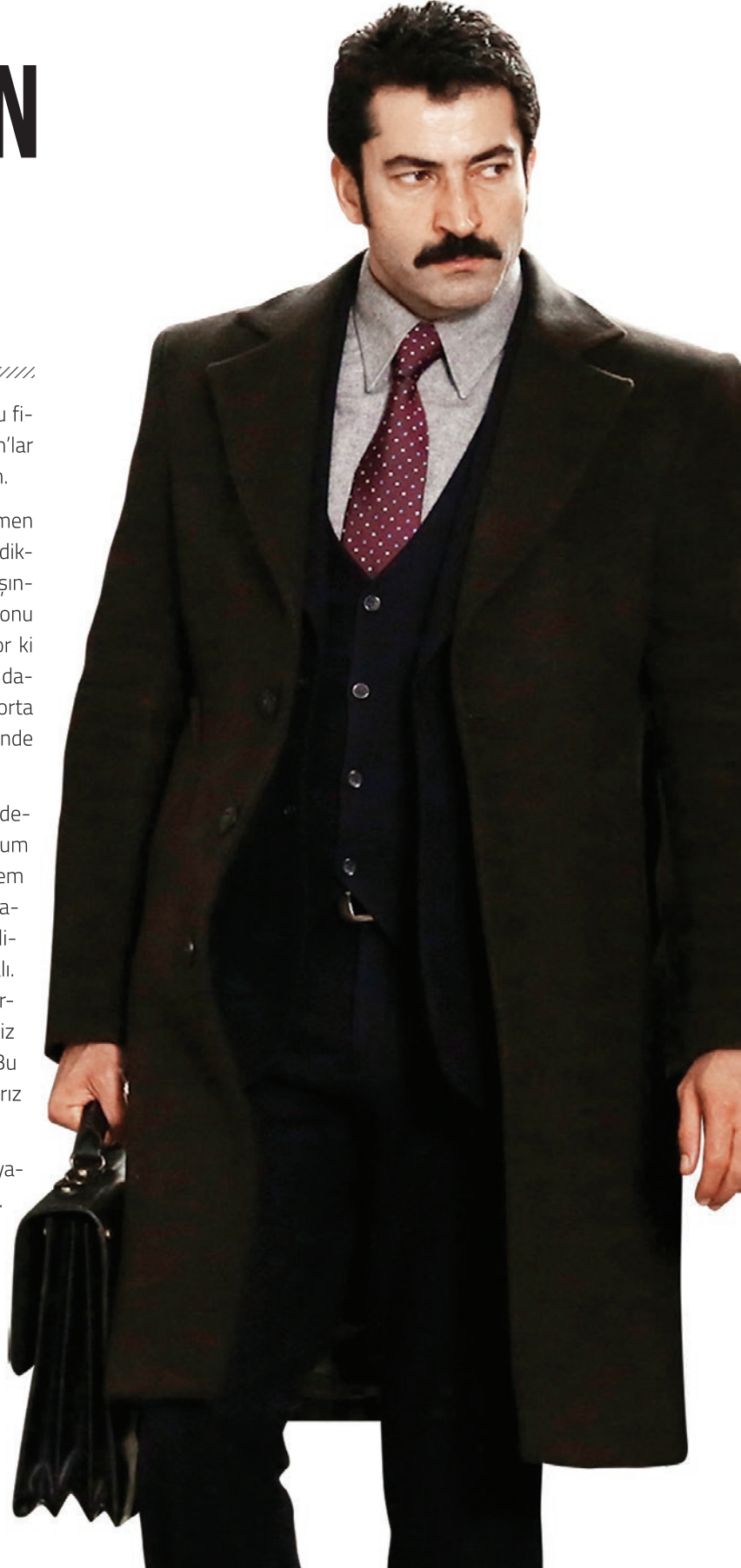
Bu sezon iki "Kara"lı dizi final yaptı. Ben bu finaller üzerinden diziler, hikâye anlatıcılığı ve son'lar üzerine bir-iki düşüncemi paylaşmak istiyorum.

Dizilerin finalleri çok önemli olmasına rağmen nedense televizyon sektörümüzde buna pek dikkat edilmiyor. Bazen bir an önce bitirme telaşından, bazen de dizi ikinci, olmadı, üçüncü sezonu da yapsın diye o kadar yan hikâye geliştiriliyor ki bunları toparlamak zor oluyor. Bir de rating davası var. Bazılarımızın merakla izlediği diziler orta yerinden çat diye kesiliveriyor, *Şeref Meselesi*'nde olduğu gibi.

Hâlbuki biz izleyiciler hep sonunu merak ederek izleriz dizileri. Hele benim gibiler. Okuduğum romanın bile sonuna bakmadan devam etmem çoğu zaman. Hikâye dediğimiz, ayağımıza dolanıp bizi yere çarpacak binlerce ipin ucunu gelişi güzelmiş gibi duran bir şekilde etrafa saçmalı. Sonra da bu ipleri teker teker, sabırla, bir yerlere ve birbirine bağlamalı ki işin tadı çıksın. Biz izleyiciler bu bağlama kısmını merak ederiz. Bu nasıl bağlanacak, o nasıl bağlanacak diye bakarız dizilere.

Bağlantı. Akademik olsun, edebi olsun tüm yazıları yöneten arzu. Neredeyse kutsal bir yasa. Senarist mi akıllı biz mi diye seyirci ancak böyle eğlenir. Oldu mu olmadı mı diye ahkâmını kesebilir. Ve tabii seyirci ancak böyle hikâyeye bağlanır.

Bağlantı beklemeyi de diziler öğretti bize aslında, dizi izlemenin inceliklerini izleye izleye öğrendik: dizideki kodları deşifre



etmeyi, gösterilen bir objenin veya bakışın daha sonra anlam kazanacağı için sabırlı olmayı, bir bakışta kimin iyi, kimin kötü kalpli olma potansiyeli olduğunu anlamayı artık şıp diye biliyoruz. Ve tabii sonların hikâyeyi gerçekten bağlaması gerektiğini içimizdeki “olmuş” ya da “olmamış” duygusundan anlamayı da hep diziler öğretti bize.

Bağlama derken dizilerin sonundaki adalet duygusundan söz ediyoruz aslında. Her hikâyenin sonunu ancak adil bir son bağlayabilir, gerisini merak ettirmeyebilir, dizinin açığa çıkardığı yarık tam olarak öyle kapanabilir. Haklı olan mükâfatlandırılacak, haksız ya da zalim olan cezasını bulacak. Çünkü diziler masal dünyasıdır aslında. Ne kadar gerçekçi olursa olsun, dekor, kıyafetler, olaylar gerçek hayata ne kadar yakın olursa olsun, bu adalet beklentisi diziye masallaştırır. Feyza Akınerdem’in yüksek lisans tezi için yaptığı araştırmada konuştuğu *Asmalı Konak* dizisinin izleyicileri, Seymen Ağa’nın annesi Sümbül Hanım’ın (Selda Alkor), aralarında husumet olan Hamzaoğlu ailesinden Ali ile (Kenan Bal) aşk yaşamasını gerçekçi bulmamış ama bu en adaletli alt hikâye en çok hoşlarına gidenlerden biri olmuştu.¹

Diziler Nasıl Sonlanmalı?

Adalet denilenin terazisi hassastır. Çok zalim olana çok ceza, az zalim olana az ceza gitmeli. Bu denklemde bir şaşma olursa seyirci imkânı yok, tatmin olmaz. Tatmin olmayan seyirci de isyan eder, diziye yerin dibine sokar. Ama dizi bitmiş olduğu için, yani rating sorunu olmayacağı için, bu kurala uyulması da pek nadir olur. Mesela *Asmalı Konak!* Fırtınalı aşkı sona erdirecek geri çekilmeyi ne esas kız (Nurgül Yeşilçay) ne de esas oğlan (Özcan Deniz) yapamayacağı için dizi bir türlü bitmedi, bitemedi; sonunda esas kızı kanser yapıp Amerika’ya tedaviye yolladıkları sahne ile diziye bitirdiler. Bizim seyirci böyle sonu belli olmayan, ucu açık dizileri sevmez. Adaletin tecelli ettiğini kendi gözleriyle görmeli, kulaklarıyla duymalı ki bütün dünya da görmüş, duymuş olsun, kıssadan hisse

çıkarsın, doğruları hiç sarsılmasın ve bir türlü masal gibi olamadığı için yaşama ha bire küsüp dursun.

Bir de mantıklı olmasına rağmen seyirciyi tatmin etmeyen başka tip sonlar da var. Bunların en acımasızı kötülerini cezalandırmak için onların sevdiklerine zarar veren sonlar. *Merhamet* dizisinin finali, bu tip sonlara iyi bir örnektir. Kötü olup iyi hâle dönüşle (Mustafa Üstündağ), iyi olup esas kıza (Özgü Namal) yamuk yapan ve ağabeyi olduğunu sonradan öğrendiği kötünün kötülüğünden faydalanmış olan esas oğlanı (İbrahim Çelikkol) cezalandırmak için birbirleriyle iyi arkadaş olan eşlerine (Özgü Namal ve Burçin Terzioğlu) çok ani gelişen bir trafik kazasında can verdiriyor dizinin finali. İzleyiciler bunu asla kabul etmediler. Ceza ağır oldu, suçsuzları vurdu diye dizinin sitesine protestolar yağdı, saçma diyen oldu, aşkolsun diye yazan oldu. Ama ne var ki dizi bitmişti. Seyircinin rating yaptırımı kalmamıştı. Seyircinin dizi finali hakkında düşündüğünün bu yüzden de pek kıymeti olmuyor.

Son, dizinin doruk noktasından sonra gelir. Düşümler üst üste atılmış, atılmış ve en nihayet esas meselenin aslı anlaşılmalıdır. Kiminin suçlu olduğu belli olmuş, kiminin sakladığı ortaya çıkmış, gizem bitmiş, hayatın normale dönmesine, yani anlatılacak bir şeyin kalmaması noktasına doğru hızla gidilmektedir. (Çünkü bir hikâyenin, hikâye olması, yani anlatılabilir olması, normalin, kabul edilebilirliğin dışında olmasına bağlıdır, davulun dengi dengine vurduğu bir toplumda zengin kızın fakir oğlanı sevmesi gibi.) Artık iş, kimin ne ceza, kimin ne ödül alacağını hesabının görülmesine kalmıştır. Esas kıza esas oğlan artık muratlarına erecek, bizler de kerevetlerimizden çıkacağız (aslında yeni bir diziye akacağımız) anı bekliyoruzdur. Bizi bu kerevete çıkaracak, yani tatmin edecek tek şey ölçüsü tam tutmuş, doğru cezalar ve doğru ödüllerdir.

Karadayı versus Kara Para Aşk

İşte bu düşüncelerle *Karadayı* ile *Kara Para Aşk* dizilerinin sonlarına bir bakmak istiyorum. Çünkü bu iki dizinin finalleri itina ile örülmüş, “Nasıl olsa rating derdi kalmadı” demeyen sonlar. Buna rağmen bence *Karadayı* bize bu tatmin duygusunu

1 Feyza Akınerdem, *Between Desire and Truth: The Narrative Resolution of the Modern-Traditional Dichotomy in “Asmalı Konak”*, Basılmamış yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, 2005.



tam olarak yaşatamazken, *Kara Para Aşk*, "Diziler nasıl sonlanmalı?" başlıklı derse konu olabilecek bir şekilde bitti. Yani full tatmin. İki dizinin finaleri arasındaki farkı anlamak güç. İşin ilginç yanı iki dizinin senaristleri (Sema Ergenekon ve Eylem Canpolat) ile yapımcı şirketi (Ay Yapım, Kerem Çatay) aynı. Hikâyeler aşkla karışık mafya hikâyeleri, kötüler saygın sanılan ama deşifre edilmesi gereken toplumun ileri gelen adamlarından. Kadınlar erkekler kadar aktif (biri hâkim, diğeri takı tasarımcısı ve şirket yöneticisi), tabii milletçe uygun görülen zamanda ve zeminde.

