

HAYAL PERDESİ

İKİ AYLIK SİNEMA DERGİSİ

SAYI 62 OCAK-ŞUBAT 2018

11 TL
ISSN 2149-2158 0.0062
9 772149 215805



SEVGİSİZ

VE ANDREY ZVYAGINTSEV SİNEMASI

-
- DOSYA: 2017'DE TÜRK SİNEMASI ► LOVING VINCENT ► DÖNME DOLAP
► GODARD VE BEN ► SÖYLEŞİ: ÜMİT ÜNAL ► TWIN PEAKS

**TÜRK SİNEMASININ GERÇEK HAYATTAN
İZLER TAŞIYAN, ÜZERİMİZDE GÜÇLÜ TESİRLER
BIRAKAN KAHRAMANLARI...**

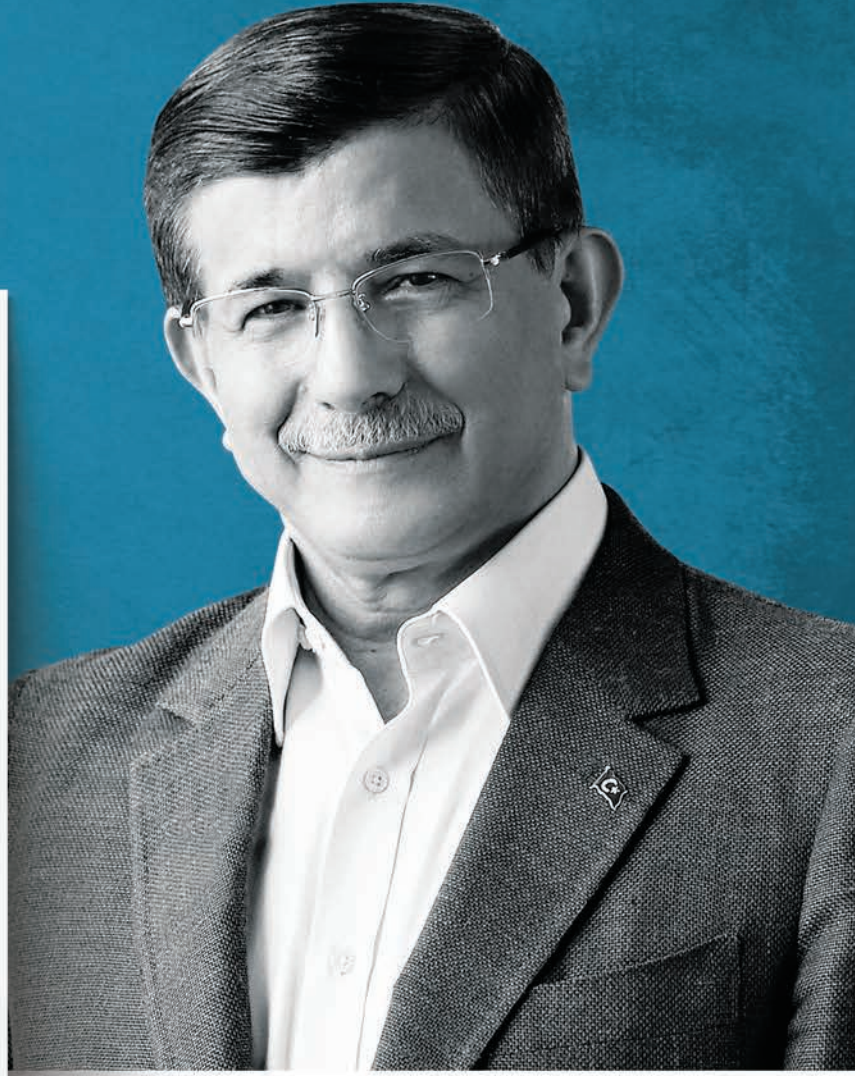


Tel 0212. 520 66 42
Faks 0212. 520 74 00
satis@kureyayinlari.com

 facebook.com/kureyayinlari
 twitter.com/kureyayinlari

www.kureyayinlari.com

YENİ



AHMET DAVUTOĞLU

Akıldan kalbe, kalpten dile gelen sözlerle genç muhataplarını kadimden güncele, güncelden geleceğe doğru bir serüvene davet ediyor.



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

[facebook.com/kureyayinlari](https://www.facebook.com/kureyayinlari)
twitter.com/kureyayinlari

www.kureyayinlari.com

SAHİBİ

Bilim ve Sanat Vakfı

SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Faruk Deniz

GENEL YAYIN YÖNETMENİ

Celil Civan

EDİTÖR

Aybala Hilâl Yüksel

BÖLÜM EDITÖRLERİ

Gündem: Betül Durdu

Vizyon: Tuba Deniz

Belgesel Odası: Esra Bulut

KATKIDA BULUNANLAR

Nesibe Sena Arslan, Dilara Bostan,

Betül Özel Çiçek, Hüseyin Etli,

Bahar Yıldırım Sağlam, Koray Sevindi,

Melis Şahin, Remzi Şimşek, Rüveyda Temel,

Döndü Tokar, Zeynep Turan,

Sadık Yemni, Havva Yılmaz

TASARIM

Erol Polat

REKLAM SORUMLUSU

Gökhan Gökmen

DAĞITIM

Dünya Süper Veb. Ofset A.Ş.

100. Yıl Mah. Hüseyin Karaaslan Cad.

34204 Bağcılar/İst. 0212 440 24 24

BASIM YERİ

Elma Basım

Sertifika No: 12058

Halkalı Cad. No: 164

B4 Blok Sefaköy/İstanbul

0212 697 30 30

YAYIN TÜRÜ

Yaygın Süreli

ABONELİK

Bireysel: 60 TL

Kurumsal: 110 TL

(Yıllık 6 sayı)

satis@hayalperdesi.net

SEVGİSİZ VE ANDREY ZVYAGINTSEV SİNEMASI

Dönüş, Sürgün, Elena ve Leviathan'dan sonra Rus sinemacı Zvyagintsev yeni filmi *Sevgisiz* ile tekrar beyazperdede. Boşanma aşamasındaki bir çiftin çocukları ortadan kaybolduktan sonra yaşananlara odaklanan *Sevgisiz*, yönetmenin sevdiği aile, ilişkiler, sırlar, çocukluk gibi konu ve temalarla örülü bir film. Kapak yazımızda yönetmenin sinemasını söz konusu temalar üzerinden değerlendirdik.

Belgesel Odası'nın konuğu yönetmen Murat Pay. Mevlid meşk geleneğini ele alan *Mâşuk'un Nefesi*'nden sonra yeni filmi *Mirâciyye Saklı Miras*'ta yönetmen Türk musikisinin en büyük eserlerinden, Nayi Osman Dede imzalı "Mirâciyye" isimli esere odaklanıyor. Pay ile yeni filmini, kurmaca ile belgesel arasındaki farkları ve gelecek projelerini konuştuk.

Festival Günlüğü'nde prömiyerini 5. Uluslararası Boğaziçi Film Festivali'nde yapan Mecid Mecidi imzalı *Bulutların Ardında* var. Yazı Hz. *Muhammed: Allah'ın Elçisi*'nden sonra Mecidi sinemasında değişen ve değişmeyen yönelimlere bakıyor.

Söyleşi bölümümüzün konuğu Ümit Ünal. Yönetmen ile son filmi *Sofra Sırları*'nı, filmin hazırlık ve çekim sürecini, filmlerindeki temaları ve festival jürilerini konuştuk.

Dosya sayfalarında Türk sinemasının 2017 bilançosunu değerlendirdik. Son yıllarda film sayısındaki artışa rağmen açıkça görünen niteliksel düşüşün ivme kazandığı 2017 vizyonunda da görünüyor. Gişe ve festival filmlerine değinen dosyanın sonunda yazarlarımızın 2017'nin En İyileri film listeleri yer alıyor.

Uzaktan Kumanda'da romancı Sadık Yemni, yirmi beş yıl sonra tekrar başlayan David Lynch imzalı efsane dizi *Twin Peaks*'i değerlendirirken dizinin eski sezonlarına ve Lynch'in filmografisine de bakıyor.

Kısaca bölümünde, ilk kısa filmi *Patika* ile dikkat çeken yönetmen Onur Yağız var. Yağız ikinci kısa filmi *Toprak*'ı, Fransa'da çalışmanın koşullarını ve Türkiye'de çekmeye hazırlandığı ilk uzun metraj projesini anlattı.

Kitaplık bölümünde dergimizin vizyon sayfalarının editörü Tuba Deniz'in hazırladığı, Küre yayınlarından çıkan *Biraz Mağrur*, *Biraz Mağdur* isimli kitabı değerlendirdik.

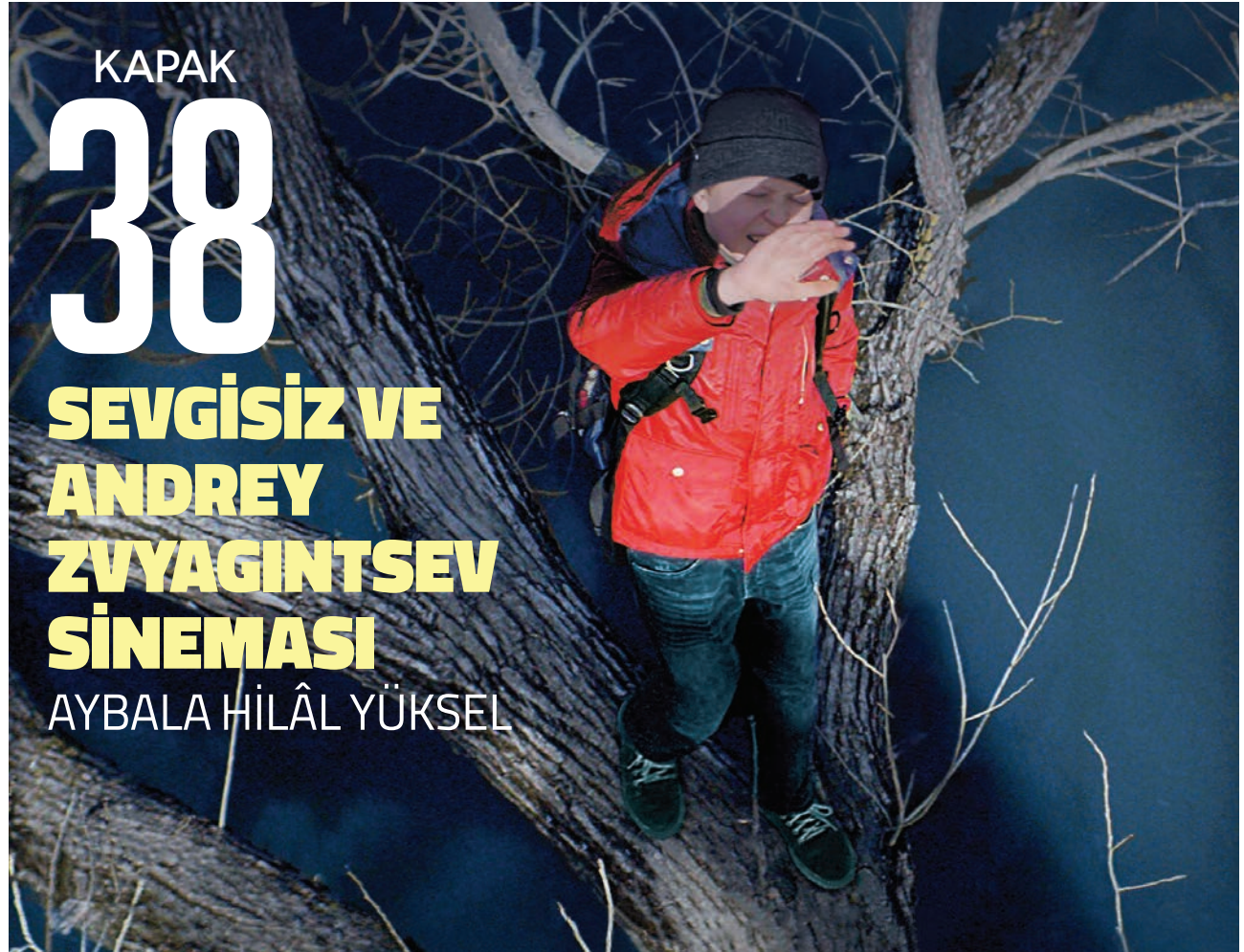
Celil Civan



2700 Görüşme | 585 Kitap, Makale, Tez | 33 Örnek Sözlü Tarih Görüşmesi

Bilim ve Sanat Vakfı'nın İstanbul Şehir Üniversitesi'nin ortaklığı ve İstanbul Kalkınma Ajansı'nın (İSTKA) desteği ile 1 Eylül 2015'te başlattığı *Sözlü Tarih Araştırmaları Veritabanı ve İstanbul'un Mekansal ve Kültürel Çeşitliliğine Yönelik Uygulama Örnekleri* projesi 31 Ağustos 2016'da sona erdi.

Proje kapsamında işitsel, görsel ve basılı sözlü tarih çalışmalarına erişim imkanı sunan bir veritabanı oluşturuldu. 2700 sözlü tarih görüşmesi yanında sözlü tarihle ilgili 305 kitap, 110 makale, 170 tez veritabanına kaydedildi. Yapılacak sözlü tarih çalışmalarına örnek oluşturmak üzere İstanbul'un mekansal ve kültürel çeşitliliğini yansıtan 33 kişiyle www.sozlutarieh.org.tr üzerinden izlenebilen sözlü tarih görüşmeleri gerçekleştirildi.



KAPAK

38

**SEVGİSİZ VE
ANDREY
ZVYAGINTSEV
SİNEMASI**

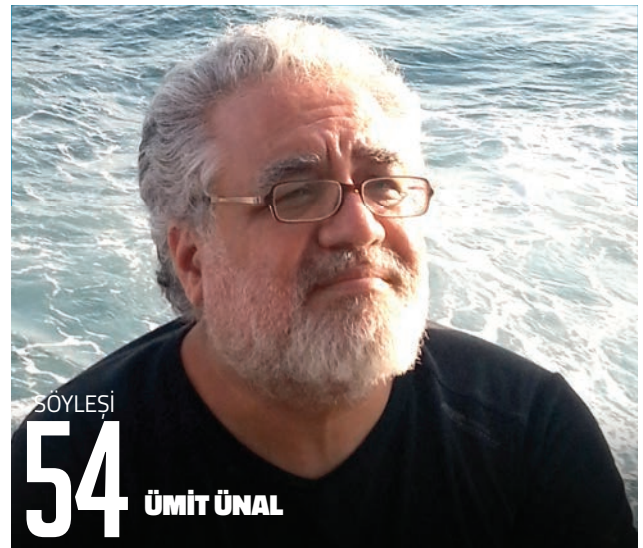
AYBALA HİLÂL YÜKSEL



BELGESEL
ODASI

34

MURAT PAY



SÖYLEŞİ

54

ÜMİT ÜNAL

**GÜNDEM** 06**VİZYON**

Dönme Dolap	Melis Şahin	08
Loving Vincent	Havva Yılmaz	12
Godard ve Ben	Zeynep Turan	16
İyi Günler	Dilara Bostan	20
Yol Ayrımı	Döndü Toker	24

METAMORFOZ

Şener Şen	Remzi Şimşek	28
-----------	--------------	----

FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

Bulutların Ardında	Koray Sevindi	30
--------------------	---------------	----

BELGESEL ODASI

Murat Pay	Betül Durdu	34
-----------	-------------	----

KAPAK

ANDREY ZVYAGINTSEV	Aybala Hilal Yüksel	38
--------------------	---------------------	----

DOSYA: 2017'DE TÜRK SİNEMASI

Beklentileri Ayarlama Enstitüsü	43
Afişteki Kafalar	44
Toplumsal Meseleler, Alegoriler	46
2017'nin En İyileri	48

UZAKTAN KUMANDA

Twin Peaks	Sadık Yemni	50
------------	-------------	----

SÖYLEŞİ

Ümit Ünal	Aybala Hilâl Yüksel	54
-----------	---------------------	----

AÇIK ALAN

Thor: Ragnarok	Betül Özel Çiçek	60
----------------	------------------	----

SİNEFİL

Kapital	Hüseyin Etil	64
---------	--------------	----

AÇIK ALAN

Okja	Nesibe Sena Arslan	70
------	--------------------	----

ESKİMEYEN FİLMLER

Monty Python ve Kutsal Kâse	Bahar Yıldırım Sağlam	74
-----------------------------	-----------------------	----

KISACA

Onur Yağız	Celil Civan	78
------------	-------------	----

KİTAPLIK

Biraz Mağrur Biraz Mağdur	Rüveyda Temel	82
---------------------------	---------------	----

PEK YAKINDA

85



KELEBEKLER SUNDANCE'TE YARIŞACAK

Tolga Karaçelik'in son filmi *Kelebekler*, 18-28 Ocak 2018 tarihleri arasında Amerika Birleşik Devletleri'nin Utah eyaletinde gerçekleşecek Sundance Film Festivali'nde uluslararası kategoride yarışacak.

Birbirini çok az tanıyan üç kardeşin, yıllardır haber almadıkları babalarının telefonu ile bir araya gelmelerini konu alan *Kelebekler*'de Bartu Küçükçağlayan, Tuğçe Altuğ, Tolga Tekin, Serkan Keskin, Hakan Karsak, Ezgi Mola, Ercan Kesal gibi oyuncular yer alıyor.



YEŞİLÇAM SİNEMASI'NDA BİLETLER ASKIDA

Bağımsız filmlerin gösterimlerini yapan Beyoğlu Yeşilçam Sineması, "askıda bilet" uygulaması başlattı. Sinemada film seyretmeye gelen sinemaseverler aldıkları fazla biletleri gişede bırakarak hem bağımsız sinemaya destek veriyor hem de dar gelirli sinemaseverlerin film seyretmelerine imkân sağlıyorlar.

GÜNCEL İTALYAN SİNEMASI GÜNLERİ

AKBANK SANAT'TA
9-30 OCAK 2018

OSCAR'IN YABANCILARI GÖSTERİMLERİ

İSTANBUL MODERN'DE
11-21 OCAK 2018

EĞİTİM- BİR-SEN 4. KISA FİLM YARIŞMASI

SON BAŞVURU TARİHİ
15 OCAK 2018

İSTANBUL 37. FİLM FESTİVALİ

SON BAŞVURU TARİHİ
29 OCAK 2018

CANLANDIRMA 8. KISA FİLM PROJESİ SEÇMESİ

SON BAŞVURU TARİHİ
31 OCAK 2018

BAĞIMSIZ FİLMLER FESTİVALİ

İSTANBUL'DA
15-25 ŞUBAT 2018

BERLİN 68. ULUSLARARASI FİLM FESTİVALİ

15-25
ŞUBAT 2018

ÇEVRE 16. KISA FİLM FESTİVALİ

SON BAŞVURU TARİHİ
5 MART 2018

KISAKES LİSEVİZİYON KISA FİLM YARIŞMASI

SON BAŞVURU TARİHİ
1 NİSAN 2018



DÖNME DOLAP WONDER WHEEL

GÖSTERİM TARİHİ:
22 ARALIK 2017

DAĞITIM:
BİR FİLM

YÖNETMEN:
WOODY ALLEN

SENARYO:
WOODY ALLEN

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:
VITTORIO STORARO

KURGU:
ALISA LEPSALTER

YAPIMCI:
ERİKA ARONSON,
LETTY ARONSON,
EDWARD WALSON

YAPIM YILI:
2017

ÜLKE:
ABD

DİL:
İNGİLİZCE

SÜRE:
100 DK

OYUNCULAR:
KATE WINSLET, JAMES BELUSHI,
JUSTIN TIMBERLAKE

DÖRT PERDEDE TRAJİK KUSUR

MELİS ŞAHİN

ALLEN SON FİLMİNDE KİŞİYİ HAYATA
BAĞLAYANIN KUSURLU OLMA HALİ
OLDUĞUNU ANLATIYOR.

Dönme Dolap Vittorio Storaro'nun görüntü yönetmenliğini yaptığı bir Woody Allen filmi. Ellili yıllarda Coney Adası'ndaki lunaparkta geçen bir hikâyeyi anlatan film, ilk dakikalarından itibaren renk ve ışık kullanımıyla usta görüntü yönetmeninin parmak izini taşıyor. *Dönme Dolap* Storaro'nun alışık olduğumuz bu ışık kullanımı, yönetmenin dış ses ve anlatıcı kullanımı ve oyunculuk yönetimiyle birleştğinde teatral bir sinema filmi olarak karşımıza çıkıyor. Woody Allen bütün filmi dört karakterin arasındaki dinamikler üzerine inşa ediyor ve dört perdelik bir tiyatro oyunu gibi kuruyor. Yeni etkileşimlerle değişen aşk üçgenleri hikâyenin seyrini belirliyor.

Lunaparkta garsonluk yapan Ginny ilk evliliğinden olan oğluyla beraber, ikinci ko-

cası Humpty ile yaşar. Evleri lunaparkın içinde, cümbüşün tam ortasıdır. Humpty atlıkarınca operatörlüğü yapar ve kazandıkları az bir miktar parayla ancak geçinirler. Ginny ilk kocasını aldattığı için terk edilmiş, Humpty alkolik hayatından yorulmuşken karşılaşırlar ve birbirlerine verdikleri destek hayatlarını birleştirmeleri ile sonuçlanır. Fakat işler başladığı gibi gitmez. Birbirlerine duydukları sevginin bitmesiyle ilişkileri, aynı evde yaşamak dışında aile olmanın hiçbir ögesini barındırmayan bir beraberliğe dönüşür. Ginny ve Humpty'nin arasında işler zaten yolunda değilken bu iki bilinmeyenli denkleme bir de Humpty'nin kaçak kızı Caroline dâhil olur. Humpty'nin uzun zamandır görüşmediği kızının bir anda çıkagelmesi gerginliği daha da artırır.





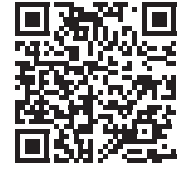
Birinci Perde: Humpty ile Ginny

Humpty kaba bir adamdır ve hayat onun için derinlemesine düşünmeyi gerektirmeyen, anlık duygularla geçirilebilen bir oyundan ibarettir. Karısı Ginny'nin ruh dünyası onun ilgi alanına girmez. Yer, içer, çalışır, para kazanır ve balık tutar. Bu yaşam, onun için tatmin ediciyken Ginny için hiç de öyle değildir. Ginny aşktan beslenen bir kadındır ama Humpty ile aşk birbirinden çok uzaktır. Hayatındaki bu eksiklik Ginny'yi bunalıma sürükler. Eskiden aktrislik yapmış olan kadın, içinde bulunduğu hayata ait olmadığını düşünür. Bu melankoli Ginny'nin hayat enerjisini eritir, kendini bu kısır döngüden kurtarmak için güç bulamaz ve bu durumdan kaçmak için yine aşka sığınır.

İkinci Perde: Ginny ile Mickey

Ginny evdeki gerginlikten yorulduğu fırtınalı bir günde sahilde yürüyüşe çıkar ve cankurtaran Mickey ile karşılaşır. Mickey karakteri, kendi rolünün yanı sıra film boyunca anlatıcılık görevini de yapar. Ünlü bir oyun yazarı olmak isteyen genç adam, etrafında olan biteni bu gözle seyreder. Mickey için insanların doğuştan sahip olduğu, hayatları boyunca başına türlü dertler açan "trajik kusurlar" hikâyeleri için doğurgan bir malzemedir. Ginny'nin durumu bu sebeple dikkatini çeker ve arkadaş olurlar. Ginny Mickey'ye başta kendini olmak istediği kişi olarak tanıtsa da aralarındaki yakınlıktan cesaret alarak içinde bulunduğu durumu itiraf eder. Korktuğunun aksine bu itiraf Mickey'yi rahatsız etmez, trajik kusuru sadakatsizlik olan bu kadın daha

▶ FRAGMAN





**YÖNETMEN
FİLMİ DÖRT
KARAKTERİN
ARASINDAKİ
DİNAMİKLER
ÜZERİNE
KURUYOR.**

da ilgisini çeker ve oyuna devam eder. Ginny ise aradığı sığınağı bulduğunu düşünüp kendini Mickey'e duyduğu aşka bırakır. Ancak sürekli rol yapmanın, "mış gibi" yaşamanın Ginny üstündeki yıkıcı etkisi hikâyenin gidişatında kilit rol oynayacaktır.

Üçüncü Perde: Mickey ile Caroline

Gangster sevgilisini terk edip baba evine sığınan Caroline'ı Humpty başta kabullenmek istemez. Trajik kusuru unutmak olan Humpty, en nihayetinde kötü anıları bir kenara bırakır ve hatta kızının geleceği için para biriktirmeye başlar. Caroline ise geçici olarak Ginny'nin çalıştığı restoranda işe girer. İki kadının arasında kırılgan bir ilişki kurulur. İlk çatlak Mickey'nin tesadüfen tanıştığı Caroline'la ilgilenmesiyle oluşur. Ginny içinde bulunduğu berbat hayattan kurtulmak için ümit bağladığı Micky'yi kaybetmekten korkar ve kelimenin tam manasıyla her şeyi göze alır. Bu olay,

baştaki döngüyü yeniden tetikler. Umutlarını kaybeden Humpty ve Ginny eski alkolik ve yıkık hayatlarına geri döner.

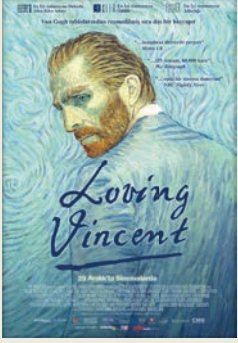
Perde Kapanıyor

Filmin bütününe sinmiş olan teatral anlatının ve karakterlerin olmadıkları kişileri oynayan rollerden seçilmesinin bir sebebi var. En nihayetinde seyirci, film boyunca Mickey'nin yazmak istediği oyunu izler. Tanık olduklarına karşı duyduğu öfkeyi bir yerleri ateşe vererek dışavuran Ginny'nin oğlu Richie ise seyirciyi temsil eder. Onun için sinema salonu sığınılacak tek yerdir. Woody Allen insanların rollerini ve onların trajik kusurlarını anlatırken, kişiyi hayata bağlayanın ve hayatını yaşanın kılının bu kusurlu olma hali olduğuna işaret eder. İnsan hayatından hiçbir zaman kusur eksik olmaz. Düzeltilemeyen trajik kusurlar hayatımızın sonsuz bütünlemesi olarak kalmaya mecburdur. ■

Aylık Kitap ve Kültür Dergisi

Arka Kapak'ın 28. Sayısı Tüm Bayilerde





LOVING VINCENT

GÖSTERİM TARİHİ:

29 ARALIK 2017

DAĞITIM:

CGV MARS DAĞITIM

YÖNETMEN:

DOROTA KOBIELA,
HUGH WELCHMAN

SENARYO:

DOROTA KOBIELA,
HUGH WELCHMAN,
JACEK DEHNEL

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:

TRISTAN OLIVER, LUKASZ ZAL

KURGU:

DOROTA KOBIELA,
JUSTYNA WIERSZYNSKA

YAPIMCI:

IVAN MACTAGGART

YAPIM YILI:

2017

ÜLKE:

İNGİLTERE, POLONYA

DİL:

İNGİLİZCE

SÜRE:

94 DK

OYUNCULAR:

DOUGLAS BOOTH,
JEROME FLYNN,
ROBERT GULACZYK

VAN GOGH'A VİCDAN BORCU

HAVVA YILMAZ

LOVING VINCENT, VAN GOGH'UN
ESERLERİYLE VE HAYATIYLA
SORDUĞU SORULARI GÜNDEME
TAŞIYOR.

Temmuz'un 27'si. Küçük bir Fransız kasabasındayız. Mütevazı bir pansiyonun restoranına ait bahçe kısmında neşeli insanlar oturuyor. Sakin güneş ışıklarının aydınlatıldığı sıradan yüzlerde tebessüm ve huzur var. Pansiyon sahibinin güzel kızı servisi bitirmiş, omzunu yasladığı kapı girişinde bu tatlı sükûnete katılıyor. Elmacık kemiklerini iyice pembeleştirten güneş ışıkları yüzüne her zamankinden daha fazla canlılık veriyor. Az sonra her şey alt-üst olacak. Kızıl saçlarını fötr şapkasının altına gizlemiş soluk yüzlü adam ansızın bu mutluluk tablosunu duman renkli bir cehenneme çevirecek. Kimseye değil, kendine zarar verecek, ama vicdan azabı çiğ bir kızılık olup boğazında düğümlenecek herkesin. Ya da o öyle olmasını isteyecek, gerçekte ise "herkes"

bir delinin dünyadan eksilmesini küçük bir hayretle geçiştirecek.

Loving Vincent, bu sahnenin etrafında bir kurguyla ünlü ressamın hayatını ve tartışmalı ölümünü konu ediyor. Tamamı yağlıboya tablolarından oluşan film, bu yönüyle dünyada bir ilk. Altı yıldan uzun bir sürede tamamlanan filmde, yüzden fazla özel eğitimli ressamın hazırladığı altmış beş bin tablo kullanılıyor. Filmin yaklaşık dört yıl süren hazırlık ve araştırma aşamasında, Van Gogh'un eserlerinin yanı sıra sekiz yüz adet kişisel mektubuna başvuruluyor. Filmin temel motivasyonu resmi web sitesinde şu şekilde açıklanıyor: "Bu filmi çekme nedenimiz ilk olmak ya da herhangi bir şekilde kayda geçmek değil, Vincent'in hikâyesinin resim-



leri olmadan doğru bir şekilde anlatılamayacağı düşünülüyor, bu yüzden, resimlerini canlandırmaya ihtiyaç duyduk.”

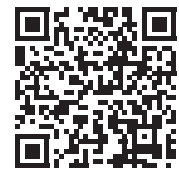
Van Gogh'un Son Günleri

Film, seyirciyi Van Gogh'un anlam dünyasında benzerine kolay rastlanmayacak türden bir gezintiye davet ediyor. 1853-90 yılları arasında yaşayan ressamın çoğunu hayatının son iki yılında yaptığı resimler filmde sıcak ve naif bir üslupla bir araya geliyor. Van Gogh'un hem eserleriyle hem de hayat hikâyesiyle gündeme getirdiği soruları sanatseverlerin gündemine taşıyor. Filmin kurgusu, genç bir adamın, Van Gogh'un ölümünden kısa bir süre önce yazdığı son mektubunu kardeşi Theo'ya ulaştırmak üzere yola çıkması üzerine yapılandırılıyor. Bu yol-

culuk onu Van Gogh'un hayatının son günlerini geçirdiği kasabaya kadar sürüklüyor ve böylece ressamın ölümüne dair şüphelerin üzerine gidiyor.

Van Gogh'un “Armand Roulin'in Portresi” tablosundan seçilerek kurgunun merkezine yerleştirilen bu genç, gönülsüzce üstlendiği görevi tamamlayıp mektubu Theo'ya teslim edemese de Auvers kasabasında ressamın ölümü kadar hayatı hakkında da fikir ediniyor. Hâlâ hayat-taymışçasına Van Gogh'un naif kalbine ve samimiyetine şahit oluyor ve ölümünün intihar olmayabileceği ihtimalini araştırmaya başlıyor. Van Gogh'un ölüm haberiyle başlayan film, bu sorgulama vesilesiyle sık sık geçmişe gidip geliyor. Sanatçının

FRAGMAN





ARMAND, VAN GOGH'UN İNTİHAR ETMEDİĞİ İHTİMALİNİ ARAŞTIRMAYA BAŞLIYOR.

yalnızlığına, maddi-manevi acılarına, hastalığına, bununla birlikte iyimser ve sevecen yapısına, mütevazı dostluklarına ve elbette resim tutkusuna seyirci, Armand'la beraber şahit oluyor.

Clint Mansell'in müzikleriyle seyircinin kalbine dokunan bu tecrübe, hayatları delilikle dâhilik arasındaki salınan sanatçıların, topluma uyum sağlamakta zorlananların ve incitilenlerin acıları üzerine düşünmeye sevk ediyor. Hayatı boyunca "hiç kimse" olmanın acısını çeken ve çareyi resimleri ara-



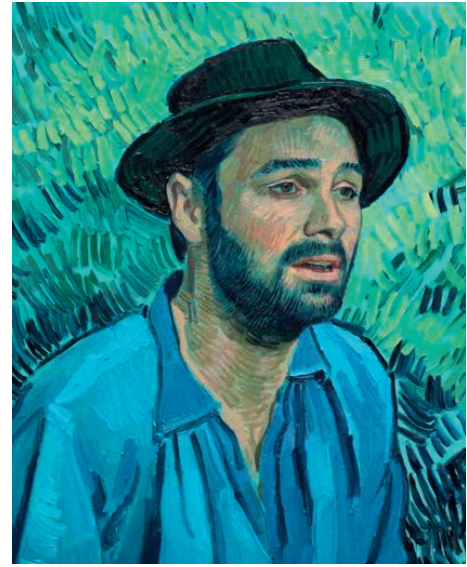
cılığıyla konuşmakta, kalbindekileri tuvale yansıtmakta bulan ressamın trajik sonu, benzer hikâyelerin yaşanmakta olduğunu hatırlatıyor. Van Gogh'un sararmış buğday tarlaları, parlak yıldızlar, mavinin farklı tonlarıyla renklenmiş gökyüzünden örülmüş hüznü dünyasındaki mahcup çılgılık, filmin kahramanına ölmüş bir ressamın ardından "Vincent için bir şey yapmak istiyorum" dedirtiyor.

Saniyede on iki yağlıboya tablonun perdeye düştüğü filmin üzerindeki emek, bu



yönüyle bir vicdan borcu olarak düşünülebilir. Ressamın, böylesine emek verilen bir filmle anılması, narin sitemine verilmiş bir karşılık gibi duruyor. Film, aynı zamanda, Van Gogh'un eserleriyle henüz tanışmamış olanlar için güzel bir başlangıç fırsatı sunuyor. Filmdeki tüm karakterler Van Gogh'un tablolarından esinlenerek filme dâhil edilmiş ve kurgu, ressamın yüz otuz eseri çerçevesinde geliştiriliyor. Böylece filmi seyredenlerin resim ve sinema tecrübesini aynı anda edinmesi sağlanıyor.

FİLME VERİLEN EMEK, VİNCENT'A DUYULAN VİCDAN BORCU OLARAK DÜŞÜNÜLEBİLİR.



Resim ve Sinema

Loving Vincent sinema ile resmin kadim ilişkisini yeni bir boyuta taşıyor. Sanatın en kıdemli dallarından olan resimle, teknolojik gelişmelerle yakın zamanda hayatımıza giren sinemanın, iki alan arasındaki hareketlilik-hareketsizlik karşıtlığına rağmen güçlü bir ilişkisi var. Peşpeşe sıralanmış resimleri perdede akıtan sinema, resimdeki kompozisyonu hem tek tek karelere hem de kurgunun tamamına uygulamak zorunda. Diğer yandan, güncel sanatın genişleyen çerçevesinde resim de sinemadan etkileniyor, sinematografik kurgu ve kompozisyonlara başvuruyor.

Loving Vincent, yağlıboya tabloları film karesi şeklinde kullanarak incelikli bir iş ortaya koymanın yanı sıra, aynı itinaı senaryoda da göstererek iki alanın da hakkını teslim ediyor. Böyle bir yeniliğin, intiharın sorumlusu gibi zor bir konunun tartışıldığı filmde denenmesi cesaret istiyor. Buna rağmen, film, sanatseverlerin gözünü, gönülünü, zihnini doyumlayı başarmış görünüyor ve seyirciyi Van Gogh'un dünyasıyla buluşturuyor. ■



GODARD VE BEN LE REDOUTABLE

GÖSTERİM TARİHİ:

15 ARALIK 2017

DAĞITIM:

BAŞKA SİNEMA

YÖNETMEN:

MICHEL HAZANAVICIUS

SENARYO:

MICHEL HAZANAVICIUS

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:

GUILLAUME SCHIFFMAN

KURGU:

ANNE-SOPHIE BION,

MICHEL HAZANAVICIUS

YAPIMCI:

FLORENCE GASTAUD,

MICHEL HAZANAVICIUS,

RIAD SATTOUF

YAPIM YILI:

2017

ÜLKE:

İTALYA, FRANSA, MYANMAR

DİL:

FRANSIZCA, İNGİLİZCE,

İTALYANCA

SÜRE:

107 DK

OYUNCULAR:

LOUIS GARREL,

STACY MARTIN,

BÉRÉNICE BEJO

DEVİRİM VE SİNEMA ARASINDA

ZEYNEP TURAN

GODARD VE BEN, NOSTALJİYE
KAÇMADAN JEAN-LUC GODARD'IN
HAYAT HİKÂYESİNDEN BİR KESİT
SUNUYOR.

Geçmişe dair konuşmak hem politik hem de toplumsal yönü olan modern bir tecrübe. Geçmişe hatırlama ve onu anlatma biçimiyle bireylerin ve toplumların kendilerini oluşturma şekliyle yakından ilişkili. Toplamların hafızası kendi kültürel ve ideolojik eğilimlerinin izin verdiği sınırlar dahilinde oluşur. Bu oluşum süreci siyasetçilerin söylemlerine, tarih kitaplarına, hatıratlara, kent meydanlarına inşa edilen anıtlara kadar geniş bir alana yayılır. Uzamsal olarak genişleyen, zamanı ve mekânı kuşatan yapısıyla hafıza, kimi zaman nostaljik anlatılarla örülür. Aslında öyle yaşanmamış geçmişin her şeyin yolunda gittiği varsayımıyla hatırlanmak istenmesi, tüm olumsuzlukların ortadan kaldırıldığı bir anlatı geleneği olan nostaljiye alan açar.

Sinema ve dizi sektörü hatırlama, hatırlatma eylemlerinin en sık yapıldığı alanlar. Geçmişte yaşanmış tarihi olayları, o olayların kahramanlarını, tarihteki önemli şahsiyetlerin biyografilerini beyazperdeye taşıyan dizi ve filmler her dönemde olduğu gibi bugün de üretiliyor. Bu sinematografik üretimi, kolektif hafızadan bağımsız düşüneyiz. Topluma mal olmuş isimleri kimler aracılığıyla hatırladığımız kadar onun bize nasıl hatırlatıldığı, aktarıldığı da önem teşkil eder. *Godard ve Ben* muhayyeli bir geçmiş tasarlamadan, nostaljiye kaçmadan Jean-Luc Godard'ın hayat hikâyesinden bir kesit sunuyor. Yönetmen Michel Hazanavicius'un bol ödüllü *The Artist*'ten (2011) sonra çektiği film, Godard'ı usta bir yönetmen oluşunun





ötesinde sıradan insanın yaşayabileceği hayal kırıklarını, çelişkileri tecrübe etmiş bir karakter olarak tasarlıyor.

Yeni Dalga'nın usta yönetmeninin yaşadığı çıkmazları Hazanavicius'un sinematografik dili üzerinden hatırlamak bugün için anlamlı. Yönetmenin farklı zaman ve mekânlarda başka insanların yaşayabileceği gerilimleri Godard biyografisi üzerinden seyirciye aktarması, bu gerilimleri konuşmak için fırsat sunuyor. Ekim Devrimi'nin yüzüncü yılında -devrim fikrinin konuşulduğu bugünlerde- devrim ve sinema arasında sıkışan Godard portresi, 68 Olayları tecrübesinden elimize ne kaldığıyla ilgili bir aktarım sağlıyor. Bu aktarımı mümkün kılan temel unsur ise Hazanavicius'un filmde kurduğu atmosfer.