Karadağı Birinci Boğaz Köprüsü yapılmadan önceki zamanlarda geçen bir zengin (okumuş kız-hâkime hanım-Bergüzar Korel) kız ile fakir (mahallede ayakkabıcı ustası-Kenan İmirzaloğlu) ama yürekli oğlan hikâyesi. Hâkime hanımın babası içişleri gibi önemli bir bakanlık yapan bir kötü, ortağı da adalet dağıtmakla görevli bir savcı. Savcı öyle böyle kötü değil. İnsanın zaaflarını gayet iyi biliyor, dürüst insanların dürüstlük duygularıyla oyun kurmayı seviyor, zeki mi zeki bir kötü. Dizinin sonuna doğru esas kızla esas oğlan evleniyor, çocukları oluyor, ama esas oğlana kabadağı olmaktan başka bir yol bırakılmıyor ve acı anılarla dolu mahallerini ailece terk edip, baba toprağı Trabzon'un bir yaylasına yerleşmek durumunda kalıyorlar. E ne de olsa hâkime hanım hâkimliğe devam ettiği müddetçe ayakkabıcı ustası (davul denkleminden dolayı) ne ayakkabıcılığa devam edebilirdi ne de kabadağılığa. İyi bir son, fena değil, ama işte; biraz buruk. Kabadağı topluma borcunu beş yıl hapis yatarak ödemiş, ondan son-

ra da hâlâ rahat etmeyip yaylalara göçmüş. Hakiki adalet, bilge babanın ağzından geleceğe havale edilmiş. Şehir hâlâ mafyanın elinde, toplum hâlâ pis. Tek umut gelecekte. Bu yüzden hâkime ile kabadağının oğullarının adı Nazım Deniz! Ama bu, şimdi bizi tatmin etmiyor, edemiyor. Çünkü artık biz biliyoruz, görüyoruz, yaşıyoruz: güneşli yaylalarda güzel günler göreceğimizi sandığımız, umduğumuz devirleri çoktan geride bıraktık.

İyilerin ödülü tam bir ödül olamıyor ama kötülerin durumu daha fena. Savcı adamına kötü babayı öldürtüyor, baba kızının gözü önünde can veriyor. Kız üzüyor, ne de olsa baba tabii. Savcı, bu arada, tek başına hücrede kalmaktan deliriyor, gerçeklikle ilişkisini kaybediyor ve idam cezası almış olmasına rağmen idam sehvasına kendi kendine konuşarak gidiyor. Yani ceza aldığı farkında bile değil! Savcıyla birlikte hareket edip esas oğlanı elde etmeye çalışan "karanlık tarafın prensesi" cezaevinde idam edilmemek için jiletle kendini öldürüyor. Savcının adamı müebbet hapis cezasına çarptırılıyor çarptırılmasına ama namı yine de Karadağı'yı bitiren kişi olarak yürüyor, zaten kötülerin hapisten neler yapabildiklerini de tüm dizi boyunca gördük.

Yani ne kötü yaptığı kötülükle orantılı bir ceza-ya çarpılıyor, ne de mahallerinden sürülmek gibi bir durumla karşı karşıya kalan iyiler iyiliklerine ve fedakârlıklarına uygun bir ödüle sahip olabiliyorlar. Dizinin komiseri "bu hikâyenin sonunda herkes hak ettiğini yaşayacak, adalet tecelli edecek" dese de masal fazla masal, gelecek fazla karanlık, cezalar ve ödüller fazla hafif olmaya devam ediyor.

Kara Para Aşk dizisinde ise ölçü tam tutturulmuş. Esas kızla (Tuba Büyüküstün) esas oğlan (Engin Akyürek) arasındaki sınıf farkı kızın babasının ve halasının suçlarıyla kapanıyor, iki aile arasındaki ahlâksızlık da esas oğlanın ağabeyinin kötülüğü ve ahlâksızlığıyla dengeleniyor -ki esas oğlanla esas kız sorunsuz kavuşsunlar. Kızın pek de akıllı olmayan kız kardeşi ile akılsızca âşık olduğu dizinin en kötü adamının (Erkan Can) oğlu yaşamın kendisinin bir ceza olduğu bir hayata sürükleniyorlar. Çünkü burada başta kötü olsa da bu oğlanın kötülüğünün sebebi hem anlaşılır, hem de onun suçu değil. Ayrıca dizi boyunca iyilik de yapmaya çalışmış kendince. Deli gibi duran ama esas akıllı olduğunu hep hisset-

tiren, kocası tarafından aldatılmış abla ise kendine çok iyi gelecek bir koca buluyor. Baş kötünün toplum tarafından cezalandırılmayacağı ortaya çıkınca esas oğlan olan komiser, onun kaldığı hücrede kendini asmasını sağlayarak kendi cezasını kendi eliyle çekmesine neden oluyor. Yani ölüme hem aldatılmış bir biçimde, hem de bile bile gitmiş oluyor.

Buraya kadar iki dizinin de dikkati yerinde: ipuçları teker teker ele alınmış, bütün sorular yanıtlarını bulmuş, herkesin sonu zaman, emek ve dikkat harcanarak işlenmiş. Ama o zaman neden *Kara Para Aşk*, *Karadayı*'dan daha tatmin edici bir finalle bitiyor? Neden bu ödüller daha ödül gibi, cezalar da daha ceza gibi?

Terazi daha hassas işlemiş. Kötü yaptığı kötülüklerle orantılı bir ceza alıyor, ölüme hem aldatılmış bir biçimde, hem de bile bile gitmiş oluyor; iyiler de mecbur bırakıldıkları değil, kendi seçtikleri bir hayata başlıyorlar. Başkarakterler dışında da aynı dikkat göze çarpıyor. Az suça az ceza, az kahramana az ödül daha temiz çıkıyor ortaya. Komiserin diğer komiser arkadaşları evlenip çocuk sahibi oluyorlar; bizim komisere âşık komiser kadın ise kötü hala tarafından öldürülüyor, böylece hem kahraman ilan ediliyor, hem de ortalarda durup işleri karıştırma ihtimali bertaraf ediliyor. Kötü ama arabesk ağabey her an ailesinin mutluluğunu felçli yatağından izlemeye mahkûm oluyor, hala (ki o da aslında kendi ağabeyinin mağduru) kalp krizinden ölüyor foyası ortaya çıkınca. Ara karakterlerin, gri alanların ölçüsünü iyi düşünmüş ve anlatmış dizi.

Ama bir de başka bir şey daha var ki bu bize hem masalları, hem tarihimizi, hem de geleceğimizi düşündürcek kadar önemli. *Kara Para Aşk*'in sonu da *Karadayı*'ninki gibi İstanbul'dan uzakta, bu kez Cunda Adası'nda bitiyor. Her ikisinde de esas kızla esas oğlan işlerini bırakıyorlar ve yepyeni bir yaşam biçimine başlıyorlar. Ama *Kara Para Aşk*'in son sahnesi gerçekten tam yerinde olduğu kadar düşündürücü. Esas kızımız akıllı, becerikli ve inatçı olduğu kadar kendi ayaklarının üzerinde durmasını bilen, kendi kararlarını alıp bunları uygulayan bir kız. Tüm dizi boyunca sevdiği komiserin uyarılarına ve engellemelerine rağmen sürekli dedektifliğe soyunmuş, ama sonunda huzurlu bir hayat ve sevdiği adama gerçekten kavuşmak adına İstanbul'u

ve sevgiliyi terk ediyor. Polisliği bırakmasını istediği komiser ise sonunda gurur yapmayı bırakıp kızın haklı olduğunu anlayınca işi bırakıyor, sevdiceğini buluyor ve huzurlu hayata razı oluyor. Ama hayat, toplum, "pislik" onları bırakmıyor. Açacakları kitapçı dükkânının duvarlarını boyarken bir mafya çetesi-nin gelip komşu dükkânları haraca kesmeye çalışması ikisini de asıllarına aniden döndürüyor ve yine adalet için çalışmaya başlıyorlar.

İki son sahne: birinde esas kızla esas oğlan çiçekli bir tarlada yatıp huzurlu bir şekilde geleceklerini şekillendiriyorlar, diğerinde esas kızla esas oğlan, kendilerine rağmen, el ele kötülükle savaşımaya koşuyorlar huzurlu hayatı geride bırakarak. *Kara Para Aşk* geleceğe değil, şimdiye yapılan bir vurguyla bitiyor. Yani Mahir'le Feride *Karadayı*'da uslanırken, Elif'le Ömer bir türlü uslanmıyorlar *Kara Para Aşk*'ta. Her iki dizinin kahramanları yaşadıkları toplumun adaletini eksik buluyorlar bulmasına. Feride de sadece evde oturmayacak; ev kadını da olsa, Trabzon'un yaylasında da olsa avukat olarak adaletsizlikle savaşımaya devam edecek ama Ömer'le Elif el ele koşu koşu yapacaklar bunu, üzerlerinde hiç bir resmi kimlik bulunmadan. Mahir'le Feride avukatlıkla yaratılacak adaletle yetinecekken Ömer'le Elif her an bu adaleti eksik bulacaklar, hiç tam olamayacağını bilecekler ve kendileri bu adaleti gerçekleştirmek için çabalayacaklar.

Dizi böylece hikâyenin sonunu hem tamamlayıp bağlıyor, hem de bizi bir sona değil, başlarına başka ne gelebilir endişesine de gark ediyor. Başka bir deyişle, hikâye tam, ama hayat tamam değil. İzleyici de kahramanlar da hayatın tamam olmadığını biliyor, geleceğin şimdi yapılanla kurulduğunu anlıyor, masalların da arzulamaya devam etmemiz gereken arzulardan oluştuğunu hissediyor.

Derrida'ya göre adaleti eksik bulma hâli bir ayrıksılık, bir boşluk anı. Bu yüzden de endişe verici. Ama, diyor Derrida, bu boşluk anlarında, bu boşluk aralarında gerçekleşebilecek olan hukuksal-siyasi değişim ve hatta devrim, ancak adaleti eksik bulup tamamlanmasını arzulayanlar tarafından tetiklenebilir.² ■

2 Jaques Derrida, "Force of Law: The Mystical Foundation of Authority," *Cardoso Law Review* vol 11, 1989-1990, ss. 919-1045.

Arzunun O Belirsiz Sonbaharı

HAVVA YILMAZ

Ingmar Bergman klasiklerinden *Güz Sonatı*, narsist bir annenin yalnızlığa mahkûm ettiği kızı ile yıllar sonra yüzleşmesini konu alır.