Hazanavicius'un Godard'ı

Çinli Kız (*La Chinoise*, 1967) filminde başrolde oynattığı Anne Wiazemsky ile ilişkisinin merkezde olduğu film Godard'ın kafa karışıklıkları üzerine. Ona göre devrim bütün sinema yapma biçimlerini çöpe atmaktır. Bu yüzden Godard'ın öldüğünü ve önceden yaptığı filmlerin hiçbir şeye benzemediğini söylemeye başlar. Fordist üretim koşullarının reddine dayanan alışlageldik işçi eylemlerinin yerini, üniversite ve fabrika işgallerine bıraktığı 68 olayları başlar. Paris sokak gösterileri, polis şiddetiyle iç içe geçer. Tüm bunların ortasında kalan Godard'ın devrimci duygularıyla çektiği Çinli Kız eleştirmenlerin beğenisi kazanamaz, Çinliler tarafından bir aptalın filmi olarak değerlendirilir. Ellerinde olsa

► FRAGMAN





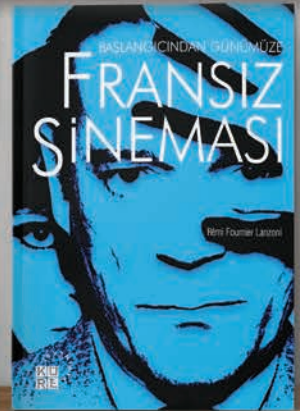
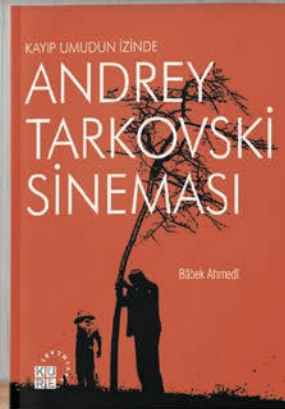
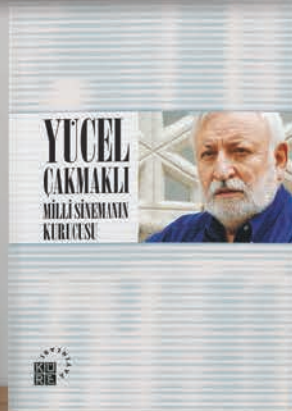
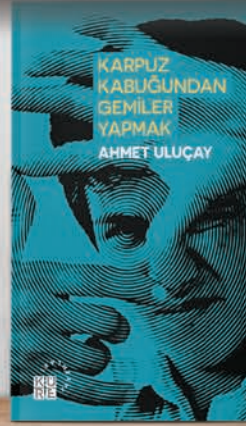
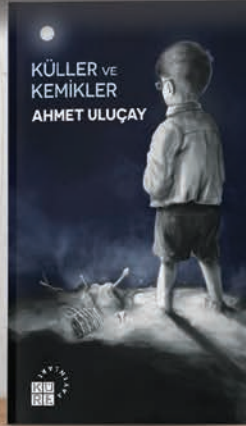
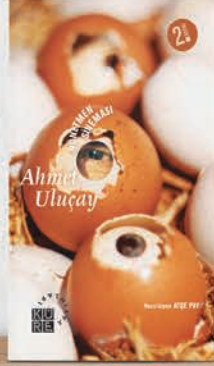
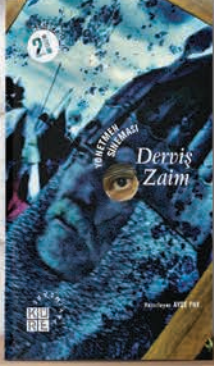
**GODARD,
SIRADAN İNSANIN
ÇELİŞKİLERİNİ
YAŞAYAN BİR
KARAKTER OLARAK
TASARLANIYOR.**

filmin ismini dahi değiştireceklerdir. Godard ise duyduğu her yorumdan etkilenen, çabuk bozulan ve daha çabuk bozan bir sinemasever olarak karşımızdadır. Bir taraftan ülkenin hali ortadayken sokaktan kopmamak için debelenir. Diğer taraftan yeni bir Godard'ın doğması için arayıştadır. Burjuva arkadaşlarının iki yüzlülüğüne daha fazla tahammül edemediği için yaptığı tartışmalar, kopardığı bağlar zaman zaman ayağına dolanır.

Filmde anlatılan Godard'ın insan ilişkileri kötü, arızalı bir karakter olduğu noktasında uzlaşmak kolay. Film de bu fikir üzerinden ilerler. Ancak Godard'ın arızası belli doğruların, normallik tanımlarının karşısında belirir. Kaldı ki amfi toplantısında Filistin'i gündem etme şekli, Cannes'dan Paris'e dönerken burjuva arkadaşlarıyla girdiği kavga, devrimle ve sinemayla ilgili görüşlerindeki farklılıklar, onu çevresiyle ters düşürür. Bu noktada arızanın hangi tarafta olduğunu bir kere daha düşünmek gerekebilir. Hazanavicius'un çizdiği Godard düşüncelerine sonuna kadar katılabileceğiniz ya da tamamen reddedebileceğiniz bir portre değil. Bunun önemli sebeplerinden biri de Godard'ın kendi düşüncelerini acımasızca eleştirebilmesi, onlardan vazgeçebilme yeteneği. Üniversitede katıldığı bir öğrenci toplantısında Godard'ın Coca Cola'dan farkı olmayan bir tüketim malı olarak görülmesi fikri bile hoşuna gider. Ona göre işin doğrusunu gençler, öğrenciler bilir, yaşlılar ise ona iyi gelmez. Yine bir sokak gösterisine katıldığı sırada iki öğrencinin kendisiyle ilgili yorumu iyice kafasını karıştırır. Devrim üzerine fikirlerini paylaşan Godard'a iki genç kendisinin dışışleri bakını olmadığını, sanatçı olduğunu hatırlatır.

Film sorumluluk, devrim bilinci ve sanat-kârılık arasındaki çetrefil ilişkiyi yalın ve anlaşılabilir düzeyde ele alır. Bunun seyircinin de yaşayabileceği doğal bir süreç olduğunu hatırlatan bir formda sunar. Hazanavicius'un yaptığıın geçmişini hatırlama ve yad etme pratikleri açısından işlevsel bir formül olduğunu söyleyebiliriz. Godard'ın film boyunca Mao'dan yaptığı alıntılarının sloganik ya da eğreti durmasının sebebinin ise filmin muzipliğinde aramak gerek. *Godard ve Ben* güldürü unsurlarıyla örülü hikâyeyi anlatırken, benzer muzip tavrı görüntü formatındaki değişikliklere de taşıyan seyirlik bir yapım. ■

Hayal Perdesi Sinema Kitaplığı



Tel 0212.520.66.42
Faks 0212.520.74.00
satis@kureyayinlari.com

f facebook.com/kureyayinlari
E twitter.com/kureyayinlari

www.kureyayinlari.com



İYİ GÜNLER
HAO Jİ LE

GÖSTERİM TARİHİ:
9 ŞUBAT 2018

DAĞITIM:
BAŞKA SİNEMA

YÖNETMEN:
LIU JIAN

SENARYO:
LIU JIAN

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:
LIN SHAN

KURGU:
MINBING XIAOLIU

YAPIMCI:
LYNNE WANG

YAPIM YILI:
2017

ÜLKE:
ÇİN

DİL:
MANDARİN

SÜRE:
77 DK

OYUNCULAR:
**XIAO ZHANG,
ZHU CHANGLONG,
LAO ZHAO**

ÇİN'DEN İNSAN MANZARALARI

DİLARA BOSTAN

İYİ GÜNLER CANLANDIRMA
SİNEMASINA BİR GANGSTER
HİKÂYESİNİ TAŞIYOR.

TÜRSAK'ın düzenlediği ve Çin sinemasının konuk edildiği Randevu İstanbul'da gösterilen *İyi Günler* (Have A Nice Day), Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı için yarışan ilk Çin animasyonu. "Çin'e bak Dünya'yı gör" sloganı ile yola çıkan Randevu İstanbul, *İyi Günler* ile bağımsız Çin animasyonunun öncülerinden kabul edilen Liu Jian ile tanışmamızı sağladı. Resim eğitimi gören Liu Jian, 1995 yılında animasyon çalışmalarına başlamış, 2007 yılında ise kendi şirketi Le-joy Animation Studio'yu kurmuş. İlk uzun metraj animasyonu *Piercing I* (2010) ile pek çok ödül alan Liu Jian'ın ikinci uzun metraj animasyonu olan *İyi Günler* neo-noir bir kara komedi. Kirli gerçekçi bir görseleğe

sahip olan film, canlandırma sinemasına bir gangster hikâyesini taşıyor. Amerikan menşeli animasyon dünyasına aşina izleyici için zor bir seyir deneyimi sunan *İyi Günler*, canlandırma sinemasının imkânlarını kendine has bir üslupla kullanan bir yapım olarak karşımızda.

Gangsterler ve Gangster Adayları

İyi Günler, Çin'den insan manzaraları ile açılır. Pek de iç açıcı olmayan görüntülerin ardından herkesin iyi biri olarak bildiği bir şoför olan Xiao Zhang, nişanlısının kötü geçen estetik ameliyatını düzeltmek için patronunun para dolu çantasını çalar. Haberi alan patron Liu Amca, Xiao'nun peşine adanla-





rını taktığında, Xiao taşıdığı para ile “hayallerinin peşinde koşan ve bunun için paraya ihtiyaç duyan” birtakım insanların dikkatini çekmeyi başarmıştır bile.

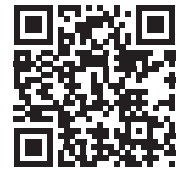
Xiao, hikâyenin önemli mekânlarından biri olan “Namus” isimli internet kafede nişanlısına ulaşmaya çalışırken çorba içtiği lokantanın sahibi tarafından bayıltılır ve çaldığı paraya el konulur. Fakat peşi sıra gerçekleşen talihsizlikler sonucu para lokanta sahibinin de elinden çıkar ve kız arkadaşına kalır. Paraya sahip olma isteği yaşadıkları tekdüze hayatın içinde sıkışıp kalan herkesi birer gangster adayı olmaya zorlar. Bu bakımdan anlatıda yer alan karakterlerin her biri, birbiri-

rinden umutsuz durumdadır. Umutsuzluğun müsebbibi Çin olarak gösterilir. Xiao’nun nişanlısının estetik ameliyatının kötü gitmesi de Çin’deki imkânların kısıtlılığını çağırıştırır.

Hayal Kuramadığın Hayatın Anlamı Nedir?

İyi Günler’in sunduğu insan portreleri yaşadıkları hayattan memnun değildir, memnun olmamakta haklıdırlar da. Anlatı, Batı’yı Çin karşısında özenilen bir öteki olarak kurar. Avrupa zenginliğin kaynağı, Amerika hayalleri gerçek kılmanın mekânı iken Çin, halkına hiçbir gelecek vaat etmeyen bir yerdir. Animasyon bu yönüyle “Çin’e bak Dünya’yı gör” sloganını ironikleştirir.

► FRAGMAN





**KARAKTERLERİN
HAYALLERİ VARDIR,
HAYALLERİNE
ULASHMAK
DA PARAYLA
MÜMKÜNDÜR.**

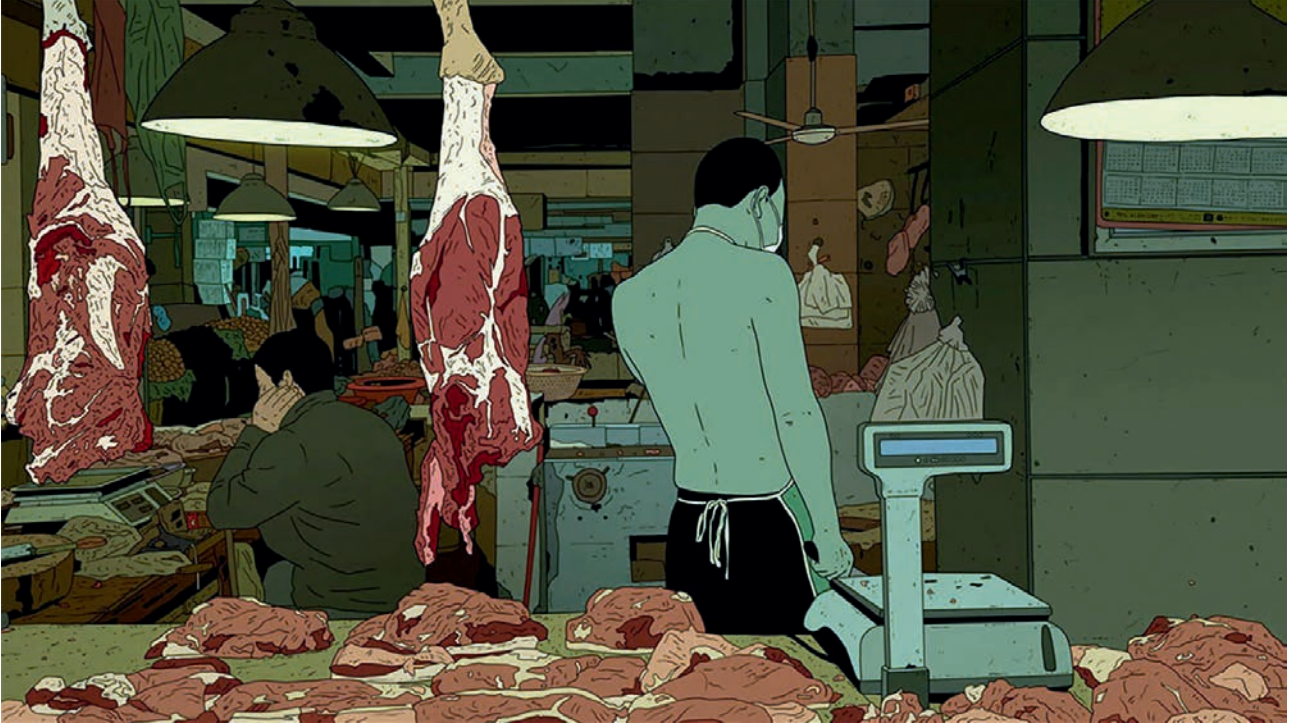
İyi Günler, Çin'den sunduğu insan manzaraları ile Batılı seyircinin kendi konumunu görmesini sağlar.

Xiao'nun çaldığı paraya ilk gözünü diken lokanta sahibi, parayı çaldıktan kısa bir süre sonra kız arkadaşına "Hayal kurmadığın hayatın anlamı ne?" diye sorar. Paradan haberdar olan herkes gibi teknoloji düşkün

lokanta sahibi için de bu bir fırsattır, hatta Tanrı'dan gelen bir işaret. Çin'de çalışarak bir yere varmak mümkün değil gibidir. Xiao'ya ulaşması için yardım istenen akraba Ann Ann dahi paradan haberdar olunca onu kendisi için isteyecek kadar bencildir. Diğerleri gibi Ann Ann ve sevgilisinin de hayalleri vardır ve hayallerine ulaşmak paraya sahip olmakla mümkündür. Bu noktada paranın peşine düşen herkesin yolu, Xiao'nun kendisi için ayırttığı 301 numaralı otel odasında kesişir. Fakat parayı bulmak umudu ile odaya gelen herkesi, hayal kırıklığının yanı sıra patron Liu'nin belalı elemanı Siska Efendi beklemektedir.

Hikâyenin geniş bir yelpazede sunduğu insan manzaraları, Çinlilerin gözünde Batı'nın nerede durduğunu açıklar. Animasyonun durağanlaşmasına sebep olan sahnelerden birinde iki genç sohbet eder. Bir doğum gününden çıktıkları anlaşılan gençlerden biri diğerinin zenginliğine dair imada bulununca, zengin olduğu düşünülen genç "Öyle olsam İngiltere'ye giderdim." der. Bir başka sahnede ise, azılı katil Siska Efendi, patron Liu tarafından kızını Amerika'ya gönderdiği için kibirli bulunur. Fakat Liu'nun yaveri Siska Efendi'ye hak vererek, "Kızının kaderini değiştirmek istiyor demek ki." diye düşünür. Yönetmen bilerek ya da bil-meyerek, "coğrafya kaderdir" sözünü tasdik etmektedir. Steve Jobs, Mark Zuckerberg'in isimlerini anan anlatı karakterlerinin, yaşadıkları hayatlar ile hayalleri arasındaki farka ironik bir dille dikkat çekilir. Şantiyede sohbet eden iki işçi, Tanrı'ya mı yoksa Buda'yı mı inanmaları gerektiğine dair konuşurken, güçlü olana inanma konusunda fikir birliğine varır. İşçiler, Batı'nın Tanrı'sı karşısında Buda'nın güçsüzlüğüne imada bulunur.

Kendisini neo-noir bir anlatı olarak kuran *İyi Günler*'de seyirci herkesi anlamakla birlikte en çok Xiao'dan taraf olur. Zira her-



kes paranın peşine kendisi için düşerken Xiao parayı sevgilisi için istemektedir. Xiao dönüp dolaşıp 301 numaralı otel odasına ulaştığında, Siska Efendi ile karşılaşır ve parayı kaybettiğini itiraf eder. Parayı kız arkadaşı için çaldığını ve evlenerek ailesini onurlandırmak istediğini söylemesi Siska Efendi'yi yumuşatsa da Xiao'nun affedilmesine yetmez. Fakat talih Xiao'dan yana olur, Xiao şans ederi Siska Efendi'yi yaralar ve ölümden döner. Aynı talih paranın peşindeki herkesi bir otoyolda karşılaştıracaktır. Patron Liu, Siska Efendi, lokantanın sahibi ve sevgilisi, adım adım gerçekleşen kazalar sonunda birbirinin ölümüne sebep olur. Xiao ise çarpışmadan sağ çıkarak yağmurun altında kendisini beklemekte olan parayı bulur. *İyi Günler*, karanlık öyküsüne rağmen naif bir şekilde sonlanır. Animasyonun Çin'e dair sunduğu manzaralar karanlık bir dünya yaratsa da yer yer absürdleşen duygusal atmosfer seyirciyi rahatlatır. Çocuk seyirciyi hedeflemediği açık olan *İyi*



**FİLMİN ANLATISI,
BATI'YI ÇİN
KARŞISINDA
ÖZENİLEN BİR
ÖTEKİ OLARAK
KURAR.**

Günler, düşük temposuna rağmen heyecan yaratmayı bilen anlatı dili ile canlandırma sinemasında alternatif yapımları sevenler için görülmeye değer. ■



YOL AYRIMI

IŞIĞA MAZHAR
OLACAK MIYIZ

DÖNDÜ TOKER

YOL AYRIMI, TEKSTİL PATRONU
MAZHAR KOZANLI'NIN İNSAN OLMA
SERÜVENİNİ AKTARIYOR.

GÖSTERİM TARİHİ:

10 KASIM 2017

DAĞITIM:

UIP TÜRKİYE

YÖNETMEN:

YAVUZ TURGUL

SENARYO:

YAVUZ TURGUL

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:

UĞUR İÇBAK

KURGU:

İSMAİL "NİKO" CANLISOY

YAPIMCI:

EROL AVCI

YAPIM YILI: 2017

ÜLKE:

TÜRKİYE

DİL:

TÜRKÇE

SÜRE:

150 DK

OYUNCULAR:

ŞENER ŞEN, MERT FIRAT,
RUTKAY AZİZ

Yerli sinemada, genellikle seyirlik yapımlarla "sanat filmleri" arasında seçim yapmak zorunda kalan izleyiciler, *Yol Ayrımı*'na büyük beklentiyle gitti. Aradığını buldu mu bilinmez ama filmde irdelenecek birçok nokta olduğunu söyleyebiliriz.

Yol Ayrımı'nda disiplinli, duygusuz bir tekstil patronu olan Mazhar Kozanlı'nın hikâyesi anlatılır. Kozanlı geçirdiği trafik kazasından sonra, bambaşka bir insana dönüşür. Yeni benliği, hayatında bugüne kadar görmediği güzellikleri de kötülükleri de birer birer ortaya çıkarır. Turgul diğer filmlerinden farklı olarak bu sefer hikâyeyi en sondan başlatır, Mazhar'ın ailesiyle gerilimli ilişkisine odaklanır ve insan olma serüvenini aktarmaya çalışır.

Ayrımlarla Geçiyor Ömrüm

Yavuz Turgul, Türk sinemasının geçtiği aşamalara Yeşilçam'dan beri tanık olan ve bu süreçte aktif olarak üreten bir yönetmen. Arzu Film'de Ertem Eğilmez filmlerinin senaristi olarak başladığı kariyerine, yönetmenlikle devam eder. Türk sinemasının çıkmaza girdiği yıllarda *Muhsin Bey* (1986), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990), *Gölge Oyunu* (1993) gibi önemli yapımlara imza atar. Özellikle *Muhsin Bey* kültleşir ve Turgul'un "auteur" olarak anılması sağlar. Yerli film sektörünün durgunluk içinde olduğu 1996'da gelen *Eşkîya* seyircide büyük ilgi uyandırır. Turgul bu başarının ardından *Kabadayı* (2007), *Gönül Yarası* (2005), *Av Mevsimi*'ni (2010) çeker. Bu filmler *Eşkîya* kadar ses getirmez ancak bu, Turgul'un sinemasının değiştiği





anlamına gelmiyor. Yönetmeni yakından takip edenler, Turgul'un fimlerinde, geriye bakıldığında *Muhsin Bey*'de dahi görülebilecek belli ortak noktalar tespit edebilir. Geçmişe yönelik özlem ya da geleneksel değerlere olan bağlılık (hatta bağımlılık) Turgul'un filmlerindeki ana temalardır. Ancak *Yol Ayrımı*'nda geçmiş, özlenecek bir unsur olmaktan uzaktır. Tüm ana karakterlerin geçmişi pişmanlıklarla doludur ve bitiremedikleri hesapları vardır.

Yol Ayrımı'ndaki "ayrım", Turgul'un filmografisinde yeni değil. Turgul'un senaryolarında, geleneksel-modern, eski-yeni, taşralı-kentli çatışmaları ve zıtlıklar arasındaki sıkışmışlık yoğun biçimde hissedilir. Ayrımın getirdiği sonuç ise seçimlerdir. Züğürt Ağa köyden kente gelip yaşarken, Muhsin Bey Ali Nazik'e kaset yaparken, Baran Keje'yi kurtarmaya

çalışırken, Haşmet Asilkan en büyük filmi çekmeyi umarken belli seçimler yapmak zorunda kalır. Karakterler bulundukları döneme, toplumsal koşullara ve mekâna göre ikileme sokulur. Değerlerini mi koruyacaklar yoksa paranın, mevkinin en büyük güç sayıldığı yeni sisteme ayak mı uyduracaklar? Hızlı bir modernleşmeyle gelenekselden kopan, doğru ile yanlışın birbirine karıştığı bir ortamda, karakterlerin yaptığı seçimler onları feraha ulaştırmaz. Değerlerini korudukları için suçlanır ya da üçkâğıtçı olmayı beceremedikleri için sistemden atılırlar. Turgul filmlerinin kahramanları arada kalmışlıklarıyla, tereddütleriyle, geçmişe tutunarak yol almaya çalışır. Oysa *Yol Ayrımı* yeni bir söylemi de taşır: Her türlü engele rağmen yeni deneyimlere ve insan olmaya doğru emin adımlarla yürü.

▶ FRAGMAN





GEÇMİŞE ÖZLEM YA
DA GELENEKLERE
BAĞLILIK,
TURGUL'UN
FİLMLERİNDEKİ
ANA TEMALARDIR.



İnsan Nasıl Kurtulur

Mazhar, kazadan önce işçilerinin hak talebini görmezden gelir, ailesiyle sadece iş ilişkisi kurar, insanları dolandırarak şirketine yarar sağlar. Zalim bir burjuvadır. O kadar ruhsuzdur ki, Mazhar'ın yaşayıp yaşamadığından emin olamayız. Turgul eğer sadece seyircinin değil, oyuncunun da karakteriyle özdeşim kurmaması için bunu yaptıysa ve bu şekilde kazanın ardından yeniden dünyaya gelişin vurgulanması için bu yola gittiy-

se anlamlı olabilir. Ancak aksi halde, Şener Şen'in niçin bu kadar yapay bir oyunculuk sergilediğini sorgulayabiliriz.

Yönetmenin nasıl insan oluruz sorusuna verdiği cevapları, Mazhar ve onun öteki benliğini temsil eden eski arkadaşı Altan üzerinden okuyabiliriz. Mazhar hastane dönemiyle başlayan süreçte, beklenmedik duygusal davranışlar gösterir. Bir ağacın güzelliğini veya yağmurun serinliğini hissetmeye başlar. Daha önce yaşanmamış saydığı ömrüne, bir anda yeşeren umutlarıyla devam etmeye



karar verir. Evi, işi, eşi ve kendine dayatıldığını düşündüğü her şeye sırtını döner ve Altan'ın yanına gider. Merhamet, vicdan daha önceki zalim tavırlarının yerini alır. Gerçek benliğini bulma çabası ona güç verir. Bütün bu dönüşümün gerçeküstü bir dokunuşla gerçekleşmesi ise izleyicide soru işareti bırakır. İnsan yıldırım çarpmasıyla, büyük bir hastalıkla ya da bunun gibi dış etkenlerin etkisiyle yeniden doğabilir mi, en azından belirli bir süre vicdani sorgulamalardan geçmesi gerekmez mi, bunu yaparken acı da duymaz mı veya iyi-kötü arasında bir gerilim yaşamaz mı? Turgul, gri alanlardan ziyade, aydınlanan insanın nasıl olacağına ve toplumda nasıl karşılanacağına odaklanıyor.

Mazhar şirketi işçiler arasında pay etme, vakıf kurma gibi radikal kararlar alınca aile ağız birliği ederek onun üstüne gelir. Turgul, burjuva tavrını karakterlerin insani özelliklerini zayıflatarak yansıtır. Özellikle Mazhar'ın eşi Belgin ve annesi Firdevs Hanım'ın aşırı tepkileri, paranın etik veya iyilik gibi kavramları

DÖNÜŞÜMÜN SAFHALARI YERİNE, AYDINLANAN İNSANIN TOPLUMDA NASIL KARŞILANACAĞINA ODAKLANILIYOR.

yok ettiğini gösterir. Mazhar'ın çocukları, sağkolu bildiği yakınları dahil hiç kimse düzenin bozulmasını istemez. İnsan gibi ve özgürce yaşama isteği onlara ütöpik bir saçmalık gibi görünür. Sistemi bozmaya çalışanlar, deli damgası yemeye, onursuzlaştırılmaya hazır olmalıdır. Yol ayrımında tehlikeleri göze alıp, insan olmayı seçmek zor bir karardır.

Elbette bu ciddi meselelerle boğuşurken, Mazhar'ın Emine'yle kurduğu aşırı merhametli ilişkide, insanlara bakışında, kendisini olduğu gibi akışa bırakma halinde, bu denli romantize olması ne kadar gerçekçi sorusu akla geliyor. Belki de Turgul, o kutsal dokunuşu bu sefer abartarak göstermek istedi. Ancak yine de kendisine kutsiyet atfedilmiş figürlerin bile umutsuzluğa düştüğü, isyan ettiği görülürken hızlı gerçekleşen ışığı görmüş Mazhar imgesinin filmin genel çatışmalarını zayıflatmış eklemek gerekiyor. ■

ŞENER ŞEN POKER SURAT

REMZİ ŞİMŞEK

*Ya benim sizin merhametinize
ihtiyacım varsa.
Mazhar Bey*

Yavuz Turgul'un bir önceki filmi *Av Mevsimi*'nden (2010) bu yana geçen yedi yılda bendeniz gibi sıkı Turgul takipçilerinin merakı yeni filmin nasıl olacağına dairdi. *Yol Ayrımı*'nin (2017) fragmanını gördüğümde ise bu merakım başka bir boyut kazandı. Uzun yıllardır keyifle izlediğimiz Şener Şen'i bambaşka bir rolde göreceğimizin ilk sinyali bu fragmanda verildi. *Hababam Sınıfı* serisinin Badi Ekrem'inden *Namuslu*'ya (1984) aklınıza gelebilecek her rolünü mimiklerinden hatırladığımız Şener Şen, "mimiksiz" Mazhar Bey olarak çıktı karşımıza. Fragmanı gördükten sonra merakım filmde çok mimiksiz bir Şener Şen nasıl hisler uyandıracak üzerine yöneldi. Nitekim filmi gördükten sonra bu soru cevabını bulmuş oldu: Muazzam!

Turgul'un kaleminden dökülen, Şener Şen'in müthiş oyunculuğuyla birleşip karşımıza çıkan Mazhar Bey ile tanıştığımıza çok memnun oldum. Teknik noktaları çok bilmesem de "nemrut" bir yüzün bu kadar etkileyici aktarımına en başta değinmek gerekir. Sarkık yanaklar, "poker surat" tabirini solda sıfır bı-



rakan ifadesizlik hali, dikine uzanan yüz hattı seyirciyi ürkütmesi gereken her noktada ürkütebildi. İfadesizlikle gelen duygu aktarımı, karakterin dönüşümüne kadar kusursuzca sürdü. Karşımızda soğuk, sakın, her şeye hâkim, zengin, aşkı tatmamış, merhamet yoksunu ve her zaman kazanan bir adam varken dönüşüm ani bir şekilde vuku buldu.

Şimdi bir parantez açıp başka bir karaktere geçiş yapalım. *Gölge Oyunu* (1992) için Yavuz Turgul'un en çok fantastik öğeler barındıran filmi diyebiliriz. Turgul hiçbir şeyi eğip bükmeden daha filmin en başında, anlatıcı olarak seçtiği orkestranın ağzından "birazdan dinleyeceğiniz hikâyede fevkalade şeyler olacak" mesajını verip bizleri duruma hazırlamıştı. Nitekim başından sonuna ayakları hayatın acı gerçekleri ile yere mihlanmış bir film döndü önümüzde ama arka planda akan asıl hikâyede sırlar, büyülu gerçekler yer aldı. İtin uğursunuz kol gezdiği bir ortama "melek" gibi düşen dilsiz bir kız bu büyülu halin kaynağını oluşturduğu gibi, canlı insan fotoğraflarına bakamayan fotoğrafçı karakteri bu atmosferi destekledi. Burada, Şener Şen'in canlandırdığı Abidin karakterine odaklanırsak gözümüze çarpan ilk şey Mazhar Bey'e taban tabana zıt olduğudur. Abidin zıpır, yerinde duramayan, düzenbaz, beş parasız, âşık, merhametli ve kaybeden olarak karşımıza çıktı. Mazhar Bey nasıl zaaf- larından sıyrılarak insanlıktan çıktıysa, Abidin zaaf- larına mahkûm bir şekilde insan olmayı başarmıştı. Filmin sonunda da Mahmut (Şevket Altuğ) ile beraber fotoğraftaki dilsiz kızı sadece ikisinin görmesi bunun en bariz kanıtıydı.

Taban tabana zıtlıklarına rağmen kaza sonrası dönüşümden sonra Mazhar Bey tabii ki Abidin olmadı. Buna

gerek de yoktu. Bunun yerine ortaya Abidin ile Mazhar Bey karışımı bambaşka bir karakter çıktı. Mazhar Bey önceki soğuk halindeyken bile her şeye nasıl hâkim olduğunu, çalışanlarından birinin kardeşinin doğumunu sorduğu sahnede gösterdi. Bu sahne sırf çeşni olsun diye konulmuş değil elbette. Koskoca Mazhar Bey sıradan bir çalışa-

ŞENER ŞEN'İN İFADESİZ OYUNCULUĞUYLA SAĞLADIĞI DUYGU AKTARIMI, YAVUZ TURGUL'UN SON FİLMİ *YOL AYRIMI*'NİN EN DİKKAT ÇEKEN UNSURU OLDU.

nının ailesine dair malumata sahipken uzak durmayı seçiyordu, yeni Mazhar Bey ise malumata temas etmeyi insani bir vazife olarak görmeye başladı ve bundan keyif aldı. Makine soğukluğundan insan sıcaklığına geçiş.

Kaza sırasında gördüklerini anlattığı ana kadar bu dönüşümün sert olduğunu düşünmek gayet doğaldır ama atlanmaması gereken nokta Mazhar Bey'in klişe gibi görünen "beyaz ışık" görme hadisesinin düş olmadığı gerçektir. Turgul burada iki yol açar seyirciye; ya bunun bir klişe ve düş olduğunu kabul edip karaktere inancı kaybedeceksiniz yahut bunun tıpkı *Gölge Oyunu*'nda olduğu gibi büyülu bir hal olduğunu kabul edip karaktere inancınızı tazeleyeceksiniz. Bendeniz ikinci yolu seçenlerden olduğumdan Mazhar Bey'in o anda ilahi bir dokunuşa mazhar olduğu kanaatindeyim. Önceki hayatındaki özelliklerini artık daha müspet yönde kullanan bir Mazhar Bey vardır karşımızda. Kararlılığından vazgeçmemiş, doğru bildiği yolda şüpheye düşmeden yürüyen, aldığı kararları bir an evvel devreye sokmaya gayret eden bir adam. Buradan da anlayacağınız üzere Mazhar Bey değişmemiştir, sadece ilahi dokunuşla mayasındaki "merhamete muhtaç Abidin" ortaya çıkmış ve şahsi özelliklerini daha doğru bir şekilde daha doğru bir yolda kullanma gereği hissetmiştir. Yani "insan olma" vasfı ön plana çıkarak yeni hayatına yön vermeye başlamıştır. Abidin merhamete muhtaç olduğu için bileklerini kesmiş ve ölümün kıyısından dönmüşken Mazhar Bey ölümün kıyısından döndüğü anda merhamete muhtaç olduğunu hissetmiştir. İnsan en başta merhamete muhtaç değilse neye muhtaçtır ki? ■

Farklı Mekân Aynı Duygu

KORAY SEVİNDİ

MECİD MECİDİ, YÖNETMEN SİNEMASINI
HALKLA BULUŞTURABİLEN SAYILI
İSİMDEN BİRİ.

Son filmi ile Boğaziçi Film Festivali'ne konuk olan Mecid Mecidi çoğu sinemacının gözündeki "doğru", tutarlı ve hedef kitesine ulaşan bir sinema yolculuğunun örneğidir. Kendi topraklarından beslenir; insana dair hikâyeler anlatır; kaygan bir melodram zemininde gidip gelen merhamet, kıskançlık gibi duyguları ön plana çıkarır; çok insan tarafından sevilir, beğenilir ve en önemlisi izlenir. Pek çok ödül al-

dığını da düşünürsek, çoğu sinemacının neden sinema yapmak istediği sorusunun cevapları Mecidi sinemasında toplanır. Bu yönüyle özellikle bu coğrafyada istese de istemese de bir rol model olan yönetmen yıllar boyu başarılı işlere imza attı. Bir Mecid Mecidi filminin bütün unsurlarını haiz olan *Serçelerin Şarkısı*'ndan (*Avaze gonjeshk-ha*, 2008) sonra da "naif" sinemasına bir çizgi çekti. Uzun bir yapım sürecinin sonun-



da ortaya koyduğu Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi (Muhammad: The Messenger of God, 2015) gerek sinematografideki gerekse senaryodaki “zorunlu tercihler” nedeniyle kendi sinemasından biraz uzaklaştı. Filmlerinin bütününde hissedilen yönetmen etkisi bu filmin sadece detaylarında görülebildi. Nitekim son filmi *Bulutların Ardında*'nın (Beyond the Clouds, 2017) da izleyicide bu tarz bir etki oluşturduğu söylenebilir.



İran sineması kendine özgü kodlara sahip, güçlü ve öncü bir sinema. Mecidi'nin arayışı gibi, daha önce Kiyarüstemi ve Fehadi gibi yönetmenler de bu birikimi farklı ülkelere taşımak istemişti. Bunu yaparken İran'a yakın bir kültür olan Hindistan'ı tercih etmesi de bir “ilk film” için anlaşılabilir bir tercih. Tabii avantajının dışında bazı dezavantajlar da var. İlki “didaktik Hollywood” diyebileceğimiz Bollywood endüstrisi, ikincisi ise Hindistan'da Satyajit Ray'in sinemasının üzerine çıkabilen bir auteur'ün olmaması. Mecidi'nin Bollywood ölçüsünde bir izleyici hedefi ya da Satyajit Ray standardında bir sinema dili isteği yok elbette. Ama sinema konusunda kendi yağında kavrulan Hindistan'da bu tarz karşılaştırmalar olacaktır. Çünkü klasik dramayı minimalist sinemayla iyi harmanlayan Mecidi, yönetmen sinemasını halkla buluşturmayı başarabilen sayılı yönetmenlerden biri. Bunu filmlerinde kurduğu çok katmanlı yapıya ve metaforlara borçlu. Filmin bütünündeki hikâyeyi takip eden genel izleyici detaylara takılmadan filmi bu haliyle zaten beğeniyor ama Mecidi'nin sinemasının gücü o detaylarda gizli. Önceki işlerinde iki farklı kanala ulaşan Mecidi, son iki filmiyle farklı bir çizgide ilerliyor gibi görünüyor, ama gene de *Bulutların Ardında* Mecidi'nin izlerini hissettiren bir film.

**BULUTLARIN
ARDINDA, MECİDİ
SİNEMASINDAN
FARKLI ÇİZGİDE
İLERLİYOR.**



KARAKTERLER STEREOTİP, ORYANTALİST VE MELODRAMATİK BİR BAKIŞ AÇISIYLA OLUŞTURULUYOR.

Melodramın Sınırlarında

Bulutların Ardında uyuşturucu satan Amir'le ablası Tara'nın hikâyesine odaklanıyor. Bir polis baskınından kaçan Amir uzun zamandır görüşmediği ablasıyla karşılaşır ve onun sayesinde polisten kurtulur. Hayat kadını Tara durumu kardeşinden gizler, onu evine götürür. Tara kendisine saldıran bir adamı yaralayıp hapse atılınca ablasının suçsuz olduğunu ispatlamaya çalışan Amir, yaralı adam iyileşsin ve suçunu itiraf etsin diye hastanede ona bakmaya başlar. Filmde iyi bir senaryo kurgusu ortaya konmuş, özellikle neden-sonuç ilişkileriyle yan hikâyelerin bağlantıları başarılı. Yalnız karakterler oluşturulurken stereotipe kaçılması ve karakterlere keskin tercihler yüklenmesi zaman zaman filmi melodrama yaklaştırıyor. Bunda senaryo aşamasına Mecidi dışında başka bir yazarın daha katılması etkili

olabilir. Sonuçta Mecidi'nin Hindistan'daki hayata, sosyokültürel ortama, ne kadar araştırırsa araştırsın, çok da hâkim olamadığı görülüyor. Bu da uyuşturucu satıcılarının, polisin, hastane çalışanlarının ya da hayat kadını tacirlerinin stereotiplere dayalı, oryantalist ve melodramatik bir bakış açısıyla oluşturulmasının nedeni.

Filmin üzerinde durulması gereken bir diğer ve çok önemli unsuru da sinematografisi. Mecidi'nin belirli çizgide ilerleyen kamera kullanımı *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filminde zorunlu olarak değişmişti. Suret göstermediği için, söz konusu sahnelerde farklı bir sinema dili oluşturmaya çalışmış, hareketli kamera tercihleri kullanmıştı. Bu filmde de devam eden ve artık "tercih" olan bu kullanım zaman zaman fazla "kurulmuş" geliyor ve izleyiciyi hikâye akışından koparak detayların takip edilmesini zorlaştı-



nyor. Kamerayı izleyicinin gözü olmaktan çıkarıp mekanik bir alete dönüştüren ve özdeşleşmeyi zorlaştıran bu tercihler yönetmen sinemasında risktir. Mecidi bu riski alarak filmin doğallığını tartışmalı bir nok-

taya getirmiş ama tecrübesinin yardımıyla arada kalan seyirciyi kendi tarafına çekmeyi başarmış. Önceki filmlerinde sansüre karşı bir koz olarak kullandığı ve güçlü bir sinema diline dönüştürdüğü gölge kullanımına bu filmde de çokça başvuruyor.

Mecid Mecidi, insanı özellikle çocukları çok iyi tanıyan bir yönetmen. Bunu filmlerini izleyen, yazdığı karakterleri gören her izleyici kolaylıkla fark edebilir. Özellikle merhamet meselesine her filminde çokça değinen ve bunu genellikle çocukların doğallığı ve saflığı üzerinden veren Mecidi, bu filminde de aynı yoldan yürümeye devam ediyor. *Bulutların Ardında*'nın farklı bir ülkede çekilmesi- nin getirdiği zaafılar elbette var. Hatta Mecidi, çoğu yerde Hindistan'da "dışarıdan bir göz" olmaktan kurtulamıyor ama gene de farklı bir coğrafyada farklı bir kültürde kendi sinemasını devam ettirebileceğini gösteriyor. ■

**MECİDİ'NİN
HİNDİSTAN'DAKİ
HAYATA,
SOSYOKÜLTÜREL
ORTAMA HÂKİM
OLAMADIĞI
GÖRÜLÜYOR.**

SAKLI MİRASIN İZİNDE

SÖYLEŞİ: BETÜL DURDU

Murat Pay, ilk filmi *Mâşuk'un Nefesi*'nde (2014) mevlid meşki geleneğini ele alıyordu. İkinci film *Mirâciyye Saklı Miras*'ta ise kayıp bir eser üzerinden Türk musikisiyle titreşen hikâyeler anlatmaya devam ediyor. Belgesel-kurmaca sınırlarında gezinmeyi tercih eden yönetmen ile bu tercihin sebeplerini, son filmi özelinde sinema diline yansımalarını ve gelecek projelerini konuştuk.