1978 yapımı *Güz Sonatı* (*Höstsonaten*), İsveçli yönetmen Ingmar Bergman'ın klasiklerinden. Narsist bir annenin kendisi gibi yalnızlığa mahkûm ettiği kızı ile yıllar sonra yüzleşmesini konu edinen filmde, anne-kız arasındaki gerilim, sonbahar metaforunun eşlik ettiği psikanalitik bir çerçevede ele alınır. İzleyiciyi ana karakterlerin bilinçaltına doğru bir yolculuğa davet eden film, ikili arasındaki hesaplaşmayı kişinin kendisiyle hesaplaşması boyutuna taşıyarak varoluşsal sorgulamalara yer verir.

Filmde, anne (Charlotte) ve kızının (Eva) buluşması, Charlotte'un hayat arkadaşı Leonard'ın ölümü vesilesiyle gerçekleşir. Annesini bu durumda yalnız bırakmak istemeyen Eva'nın, bir mektup yazarak onu evine davet etmesiyle başlayan kurgu, "konforunun bozulmuyacağı" garantisini alan Charlotte'un bu davete icabeti ile devam eder. Filmin büyük bir kısmı, Eva'nın eşi Victor'la mütevazı bir hayatı paylaştığı bu evde,

anne-kız arasında yaşanan diyaloglar şeklindedir.

Sessizliğin ve resmiyetin hâkim olduğu bu evde Victor ve Eva'yla birlikte yaşayan üçüncü bir kişi daha vardır. Charlotte'un hastalığından dolayı bakım evinde yaşadığını zannettiği ikinci kızı Helena da ablası ve eniştesi ile beraber yaşamaktadır. Charlotte geçmişle yüzleşmeye ilk olarak bu gerçeği öğrenerek başlar. Eva'nın evine adım atıp henüz eşyalarını dahi yerleştirmeden Charlotte'u "kendi hakkında gevezelik yaptığı" bir sırada birden ayna karşısında görürüz. Tam da aynada güzelliğini, zekâsını ve başarılarını seyre koyulmuşken Eva da hem onu hem onun yanında bir gölge gibi duran kendi varlığını izlemektedir. Böylece, Bergman daha en baştan filmin basit bir anne-kız çatışmasını mesele edinmediğinin, psikanalitik bir çerçeve içinde varoluş problemini yorumlayacağıın işaretini verir.

Eva, annesini geçmişinden gelen bu ilk hakikatle tanıştırmak için ikisinin yüz yüze, diz dize gelip eşitlendikleri bir anı bekler. Annesi için çok kısa süren bu eşitleme anını sabitleyebilmek istercesine birden yüzüne söyleyiverir Helena'nın mevcudiyetini. Burada kamera Eva'nın az önce annesinden gelecek her türlü tepkiyi kaygıyla bekleyen yüzünden Charlotte'un şaşkınlık ifadesiyle yüklü yüzüne döner. Takdirini kazanmayı başaramadığı ebeveyninin dikkatini yaramazlık yaparak çekmeye çalışan bir çocuk gibidir Eva. Bilinmek-tanınmak-onanmak ihtiyacını bu yaşına kadar tamamlayamamış olmanın verdiği hınçla annesine karşı ilk saldırısını gerçekleştirir.

Geçmiş ve Tekinsiz

Charlotte, bu haberle o kadar yıkılır ki Eva, zaferini annesinin omzuna elini atarak kutlar. Eşitliğin Eva lehine değişmeye başladığının resmi gibidir bu hareket. Ancak Charlotte bunun uzun sürmesine izin vermez ve derhal Helena'yla yüzleşmeye karar vererek karşı hamlesini yapar. Oysaki kızıyla doğrudan iletişim kuramayacak kadar acizdir ve bunun için dahi Eva'ya ihtiyacı vardır. Bu yüzden, hamlesini tamamladıktan sonra derhal hasar tespiti yapmak üzere odasına çekilir ve ilk sarsıntının şokunu atlatmaya çalışır. Kendisini buraya kadar sürükleyen bir "hasret" olduğunun bilincindedir. Öyle "ümitsiz" bir hasrettir ki bu, Charlotte Helena'ya baktığında, onun gözlerinde geçmişin tüm izlerini görür.

Bakışla ilgili bu gönderme de, ayna metaforu gibi Bergman'ın psikanalitik yorumun bir parçasıdır. Charlotte'un duyduğu özlem aslında tam da bu bakışı yakalama arzusudur. Ancak bu arzu/hasret sahiden de öyle ümitsizdir ki, ona kavuştuğu anda onu yitirmekte, içinde kaybolma korkusuyla bu defa da ondan kaçma-



yı arzulamaktadır. Helena ve ona bağlı olarak tüm geçmişi Charlotte için belirsiz bir arzu nesnesidir (*objet petit a*) artık. O kadar gerçek ve o kadar ulaşılamazdır ki, özne (Charlotte), ona yaklaştıkça suçluluk duygusu başa çıkılmaz hâle gelir ve bu katatoni ancak ölümle son bulabilir.

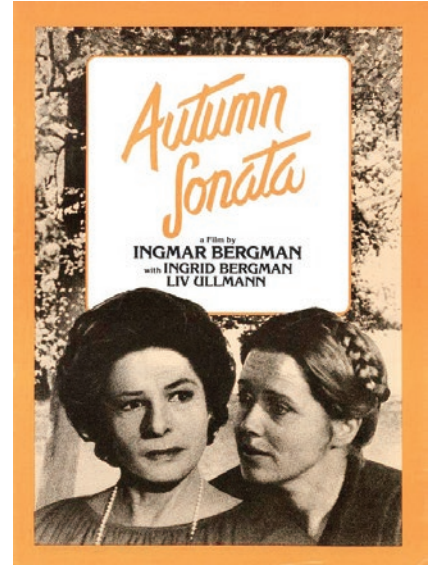
Charlotte, bu simgesel ölümü, "bugünün" konforunu terk etmeyi göze alamaz ve bu yüzden geçmişle yüzleşmekten kaçınır. Ona ait bir parçanın bunca uzağında kalmış olmanın yaşatması gereken utançla vicdan azabına karşı olanca gücüyle direnir ve psikanalitik anlamda terapiyi yarım bırakır. Yemeğe kıpkırmızı bir elbiseyle inerek bu sürece direnişini ilan eder ki bu Heidegger'ci anlamda gerçeğin/hakikatin üzerini örtmek şeklinde okunabilir.

Hakikatin üzerini örtmek için seçtiği elbisenin kırmızı olması yönetmenin bilinçli bir tercihi gibi görünmektedir. Kırmızının sembolik değerinin ima et-

tiği üzere, bu elbise tamamlanamamış öznenin güç gösterisi ile eksikliğini kapatmaya çalışmasının ifadesidir. Filmin bu aşamasında Charlotte'un hâlâ habersiz olduğu, fakat kısa süre sonra çok daha büyük bir sarsıntıyla öğreneceği şey Eva'nın da artık bir kırmızı elbisesinin olduğu ve bu elbisenin de ona en az kendisinininki kadar yakıştığıdır.

Öte yandan, Eva hâlâ annesine âşıktır. Piyano başında annesiyle giriştiği düello da tüm iddialarını yitirmiş bir Eva vardır. Önce annesi onu izlerken çalmaya çekinir, sonra cesaret gösterir, hemen ardından pişman olur ve nihayetinde annesini piyanonun başına geçirerek hayranlıkla izler. Charlotte ise ünlü bir piyanist olarak en iyi bildiği işi yapmanın hazzıyla bu karşılıksız aşkın tadını çıkartmakta, bir önceki yenilginin rövanşını almaktadır.

Bu bağlamda seçilen eserden (Chopin'in Prelüd'ü), film boyunca kullanılan ışığa kadar bazı nüanslar da yaka-



lamak mümkündür. Bergman, rahatsız edici bir ışık kullanır ve kamera çekimleriyle bu rahatsızlığı iyice pekiştirir. Amaç izleyiciye anne-kız arasındaki gerilimin neden olduğu *tekinsizlik* hâlini hissettirmektir. Chopin'den seçilen sonat da aynı şekilde gerilim ve karmaşa yüklüdür.



Varlıkla Hiçlik Arasında

Filmin temel kısmını oluşturan aşamalarda Eva, annesini yavaş yavaş geçmişin bulanık hatıralarına doğru çekmeye, böylece kendi tanınma-bilinme-onanma ihtiyacını doyurma çabasına devam eder. Charlotte'nun kariyeri uğruna ailesinden uzak geçirdiği yıllarda Eva'nın babasıyla paylaştığı yalnızlık, Helena'nın annesinin ihtirasları yüzünden kaybettiği mutluluk, Charlotte'un sahte "yuvaya dönüşü" ile ailesine "birlikteyken" yalnızlığı tecrübe ettirmesi, annesinin kontrol merakının Eva'nın ilk aşkını ve çocuğunu terk etmesine neden olacak denli artması ve tüm bunların biriktirdiği öfke, hayal kırıklığı, acıdan

mürekkep bir mutsuzluk hâli anne-kız arasında yaşanan diyaloglar şeklinde geçmişin tozlu raflarından alınıp bir gün yüzüne çıkar.

Charlotte'nun "kaçar gibi gitmesi" nedeniyle yarım kalan bu yüzleşme, Helena'nın bedeninde cisimleşen sakatlığın aslında ailenin her bir bireyinin ruh hâlini yansıttığını ima eder. Narsist bir kişilik geliştiren Charlotte, kendi ruhundaki tüm eksiklikleri, etrafındaki insanların potansiyel mükemmelliklerini engelleyerek, ruhlarını sakatlayıp onları kendisine bağımlı hâle getirerek tamamlamaya çalışmıştır. Ancak bunu, herkesi kendisinden mahrum bırakıp, varlığının kıymetini unutmalarına izin vermeyerek yapan



Charlotte, istemeden de olsa kısa bir süre yine Heidegger'ci anlamda "hakikatin gerçek ve namevcut nedeni" olarak yokluğuyla yüzleşmek zorunda kalır.

Eva'nın annesine bağlanmasının aşkla nefret arasında gidip-gelen sağlıklı bir eklemleme olarak gerçekleşmesinin müsebbibi de annesidir. Bu bağlanmanın basit bir duygusal bağıllıktan öte varoluşsal bir aidiyet bağıını işaret ettiğini Bergman, Eva'nın dilinden aktarır: "Bir anne ve kızı. Duyguların ve kafa karışıklığının ve yıkımın berbat bir karışımı. Sevgi adına her şey mümkün. (...) Annenin sakatlıkları kızına da geçer. Annenin başarısızlıklarını kızı da yaşmalıdır. Annenin mutsuzluğu kızının da mutsuzluğu olmalıdır. Sanki göbek bağı hiç kesilmemiş gibi."

Eva'nın yapmaya çalıştığı kendi göbek bağıını kesmeye çalışmaktır bir bakıma. Fiziksel görünümünün aksine ruhunun hâlâ küçük bir çocuk olarak kaldığının farkındadır. Bu yüzden annesine karşı kazandığı ilk zaferden sonra Victor'a "Büyüdüğümü mü düşünüyorsun?" diye sorar. Victor'un cevabı "büyümek hayallerini ve umutlarını taşıyabilmektir, özlemek değil" şeklinde olur. Victor bu cevapla Eva'nın göbek bağıını kesmek konusunda yeterince kararlı olmadığını ima eder. Zira Eva'nın özlemi hâlâ annesindedir. Arzusu "onun" tarafından tanınmak, bilinmek, değilse onunla bütünleşmektir. Bu yüzden, hayata dair en büyük probleminin "kim olduğunu bilememek" olduğunu ifade eder ve "olduğu gibi sevilme" arzusunu dile getirir.