İlk film Mevlid-i Şerif üzerineydi. *Mirâciyye Saklı Miras* da benzer bir konuya odaklanıyor. Neden müzik eserleri üzerine film yapmayı seçtiniz?

Özel bir sebebi yok, kader. Mevlid ile karşılaşmamız tesadüflerle oldu diyebiliriz. Mirâciyye ile de öyle oldu. Hatta önce *Mirâciyye*'yi yapmayı düşündük, o ara başka bir proje öne çıktı. *Mirâciyye* bittikten sonra anladım ki hafızamda iyi kurmak istediğim meseleler var. Bu meseleler ilk etapta musiki üzerinden ilerledi.

Mirâciyye hakkında bir film yapma fikri nasıl ortaya çıktı?

Türk müziğinin büyük bir eserden bahsediyoruz. Mevlevi ayinlerinden form olarak daha değişik. Ayinleri duymuşuzdur ama Mirâciyye'yi ben duymamıştım. Açıkçası duymamış olmama biraz içerledim.

Mâşuk'un Nefesi'nden sonra *Mirâciyye Saklı Miras*, Mevlid ile başlayan serinin devam halkası gibi görünüyor. Devamı gelecek mi?

Niye olmasın. Başka bir projemiz daha var ve çalışmalara başladık. Doğumdan ölüme musiki hakkında bir kitap var. Bu kitabı referans olarak çalışma yapma düşüncemiz var. Herhalde saklı kaldığı müddetçe saklı mirasın izinde devam edeceğiz.

Mirâciyye gibi bir eseri filme taşıran geleceğe belge bırakmak fikri var mıydı?

İnsan hedefler koyuyor ama böyle iddialı şeyler söyleyemem. Bir hizmeti oluyorsa ne mutlu. Mirâç hadisesini bilmeyen insanların filmle nasıl muhatap olabileceğini düşünerek bir formül oluşturmaya çalıştık. Dolayısıyla Mirâciyye'nin anlam dünyasına derinlemesine dalamadık. Bu tip eserler

hakkında sinemada birçok eser olmalı ki eserlere vakıf olabilelim.

Eserin sinema formu içinde ele alınabilmesi için nasıl bir çalışma yürüttünüz?

Her filmde olduğu gibi en önemli kısmı senaryo. Anlaşılması zor eserlerde senaryo yazmak da zor. Basit düşünmek istedim. Bu eserle nasıl tanıdım; kaderin cilvesi. Pekî, bu esere nasıl aşına oldum; zamanla, yavaş yavaş. Bu hali film formuna nasıl yerleştirebilirim; eserin kendisine bakarak. Eser yedi bahirden oluşuyor ve her bahir kendi içerisinde bir bütün. Hatta sinema anlamında cezbeden bir unsur daha var o da eserin bir bahrinin kayıp olması. Hâlâ kayıp, ne olduğu bilinmiyor. Bu muamma güzel bir nokta, bir yolculuk demek. Var olan bölümlerle kayıp bahir mevzusunu nasıl eşleştirebilirim diye düşündüm ve dedim ki o zaman meselenin başlangıcına gidelim. Sonuçta Mirâciyye'nin ne olduğu-nu çoğu insan bilmiyor.

Miracın çocuklara anlatımından ve Raci'nin küçüklüğünden başladım. Hikâyeyi Raci'nin gençliği ile eseri kalem alan ve besteleyen Nâyî Osman Dede'nin etrafında oluşturmak istedim. Nâyî Osman Dede, Mevlevî dedesi dolayısıyla konuyu sema üzerinden anlatmaya çalıştık. Üçüncü hikâyede Raci biraz daha büyüyor ve kayıp bahrin peşine düşüyor. Son bölümde ise Raci çocuğuyla beraber, Mirâciyye icrasını kırk yıldan fazla süredir devam ettiren kişinin dergâhında dinliyor. Çocuk ile başlayıp biten bir döngü oldu.

Filmin belgesel zeminini en fazla destekleyen kısım dördüncü bölüm ki filmin en önemli şahsiyetlerinden biri bu bölümdeki Mehmed Safiyüddin Erhan Efendi. Belgeseli yapmamızda bizi motive eden şahıstır. Hem eserin an-



HAFIZAMDA İYİ KURMAK İSTEDİĞİM MESELELER MUSİKİ ÜZERİNDEN İLERLİYOR.

lam dünyasıyla alakalı hem de geleneğin her şartta nasıl devam edebileceği konusunda kendisinden çok şey öğrendik. Mirâciyye hakkında fazla bilgi yok, o yüzden belgeselin bir yönüyle mimarı Safiyüddin Efendi.

Unutulmaya yüz tutmuş bir değeri gün yüzüne çıkarırken diğer yandan karakterin arayış ve olgunlaşma hikâyesi var. Bu noktada film yapım sürecinin size katkıları neler oldu?

Raci kadar olgunlaşmıyorum ama filmin bizi bir serüvene soktuğu muhakkak. Her filminden bir şey öğreniyorum. Merak duygusunun bazen bana filmi unutturduğu bile oluyor ve bundan zevk alıyorum. Filmi çekerken birden seyirci pozisyonuna düştüğüm oluyor. Öğretici bir süreç kesinlikle.

Raci'yi kayıp bahri aramaya iten sebep neydi?

Arayışının temel sebebi o küçükken atılan tohum olabilir. Bu süreçte şunu anladım; bizden uzak olduğunu varsaydığımız veya var olmadığını sandığımız birçok şey aslında o kadar uzak değil. Kayıp kelimesinin ideolojik olarak kullanmadık çünkü kayıp değil, saklanmış, hatta Safiyüddin Efendi'nin tabiriyle sırlanmış. Vakti geldiğinde açığa çıkar, tek mevzu bir talibin ortaya çıkması. Bu değerlere zannettiğimiz kadar uzak olduğumuzu düşünmüyorum. Küçük bir bağ bile kurulsa, o bağ zamanla büyür ve başka kuşağa aktarılabilir.

Filmde farklı zaman dilimleri var; çocukluk, gençlik, yetişkinlik. Bu parçalı anlatıyı nasıl bir bütün haline getirdiniz?

Referansım eserin bizzat kendisiydi ve dört tane müstakil hikâye çıktı. Bu hikâyeleri kendi içerisinde bağlayacak detaylar da keşfetmeye çalıştık. Mirâciyye ana bağlantı noktasıydı. Beyitler, kayıtlar... Filmde kullandığımız, Safiyüddin Efendi'nin kaydettiği Şakir Efendi'nin kaydı, en temiz ve güzel kayıtlarından. İlk defa gün yüzüne çıktı. Eseri filme dâhil etmemiz, filmin müziklerinde musikideki temalardan faydalanmamız ve hikâyedeki detaylar buna

MİRAC HADİSESİNİ BİLMEYENLERİN FİLMLE NASIL MUHATAP OLABİLECEĞİNİ DÜŞÜNEREK ÇALIŞTIK.

olabildiğince katkı yaptı. Ama mükemmel yaptık diyemem, doğru olmaz.

Raci gençlik döneminde çelişki ve çatışmalar yaşıyor. Ama yetişkin döneminde bunları çözmüş bir karakter olarak karşımıza çıkıyor. Raci'nin kırılma noktası neydi?

Eşini kaybetmesini kırılma olarak düşündük çünkü kayıp olan Neva Bahri aşk makamı olarak yorumlanıyor. Bu adam âşık olduğu kadını kaybetmiş, aşk makamının bahrinin peşinde. Kırılmayı iki arayış üzerinden anlatmaya çalıştık.

Yetişkinlik döneminde hikâye daha düz seyrediyor. Dramatik gerilimle-ri özellikle mi azalttınız?

Biraz öyle, çünkü artık karakter sükûnete varmış. Bir de filmin yavaş yavaş belgesel zemine düşmesini sağladık. Amacımız bir ve ikinci bölümde kurmacanın dozunu sürekli artırmak, üçüncü bölümde belgesel malzemeyi biraz göstermek ve dördüncü bölümde ise belgesel malzemeyle yüzleşmekti. Başka bir deyişle, belgesel malzemeyle yüzleşmeyi kademeler halinde inşa etmek istedik.

Mâşuk'un Nefesi'nden bu yana kurmaca belgesele yoğunlaşıyorsunuz. Bu türü tercih etmenizin sebebi nedir?



Kurmaca belgesel benim açımdan tür değil. Tür olarak gördüğümüzde sınırlandırıyoruz. Gerçekle kurmaca sınırlarında dolaşmak, coğrafyadaki pozisyonumla alakalı. Bazı sorularım var ve ister istemez beni bu şekle itiyor. Belgesel malzemeyi içeren kurmaca bir dünya kuruyorum. Bunun bir kurmaca olduğunu yer yer hatırlatmak istiyorum ve kurmacayı belgesel malzemeyle yoğurmaya çalışıyorum. Ayrıca diyorum ki belgeseli de tamamen hakikat gibi alma. Filme bakanın beni sorgulayacağı tek yer şu olmalı: Gerçekçi mi bu iş?

Kurmaca-belgesel çizgisinde mi devam edeceksiniz?

Belgesel malzemeyle uğraşmaktan zevk aldığım için buna alan açmak isteyeceğim diye tahmin ediyorum. Belgeseli bu coğrafyada hafızayla yüzleşme alanı olarak görüyorum. Bu yüzleşme



bizi belgesel malzemeyle yakınlaştırıyor. Mecburi istikamet çünkü bu olmadığında, muhayyile farklı çalışıyor. Nereye gittiği belli olmayan görüntü parçacıklarıyla karşılaşıyoruz bu sefer.



MİRÂCİYYE’NİN BİR BAHRİNİN KAYIP OLMASI SİNEMA ANLAMINDA CEZBEDEN BİR UNSUR.

Bunu engellemenin yolu, kültürümüzle ilgili detaylara nüfuz etmekten geçiyor. Kültürün bir parçasını kabul etmekten değil, bilme halinden bahsediyorum.

Mîrâciyye’nin bilinmemesi söz konusu olamaz çünkü Türk müziğinin en önemli eserlerinden. Mozart kadar büyük. Uğraşmak veya yaklaşmak icap ediyor. Fakat sadece yaklaşmak için yaklaşmak da değil. Bu konuda koyduğum şerhlerden biri bu. Önemsemem gerekiyor. İsmet Özel “Eskiler iz sürerdi, biz muttasıl arıyoruz” diyor. İz sürme değil arama devrindeyiz. Dolayısıyla aramakla ilgili sorularım olabilir. Aradığım şeyler kayıp değil, saklı ve arama niyetim varsa ortaya çıkabilir. Niyeti, aramaya talip olma halini sorgulama taraftarıyım.

Belgesel gerçekten kesit sunarken kurmaca kısmın gerçekliğe katkısı ne oluyor?

Benim açımdan hepsi kurmaca, belgesel malzemeyi kurmacanın içinde yoğuruyorum. En iyi yaptığım şey bu. Ana zemin belgesel olmuyor, kurmaca oluyor. Belgeseli tür olarak görmüyorum, yaklaşım tarzı. Kurmacanın olmadığı bir belgesel mümkün olmadığından, kurmacayla belgeselin sınırlarını sorun haline getirmek faydalı. O zaman seyirci “Gerçek nedir” sorusunu soruyor. Cevap verirken de yönetmenin samimi mi değil mi olduğuna bakabilir. Hakikat noktasına seyirci benim söylediğim zemin üzerinden varmasını diyorum. Kurmacanın böyle bir tehlikesi var. Yönetmen art niyet taşıyor, o zaman tahakkümün dik alması oluyor.

Bu durumda gerçek olaylardan esinlenmiş bir kurmaca film ile kurmaca-belgesel arasındaki fark nedir? Kadraj seçimi bile filmi kurmaca yapmaya yetmez mi?

Kesinlikle. Belgesel sinemanın bir bütün olarak değerlendirilmesini tekrar düşünmek gerek. Sinemanın doğuşundan beri renk ve ses dozu sürekli artıyor. Belgesel sinema tam da bu dozun artırıldığı son dönemde, öne çıkmaya başladı. Çünkü insanlar gerçeğe alışıyor, trenin gara girişinden artık korkmuyor. Şimdi insanları tekrar korkutmak için ne yapabilirim diyor; sesi, rengi artırıyor, sonra belgeseli devreye sokuyor. Bu ciddi bir ideolojik tahakküm stratejisi. Dolayısıyla üzerine düşünmek ve önüne geçmek gerekiyor.

Film bundan sonra nerelerde gösterilecek?

TRT’de bir gösterim olacak, sonra birkaç festival gösterimi olabilir. Türkiye’nin farklı şehirlerinde belediyelerle anlaşmalı galalar planlıyoruz.

Yeni projenizden bahseder misiniz?

Hazırlıklarına başladık. Yaklaşık altı ayımız var. Şu an hem mekân araştırmalarına hem de oyuncu görüşmelerine başladık. Bu sefer kurmaca olacak. Tabii içinde belgesel malzeme var. Ama tamamen kurmaca bir dünya inşa ettiğimiz ilk film bu. Nasıl olacak merak ediyorum. ■



ZVYAGINTSEV'İN ÖLÜ CANLARI

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

SEVGİSİZ, DİĞER ZVYAGINTSEV
FİLMLERİ GİBİ PARÇALANAN
BİR AİLENİN HİKÂYESİNİ
ANLATIYOR.

*Mutlu aileler birbirine benzerler,
her mutsuz aileninse kendine özgü
bir mutsuzluğu vardır.*

Tolstoy'un Anna Karenina'nın hikâyesini anlatmaya bu cümleyle başlama-
sından yüz otuz yıl sonra, Rus yönetmen
Andrey Zvyagintsev ilk filmi *Dönüş*'ü
(*Vozvrashchenie*, 2003) çekti. On dört yıl-
lık yönetmenlik kariyerinde beş uzun
metrajlı yapıma imza atan Zvyagintsev,
her filminde bambaşka ailelerin kendi-
ne has mutsuzluklarını betimlemeye
devam ediyor. Pek çok otorite tarafın-
dan yılın en iyi filmleri arasında sayılan
ve Cannes Film Festivali'nden Jüri Özel
Ödülü ile dönen *Sevgisiz* (*Nelyubov*, 2017)
26 Ocak'ta ülkemizde vizyona giriyor.
Filmlerin tamamında parçalanmış aile-
lerin hikâyelerini anlatan Zvyagintsev,
Sevgisiz'de boşanma sürecindeki bir ka-
rı-kocanın tek oğullarının durumdan
nasıl etkilendiğini perdeye taşıyor.

İlk üç filminin senaryosunu kendi
yazmamasına rağmen, Andrey Zvy-
agintsev, dünya sinemasındaki sayılı
auteur'lerle birlikte anılıyor. Yönetme-
nin henüz ilk filminde dahi göze çar-
pan ve seyirci üzerinde hipnotize edici
bir etki kuran sinematografisi, sinema
tarihindeki usta isimler ile kıyaslanı-
yor. Zvyagintsev'in filmleri Rus ede-
biyatının klasik metinlerinin izlerini
taşıdığı gibi ülkesinin önde gelen yö-
netmenlerinin sinema dilini takip edi-
yor. *Sevgisiz* ile yeniden gündeme gelen
Zvyagintsev sinemasını belirli tematik
ortaklıklar ve biçimsel tercihler açısın-
dan incelemek mümkün.



Sevgisiz, 2017

ZVYAGINTSEV'İN FİLMLERİ RUS EDEBİYATININ KLASİK METİNLERİNİN İZLERİNİ TAŞIYOR.

Cinayet ve İhanet

Sorunlu aile ilişkilerine kamerasını çeviren Zvyagintsev filmlerinde aile fertlerinden birinin (genellikle babanın) bencilliği, sevgisizliği aileyi yıkıma götürür. Aile içindeki iletişimsizlikten doğan gerilim, yönetmenin sinemasındaki en önemli unsurlardan biridir. Aile bireyleri arasında, muhakkak konuşulması gereken bir sorun vardır. Ancak o konu bir türlü doğru şekilde konuşulmaz. Tüm konuşma teşebbüsleri kavgaya dönüşür veya uzun sessizliklerle sonuçlanır.

Dönüş'te on iki yıl ortalıkta görünmedikten sonra bir gün çıkıp gelen babanın nerede olduğu veya neden döndüğü konuşulamaz. *Sürgün*'de (*Izgnanie*, 2007) karnındaki bebeğin kocasına ait olmadığını söyleyen Vera'nın kendini ifade etmesine fırsat tanınmaz. *Elena*'nın (2011) kahramanı, kocasından önceki evliliğinden olan oğlunun ailesi için finansal destek istemekte veya onu ikna etmekte zorlanır. *Leviathan*'da (2014) kocası evini kaybetmemek için uğraşırken, Lilya zaten şehre taşınmak istediğini veya hayatından neden memnun olmadığını bir türlü ona söyleyemez. *Sevgisiz*'de de yolları çoktan ayrılmış olsa da aynı evde yaşamaya devam Zhenya ve Boris arasındaki durum benzerdir. Ebeveynler boşanma işlemleri, evin boşaltılması, malların paylaşılması, çalışanlarının evli ve çocuk sahibi olmasını talep eden patrondan bu durumun nasıl saklanaca-



ğı, hatta yeni sevgililerinin sorunları gibi pek çok teferruatla ilgilenirken en hayati konuyu ıskalar. Çocukları Alyosha boşanmanın ardından ne olacaktır?

İLETİŞİMSİZLİKTE DOĞAN GERİLİM, YÖNETMENİN SİNEMASINDAKİ EN ÖNEMLİ UNSURLARDAN.

Öte yandan bütün bu iletişim sorununa rağmen, sürekli konuşulması gereken o kritik konunun etrafında kararlar alınır, adımlar atılır. Durup düşünmeye, geride kalanı ve içinde bulunulanı sorgulamaya vakit bulunmaz. Hayat sonsuz bir döngü halinde akarken alınan sağlıksız kararlar, aileyi felakete sürükleyen olayların başlangıcı olur. Hemen her filmde bu iletişim problemi, ailenin eksilmesine ve parçalanmasına sebep olur. Muhataplardan biri diğerini bazen doğrudan bazense dolaylı veya mecazi biçimde öldürür. Bu cinayet her zaman *Elena*'daki gibi planlı ve kasıtlı olmaz. *Dönüş*'te çocukların babayı öldürmesi kazadır. *Sürgün* ve *Leviathan*'da derdini bir türlü anlatamayan kadınlar, kocalarına kendilerini ifade etmenin yolu olarak intihara başvurur. *Sevgisiz*'deki Alyosha da ortadan kaybolarak, kendisini çoktan gözden çıkarmış anne ve babasına bir şeyler anlatmaya çalışır. Bazen de *Sevgisiz*'de, *Leviathan*'da, (daha farklı bir biçimde de olsa) *Sürgün*'de olduğu gibi, iletişimsizlikten kaçan kadınlar kocalarını aldatır.