Bergman, en başından filmin basit bir anne-kız çatışmasını mesele edinmediğinin, psikanalitik bir çerçevede içinde varoluş problemini yorumlayacağını işaretini verir.

Bununla birlikte, Eva, bunca bilinmek ve sevilme arzusundaiken Victor'un onu tam da arzuladığı şekilde "olduğu gibi" sevdiğinin farkına dahi varmaz. Dahası, Victor'un bunu ifade etmesine imkân vermez, etse bile inanmaz. Çünkü ruhundaki sakatlığın tek ilacı "anamlı ötekisi" olan annesinin ellerindedir. Kim olduğunu ona söyleyebilecek en yetkili merci odur. Oysaki annesi bu yetkiyi kötüye kullanmayı tercih etmiş, ona baktığında kendisini görmek istemiş, Eva'nın kendisinden bağımsız bir özne olarak varlığını tamamlamasına izin vermemiştir.

Öznenin Trajedisi

Güz Sonatı'nda Bergman sürekliliğe dikkat çeker. Charlotte'un Eva'ya ve Helena'ya uygun gördüğü muameleyle kişiliğindeki narsisizm bir başka tamamlanamamışlık öyküsünü işaret eder. Charlotte'un çocukluğu da annesinin sevgisinden, aile olmaya has "şefkat, dokunma, mahremiyet, samimiyet" gibi hislerden uzaktır. Müzik onun için yüzünü bile hatırlamakta zorlandığı anne-babasının tamamlamadığı benliğiyle kimliğini tatmin etme yoludur.

Todorov, "arzu hazzı değil ilişkiyi arar"¹ der. Ona göre Fairbairn'in ailelerinden kötü muamele görmelerine rağmen evlerini terk etmeyen çocuklar üzerinde yaptığı araştırmanın ortaya koyduğu hakikat budur. Ailelerinden gördükleri muamele, acılı da olsa yabancıların güzel muamelelerinin asla yapamayacağı bir



şekilde varlıklarının onandığını hissettirir. Bu yüzden, Charlotte Eva'dan daha fazla varoluşsal sorunlara sahiptir, tamamen kimliksizdir, kim olduğuna dair elinde Eva'ninki gibi kötü anılar bile yoktur.

Çocukluğunda yaşadığı mahrumiyeti narsisizmiyle dolduran Charlotte, bütünlüklü bir özne olmayı asla başaramamış, bu yüzden kendisine yönelen her duygudan ölesiye korkmuş, sevmek konusunda bir yetenek geliştirememiş, sevilme ise ancak kendisini kendisinin dahi uzağına düşüren kibrini artırmıştır. Geçmişin, dolayısıyla bilinçdışına ait her şeyin üzerini o kadar örtmüştür ki çektiği acıların dahi hafızasında yer tutmasına izin vermemiştir. Bu yüzden asla yetişkinlik safhasına geçmeyi başaramamış, tamamlanma ve bütünleşme duygusunun kazandıracığı olgunlukla hiç tanışmamıştır.

Aynı sebeple filmin işaret ettiği özgürlük-sorumluluk ikileminde tercihinin hep ilkinden yana kullanmıştır. Bu yüzden Eva onu doğursun, kollarını ona sınırsızca açsın ister. Sorumluluk almak yerine ismiyle müsemma bir özgürlük ve sınırsızlık havuzunda yüzmek istemektedir. Sonbahar geldiğinde, tadına doyamadığı yazın iki gün daha uzamasını isteyen Rilke gibidir. Geçmişinden, kimliğinden, bilinçdışından, dolayısıyla kendisinden uzakta, çocuksu bir hazzın kucağında, narsisizmine gömülüp yaşamaktadır.

Eva'nın onu sonbaharın olgun ve dingin iklimine davet ederken aslında kendisine çağırıldığını farkında olduğunu döktüğü gözyaşlarından ve pişmanlık dolu sözlerinden anlamamızı sağlar Bergman. Ancak annesinin sakatlıklarını miras alan Eva'nın roller değiştiğinde annesine "şefkat yerine isteklerle" muamele etmesinden de anlaşılacağı üzere sonbahar dahi tamamlanmanın değil, "tamamlanmakta olmanın" sembolüdür. Sembolik bir ölüm gerçekleşmeden, yani mevsim kışa dönmeden asla baharın gelmeyeceği, yeni bir başlangıcın eski tamamen yok edilmeden, tüm hatıralar usulünce gömülmeden gerçekleşmeyeceği ortadadır. ■

Eva, annesini yavaş yavaş geçmişin bulanık hatıralarına doğru çekmeye, böylece kendi tanınma-bilinme-onanma ihtiyacını doyurma çabasına devam eder.

1 Tzvetan Todorov, *Ortak Hayat*, Dost Y. sf. 64.

Toplumsal Çürümenin Panoraması

RÜVEYDA TEMEL

Halit Refiğ imzalı *Karılar Koğuşu*, hapisanedeki insanların yaşamları, çaresizlikleri ve Kemal Tahir'in edebi şahsiyeti, aydın kimliği olmak üzere iki bağlamda ele alınabilir.

Yönetmenliğini Halit Refiğ'in üstlendiği 1989 yapımı *Karılar Koğuşu*, Kemal Tahir'in Malatya Cezaevi'ndeki gözlemlerine dayanan aynı isimli otobiyografik romanından uyarlanmıştır. Başrollerini Kadir İnanır, Hülya Koçyiğit ve Perihan Savaş'ın paylaştığı film, 1990 Altın Portakal Film Festivali'nde; En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ve En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödülleri olmak üzere beş ödül toplar. Malatya Cezaevi'ndeki kadınların dramının Murat (Kemal Tahir) isimli İstanbullu bir siyasi mahkûmun gözünden anlatıldığı filmin arka planında ise, II. Dünya Savaşı yıllarının Türkiye'si, Milli Şef döneminin baskıcı ortamı vardır. Film Halit Refiğ'in hayatında önemli bir yere sahip olan sinema yoldaşı, on yedi senelik dostu Kemal Tahir'e karşı bir vefa borcu niteliğindedir. Bu

filmle yönetmen kadın mahkûmlardan ziyade, Kemal Tahir'in cezaevi deneyimleri çerçevesinde onun nasıl bir romancıya dönüştüğünü anlatır. Film bu yönüyle hapisanedeki insanların yaşamları, çaresizlikleri ile Kemal Tahir'in edebi şahsiyeti, aydın kimliği olmak üzere iki bağlamda ele alınabilir.

Ne Zalimdir Mahpushane

Film, çeşitli sebeplerle hapse düşmüş insanların yaşamlarından yola çıkar. Malatya Genelevi'nin ünlü sermayesi Tözey, çocuk yaştaki sevgiliyle bir olup kocasını zehirleyerek öldüren ve hakkında idam hükmü verilen Hanım Kuzu başta olmak üzere, Milli Şef'e ve hükümete hakaret eden Hubuş Hanım, kaynanasını öldüren Sıdika, cahillikten komşusunu öldüren Fatı, kadın gardiyanı Ayşe Ana, onun ölümüyle yerine gelen kızı Şefika, dört yaşındaki Aduş gibi ezilmiş insanla-

rın dramlarıyla hapisanenin iç yüzü ve mahkûmların psikolojisi çarpıcı bir şekilde ortaya konur. Acının, kederin, çaresizliğin, korkunun ve umudun iç içe geçtiği bu yerdeki insan manzaralarıyla "Anadolu kadınının bitmeyen çilesi" anlatılır.

Cahilliğin ve elverişsiz ortamın suçla ittiği bu zavallı kadınlar, çürümüş toplumun sömürülmüş, aciz temsilcileri olarak karşımıza çıkar. Bu noktada toplumun kadına bakışı ve kadının sosyal hayattaki değeri üzerinde durulur. Murat hariç hapisanedeki erkeklerin kadınlara küçümser gözle bakışı, genel anlamda Anadolu insanının kadına bakış açısını yansıtır. Ayrıca kadın hakları ve kadının ekonomik bağımsızlığını kazanması hususu Şefika üzerinden verilir. Ayşe Ana pasif duruşuyla gardiyanların her emrine uyarırken, kızı Şefika'nın onlar karşısında kendini ezdirmemesi de bu durumun bir tezahürüdür.





Çıkarıcılığın, dedikodunun, birbirini çekememeziğin hüküm sürdüğü zorlu hapisane ortamı ise, bir devrin genel görünümünü gözler önüne sermesi bakımından önemlidir. II. Dünya Savaşı'nın belirsizliğinin toplumda yarattığı sefalet ortamı ve tek partili dönemin insanlar üzerindeki baskısı, yaşanan sorunların temelini oluşturur. Fişleme ve mimleme yoluyla birçok insanı haksız yere mahkûm eden despot anlayış, toplumun sosyo-ekonomik ve siyasi problemleri, ahlâki zafiyet gibi mevzular, bir toplumun uçuruma sürüklenmesinin ana sebepleridir. Değer yargılarının bir bir aşındığı, toplumsal yozlaşma ve bozulmanın önünün alınamadığı, insanların giderek bayağılaştığı bu vaziyetin sadece hapisanelerle de sınırlı kalmadığı görülür. Namussuzluk ve ahlâksızlık mahkûmlardan taşradaki resmi zevata kadar birçok insanın ruhuna sinmiştir. Tözey'in devlet görevlileri üzerindeki nüfuzuyla taşradaki idarecilerin kokuşmuşluğu

vurgulanır. "Ahlâk ve namus kavramları para ve güç karşısında elden ele gezer bir haldeyken, tutuklu olmakla özgür olmak arasındaki fark nedir?" sorusu üzerinden de, bu ahlâki yozlaşmanın ulaştığı boyutlara dikkat çekilir.

Mahkûmların hasta, hapisanelerin hastane olduğu dillendirilse de burasının insanları ıslah edip etmediği konusu tartışmalıdır. Çünkü hapisanede dışarıdan korktuğunu belirten Hacı Abdullah'ın dışarı çıktıktan sonra, yine eski hatalarını tekrarlaması buna örnek gösterilebilir. Yapılması gereken, hapisanenin namussuzların yaşadığı bir pislik yuvası, ızdırap yeri olarak görülmesinden ziyade, buranın öğrenme yeri ve okul işlevi görmesidir. Asıl önemli olan, bütün bir toplumun hastalıklı düşünce yapısının ıslah edilmesidir. Burada rehber olarak da, toplumu bilinçlendirmeyi vazife edinmiş aydın kimliğinin ön plana çıktığı görülür.

Bir Aydının Görevi ve Sorumlulukları

Filmde, on beş yıla mahkûm olmuş düşünce suçlusu İstanbullu Murat karakteriyle bir aydın portresi çizilir. Murat, kendisine tahsis edilen bir odada yaşayan, mahkûmların sorunları karşısında hukuki istidalar yazan, her konuda kendisine danışılan ve sevilip sayılan biri olarak karşımıza çıkar. Kişisel meselelerinden ziyade başkalarının sorunlarıyla ilgilenen, kendini başkalarına adayan Murat, hapisanede hocalık misyonu üstlenir. Küçük Aduş'un eğitimine yönelik çalışmalar yapması, Hacı Abdullah'a görgü kuralları hususunda ikazlarda bulunması bunun göstergesidir. Bütün bunlar göz önüne alındığında, olayların merkezinde yer alan Murat'ın esasen Kemal Tahir'i temsil ettiği görülür. Kendi düşüncelerinin iletilmesinde aracılık görevi gören Murat, onun sözcüsü konumundadır.