Rusların İkili Yaşamı

Zvyagintsev'in sağlıksız ailelerini daha yakından tanımak için, Rusları daha iyi anlamak yardımcı olabilir. Rus ulusunun karakteri üzerine düşünen analistler, yaşam ve kültürün iki kutuplu bir dünya üzerine inşa edildiğini tespit eder. Rus kültüründe doğru, adil, ahlâki, Tanrı'nın kanununa uygun, bi-



Sürgün, 2007



Elena, 2011

linçli davranış ve durumların tamamı tercümesi mümkün olmayan tek bir kelime, "pravda"da toplanır. Yaşamın tamamı "pravda" ile onun zıttı anlama gelen her şeyi temsil eden "nepravda" arasındaki bir mücadele olarak algılanır. "Pravda", evin temiz ve düzenli olduğu, aile yaşamının uyumlu, tarlaların ekili ve ürünlerin düzenli olarak yetiştirildiği düzen ve güzellik dolu bir yer iken; "nepravda" ise toprakların ihmal edildiği ve kıtlığın hüküm sürdüğü, evin kirli ve dağınık olduğu, ailelerin çekişmeden dolayı dağıldığı bir düzensizlik ve çirkinlik dünyasıdır. Kültürün bu ikili doğası, Rusların sorunlarına en

uç noktalarda çözümler arama eğiliminde olmalarının sebebidir.¹

Rus sinemasının günümüzdeki en güçlü temsilcisi olan ve filmlerinde kültürel referanslara sıklıkla başvuran Andrey Zvyagintsev'in bütün filmlerinde "nepravda"yı tasvir ettiği rahatlıkla söylenebilir. Yalnızca aile kurumu değil, en politik filmi olan *Leviathan*'da gösterdiği gibi devleti, hukuku ve dini temsil eden kurumlar da yozlaşmıştır. Hikâyelerini bu yozlaşmanın tam ortasında yaşananlardan seçer. Zvyagintsev sinemasında

1 Geoffrey Hosking, *Rusya ve Ruslar*, İletişim Yayıncılık, İstanbul: 2011, s. 36-48.



Dönüş, 2003

ilginç olan, son derece karanlık hikâyeler anlatılmasına rağmen geride seyirciyi umutsuzluğa sevk eden bir duygu bırakmamasıdır. Ortadan kaybolan film kahramanları bir anlamda “nepravda”dan kurtarılır veya yine *Leviathan*’da olduğu gibi yozlaşmanın yaşandığı mekân yıkılır. Hikâyenin başkahramanları kadar, onların etkileşime geçtiği veya belki sadece yanından geçtiği başka karakterlerin dünyaları da filme dahil edilir. Bütün bu tercihler anlatılan hikâyenin geri planındaki büyük resme işaret eder, o büyük resim içindeyse filmde betimlenen “nepravda” o kadar da önemli görünmez.

Zaman ve Mekân Üzerine

Andrey Zvyagintsev, kendi insanına dair hikâyeleri, kendi ülkesinin sinema geleneği ile aktarsa da zamansız ve mekânsız müşterek duyguların peşinden gider. Yine de filmlerinin en güçlü unsurlarından olan zaman ve mekân kullanımları incelenmeye değerdir. Zvyagintsev’in özellikle ilk filmlerinde, işlediği temalar açısından olmasa da sinematografik tercihleriyle varisi olarak görüldüğü, Andrey Tarkovski’nin zaman algısının ve tanrısal bakış açısının izleri görülür. Sekanslar gerçekte eş zamanlı akışta filme alınır, ağırlıklı olarak uzun planlar tercih edilir

HER FİLMDE AİLEDEN BİRİ, DİĞERİNİ DOĞRUDAN VEYA DOLAYLI BİÇİMDE ÖLDÜRÜYOR.

ve sahneler birbirine kesmelerle değil kamera hareketleriyle bağlanır. *Sevgisiz* ve *Elena*’da zaman algısının daha farklı olduğu tespit edilebilir, ancak bu tercihin nedeni şehirde geçen bu filmlerin daha dinamik bir zaman duygusuna ihtiyaç duymasında aranabilir.

Zvyagintsev filmografisinde mekân kullanımları da en az zaman kadar önemlidir ve yeri geldiğinde zamanın akışı hususunda da belirleyici olur. Evler, Zvyagintsev’in bütün filmlerinde kilit unsurlardandır ve hikâyelerin metaforik düzleminde önemli yer tutar. *Dönüş*’teki Sovyet Rusya’nın hortlağı olarak görülebilecek baba, evin yıkıntılarına gömülmüş sandığın peşindedir. *Sürgün*’de ailenin sorunları ile yüzleşmesi için bir süredir kullanılmayan baba evine gidilmesi gerekir. *Leviathan*’da bütün mesele evin mü-

dafaası etrafında düğümlenir. *Elena*’da iki ailenin evleri arasındaki tezat, sınıf farklılığının altını çizer. *Sevgisiz*’de ise aile dağılırken, evleri için yeni bir aile aranır. Zvyagintsev’in evleri, mutsuz ailelerini incelediği laboratuvarıdır, aynı zamanda mekânları karakterlerin iç dünyasını dışavuracak detaylarla düzenler. Evler bir zamanlar sevilmiş ve zevkle döşenmiş olsalar bile, film boyunca “nepravda”ya uygun olarak dağınık veya bakımsızdır. Bazense ailenen terk edilir veya yerle bir edilirler.

Batılı göz, Zvyagintsev’in sinemasını Putin Rusya’sından manzaralar olarak incelemeye hevesli olsa da bunun en hafif tabirle indirgeyici bir bakış açısı olduğu aşıkâr. Zvyagintsev’in filmlerinde Rusya, bazen öldürülmek istenen bir karakterle, bazen yıkılmak istenen bir evle temsil edilse de daima taparcasına sevilir. Seyirciyi zıt kutba sevk etmesi umularak, sevgisizlik teması bütün hikâyelerinde vurgulanır ve nihayetinde son filmine de ismini verir. *Sürgün*’de, küçük kız çocuğuna okutulan İncil ayetleriyle bu temanın referansını da bizzat gösterir: Peygamberlikte bulunabilsem, bütün sırları bilsem, her bilgiye sahip olsam, dağları yerinden oynatacak kadar büyük imanım olsa, ama sevgim olmasa, bir hiçim.² Dinin kurumlarına ve muhafazakâr toplumun baskılarına getirdiği bütün eleştirilere rağmen Zvyagintsev’in filmlerinin son derece Hristiyani ve dindar bulunmasının sebebi ikonik anlatımının yanı sıra bu sürekli sevgi vurgusu olsa gerek. ■

2 İncil, 1. Korintliler 13

BEKLENTİLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ

HAZIRLAYAN: CELİL CİVAN

Her senenin başında, sinemamızın gitgide geliştiğini iddia edecek olanlara peşinen şerh düşmek gerek. Yerli sinema uzun yıllardır, filmleri üretenlerin de seyredenlerin de mutlu olmadığı bir çizgide seyrediyor. Bütün iyi niyetli yaklaşımlara, teşviklere rağmen 2017 yılında da değişen fazla bir şey yok. Artık durum öyle tehlikeli bir hale geldi ki, nitelik arayışından dahi vazgeçtik. Filmlerin iyi veya kötü olduğunu tartışmıyoruz, “kötünün iyisini” bulduğumuzda alkışlamaktan yerinmiyoruz. Türk sineması hakkındaki konuşmaların “Beklentiği düşük tutmakta fayda var”, “Beklentiniz yüksek değilse keyif alabilirsiniz” veya “Türk standartlarının üzerinde bir film” cümleleriyle sınırlı kalmasını kabul etmiyoruz. Kendimizi “Film Eleştirmeni” yerine “Beklentileri Ayarlama Enstitüsü” gibi hissetmemize sebep olan 2017 yılından akılda kalanları bu dosyada topladık.



Afişteki Kafalar

2017 yılında yayınlanmış, popüler Türk filmlerinden birkaçının afişine bakalım. *Tatlım Tatlım*'ın afişinde sekiz oyuncunun kafası var. *Ayla*'da ikisi tekrar olmak üzere dokuz, *Çalgı Çengi İkimiz*'de on dört, *Yol Arkadaşım*'da beş, *Kolonya Cumhuriyeti*'nde

biri uzaylı olmak üzere altı, *Cingöz Recai*'de on, *Aile Arasında* ise on iki kafa görüyoruz. Bunlar sadece bizim seçtiklerimiz, herhangi bir sinemaya gittiğinizde daha fazlasını görebilirsiniz. Bunun dışında tek bir karaktere odaklı filmlerde sadece başrol oyuncu var: Recep İvediklerde hep Recep İvedik. Yavuz Turgul'un son filmi *Yol Ayrımı*'ndaysa iki kez Şener Şen. Anladığımız kadarıyla iki tür afiş tasarımı var. Birincisi başrol oyuncusunu en az bir kere koy, diğerlerini boşver. İkincisi: Kim varsa koyalım gitsin.

Bu kötü tasarlanmış, kötü bir okul yıllığını andıran afişlerin tek sorumlusu grafikerler değil elbette. Oyuncu ajansları oyuncularının fotoğrafını (en azından kafasını) afişte görmek istiyor, yapımcılar "o kadar ünlüyle film çektik, göstermeyelim mi?" diyor.

Yapımcılar da haklı. Bu kadar ünlü oyuncuyu görüp de etkilenmemek mümkün mü? Mesela *Cingöz Recai*. Haluk Bilginer var, Kenan İmirzalıoğlu var, Meryem Uzerli var, Serkan Keskin bile var. Yönetmen Onur Ünlü, eh



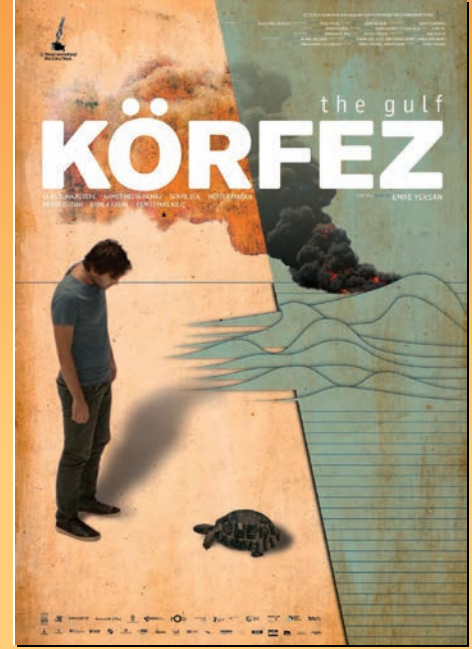
senaristleri de “Ezel”den beri” biliyoruz. Sonuç: Fiyasko. Çünkü bu kadar “var” a karşılık filmde senaryo, yönetmenlik, sinematografi, hikâye çizgisi yok. Yılın en kötü filmi. Bu filmde Haluk Bilginer, Kenan İmirzalıoğlu, Meryem Uzerli, dahası Serkan Keskin niye var?

Diğerleri için de aynı şey geçerli. Bunca ünlü, dahası iyi oyuncuya karşılık filmler kötü. Elbette bir filmi film yapan oyuncu kadrosu değil, senaryo ve yönetmenliktir ama bu oyuncuları gören bir seyircinin ister istemez “bu kadroyla çekmişlerse kesin bir bildikleri vardır” demeye hakkı vardır. Hele ki iyi niyetle içlerinde seçkin olduğunu düşündüğümüz tiyatrocular da varsa. Boşuna “Cehenneme giden yol iyi niyet taşlarıyla örülür” dememişler.

Diğer yandan söz konusu filmlerin ortalamasının üstünde bir gişesi olduysa bir olgu. “Seyirci bunu istiyor” Yeşilçam’dan beri gelen bir mazeret diğer yandan fısıltı gazetesinin olumlu-olumsuz işlediği de Babam ve Oğlum’dan beri, özellikle sosyal

medyanın yaygın hale gelmesinden sonra bilinen bir durum. Seyirci bunu istiyor kurnazlığını yok saymak imkânsız ama bu her film için geçerli değil.

Son tahlilde Türk sinemasının niceliği niteliğini gitgide aşmaya devam ediyor. Bunda tek bir faili suçlamak haksızlık olur. Duruma yönetmeninden senaristine, oyuncusundan yapımcısı ve seyircisine kadar birçok aktör dahil. Filmin bütçesi de senaryo ve yönetmenlik olmayınca işe yaramıyor. Oscar aday adayı Ayla bütçesine ve oyuncu kadrosuna rağmen zayıf, Yavuz Turgul-Şener Şen ikilisinin yedi yıl aradan sonra çektiği Yol Ayrımı ikilinin önceki filmlerini aratır nitelikte. Eli yüzü düzgün işler yapabilecek isimler bile düşüşte gibi görünüyor. Durum bu biçimde devam mı edecek yoksa Türk sineması nitelik olarak yükselişe geçebilecek mi? Niteliği niceliğin yükselişi belirleyecekse zaman her şeyin ilacı olacak. Karamsar olmamakta fayda var ama iyimserliğin naifliğine de kapılmamak lazım. ■

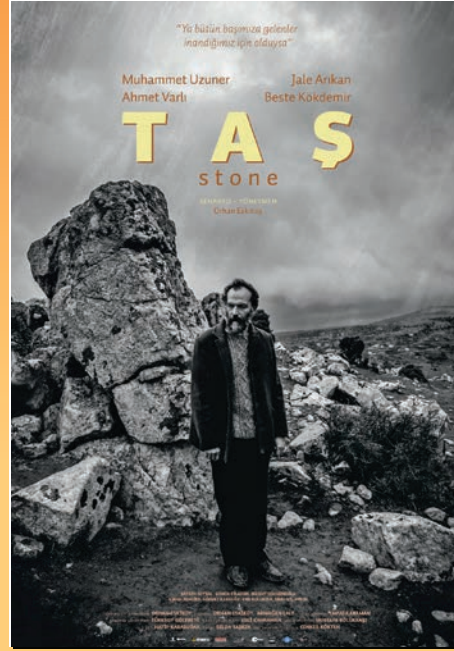


Toplumsal Meseleler, Alegoriler

Fredric Jameson 1986 yılında *Social Text* dergisinde "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı" isimli makalesiyle ulusal alegori bahsini gündeme getirmiş, bahis tartışmalara yol açmıştı. Kısaca Jameson'a göre Üçüncü Dünya edebiyatları kamusal/toplumsal ve siyasal metinlerdi; söz konusu edebiyatlar ülkelerinin emperyalizmle, kapi-

talizmle -veya Batı'yla- mücadelelerinin ek-seninde kaleme alınıyordu. Başka bir deyişle Üçüncü Dünya'da Batı'daki gibi öznel, bireysel hikâyeler yoktu. Olsa bile bunları da aynı kategoriye sokmak gerekiyordu. Bir Dünya Edebiyatı tanımı yapmak için yeni kavramlar ortaya atmak iddiasıyla yazılan bu metin de eleştirdiği kavramsallaştırmadan kurtulamı-yordu. Metnin en önemli eleştirmenlerinden Aijaz Ahmad, Jameson'ın makalesinin indir-gemeci, etnosentrik ve oryantalist olduğunu söylüyordu. Başta Üçüncü Dünya ifadesinin kendisi tartışmalıydı. Dünyanın Üç'e ayrılma-sı, neye, hangi verilere dayanıyordu? Batı sınır-lı sayıdaki Üçüncü Dünyalı metne bakarak bir yargıda bulunuyordu. Sözde Üçüncü Dünya'da nasıl bireysel hikâyeler de varsa Batı'da da bir Üçüncü Dünya (yoksullar, mülksüzler, göç-menler) ve ulusal alegoriler mevcuttu.

Türk sinemasında, özellikle de sanat sine-masında da benzer bir yaklaşım ve tartışma mümkün mü? Bir yanda toplumsal ve toplumsal alegorik filmler yapan yönetmenler, diğer yanda her filmi alegori olarak yorum-lamaya çalışan eleştirmenlerin varlığı "bi-



reysel, öznel” hikâyelerin, alegorik olmayan filmlerin görülmesini engelliyor olabilir mi?

Alegorinin başarılı bir araç olduğu elbette yanlış değil ama alegorinin soyut kavramları somutlaştırması bir yerden sonra eseri parçaları kolayca bulabileceğin birer yapboza dönüştürme eğilimi de var. Diğer yandan bu durum bütün bir ülke sinemasını Jameson’ın yaptığı gibi tek bir düzleme indirgeme gibi bir durumu var. İlginç olan seksen öncesinde politize olmuş Türk sineması seksen sonrasında bireysel hikâyelere ağırlık verirken şimdilerde durumun gene farklı bir biçimde de olsa eskiye dönmesi. Toplumsallık kaygılı veya alegorik filmler yönetmen ve eleştirmenin radarına girerken metaforik düzlem, yalın öznel hikâyeler kıyıda köşede kalıyor.

Bu açıdan toplumsal alegori arayanlar (buna jüriler de dâhil olsa gerek) eksik yönleri olsa da bazı filmleri sertçe eleştirdi, görmezden geldi. Orhan Eskiköy kendisi artık doğrudan siyasal filmler yapmak istemediğini söyledi, daha metaforik bir film olan *Taş*’ı çekti. İlk kez dolaylı bir anlatımı kullandığı için sıkıntıları var filmin ama gene de olumlu bir çabaydı.

İşe Yarar Bir Şey öznel ve özgün hikâyesi olan bir film; kitabı bulundu, yanlış değil ama diğer yandan sadeliği ve bireyselliği es geçildi. *Körfez* ise “mülksüzlerin sesini” duyurmayaya çabalamasına rağmen alegori olamamakla eleştirildi, mülksüzlerin sesi alegori arayan kulaklara gürültü gibi geldi. Derinlikli kadın karakterinin iç gerilimlerini mizahi bir dille anlatan *Sofra Sırları*’nın incelikli senaryosu ve oyunculuğu bile göz ardı edildi. Diğer yandan *Sarı Sıcak*, *Daha* gibi toplumsal meseleleri doğrudan anlatan filmler ödül aldı.

Toplumsal meselelerin öne çıkmasında bir sıkıntı yok. Bunun yaşadığımız dönemle de bir bağlantısı var kuşkusuz. Ancak bu tutum sanatı tekil bir dile indirgediği gibi, özneliğin ardındaki politik imkânları da görmezden geliyor. Sanatı politik bir araçtan öteye taşıyor.

Bir ulusal sinemayı tek bir sanatsal araç tercihine indirgemek veya sadece onu istemek, sadece bu tür filmleri öne çıkarmak oryantalist bir gayretkeşlik olmasa da hiçbir zaman biçimsel ve biçimsel sınırlandırmaları kabul etmeyen sanatın derinliğini etkileyecek bir tavır. ■

NESİBE SENA ARSLAN

- Kutsal Geyiğin Ölümü (The Killing of a Sacred Deer)
- Kare (The Square)
- Okja
- anne! (mother!)
- O (It)
- Sevgisiz (Nelyubov)
- Suyun Sesi (The Shape of Water)
- Loving Vincent
- Tam Gaz (Baby Driver)
- İşe Yarar Bir Şey

CELİL CİVAN

- Kutsal Geyiğin Ölümü (The Killing of a Sacred Deer)
- Sevgisiz (Nelyubov)
- Kare (The Square)
- Ev (Home)
- İşe Yarar Bir Şey
- Barry Seal: Kaçakçı (American Made)
- Playground (Plac Zabaw)
- Soygun (Good Time)
- Ölüm Günün Kutlu Olsun (Happy Death Day)
- Dunkirk



en iyiler

BARIŞ SAYDAM

- anne! (mother!)
- Uysal Bir Ruh (Krotkaya)
- Sevgisiz (Nelyubov)
- Dürüst Bir Adam (Lerd)
- Beden ve Ruh (Teströl és lélekröl)
- Foxtrot
- Üç Billboard Ebbing Çıkışı, Missouri (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri)
- Raw
- Kare (The Square)
- Blade Runner 2049: Bıçak Sırtı



SADIK ŞANLI

- Sevgisiz (Nelyubov)
- Beden ve Ruh (Teströl és lélekröl)
- Wind River
- The Invisible Guest (Contratiempo)
- Lion
- Dunkirk
- The Nile Hilton Incident
- Umudun Öteki Yüzü (Toivon Tuolla Puolen)
- Kutsal Geyiğin Ölümü (The Killing of a Sacred Deer)
- In The Absence of Good Men (Gangster Land)



TUBA DENİZ

- Sevgisiz (Nelyubov)
- Kutsal Geyiğin Ölümü (The Killing of a Sacred Deer)
- Bulutların Ardında (Beyond the Clouds)
- Kare (The Square)
- Beden ve Ruh (Teströl és lélekröl)
- David Lynch: Yaşam Sanatı (David Lynch: The Art Life)
- Bağdat Mektupları (Letters from Baghdad)
- Dunkirk
- Loving Vincent
- anne! (mother!)



BETÜL DURDU

- Kare (The Square)
- Umudun Öteki Yüzü
- Mutlu Son (Happy End)
- Benim Varoş Hikayem
- İşe Yarar Bir Şey
- Senin Adın (Your Name)
- Kedi
- Genç Karl Marx (The Young Karl Marx)
- Kaygı
- Çavdar Tarlasındaki Asi (Rebel in the Rye)



ZEYNEP TURAN

- Mutlu Son (Happy End)
- Kare (The Square)
- Kutsal Geyiğin Ölümü (The Killing of a Sacred Deer)
- Beden ve Ruh (Teströl és lélekröl)
- Yeşil Kırmızı
- Godard ve Ben (Le Redoutable)
- Sarı Sıcak
- Benim Mutlu Ailem (Chemi Bednieri Ojakhi)
- Loving Vincent
- Koca Dünya

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

- Sevgisiz (Nelyubov)
- Kare (The Square)
- Umudun Öteki Yüzü (Toivon Tuolla Puolen)
- Dunkirk
- Üç Billboard Ebbing Çıkışı, Missouri (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri)
- Sofra Sırları
- Beden ve Ruh (Teströl és lélekröl)
- Soygun (Good Time)
- Maymunlar Cehennemi: Savaş (War for The Planet of The Apes)
- Kedi

DOKSANLARIN BAŞINDA
DÜNYA ÇAPINDA İNANILMAZ
SÜKSE YAPAN *TWIN PEAKS*’TEN
YİRMİ BEŞ YIL SONRA ÇEKİLEN
DEVAM NİTELİĞİNDEKİ ON
SEKİZ BÖLÜMLÜK *THE RETURN*
BU PRESTİJİN GÖLGESİNDE
SERPİLMİŞ DURUMDA.

TEKİNSİZE DÖNÜŞ

SADIK YEMNİ

Twin Peaks dizisini 1990-91 yıllarında Amsterdam’da izledim. Salı akşamları gösteriliyordu. 19 Mart 1991 tarihinde kara kaplı deftere kayıt düşmüşüm. “*Twin Peaks*’in ikinci sezonunun on dokuzuncu bölümünü izledim. *On the Wings of Love*. Hikâye biraz sünmüş durumda, ama hâlâ şaşırtıcı, tekinsiz ve uçuk.” *Twin Peaks* doksanlı yılların başında dünya çapında inanılmaz sükse yapmıştı. Yirmi beş yıl sonra yapılan devam niteliğindeki on sekiz bölümlük *The Return* bu prestijin gölgesinde serpilmiş durumda.

Twin Peaks 90-91

23 Şubat 1989 tarihinde ABD’de Kuzey Batı’daki küçük bir kasaba olan Twin Peaks’te Laura Palmer adlı genç kızın naylona sarılı cesedi bulunur. FBI Dale Cooper adlı genç bir ajanını yollar. Her şey bu araştırmayla başlar. Sakin bir yer olan Twin Peaks’te görünenin aksine bir dolu kriminal tezgâh döner. Kahveyi çok seven, zen meşrepli Cooper bu huzur verici yerde bir serüvenden diğere koşturur. Paranormal polisiye ve korku türündeki dizide Laura Palmer’ın katili bulunur, diğer birçok gizemli vaka çözüme kavuşur, ama finalde BOB adı verilen yoğunlaşmış “özkötülüğün” ajan Cooper’ı ele geçirdiğini görerek sarsılırsınız.



Bunun öncesinde Cooper rüyalarında ve vizyonlarında “Kırmızı Perdeli Araf” diye isimlendirdiğim kırmızı perdeli bir salonu ziyaret ettiğinde ölü kız Laura Palmer ona “Seninle yirmi beş yıl sonra tekrar görüşeceğiz.” der. Kızın aynı mekânda geçen sahnelerde Cooper’ın kulağına bir şeyler fısıldadığı ve ajanın duyduğu şeyler nedeniyle sarıldığı anlar vardır. Bu sahne defalarca tekrarlanır. Kızın orada ajanın kulağına söyledikleri toplam kırk sekiz bölümlük diziyi elektrikleyen, bir arada tutan ve anlam kazandıran tılsımdır. Buna değinmeden önce 1991 yılında sarf edilen sözleri ele alalım. *The Return*’ün çekimlerine bu sözlerin söylenmesinden tam yirmi beş yıl sonra 2016’da başlandı. 2017 yılında da seyirciyle buluştu.

The Return

Üçüncü sezonun ilk bölümü çok şey anlatır, ama bence en önemlisi, nedense incelemelerde bahsi pek az geçen ya da hiç geçmeyendir: New York’taki kurumuş kan rengi, kahverengi gökdeledeki teknik tertibat, laboratuvar denebilecek sistem. Sistemin sahibi ise isminin bilinmesini istemeyen bir milyarder. Devasa bir tren vagonunu anımsatan salon koyu renkli ve az ışıklıdır. Bir cam kafes ve içinde nereden geldiği belirsiz bir borunun açıldığı bir delik var. Bu deliğin başka bir

DİZİ BOYUNCA SIK SIK BİR RÜYANIN İÇİNDE YAŞADIĞIMIZ HATIRLATILIR.

boyuta bağlandığını hayal etmek zor değil. Burada genç bir öğrenci cam küpün tam karşısındaki divanda oturur ve nöbet tutar. Görevi, gerektiğinde aralıksız çalışan kameraların kaydetmeye devam edebilmesi için hard diskler yerleştirmektir.

Bir akşam genç bir kız, öğrenciye kahve getirir. Genç adam kızı kapıdaki nöbetçinin bir anlık yokluğundan istifade ederek yukarı çıkarp tertibatı gösterir. O işe başladığından beri hiçbir şey olmamıştır. Kızla yakınlaşırlar. Bu arada delikten küpün içine süzülen ve camı kırarak dışarı çıkan yüzü belirsiz tuhaf yaratık genç çifti paramparça ederek öldürür. Dizinin sonraki bölümlerinde Kırmızı Perdeli Araf’taki Cooper o cam küpe gelir. O sırada nöbetçi yoktur. Dışarı çıkamaz, öylesine bakar ve geri emilir. Geldiği yer saf kötülüğün hüküm sürdüğü Dark Lodge’a açılan bir mini tüneldir adeta. “Techno evil”, tek-nobatılın laboratuvarıdır gördüğümüz yer. Hayra alamet bir yer değildir.



LYNCH'E AMERİKAN KÜLTÜRÜNÜN GÜNÜMÜZDEKİ EN TANINMIŞ SÜRREALİSTİ DENSE ABARTI OLMAZ.

Araftaki Cooper ve Naido, gözleri olmayan Uzak Doğulu genç kadın tanıdık bildik dünyaya ya da Lynch'in yorumuyla makul bir rüya âlemine açılan bir yer ararlar. Kömürle çalışan eski bir lokomotif gövdesi ve bacasını andıran yapının üstüne çıkarlar. Kara parçası yoktur. "Terra" henüz inşa edilmemiştir. Sadece yıldızlar vardır. Bunun öncesinde Cooper ışıksız, kaba saba, balkon gibi bir yere çıkar. Görebildiği her şey karanlık bir sudan ibarettir. "Terra" buradan da görülmez. Eski Ahit'in Tekvin bölümünü, hemen ilk satırları hatırlarız, ama tanrının ruhu suyun yüzeyinde kıpır kıpır değildir. Bilinen dünya henüz oluşmamıştır ya da burası rüyanın dışındaki engin hiçliktir, henüz yaşanmamışlık beldesidir. "Dreamer"ın, rüyayı görenin iradesi buralara sirayet edememiştir. Ardından seyirciye bir başka oda, bir teknik tertibat ve bir kadın gösterilir. Herkesin böyle bir yeri vardır. Sayılar, durum ve elektrik gücü elverdiğinde herkes ait olduğu veya kendisine tahsis edilen rüyaya, o hayat denen akışa eklenilecektir. Rüya dışı bilincin kafesidir burası adeta.

David Lynch ve Mark Frost rüyalar arası köprü kurma sürecinde tatmin olmuş-tatminsiz, mutlu-üzgün, dualistik çiftleri ve bunların Black Lodge tarafından etkilenmesini anlatır. Dizi boyunca sık sık bir rüyanın içinde yaşadığımız hatırlatılır ve ara sıra da "Rüyayı gören kim acaba?" sorusu sorulur. David Lynch, Monica Bellucci ile Paris'te kafede oturduğu sahneyi araya sıkıştırmayı ihmal etmez. Burada aynı "öznakar" yinelenir. "Hayal kuran sonra hayalin içerisinde yaşayanlar. Hayalperest kim?" Sadece rüya, hayal değil bir yerde tulpa sözcüğü de geçer. Bu spiritüalist, panteist, şamanik ve pagan titreşimli ortamda tulpasız yapamazdık zaten.

Lynch Üslubunun Zirvesi

The Return'e başlamadan önce *Twin Peaks*'in ilk iki sezonunu ilk kez ya da bir kez daha izlemişseniz ödülünüz çok katmanlıdır. Ustaca kurulmuş gerilimin merak gitarınızın tellerini tımbırdatması, tuhafın ürperticiliği ve eğlendiriciliği, melankolinin alışkanlık yapabilen paslı tadı ve de tabii çikolatalı kaymak tabakası olarak da David Lynch'in sanatının röntgen filmi.

David Lynch'e Amerikan kültürünün günümüzdeki en tanınmış sürrealisti dense abartı olmaz. Kendisi aynı zamanda sinema tarihinin en şanslı film yapımcılarından biri olarak nitelendiriliyor. Yaptığı her film üne ün katıyor ve iş yapıyor. Lynch sıkça "sanat için sanat" ilkesiy-

le film yapan nevi şahsına münhasır bir kişilik olarak değerlendiriliyor. Sanatında polisiye ve korku janrları önemli rol oynuyor. Lynch'te alışılmış öykü anlatım çizgisinin kopuk olduğunu ve karakterlerin içinin boş olduğunu iddia edenler de var. Bu boşluk gibi algılananın kasıtlı olarak öyle verildiğini düşünüyorum. Her şey rüyadan ibaretse kemik torbasının içine fazladan et tıktırmanın anlamı kalmaz. Öyle değil mi?

Son yıllarda Lynch'in lineer anlatıdan saptığından da sıkça söz ediliyor. Çok doğru. Lineerden kaçışta yükselen bir eğri var hatta. Üçüncü sezona (*The Return*) ve şu dört filme bakılsa yeter: *Mavi Kadife* (*Blue Velvet*, 1986), *İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992), *Kayıp Otopan* (*Lost Highway*, 1997) ve *Mulholland Çıkmazı* (*Mulholland Drive*, 2001).

1986 ile 2017 arasındaki otuz yılda Lynch'in serbest çağrışımları çığ gibi gürbüzleştirdi ve eskisinden daha gerçek ötesi bir film yönetmeni oldu. Ouroboric anlatıma, yani öyküyü kuyruğunu ısıran yılan misali anlatmaya, baş ile son arasındaki farkın hissedilmezliğine yöneldi. Bu üslubu sevdirdi ve özletti. Yönetmenin zaman anlayışı normalden farklıdır. Olayların art arda gelişinde kronolojik sıraya, zaman akışına ters oluşumlar vardır. *The Return*'de kırmızı odada boşuna defalarca “Şu an geçmiş mi, yoksa gelecek mi?” diye sorulmaz. Kırmızı odada ÂN mevcut değildir.

Laura Palmer: Twin Peaks'in Zembereği

Lynchian film atmosferini çözümlemeye devam edelim. Ajan Cooper yirmi beş yıl arafta bekledikten sonra bir hayata, rüyaya eklemle-nince ilk yaptığı Laura Palmer'in ikizini aramak olur. Amacı kızın ikizini Twin Peaks'e getirip o cinayeti hiç işlenmemişliğe evriltmektir. Palmer'in ölümünden çeyrek yüz yıl sonra dahi bu tutkusu güçlüdür. Hâlbuki kız Cooper'ın kulağına “Laura gitti ve artık asla geri gelmeyecek” diye fısıldamıştır. Bu sözler *Kayıp Otopan*'daki kadının kocasına “Bana hiçbir zaman sahip olamayacaksın” demesini hatırlatır. Oradaki kahraman da film boyunca asla elde edemeyeceği kadının peşinde tutkuyla koşar. *The Return*'de izleyici sezgileriyle



LYNCH ÖYKÜYÜ KUYRUĞUNU ISIRAN YILAN MİSALİ ANLATMAYA, BAŞ İLE SON ARASINDAKİ FARKIN HİSSEDİLMEZLİĞİNE YÖNELDİ.

bunun bilincindedir, ama Cooper'ın çabalarını ümitle desteklemeden duramaz. O zaman şimdi Laura Palmer aslında kimdir diye sormak lazım.

Sarışın hayat dolu bu genç kız kasaba ahalisi, Ajan Cooper ve izleyici için ağdalı bir takındır. Kızın normal bir insan olmasına izin verilmesi mümkün değildir. Laura için bir yerde “Her şeyin sembolü” benzetmesini okudum. Yerinde bir değerlendirme. Kız herkes için cinsel arzusun veya ideolojik ve psikolojik yönelmelerin sembolü durumundadır. Bedensel ve zihinsel canlılık, harlı bir ateş ve hatta “vitalite” kaynağı dense yeridir. Laura Palmer diziye ceset olarak başladı ve haliyle arzu nesnesi olmaya kapalıydı. Ama cinayet öncesi devri hikâye eden *Ateşte Benimle Yürü* filminde kahramanı tanıdık ve her şeyin sembolü olmasıyla neyin kastedildiğini tabiri caizse film karelerinden oluşan bir kara delik tarafından emilerek ve şokla keşfettik. Lynch ölüyü dirilterek ve aşım cazibe yükleyerek bize oyununu oynadı. Oyun yirmi beş yıl sonra ısını hâlâ koruyor. ■

ÜMİT ÜNAL İYİ FİLMİ ZAMAN BELİRLİYOR



Sofra Sırları yetenekli bir aşçıdan, kusursuz bir seri katile dönüşen Neslihan'ın trajikomik hikâyesini anlatıyor. Malatya Film Festivali'nde seyirci ödülünü kazanan *Sofra Sırları*, 16 Şubat'ta vizyona girecek. Filmin senaristi ve yönetmeni Ümit Ünal ile hikâyenin nasıl ortaya çıktığını, filmin hazırlık ve çekim süreçlerini, filmografisindeki tematik ortaklıkları ve festival jürilerinin kararlarını konuştuk.

SÖYLEŞİ: AYBALA HİLÂL YÜKSEL

2013 yılında görüştüğümüzde *Sultan Mutfakta* isimli Londra'da geçen bir senaryoyu Türkiye'ye uyarladığınızdan bahsetmişsiniz. 2017 yılında *Sofra Sırları* seyirciyle buluştu. Biraz süreçten bahseder misiniz?

Sofra Sırları'nın yazdığım ilk versiyonu Londra'da Türklerin yoğun yaşadığı bir mahallede geçiyordu. 2006'da Londra Türk Film Festivali'ni düzenleyen Vedide Kaymak aracılığıyla bir İngiliz yapımcıyla tanıştım ve onunla birlikte senaryoyu orada hayata geçirmeye çalıştık. Filmin yarısından çoğu İngilizce olacaktı, İngiliz oyuncular da yer alacaktı. Yaklaşık iki yıl projenin o hali üzerinde çalıştık ve senaryonun sanırım yedi farklı yazımı çıktı ortaya. Maalesef sonraki aşamalarda projeyi yürütemedik ve o yapımcıyla çalışmayı bıraktık. Yine de filmin Londra versiyonu üzerinde ısrarcı oldum ve buralı yapımcılarla uzun süreli görüşmelerim oldu ama hiçbirinde proje ayağa kalkamadı. Sonunda hikâyeyi Türkiye'ye uyarlamayı ve bu şekilde çekmeyi düşündüm. Yeni bir versiyon yazdım. Derken 2014'te şu anki yapımcılarım ile yollarımız kesişti.



Televizyonların gündüz kuşağı genellikle toplumsal analizlere malzeme olur, bireyde neye karşılık düştüğü geri planda kalır. Neslihan'ın iç dünyası, Türk mutfağının inceliklerinin yanı sıra yemek programlarından kesitlerle betimleniyor. Neslihan karakterini nasıl tasarladınız?

Neslihan'ı kapalı bir ortamda, hayal dünyasında yaşayan ve tek tesellisi yemek yapmak olan biri gibi hayal ettim. Kendisini televizyon programlarındaki ünlü aşçılarla özdeşleştiriyor ve hayatındaki her şeyi o dünyadan bakarak tozpembe görüyor. Yıllarca kendisini çok iyi bir kocası, çok güzel bir hayatı olduğuna inandırmış. Ama bu dünya bir gün aniden yıkılıveriyor.

Flaubert, "Madame Bovary benim" demişti. Önceki röportajlarınızın birinde siz de Neslihan benim, diyorsunuz. Karakterleriyle nasıl bir bağ kuruyorsunuz?

Her yazarın en önemli malzemesi kendi hayatı, kendi deneyimleridir. Bizimle ilgisi yokmuş gibi görünen karakterleri yazarken de kendimizden, kendi korkularımızdan, se-

vinçlerimizden, yaşadıklarımızdan yola çıkarız. 9 ile ilgili bir röportajda da oradaki her bir karakterin ağzından kendi dertlerimi anlattığımı söylemiştim. Bu her filmim için aynı diyebilirim. *Sofra Sırları*'nın Neslihan'ı, hayatımın bir döneminde, İngiltere'de yaşamaya çalışırken düştüğüm yalnızlık, hayattan kopukluk halinden çıktı diyebilirim. Ben de o dönemde kendimi Neslihan gibi yemek yapmaya ve televizyon seyretmeye vermiştim.

Hem *Nar*'da hem *Sofra Sırları*'nda kadınların hayatlarının kontrolünü ele aldığı hikâyeler anlatıyorsunuz. Bu anlatılar, bir temenni mi dile getiriyor, yoksa ideolojik bir söylem mi taşıyor?

Yaptığım filmlerin hiçbirinde doğrudan ideolojik söylemler yok. Ama ilk senaryomdan beri kafamı meşgul eden belli temalar, dertler var. Sadece *Nar*'la değil, ta 1986'da çekilen *Teyzem*'le ya da 2001'de çektiğim 9'la, *Sofra Sırları* arasında bence tematik bağlar, akrabalıklar var. Benzer dertlerden yola çıkan hikâyeler bunlar.

**NESLİHAN,
İNGİLTERE'DE
YAŞAMAYA
ÇALIŞIRKEN
DÜŞTÜĞÜM
YALNIZLIK
DÖNEMİNDEN
ÇIKTI.**



iyi ya da kötü etiketlerine hemen girmeyen, belirli olaylara aynı belirli tepkileri vermeyen, gerçek hayattaki insanlara benzeyen, seyirciyi bazen şaşırtan ve kızdıran ama sonuçta “Evet ya, gerçekte de böyle olur bu” dedirten, iyi işlenmiş karakterler yaratmaya uğraştım. Elbette ben de yıllar içinde bazı işlerimde klişe tuzaklarına düşmüşümdür ama temelde çabam o yerleşik kalıplardan kaçmak oldu.

Filmdeki iç mekânların tamamı için dekor kullandınız. Sinemamızda yaygınlaşan doğal mekân, doğal ışık, hatta doğal oyuncu kullanma eğilimine karşılık bu tercihinizin sebebi nedir?



Filmi 2017 Ocak ayında çektik. Kışın günler kısa, hava durumu hiçbir zaman öngörülemiyor. Gerçek mekân kullansaydık ışık atmosferini istediğimiz gibi kontrol edemeyecektik, filmin çekimi çok uzayabilirdi. Dekorda çekmek gece gündüze, hava durumuna bağlı kalmadan her şeyi rahat kontrol edebilme fırsatı verdi. Şunu da belirtmem gerek, filmi seyreden hiç kimse, biz söyleyene kadar dekorda çektiğimizi anlamadı. Sanat yönetmeni Atilla Çelik ve görüntü yönetmeni Türksöy Gölebeyi ile iç mekânlarda çok doğal, sahici bir görünüm yakalamayı başardık. Hatta kara kış koşullarında gerçek mekânlarda bu kadar doğal görünen bir ışığı ve atmosferi zor yakalardık diye düşünüyorum.

Dekor tasarımında sanat grubu ile nasıl bir çalışma yürüttünüz?