Toplumun hastalıklı düşünce yapısının ıslahı için, toplumu bilinçlendirmeyi vazife edinmiş -İstanbulu Murat'ın şahsında çizilen- aydın kimliği ön plana çıkar.

Hapishanedeki gözlemlerini esas alan ve bunlar vasıtasıyla eserlerine kaynak oluşturan yazar, filmde de en dikkat çeken sahnelerden biri olan Nazım Hikmet'le olan mektuplaşmalarında, yakın dostuna bu gözlemlerini, yalnızlığını ve çaresizliğini anlatır. Kemal Tahir'in bir nevi içini döktüğü bu mektuplar onun hapishanedeki yalnızlık hâlinin, aydın kimliğinin neticesinin bir tezahürü olarak gösterilir. Bir hapishane nezdinde toplum hakkında çıkarımlarda bulunan yazar, hapishanenin sosyolojik yorumunu yapmıştır. Toplumun çıkarını, kendi çıkarından üstün tutan aydın kimliğiyle toplumsal olaylar karşısındaki duyarlılığını gösteren ve bir fikir önderi olarak da toplumu bilinçlendirme görevini üst-

lenen Kemal Tahir "Türkiye'nin ruhunu arayan" bir aydındır. Murat karakterinin hapishanedeki insanların kurtuluşu için üstlendiği sorumluluk da, genel anlamda Kemal Tahir'in bu toplum kurtarıcılığı vasfından ileri gelir.

Topluma yol gösterme vazifesi üstlenen yazar, ideolojisini ve fikir dünyasını daha çok roman türünde verdiği eserlerle sonraki kuşaklara aktarır. Romanı, kaynağını toplumsal bulgulardan alan, okuru aydınlatmakla görevli bir araç olarak gören Kemal Tahir'e göre romancının görevi -sezgilerini de kullanarak- bir sosyolog gibi toplumu incelemektir. Memleket meselelerini edebiyatın merkezine yerleştiren yazar, eserlerinde insanın dramının



toplumsallığını temele alarak, toplum sorunlarını gerçekçi bir tutumla işlemiştir. Hayatında önemli bir yere sahip olan Nazım Hikmet gibi Türk halkı için, onlara layık, namuslu eserler vermek gerektiğini düşünen yazar, yolumuzu aydınlatacak ışığın acı çeken insanlığımız olduğunu ifade etmiştir. Türkiye'de ne sağ ne sol cennah tarafından yeterince anlaşılmayan Kemal Tahir, Halit Refiğ'in ifadesiyle, birbirinden farklı özellikleri kullanılarak, parçalanmaya ve bölünmeye çalışılan Türk toplumunun, bütünleşme arayan "kolektif vicdanının" temsilcisidir.

Film, toplumsal çürüme ve yozlaşmanın yaşandığı bir devrin sosyal gerçekliğini çarpıcı ve gerçekçi bir dille sorgulaması bakımından önemlidir. Hapishane hayatının insan üzerindeki etkisinin kadın mahkûmlar çerçevesinde işlendiği filmde, toplum kabulleri, ahlâki bozukluklar, cehalet ve devlet idaresindeki baskı gibi hususların bir toplumu nasıl etkilediğine değinilir. Kemal Tahir'in gözünden anlatılan olaylar sayesinde, onun kadınlar hakkındaki görüşleri, fikir dünyası ile özellikle aydın ve romancı kimliği filmde önemli bir yere sahiptir. Romanla mukayese edildiğinde bazı eksiklikleri olan film, genel anlamda romandaki sıraya riayet etmesi ve etkileyici diliyle, başarılı bir uyarılama olarak Türk sinema tarihi içindeki yerini alır. ■



Divan'ın 36. sayısı bilim, felsefe ve dinin karşılaştığı hassas zeminde titizlikle çalışan ve özgün ürünler veren Şakir Kocabaş'a armağan olarak hazırlandı.

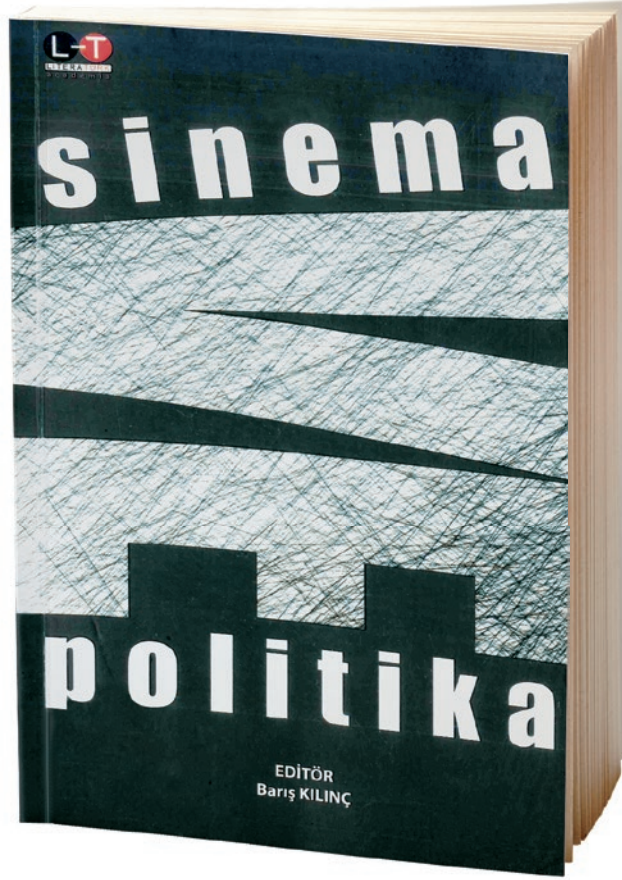
Vefa Cad. No: 48 34134 Vefa İstanbul
Tel: 0212 528 22 22 ■ Faks: 0212 513 32 20
www.divandergisi.com

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

DAĞINIK BİR DERLEME

ZEYNEP TURAN

***Sinema ve Politika* film, yönetmen ve yapım süreçlerini; tarih, yönetim, reklam ve pazarlama, ideoloji ve propaganda temelinde değerlendiriyor.**



Editörlüğünü Barış Kılınc'ın yaptığı, çok sayıda akademisyenin katkı sunduğu *Sinema ve Politika* (Literatürk Academia, 2015) kitabı başlığındaki kavramları tarih, yönetim, reklam ve pazarlama, ideoloji ve propaganda temelinde ele almayı hedefliyor. Anadolu Üniversitesi'nin çeşitli bölümlerinden akademisyenler Yrd. Doç. Dr. Uğur Keskin, Arş. Gör. Mustafa Çağatay Tok, Öğr. Gör. Engin Kılıçatan, Arş. Gör. Serhat Koca ve Arş. Gör. Sibel Kurt çalıştıkları disiplinlerden yola çıkarak film, yönetmen ve yapım süreci üzerine değerlendirmede bulunuyor.

Kitapta sinemanın film yapım sürecinin ekonomi-politiğine dair yapılan tartışmalarla filmlerin konu edindiği politik meseleler iç içe geçiyor. Tüm filmlerin her aşamasının politik oluşunu ifade eden Barış Kılınc'ın iddiası senaryodan yapımçılığa, yö-

netmenlikten pazarlamaya kadar çok geniş bir alanı kapsıyor. Kitapta, Hollywood'daki film yapımçılığı ve stüdyo sistemiyle George Orwell'in *Hayvan Çiftliği*'nin uyarlamasındaki yönetim düşüncesi aynı "politik" başlık altında tartışmaya açılıyor. Yine benzer şekilde, *İradenin Zaferi* (*Triumph des Willens*, 1935) filminin belgesel mi yoksa propaganda filmi mi olduğu tartışmasıyla Türkiye sinemasında aşkın merkezde olduğu anlatıların toplumsal değişimle teması aynı düzleme oturtuluyor.

Uğur Keskin yönetim düşüncesini sinemaya uyarlanan dört eser üzerinden tartışmaya açıyor. George Orwell'in *Hayvan Çiftliği*, Franz Kafka'nın *Değişim*, Arthur Miller'in *Satıcının Ölümü* ve Cevat Fehmi Başkut'un *Buzlar Çözülmeden* eserlerindeki yönetici vasfının tezahürlerini irdeliyor. Kırsaldaki egemen güçlerin neden oldukları

yönetim sorunları, şehirlerde yerel/merkezi yönetimlerin neden olduğu sorunlar veya sağladığı imkânlar gibi çok sayıda kategorinin sinema eserlerinden yola çıkarak incelenebileceğini iddia ediyor.

Mustafa Çağatay Tok, *İradenin Zaferi* filmi üzerinden yürütülen eski bir tartışmayı propaganda ve politika kavramlarının farklı tanımları üzerinden ele alıyor. Bunu yaparken Erik Barnouw'un *Documentary: A History of the Non-fiction Film* çalışmasındaki belgesel sınıflandırmalarından yararlanıyor. Engin Kılıçatan ise politik sinemayla, sinemanın başlı başına politik bir sanat oluşu arasındaki ayırma ve iç içeliğe değiniyor. Sinema ve politika ilişkisine dair çeşitli yaklaşımlara yer verirken meselenin Türkiye sinemasına etkisini Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmi üzerinden okuyor.

Serhat Koca tarih sahnesinden çekilen Yeşilçam'ın doksanlarda yerini almaya başlayan ve iki binlerde gelişen yeni popüler sinemanın aşka yer vermeye devam ettiğini ancak karakterlerin sosyo-ekonomik sınıfsal görünümünün değiştiğini savunuyor. Sibel Kurt sinema endüstrisinin kullandığı pazarlama stratejilerini ve tüketim nesnesi hâline getirilen sinema ikonlarının serüvenini ele alıyor.

Disiplinlerarası Geçişsizlik

Kültür endüstrisinin yeniden üretimi olarak ele alınan sinema ile politika arasındaki ilişki, tarihsel dönem ve coğrafya sınırlamasına tabi tutulmadığı için kitap oldukça dağınık bir seyir izliyor. Her aşamasının politik olduğu iddia edilen sinemanın bu yönü, ortaya çıktığı coğrafyanın ve tarihsel dönemin ayrıcalıklarının derinlemesine incelenmesiyle tezahür edebilecek bir husus. Aristoteles'in politika tezinden ya da propaganda kavramının doğuşundan itibaren meselelerin ele alınışı da metinleri ağırlaştırıyor.

Kılıçatan'ın iddia ettiği üzere politika "insanın aldığı soluktan günlük eylemlerinin tümüne kadar yaşamın içerisinde" ise Yılmaz Güney'in *Umut* filminin yasaklanma gerekçelerinin sıralanması yerine faytoncu Cabbar'ın

Kültür endüstrisinin yeniden üretimi olarak ele alınan sinema ile politika arasındaki ilişki, tarihsel dönem ve coğrafya sınırlamasına tabi tutulmadığı için kitap dağınık bir seyir izliyor.

gündelik hayatına dair daha fazla yoruma yer verilmesi gerekmez miydi? Kılıçatan'ın değerlendirmesi *Umut*'un tür olarak politik film olduğunu söylemekten ve bunu gerekçelendirmekten öteye gidememiş. Sosyal yaşamın politikayla iç içeliği tezi faytoncu Cabbar'ın yoksulluğunu betimlemekle sınırlı kalmış.

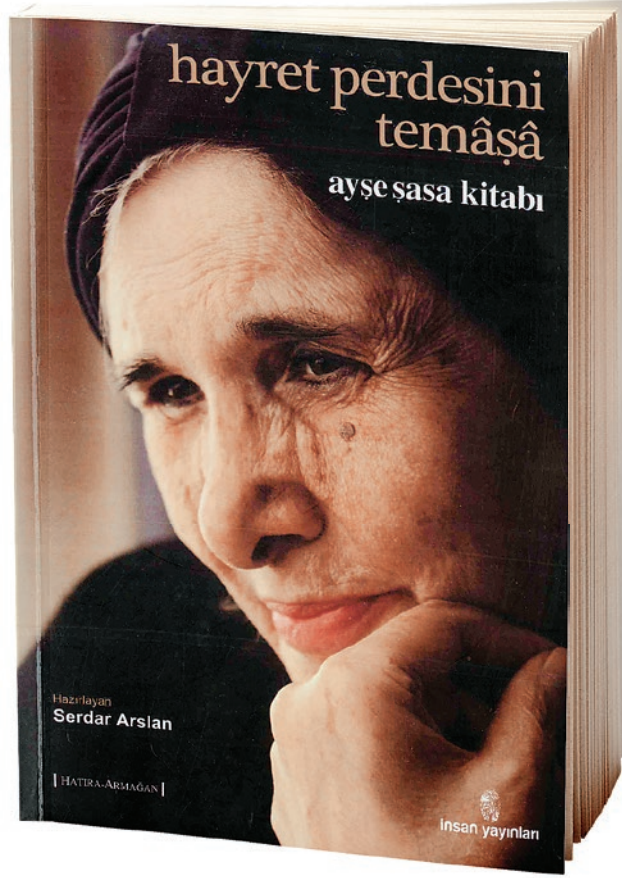
Diğer yandan Sibel Kurt'un Hollywood'un lisanslı ürünlerinin gişeyle ilişkisini incelediği ve çok sayıda yapım örneğiyle zenginleştirdiği metni sinemanın pazarlama alanına dair kapsamlı bir değerlendirme. Metin, Disney'in *Muhteşem ve Kudretli Oz* (*Oz the Great and Powerful*, 2013) filmi için dönemin akıllı telefonlarında yer alan Temple Run oyununu, Temple Run Oz versiyonuyla satışa sunmasından; McDonald's ya da Burger King gibi zincirlerin menülerinde satışa sunulan oyunculara değin genel olarak gençlere ve çocuklara hitap eden pazarlama taktiklerinin gündelik hayatla temasını açık ediyor. Bu yönüyle metnin, kitabın sinema ve politikanın birbirinden bağımsız düşünülemediği savını görünür kılabilirdiğini söylemek mümkün.

Türkiye'de inter-disipliner çalışmaların sayısının artması ve sinemaya dair değerlendirmede bulunurken disiplinlerarası etkileşimin varlığı elbette ki gerekli. Ancak *Sinema ve Politika* farklı disiplinlerde uzmanlaşan isimleri bir araya getirebilirken çalışılan alanlar arasında ortak bir payda oluşturumuyor. Faytoncu Cabbar'ın gündelik hayatını yeniden üreten politiklik ile film temalı ürünlerin üretiminin gündelik hayatı yeniden inşasını tetikleyen politiklik arasındaki geçişsizlik nedeniyle kitabın hedeflediği disiplinlerarası bağ kurulamıyor. ■

AYŞE ŞASA'YA VEFA

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

“Bir aradalığı” temsil eden Ayşe Şasa’nın farklı gözlerden nasıl görüldüğünü anlamak için daha detaylı derlemelere ihtiyaç var.



Türk sinemasının nevi şahsına münhasır isimlerinden Ayşe Şasa aramızdan ayrılalı bir yılı aşkın zaman geçti. Şasa, yalnızca altmışlı yıllardan iki binlere dek yaklaşık elli yıllık sinema kariyerinde yazdığı senaryoları veya sinema düşüncesi üzerine denemeleriyle değil, bizzat yaşam öyküsüyle de kültür-sanat hayatımızın dikkat çeken isimlerinden biriydi.

Ayşe Şasa hakkında sevenlerinin, öğrencilerinin, dostlarının Şasa’nın yaşamında ve vefatından sonra kaleme aldığı; kimisi çeşitli mecralarda yayınlanmış kimisi ise ilk kez bu kitapta okur ile buluşan metinleri içeren *Hayret Perdesini Temâşâ* (Hazırlayan: Serdar Arslan, İnsan Yayınları) Şasa’nın birinci ölüm yıldönümünde raflarda yerini aldı. Ayşe Şasa’nın yaşamı ve eserlerine

dair çizilen çerçeve ile başlayan kitapta hakkında yazılanların yanı sıra, farklı isimlerin kaleme aldığı hatıralar, Şasa’nın ilk kez yayınlanan mektupları ve -2012 yılında verdiği- son söyleşileri bulunuyor.

Hayret Perdesini Temâşâ kitabındaki yazılara konuları itibarıyla kısa bir bakış atıldığında, Yeşilçam döneminde önemli filmlerin senaryolarında imzası bulunan Şasa’nın sinemacı kimliği hakkında yazılan yazıların, kitapta ona dair pek çok başka unsurdan yalnızca biri olarak yer bulduğu göze çarpıyor. Sinema literatürü takipçilerini belki bu konuda baştan uyarmak gerek; *Hayret Perdesini Temâşâ* bir “Ayşe Şasa Sineması Kitabı” olma iddiasında değil, bir “Ayşe Şasa Kitabı.” Ancak kitap, onun sinemamızda doldurduğu

boşluğu anlamaya çalışan metinler içermiyor değil. Bunların en önemlilerinden biri olarak Şasa'nın kariyeri boyunca yazdığı otuz bir senaryodaki ortak temalar ve duyarlılıkları araştıran Meltem İşler Sevindi'nin "Senaryolarıyla Ayşe Şasa" makalesini zikretmek gerek.

Hayatı boyunca farklı kesim ve mesleklerden insanların hayatlarında derin izler bırakan Şasa hakkında bir kitapta; yönetmen, yazar, çizer, şair, hikâyeci, eleştirmen, hekim, tarihçi, ilahiyatçı ve daha nice uğraşlardan insanların yer alması şaşırtıcı değil. Gerçekten de Ayşe Şasa, İlber Ortaylı'nın Ayşe Şasa'nın cenaze merasiminin ardından kaleme aldığı "Nadir Rastlanacak Bir Kişilik" başlıklı yazısında vurguladığı gibi bir "çoğulluğu" bünyesinde barındırabilen insanlardandı. Onun Türk toplumunun her kesiminden insanla temasa geçebilen ve "ruhunu açan" bir insan olduğunu belirten Ortaylı, cenazesine de yansıyan bu "bir aradalığı" toplumumuz için ümit verici bir gelişme olduğunu kaydediyordu.

Ortaylı'nın gözlemi bağlamında kitaba yenden dönersek, Ayşe Şasa'nın hayatında ve hatta uğurlanışında görülen çok renkli tablonun *Hayret Perdesini Temâşâ'da* yeterince yansıtıldığını söylemek güç. Kitaba dâhil edilen metinler ekseriyetle -Atilla Dorsay gibi birkaç istisna dışında- Ayşe Şasa'nın sonradan dâhil olduğu "Müslüman mahallesinden" isimler tarafından kaleme alınmış. Dolayısıyla kitapta Şasa hakkında görece tek taraflı bir perspektif sunulduğu veya Şasa'nın çok yönlü kişiliğini yeterince yansıtılmadığı iddia edilebilir.

"Mahallenin içinden" yazılanların tamamında olmasa da önemli bir kısmında, Cihan Aktaş'ın "Rical Temsilini İhya Eden Sanatkâr Kadın" başlıklı yazısında tespit ettiği peşin hükümler ve kategoriler devreye giriyor. Aktaş'ın da belirttiği gibi, Müslümanlar hidayete eren "sol/Batıcı aktörleri" abartılı bir ilgi ve hatta tezahürat ile karşılamaktan vaz-

geçmiş görünmüyor. Ayşe Şasa, buna tamah etmese de, Müslümanların yeni ve meşhur Müslümanlara reva gördüğü İslam ile şerefelenmemiş de kendisi İslam'ı şereflendirmişçesine bir ilgiye maruz bırakıldı, hakkında yazılanlar da bunu destekliyor. Bilhassa *Bir Ruh Macerası* kitabının 2009 yılında ilk kez basılmasının ardından çıkan yazılarda, Şasa'nın kişiliğinden ziyade "hidayetini" odağa alan bir coşku hâkim.

Öte yandan Ayşe Şasa'nın çokça bahsedilen "hidayetinin", bir mahalleden diğerine transferi olarak yorumlanması da bu bakış açısını destekliyor. Ancak onun yaşamını gitgide genişleyen bir halkanın farklı halkaları da içine alarak büyümesi şeklinde tarif etmek gerek. Kısacası, İlber Ortaylı'nın yazısında dile getirdiği gibi "bir aradalığı" temsil eden Şasa'nın farklı gözlerden nasıl görüldüğünü anlamak için daha detaylı derlemelere ihtiyaç var. Yine de kitabın sonunda eklenen ve Şasa hakkındaki tüm röportaj, yazı, panel, anma ve kitapların listelendiği "Ayşe Şasa İçin Bir Kaynakça" bölümü, bu çok yönlü inceleme için başvurabileceğimiz kaynakları sıralıyor ve kitabın sunuş yazısında Arslan'ın dile getirdiği Şasa hakkında yapılacak çalışmalar için kaynak oluşturma maksadını karşılıyor.

Ayşe Şasa bir şeyler üreten, üretmek isteyen genç zihinler için yapıcı eleştiriler sunmuş, ihtiyaç duydukları motivasyonu vermiş ve belki de en önemlisi onların heyecanlarını samimiyetle paylaşmış bir isim. Kuvvetle muhtemel ki, onun bir yerlerde yeşeren veya yeşermekte olan emeklerinin neticelerini, daha uzun yıllar konuşacağız. ■

HER PROJENİN İHTİYACI FARKLIDIR

SÖYLEŞİ: KÜLTİĞİN KAĞAN AKBULUT

Yapımcı, senarist, sinema yazarı gibi sinemanın farklı alanlarında iş üreten Emine Yıldırım bu sıralar yine masasında birçok proje üzerinde çalışıyor. Ramin Matin'in yönetmen koltuğunda olduğu *Kusursuzlar* filminde senarist ve yapımcı olarak önemli başarılar elde eden Yıldırım'a gelecek planlarını sorduk.



Emine Yıldırım

Öncelikle kariyerinizi kısaca değerlendirmenizi isteyeceğim. Bugüne kadar yapımcı, senarist ve sinema yazarı olarak yaptıklarınızı nasıl değerlendirirsiniz? Şu an bulunduğunuz noktayı nasıl görüyorsunuz?

Nasıl değerlendirmem gerektiğini gerçekten bilmiyorum. Bulduğum nokta diye bir şey olduğunu düşünmüyorum. Hayatta kariyer planlarından ya da on senelik kalkınma planları gibi hırslardan çok rahatsız oluyorum, belki hırslı bir insan olmak istemediğim içindir. Tek bildiğim, hem senaryo yazmayı hem de sinema yazarlığını seviyorum. Yapımcılık da bütün bu sürecin bir parçası oldu son on sene içinde. Şu an bulunduğum "nokta" hayatımdaki herhangi başka bir nokta gibi görüyorum, bundan sonrasında hayırlısı olur umarım.

Sinemanın farklı alanlarında çalışmalarınız var. Bütün bu işbölümünü nasıl yapıyorsunuz? Projeler mi sizi sürükliyor, yoksa bilinçli tercihler mi?

Arada bu iş bölümü yüzünden hafif bir kişilik bölünmesi yaşıyorum! Ama bütün bu farklı iş bölümü bilinçli tercihler, kendimi illa bir kategoriye sokmak istemiyorum. Her projenin ihtiyacı farklıdır, dolayısıyla sevdiğim bir projenin ihtiyacına göre

gerçekleştireceğim katkıyı seçiyorum. Tabii bazen projelerin de sürüklediği oluyor.

Ramin Matin'le birlikte bir projede daha görece miyiz sizi?

Ramin Matin ve Oğuz Kaynak'la zaten *Giyotin Film*'in ortağıyız. Dolayısıyla evet bir projemiz daha var. İstanbul'un kentsel dönüşümü hakkında eğlenceli bir kara komedi, gelecek yaz çekiyoruz. Şu anda kast çalışmalarını yeni başlattık. Ben sadece yapımcılarından biriyim projenin, senaryosunu Can Kantarcı yazdı.

Son iki yıl içinde kısa filmlere de yapımcılık yaptınız. Kısa film projelerini nasıl seçiyorsunuz? Yakın zamanda kısa film projeniz var mı?

Son iki sene sadece Derya Durmaz'ın kısa filmlerinin yapımcılığını yaptım. Kendisi yakın arkadaşım, yazdığı projeleri beğendim. Özellikle Ermenistan'da çektiğimiz *Ziazan* (2013) benim için apayrı bir deneyimdi. Yakın zamanda çekilme ihtimali olan sadece bir kısa film daha var.

Yapımcı olarak başka projeleriniz var mı?

Yapımcı olarak elimde iki uzun metraj, bir kısa metraj, bir tane de web dizisi var. Bir de kendi projemi geliştirmeye çalışıyorum şu anda, ilk defa yönetmen-

lik yapacağım. Amazonlar hakkında deneysel bir belgesel, şu anda araştırma ve yazım safhasında.

Üzerinde çalıştığınız ya da çalışmayı düşündüğünüz bir senaryo var mı?

Üzerinde çalıştığım bir sürü fikir var, bakalım hangisi sonunda bitmiş bir senaryoya dönüşecek.

Türkiye sineması üzerine İngilizce eleştiri, haber yazıları hazırlıyorsunuz. Okurun gözünden baktığımızda Türkiye sineması nasıl bir yerde gözüküyor?

İngilizce okurun gözünden nasıl bakıyor bilemeyeceğim, zira benim yazdıklarım yine bir Türkiyelinin bakış açısından yazılıyor. Bence hangi ülkeden bakarsanız bakın Türkiye sinemasının durumu hem çok avantajlı hem de hiç değil. Çok farklı ve ilginç yönetmenler var, aynı zamanda arada anaakımdan da çok fonksiyonel ve iyi filmler çıkıyor. Ama burada tartışmamız gereken en önemli şey şu: Türkiye sinemasının daha kimsenin memnun olduğu bir yarası bile yok, düzenlemeleri yok, dağıtım sistemi haksız rekabet üzerine kurulu. Bu meseleler bence en önemli meseleler şu anda. ■



MARSLI THE MARTIAN

Yönetmen: Ridley Scott

Senaryo: Drew Goddard

Oyuncular: Matt Damon, Jessica Chastain, Kate Mara

Yapım: ABD/2015/İngilizce/20th Century Fox/The Moments Entertainment

Mars gezegenine giden astronotlar görev sırasında çıkan bir fırtına sonucunda öldü sanarak Mark Watney'i gezegende bırakırlar. Mars'ta tek başına kalan Watney, hayatta kalmak ve durumunu dünyaya haber vermek için sınırlı imkânlarla, aklını kullanarak icatlar yapmaya koyulur. Watney'in çabalarıyla hayatta olduğunu öğrenen NASA, astronotun arkadaşlarının da katıldığı bir kurtarma ekibiyle bilim adamına ulaşmaya çalışır. Ancak kurtarma ekibinin hem zamanı hem de Watney'i kurtarma şansı çok azdır. *Marslı*, Andy Weir'in aynı adlı romanından uyarlandı.



KIZIL TEPE CRIMSON PEAK

Yönetmen: Guillermo del Toro

Senaryo: Guillermo del Toro, Matthew Robbins, Lucinda Coxon

Oyuncular: Mia Wasikowska, Tom Hiddleston, Jessica Chastain

Yapım: ABD/2015/İngilizce/Legendary Pictures/UIP Türkiye

Edith Cushing, on dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinde hayaletlerle ilgili bir roman üzerinde çalışan, genç ve umut vaat eden bir yazardır. Edith, İngiltere'nin kırsal ve dağlık bölgesinde bir köşkte kız kardeşiyle birlikte yaşayan yakışıklı Sir Thomas Sharpe ile tanışır ve ona âşık olarak evlenir. Evlendikten sonra kocasının yaşadığı köşke taşınan Edith, kocasıyla kız kardeşinin hiç de göründükleri gibi olmadıklarını fark eder. Köşkün bulunduğu bölgede hayaletler "hafife alınmamaktadır" ve yaşadıkları eski köşk zaman içinde bir canlıya dönüşmüştür.



ROCK THE KASBAH

Yönetmen: Barry Levinson

Senaryo: Mitch Glazer

Oyuncular: Bill Murray, Bruce Willis, Kate Hudson

Yapım: ABD/2014/İngilizce/100'/Brian Grazer/Pinema Filmcilik

Kariyeri düşüşe geçmiş müzik yapımcısı Richie Lanz, elinde kalan son şarkıcısıyla kariyerini kurtarmak için Afganistan turnesine çıkar. Ancak Lanz, sanatçısının Afganistan'daki ortamı görüp kaçmasıyla beş parasız ve pasaportsuz kalır. Eve dönmek için çareler ararken pek çok yeni insanla tanışan Lanz'ın karşısına olağanüstü bir sese sahip, şarkıcı olmak isteyen genç bir kadın çıkar. Yaşadığı her şeye rağmen genç kadını yetenekli bulduğu için bir yıldızla dönüştürmeye karar veren Lanz, genç kadınla birlikte Kabil'e doğru tuhaflıkla dolu bir yolculuğa çıkar.



BEN, EARL VE ÖLEN KIZ ME AND EARL AND THE DYING GIRL

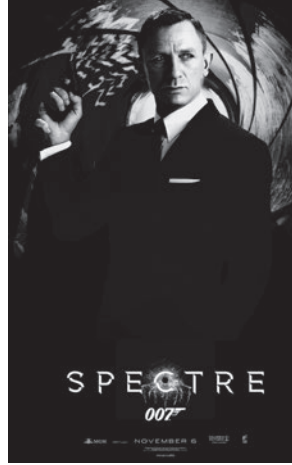
Yönetmen: Alfonso Gomez-Rejon

Senaryo: Jesse Andrews

Oyuncular: Thomas Mann,
Olivia Cooke, RJ Cyle

Yapım: ABD/2015/İngilizce/105'
Indian Paintbrush/The Moments
Entertainment

Lise son sınıf öğrencisi on yedi yaşındaki Greg Gaines mümkün olduğunca sosyal ilişkiler kurmaktan kaçınan biridir. Birlikte klasik filmlerin parodilerini çektiği arkadaşı Earl'ü bile fazla yakınına yaklaştırmayan Greg, yalnızlığını dert edinmiş annesinin ısrarlarıyla kanser teşhisi konulan sınıf arkadaşı Rachel ile arkadaşlık kurmayı gönülsüzce kabul eder. Böylece Greg için dostluğun ne demek olduğunu anlayacağı bir süreç başlar. Senarist Jesse Andrews'un kendi romanından uyarladığı, Sundance Film Festivali'nde büyük ses getiren film, festivalde hem Büyük Jüri Ödülü'nü hem de Seyirci Ödülü'nü kazandı.



SPECTRE

Yönetmen: Sam Mendes

Senaryo: John Logan, Neal Purvis,
Robert Wade

Oyuncular: Daniel Craig,
Christoph Waltz, Monica Bellucci

Yapım: İngiltere, ABD/2015/İngilizce/
Metro Goldwyn Mayer/Warner Bros
Turkey

Geçmişten gelen şifreli bir mesaj James Bond'u New Mexico'daki bir göreve sürükler. Görevi Spectre adındaki suç örgütünü araştırmak olan gizli ajan, son derece gizli ve ölümcül bir örgütün izlerine rastlar. Bond bir yandan teşkilatına yapılan politik saldırılarla mücadele ederken, diğer yandan da Spectre'nin arkasındaki gizemi çözmeye çalışır ve Spectre'nin içine girdikçe, kendisiyle aradığı düşman arasındaki ilginç ilişkileri keşfeder. Bir önceki Bond filminde olduğu gibi yirmi dördüncü filmde de James Bond'un geçmişine doğru yapacağı yolculuk sırasında karşılaşıacağı tehlikeler ve olaylar anlatılıyor.



BULANTI

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Zeki Demirkubuz,
Şebnem Hassanisaughi,
Öykü Karayel

Yapım: Türkiye/2015/Türkçe/
Mavi Film/Bir Film

Ahmet, hayatında kimseyi umursamayan, hiçbir şeyin önünde eğilmeyen önemli bir şahsiyettir. Sevgiliyle birlikte olduğu bir gece karısı ve küçük kızını trafik kazasında kaybettiğini öğrenir. Yaşadığı olaydan etkilenmeden yaşamına devam eden Ahmet'in hayatında bir süre sonra, bazı değişimler meydana gelmeye başlar. Art arda gelen aksilikler, Ahmet'i gittikçe daha fazla zafiyete düşürmekte ve hayatındaki kadınlarla ilişkilerinin bozulmasına neden olmaktadır.

VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR/SESLENDİRENLER	YAPIM
18 EYLÜL 2015	Can Tertip	Burak Kuka	Ümit Erdim, Volkan Demirok, Cengiz Küçükayvaz	Türkiye/2015
	Detay	Korhan Bozkurt	Deniz Uğur, Yosi Mizrahi, Burak Hakkı	Türkiye/2015
	Everest	Baltasar Kormákur	Jake Gyllenhaal, Jason Clarke, Keira Knightley	İngiltere, ABD, İzlanda/2015
	Guruldayan Kalpler	Ömer Uğur	Devin Özgür Çınar, Necip Memili, Algi Eke	Türkiye/2014
	Sicario	Denis Villeneuve	Emily Blunt, Benicio Del Toro, Josh Brolin	ABD/2015
	Elser / Hitler'e Suikast	Oliver Hirschbiegel	Christian Friedel, Katharina Schüttler, Burghart Klaußner	Almanya/2015
	Hüddam	Utku Uçar	Fatoş Hun, Murat Özen, Çağrı Duran	Türkiye/2015
	Kara Bela	Burak Aksak	Cengiz Bozkurt, Seda Bakan, Erkan Kolçak Köstendil	Türkiye/2015
	Labirent: Alev Deneyleri / Maze Runner: The Scorch Trials	Wes Ball	Dylan O'Brien, Thomas Brodie-Sangster, Kaya Scodelario	ABD/2015
	The Little Medic: Secret Mission of the Bodynauts	Peter Claridge	Christiane Paul, Malte Arkona, Bernhard Hoecker	Almanya/2015
25 EYLÜL 2015	The Kitchen Sink	Robbie Pickering	Ed Westwick, Mackenzie Davis, Vanessa Hudgens	ABD/2015
	Yitik Kuşlar	Aren Perdecı, Ela Alyamaç	Ahmet Uz, Arto Arsenyan, Dila Uluca	Türkiye/2015
	Yok Artık	Caner Özyurtlu	Erkan Kolçak Köstendil, Ceren Moray, Çağlar Çorumlu	Türkiye/2015
	Frankenstein	Bernard Rose	Xavier Samuel, Carrie-Anne Moss, Danny Huston	ABD/2015
	Küçük Pren / The Little Prince	Mark Osborne	Jeff Bridges, Rachel McAdams, James Franco	Fransa/2015
	Madımak: Carina'nın Günlüğü	Ulaş Bahadır	Füsun Demirel, Rıza Akın, Umut Kurt	Türkiye/2015
	Stajyer / The Intern	Nancy Meyers	Anne Hathaway, Robert De Niro, Rene Russo	ABD/2015
	Before I Wake	Mike Flanagan	Kate Bosworth, Thomas Jane, Jacob Tremblay	ABD/2015
	Robot Overlords	Jon Wright	Gillian Anderson, Ben Kingsley, Callan McAuliffe	İngiltere/2014
	Aşk Nerede?	Semra Dündar	Ayça Erturan, Faik Ergin, Oya Aydoğan	Türkiye/2015
	Adana İşi	Ali Adnan Özgür	Murat Akkoyunlu, Ceyda Ateş, Melih Selçuk	Türkiye/2016
	Amy	Asif Kapadia	Amy Winehouse, Mark Ronson, Tony Bennett	ABD/2015
	2 EKİM 2015	Marslı / The Martian	Ridley Scott	Matt Damon, Jessica Chastain, Kate Mara
Bulantı		Zeki Demirkubuz	Zeki Demirkubuz, Şebnem Hassanisoughi, Öykü Karayel	Türkiye/2015
Evlenmeden Olmaz		Yasemin Türkmenli	Cansel Elçin, Özge Özberk, Hakan Eratik	Türkiye/2015
Kafes		Mahmut Kaptan	İsmail Hacıoğlu, Nilay Duru, Şefik Onatoğlu	Türkiye/2015
Efsane / Legend		Brian Helgeland	Tom Hardy, Emily Browning, Christopher Eccleston	İngiltere/2014
Strange Magic		Gary Rydstrom	Alan Cumming, Evan Rachel Wood, Sam Palladio	ABD/2015
Pawn Sacrifice		Edward Zwick	Tobey Maguire, Liev Schreiber, Peter Sarsgaard	ABD/2013
Vesvese: Cin Tuzağı		Sümeya Kökten	Okan Aydın, Duygu Yenilmez, Mustafa Ağdere	Türkiye/2015
9 EKİM 2015		Yanlış Kapı / Knock Knock	Eli Roth	Keanu Reeves, Lorenza Izzo, Ana de Armas
	Masterminds	Jared Hess	Zach Galifianakis, Kristen Wiig, Owen Wilson	ABD/2015
	Irrational Man	Woody Allen	Emma Stone, Parker Posey, Joaquin Phoenix	ABD/2015
	Max Steel	Stewart Hendler	Ben Winchell, Maria Bello, Andy Garcia	ABD/2015
	Tehlikeli Yürüyüş / The Walk	Robert Zemeckis	Joseph Gordon-Levitt, Ben Kingsley, Charlotte Le Bon	ABD/2015
	Pan	Joe Wright	Levi Miller, Hugh Jackman, Garrett Hedlund	ABD/2015
	Kara Düzen / Black Mass	Scott Cooper	Johnny Depp, Benedict Cumberbatch, Joel Edgerton	ABD/2015
	Kidnap	Luis Prieto	Halle Berry, Lew Temple, Dana Gourrier	ABD/2015
	Dragon Blade / Tian jiang xiong shi	Daiel Lee	Jackie Chan, John Cusack, Adrien Brody	Çin/2015
	Dünyanın En Güzel Gülüşü	Mustafa Uğur Yağcıoğlu	Tuba Ünsal, Rıza Kocaoğlu	Türkiye/2015
	İlk Gülüşte Aşk	Şenol Sönmez	Ali Sunal, Hatice Şendil, Ahmet Saraçoğlu	Türkiye/2015
	Regression	Alejandro Amenábar	Emma Watson, Ethan Hawke, David Thewlis	İspanya, Kanada/2015
	The Pack	Nick Robertson	Anna Lise Phillips, Jack Campbell, Kieran Thomas McNamara	Avustralya/2015



VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR/SESLENDİRENLER	YAPIM
16 EKİM 2015	Kızıl Tepe	Guillermo del Toro	Mia Wasikowska, Tom Hiddleston, Jessica Chastain	ABD/2015
	Life	Anton Corbijn	Robert Pattinson, Dane DeHaan, Ben Kingsley	ABD/2015
	45 Yıl / 45 Years	Andrew Haigh	Charlotte Rampling, Tom Courtenay, Geraldine James	İngiltere/2015
	Truth	James Vanderbilt	Cate Blanchett, Robert Redford, Elisabeth Moss	ABD/2015
	Takım	M. Sami Güçlü	Sinan Albayrak, Turgay Başyayla, Osman Yıldırım	Türkiye/2011
	Room	Lenny Abrahamson	Brie Larson, William H. Macy, Megan Park	ABD/2014
23 EKİM 2015	Geniş Aile: Yapıştır!	Ömer Uğur	Fırat Tanış, Ufuk Özkan, Ahmet Sarsılmaz	Türkiye/2015
	Magi	Hasan Karacadağ	Michael Madsen, Brianne Davis, Lucie Pohl	Türkiye/2014
	Paranormal Activity 5: Hayalet Boyutu / Paranormal Activity: The Ghost Dimension	Gregory Plotkin	Chris J. Murray, Brittany Shaw, Ivy George	ABD/2015
	Rock The Kasbah	Barry Levinson	Bill Murray, Bruce Willis, Kate Hudson	ABD/2014
	Son Cadı Avcısı / The Last Witch Hunter	Breck Eisner	Vin Diesel, Rose Leslie, Elijah Wood	ABD/2015
	Solace	Afonso Poyart	Anthony Hopkins, Colin Farrell, Jeffrey Dean Morgan	ABD/2015
	Otel Transilvanya 2 / Hotel Transylvania 2	Genndy Tartakovsky	Adam Sandler, Selena Gomez, Andy Samberg	ABD/2015
	Mustang	Deniz Gamze Ergüven	Güneş Nezihe Şensoy, Doğa Zeynep Doğuşlu, Elit İşcan	Türkiye, Fransa, Almanya/2014
	Babalar ve Kızları / Fathers and Daughters	Gabriele Muccino	Russell Crowe, Amanda Seyfried, Aaron Paul	ABD/2015
30 EKİM 2015	Louder Than Bombs	Joachim Trier	Isabelle Huppert, Jesse Eisenberg, Gabriel Byrne	Fransa, ABD, Norveç, Danimarka/2014
	Collide	Eran Creevy	Nicholas Hoult, Anthony Hopkins, Ben Kingsley	İngiltere, ABD, Almanya/2015
	Git Başımdan	Şahin Altuğ	Aslı Tandoğan, Şahin Irmak, Bülent Emrah Parlak	Türkiye/2015
	Burnt	John Wells	Bradley Cooper, Sienna Miller, Daniel Brühl	ABD/2015
	Steve Jobs	Danny Boyle	Michael Fassbender, Kate Winslet, Seth Rogen	ABD/2015
	Yaktın Beni	Can Yücel	Sinem Kobal, Uğur Yücel, Sarp Apak	Türkiye/2015
	Autobahn	Eran Creevy	Nicholas Hoult, Felicity Jones, Ben Kingsley	İngiltere, Almanya/2015
	Ali Baba ve 7 Cüceler	Cem Yılmaz	Cem Yılmaz, Zafer Algöz, Irina Ivkina	Türkiye/2015
6 KASIM 2015	Düşlerin Terzisi / The Dressmaker	Jocelyn Moorhouse	Kate Winslet, Liam Hemsworth, Hugo Weaving	Avustralya/2014
	Ben, Earl ve Ölen Kız / Me And Earl And The Dying Girl	Alfonso Gomez-Rejon	Thomas Mann, Olivia Cooke, RJ Cylar	ABD/2015
	Spectre	Sam Mendes	Daniel Craig, Christoph Waltz, Monica Bellucci	İngiltere, ABD/2015
	The Shamer's Daughter	Kenneth Kainz	Rebecca Emille Sattrup, Maria Bonnevie, Jakob Oftebro	Danimarka/2015
	Afacanlar Takımı Büyük Yarış / Raven: The Little Rascal	Ute von Müchow-Pohl, Sandor Jesse	Constantin von Jascheroff, Katharina Thalbach, Anna Thalbach	Almanya/2015
13 KASIM 2015	Rings	F. Javier Gutiérrez	Matilda Lutz, Alex Roe, Johnny Galecki	ABD/2015
	Peanuts Filmi / The Peanuts Movie	Steve Martino	Francesca Capaldi, Madisyn Shipman, Noah Schnapp	ABD/2015
	The Perfect Guy	David M. Rosenthal	Sanaa Lathan, Michael Ealy, Morris Chestnut	ABD/2015
	Baskın	Can Evrenol	Görkem Kasal, Ergun Kuyucu, Fatih Dokgöz	Türkiye/2015

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
SEHİR
ÜNİVERSİTESİ

Kuşbakışı Caddesi No: 27, 34662

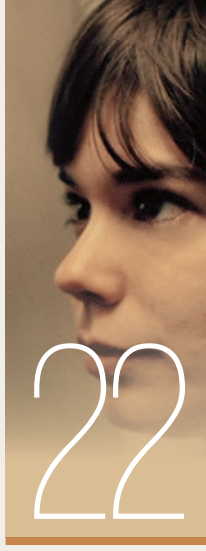
Altunizade Üsküdar İstanbul

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

Özgür ve
Karanlık Bir
Animasyon Ekolü



60



22

Victoria: Dikkat
Bu Bir Banka
Soygunudur!

Varikino Kışının
Bir Geleceği
Olmayacak



64



36

Türk
Sinemasında
İlk Polisiye
Kurgulu Filmler

Arzumun
O Belirsiz
Sombaharı



72



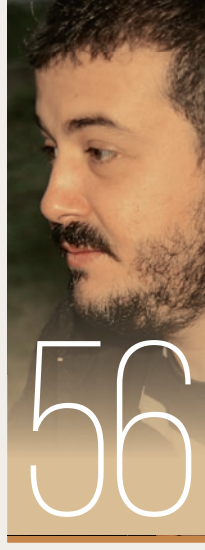
50

Sinemasal Anlamın
Oluşumunda Mekânın Etkisi

Toplumsal
Çürümenin
Panoraması



76



56

Sinan Sertel:
Kötüyü Betimlemek
İstemedim