Öncelikle filmin geçtiği kasabaya karar vermemiz ve evi seçmemiz gerekiyordu. Bursa Tirilye, mimarisi ve atmosferiyle, İstanbul’a yakınlığı ve kolay ulaşımı sebebiyle tercih ettiğimiz kasaba oldu. Sanat yönetmeni Atilla Çelik Tirilye’de bulduğumuz apartmanı iyice inceledi, çizimlerini yaptı sonra o cephe görünümüne ve senaryodaki ihtiyaçlara göre sıfırdan bir iç mekân tasarladı. Kullandığımız televizyon stüdyosunu ve Neslihan’ın hayatındaki mutfak da yine Atilla çizdi ve yarattı.

FİLMİ
SEYREDENLER,
BİZ SÖYLEYENE
KADAR DEKORDA
ÇEKTIĞİMİZİ
ANLAMADI.

Kadın karakterler sinemada genellikle şablonlar üzerinden temsil edilir. Yerleşik kalıpların dışına çıkmanın anahtarı sizce nedir?

Seyirciyi kestirme yoldan elde etmek isteyen yazarlar ve yönetmenler herkesin bir bakışta tanıdığı klişe karakterleri filmlerine yerleştirerek, işin kolayına kaçır. Bazısı tembelliğinden bazısı da tecrübesi ve birikimi kısıtlı olduğu için klişe, tek boyutlu, sadece hikâyedeki amaca hizmet eden figürler yaratır. Ben hasbelkader ilk senaryomdan beri elimden geldiği kadar “çok boyutlu”, derinliği olan karakterler yazmaya çalıştım. Yani



Başroldeki Demet Evgar'ın ve yardımcı oyuncuların performansları dikkat çekiyor. Oyuncu yönetiminizden bahsedermisiniz?

Bir yönetmenin çalıştığı insanlara yaratıcı bir alan açması gerektiğine inanıyorum. Emrinizde çalışan insanlara sadece kendi fikirlerinizi dikte eder ve bununla sınırlarsanız, sizi memnun edince işleri biter. Hâlbuki ekipte kilerin üst sınırı yönetmen olmamalı, kendi yaratıcı potansiyelini tamamen kullanması lazım. Bu görüntü yönetmeni için de, kostümcü için de, sanat yönetmeni için de, oyuncu için de geçerli. Yani çalıştığım herkesle belli bir esneklik içinde çalışıyorum. Fikirlerini alıyorum, gerekirse senaryoda değişiklik bile yapıyorum. Ama benden farklı bir fikri olan, setten önce söylemeli. Hazırlık sırasında fikirlere, değişikliklere açığım ama sette artık kimseden bir itiraz, “şöyle de yap-sak olur mu?” gibi bir söz duymaya dayanmıyorum. Bir de senaryoları kendim yazdığım için diyaloglarda mutlaka çok iyi ezber istiyorum, aynen yazdığım gibi oynanması

konusunda ısrar ediyorum. Hikâyenin kendi kafamda gördüğüm hali konusunda çok ısrarcıyım. Onu elde edebildiysem, gelecek farklı fikirleri değerlendiriyorum.

Kara komedi ülkemizde pek teveccüh gören bir tür değil. Sizi riskli görülebilecek bu alana yönelten temel sebep nedir?

Açıkçası yaptığım hiçbir filmi -Ses (2009) hariç- tek bir türe ait görmüyorum. Filmle-rim genellikle drama ağırlıklı ama hepsinde kara mizah dozu bulunur. *Sofra Sırları*'nın en yakın olduğu tür kara komedi belki ama benim niyetlerim ve filmin seyircide yarattığı duygu bununla sınırlı değil. Bence kara komedi sevsin sevmesin herkesin kendisinden bir şeyler bulabileceği bir hikâye var bu filmde. Bugüne kadar sadece festivallerde ve eş dost gösterimlerinde seyirciyle buluştu, ama seyirciden yüz yüze ve sosyal medyada aldığımız tepkiler bu dediğimi doğruluyor.

Malatya Film Festivali'ndeki gösterimden sonra soru-cevap sırasında on sekiz yaşında olduğunu söyleyen genç bir kadın kalktı ve

SOFRA SIRLARI
KARA KOMEDİYE
YAKIN AMA
FİLMİN YARATTIĞI
DUYGU BUNUNLA
SINIRLI DEĞİL.



HAZIRLIK SIRASINDA FİKİRLERE AÇIĞIM AMA SETTE İTİRAZ DUYMAYA DAYANAMIYORUM.

dedi ki: “Ben de bu filmdeki karakter gibi hayallerimle yaşıyorum ve benim gibi milyonlarca kadın var Anadolu’da. Eminim hepsi kendilerinden bir şeyler bulacak bu filmde.” Orada bulunan oyuncular, ekipten arkadaşlar, hepimizin gözleri doldu, bir an için ne diyeceğimizi bilemedik. Festivalin sonunda, seyirci oylarıyla belirlenen Kemal Sunal Halk Ödülü’nü aldık.

Sofra Sırları Adana ve Malatya film festivallerinde yarıştı. İddialı bir aday olmasına rağmen her iki jüriden filme ödül çıkmadı. 2011 yılında Nar, Altın Portakal’da benzer şekilde görmezden gelinmişti. Bu konuda yorum yapmak ister misiniz?

Festivaller konusunda yorum yapmaktan yorulmuşum. Açıkçası filmlerimin kontrolü tamamen elimde olsa yerli festivallere sadece yarışma dışı katılırdım. Yirmi yaşından beri Türkiye’nin en saygın yarışmalarında birçok ödül aldım. Artık bu konuda bir açlığım yok. Sanatta neyin gerçekten iyi olduğunun kararını zaman veriyor. Meslekte uzun süre geçirince, parlayıp moda olan birçok filmin solup

unutulduğunu görebiliyor insan. Benim için en büyük mutluluk, *Teyzem* gibi üzerinden otuz küsur sene geçmiş senaryolarımın, 9 ya da *Ara* (2007) gibi on-on beş sene geçmiş filmlerimin hâlâ izleniyor ve konuşuluyor, inceleniyor olması. *Sofra Sırları* henüz çok yeni ama az önce bahsettiğim Malatyalı genç seyircinin haklı çıkacağını biliyorum. Varsın bugünün jürileri kerameti kendinden menkul kararlar alsın, *Sofra Sırları* on beş-yirmi sene sonra da anılan ve seyredilen, üzerine yazılıp çizilen bir film olacak.

Dört yıl önceki röportajda bir de kod adı *Memleket* olan bir projenizden bahsetmiştiniz. Hayata geçecek mi?

Memleket’in filme çekilmesi bugünün şartlarında zor, büyükçe bütçe isteyen bir senaryoydu, dört yıl içinde bir romana dönüştü. Hikâyeyi roman olarak yeniden yorumlayarak yazdım. İsmi *Bana Göre Kıyamet*. 2018 Ocak ayında Everest Yayınları’ndan çıkacak. Belki bir gün, şartlar elverirse filme de çekerim. ■

TASVİR

TEORİ VE PRATİK ARASINDA
İSLAM GÖRSEL KÜLTÜRÜ

EDİTÖRLER

NICOLE KANÇAL-FERRARI | AYŞE TAŞKENT

KARTON
& CİLT
KAPAK



TASVİR

TEORİ VE PRATİK ARASINDA İSLAM GÖRSEL KÜLTÜRÜ

NICOLE KANÇAL-FERRARI / AYŞE TAŞKENT

KLASİK

Uzak durulan oryantalist bakış kadar, evrenselci ve tarih üstücü bakışlarla da
arasına mesafe koyarak İslam görsel kültürünü, özenle seçilmiş görsellerle
inceleyen bir başyapıt...

KLASİK

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

f facebook.com/klasikyayinlari
t twitter.com/klasikyayinlari

www.klasikyayinlari.com



KESER DÖNER SAP DÖNER GÜN GELİR ASGARD ÇÖKER

BETÜL ÖZEL ÇİÇEK

MARVEL'IN KENDİLERİNİ CİDDİYE ALAN
KAHRAMANLARININ YANINDA RAGNAROK'UN THOR'U
HOŞ BİR SÜRPRİZ.



Marvel evreninin en son, Thor serisinin üçüncü filmi *Thor: Ragnarok* 2017 yılının Ekim ayında vizyona girdi. *Thor: Ragnarok*, *Deadpool*'un (2016) beklenmeyen başarısından sonra benzer bir yol tutturarak komediye ağırbaşlılığa tercih etmiş. Komik unsurlar her Marvel filminde yer alsada da *Thor: Ragnarok*'un farkı sadece önceki Marvel filmlerinden daha komik olmasında değil, başkahramanın da kendisini nasıl gördüğünde belli oluyor.

İlk Marvel filmlerinin kendilerini ve amaçlarını fazlasıyla ciddiye alan kahramanlarının yanında *Ragnarok*'un Thor'u ilk başta hoş bir sürpriz. Marvel dünyasının büyü, fantazi, bilimkurgu ve macerayı karıştırarak fazlasıyla gürültülü, çoğu zaman gereksiz iddialı fimlerinde kahramanların genelde asık suratlı olduğunu söyleyemeyiz. Yine de hemen hemen hepsinin kendilerini olduklarından daha önemli gördükleri inkâr edilemez. Thor karakterinin rol aldığı önceki beş Marvel filminin aksine bu filmde “Şimşekler Tanrısı” kendisiyle alay edebiliyor, hatta yer yer alay etmenin ötesine giderek kendisinin parodisini yapıyor. Ancak anaokulu ço-

HEM BABA HEM TANRI ODİN'İN EVLATLARIYLA İLİŞKİSİNİN SORUNLU OLMASI BEKLENEN BİR DURUM.

cuklarının giyeceği türden kostümler giyen Marvel kahramanlarının tafralarından bunalmış ve pelerinlerinden büyük laflar etmelerinden sıkılmış izleyici için Thor'un kendisi ile böyle alay edebilmesi filmi izlenebilir kılıyor.

Savaşın Kızı Hela

Thor: Ragnarok'un konusuna gelince, film iki derin problematik üzerinde dursa da bu konuların ikisine de asla derinlemesine nüfuz etmeden, son derece yüzeysel bir biçimde espriler ve savaş sahneleri ile ilerliyor.

Filmin başında öğreniyoruz ki “Her Şeyin Babası” Odin'in aslında bir de kızı bulunmaktadır. Odin'in Asgard'ı

kurmak ve yedi âleme “barış getirmek” için yaptığı savaşlarda yanı başında olan bu kızı, Hela, Odin'ün ülkesine ulaşıp “bilge kral” postuna bürününce bu duruma karşı çıkarak yıkım ve savaşa devam etmek ister. Bu sebeple Odin tarafından çıkamayacağı bir kafese binlerce yıl boyunca hapsedilir. Hela'nın kafesini kapalı tutan Odin'in kendi gücüdür ve Odin, filmin başında ölünce kafes açılır ve filmin ilk beş dakikasında hem Thor ve evlatlık kardeşi Loki, hem de izleyiciler Odin'in bu sefer muhtemelen gerçek ölümü ve hiç bilmedikleri bir ablanın düşmanca tutumları ile baş etmek zorunda kalırlar.

Hemen tüm Batılı eserlerde apaçık görülen ya da alttan alta ima edilen baba-çocuk arasındaki gerilim, *Thor: Ragnarok* kadar, ondan önceki Thor filmlerinin de temelindeki problem. Tanrı ile ilişkileri, yaratan ve kul ilişkisi olarak değil de baba ve çocuk arasındaki ilişki olarak bilinçaltlarına yerleştirilen bir kültürün hem ailevi düzeyde babayla hem de uhrevi düzeyde tanrı ile ilişkisinin sorunlu olması kaçınılmaz. Kaldı ki hem baba hem tanrı olan Odin ile evlatlarının ilişkisinin bu kadar sorun-

HELA'NIN ÖFKESİNİN, OLAYLARI BASİTE İNDİRGEMEDEN YALINLAŞTIRAN BİR DOĞASI VAR.

lu olması sadece kaçınılmaz değil aynı zamanda beklenen de bir durum olmalı. Nitekim Odin'in -şimdilik bildiğimiz kadarıyla- üç çocuğu ile arasındaki ilişkiyi, en iyi zamanlarında bile ancak tolere edilebilir seviyede sürdürmesi bunun delili. Bunların üzerine bir de kral olarak Odin'in, artık işine yaramadığını, iktidarına tehlike olacağını düşündüğü bir adamını, bu kişi evladı bile olsa ekarte etmekte tereddüt duymaması da Hela'nın tutumunun ve rolünün sebebini açıklayabilecek unsurlardan.

Hela'nın öfkесinin, olayları basite indirgemedен yalınlaştıran bir doğası var. Asgard'a gelir gelmez, sarayın dört bir yanındaki bereket ve huzur içindeki zengin ve gelişmiş Asgard'ı resmeden gravürleri, Asgard'ın bu hale gelebilmesi için yapılan savaş ve sömürüleri anlatan gravürlerle değiştirmesi bunun göstergesi. Hela, tarihin, amaca ulaşıldıktan sonra geriye dönölüp kimi kısımların silinerek yeniden yazılmasına, galiplerin, başkalarının varlıklarını cebren gasp ederek elde ettikleri zenginliklerinin altındaki kanın görülmesine müsaade etmemelerine karşı öfke duyuyor. Fakat zayıfın ve zulme uğramışın yanında olan bir öfke değil bu. Daha çok, amacına ulaştıktan sonra gerçek doğasını terk etmiş gibi davranarak adalet, barışseverlik, âlicenâplık



postuna bürünenlerin yıkıcı doğalarını saklamalarına, bu doğalarını onlara hatırlatanları göz önünden uzaklaştırmalarına duyulan bir öfke. Hela'ya göre bu kadar güçlüyken “-mış gibi” yapmanın manası yoktur, yıkıma ve öldürmeye devam etmenin sakıncası da. Ona sora-

cak olursanız, Odin de kendinden farksızdır. Bu iddia, günümüz uluslararası politikaları ile düşünüldüğünde izleyici açısından epey manidar aslında.

Film, Thor ve Loki'nin Hela ile karşılaşmaları, şüphe götürmeyecek ezilicilikle ona karşı mağlup olmaları ve

FİLM İKİ DERİN PROBLEMATİK ÜZERİNDE DURUYOR AMA İKİSİNE DE NÜFUZ ETMİYOR.



kız kardeşini yenmeye geri dönme. Fakat yine de Hela'yı yenmenin mümkün olmadığı ortaya çıkıyor. Bunun üzerine Thor, babasının filmin başında "Asgard dediğin bir toprak parçası değildir, halktır," şeklindeki sözlerini hatırlayarak, Asgard halkını Hela'nın gadrinden kurtarmak için Asgard'dan uzaklaştırmaya çalışıyor. Hela'dan kurtulmanın tek yolu ise Asgard'ı yok etmek çünkü Hela gücünü Asgard topraklarından alıyor. Asgard var oldukça Hela da var olacak. Yani, sömürü ve zulümle gelişmiş ülkeler var oldukça o ülkeleri ortaya çıkaran karanlık ve kötücül güç de tahripkârlığı gittikçe artarak var olmaya devam edecek.

Thor, böylelikle halkını mutlak bir ölümden kurtarmak için ülkesinin yok olmasına izin veriyor. Asgard ortadan kalkınca Hela da ortadan kalkıyor. Böylece filmin son problemi de ortaya çıkıyor: göçmen meselesi. Bir uzay gemisi dolusu insanla kalakalan Thor, Asgardlılar ile ne yapacağına bir süre karar veremiyor. Sonra onları Dünya'ya, Norveç'e getirmeye karar veriyor. Eh, ne diyelim, gerisini Norveç Dış İşleri düşünsün. Gerçi Asgardlıların da kendileri gibi sarışın ve mavi gözlü olduğunu göz önünde bulundurursak dış uzaydan gelen göçmenler muhtemelen Suriyeli göçmenler kadar sorun olmayacaktır Norveçliler için. ■



kaçmaları ile devam ediyor. Hela, o kadar sarsıcı ve yıkıcı bir güç ki karşısına kim çıkarsa çıksın onu yenemeyeceği açık. Bunun üzerine Thor, filmin ana kısmını oluşturan olaylar silsilesinin ortasında buluyor kendini: Hela'dan kaçarken yabancı bir gezegene düşme,

orada komiklik unsuru ve senaryoda konu doldurucu bir kısım olayların sonucunda oranın ezilen halkının devrim yapmasının yolunu açma, kendisine Loki, Hulk, Hela ile Odin'in ilk savaşından tek sağ kurtulan Valkyrie olan 142'yi yoldaş yaparak Asgard'a,

DÜNYANIN YENİ AKLI KAPİTAL

COSTA-GAVRAS İMZALI *KAPİTAL*
NEO-LİBERAL DÜNYANIN ODAĞINDA
OLAN BANKALARLA ONLARIN
YÖNETİCİLERİNİN HİKÂYESİ.

HÜSEYİN ETİL

Kriz ve Kritik Diyalektiği

2008 yılında ABD’de başlayan ve hızla tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik kriz yirmi birinci yüzyılda bizleri nasıl bir dünyanın beklediğine ilişkin kötümser bir havanın oluşmasına neden oldu. Kimi yazarlara göre bu yüzyıl “ahir zaman”dı, kimilerine göre “bildiğimiz dünyanın sonu”ydu, kimile-

rine göreyse de “korkunun yüzyılı”ydı. Hatta kimi entelektüellere göre insanlık hiç bu kadar belirsizlik ve şüphe içinde olmamıştı. Gerçekten de hâlihazırda yaşadığımız olayları anlamlandırabilecek, gelecek olan hakkında bizlere bir tüyo ve ufuk verebilecek semantik yapılarla, teorik çerçevelere sahip değil miyiz? Yok mu bir bilen ya da hâl çaresi? Minerva’nın baykuşu alacakaranlıkta kanatlarını açar açmasına ancak anla-

tılan da senin hikâyendir. Yani tarihin bir tekerrür yapısı ya da “logos”u vardır. Olayların içindeyken neler yaşadıklarımızı henüz baştan kestirmek imkânsız görünse de tarihsel sürece odaklanan yapısal soruşturma, şimdiki durumu doğru ve yerinde analiz etmemize ve gelecek hakkında bilimsel kehanetler ileri sürmemize imkân veriyor.

Dünyanın ilk ve en küresel krizi olarak nitelenen 2008 krizi hakikaten tüm kürede keskin yankı buldu. Seksenli yıllardaki küreselleşme dalgasının iyimser



atmosferi yeni yüzyılın şafağında yerle bir oldu. 2008 krizi bu nedenle çağa karakterini verecek birçok olayın tetikleyicisi haline geldi. Çarçabuk kapitalizmin krizler tarihinde hak ettiği özel yeri aldı: 1873'teki Uzun Depresyon, 1929'daki Büyük Depresyon, 1974'te patlak veren Petrol Krizi ve 2008 Finansal Krizi. Büyük krizler kapitalizm tarihi içinde özel anlara, kırılma noktalarına işaret eder. Son yaşadığımız kriz kayda değer bir yere oturmaktadır. Son on yılda yaşadığımız sosyo-politik gerilimler, jeo-politik restleşmeler, toplumsal ayaklanmalar, isyan dalgaları vb. hadiseler baktığımızda 2008 krizinin önemli bir dönüm noktası olduğunu şimdiden söylemek mümkün.

Kapitalizmin uzun dönemli bir tarihini yazma arzusunda olan ve bu yönde akademik çalışmalar yürüten Gio-

COSTA GAVRAS'IN SİNEMASINDA CEVAPLAR VERİLMİŞ DEĞİLDİR, DÜŞÜNCE VE SORULAR SİZE MUSALLAT OLUR.

vanni Arrighi içinde bulunduğumuz tarihsel momentini *Uzun Yirminci Yüzyıl* kitabında finansal genişleme evresi olarak tanımlamaktadır. Arrighi'nin "sistemik birikim döngüsü" adını verdiği model içinde her birikim dairesi üretim ve finans olmak üzere iki momentten oluşur. Her döngünün ilk yarısında üretim ve ticaret faaliyetleri

ekonomiyi kontrol ediyorken, ikincisi aşamada finans ekonomi üzerinde baskı hale gelir. Elliler, altmışlar ve yetmişlerde dünya ekonomisinin kontrolü sanayi şirketlerinin elindeyken, akabinde yani 1980 sonrasında kontrol bankaların eline geçer. O nedenle bir tespit olarak şunu net bir biçimde ortaya koymalıyız: İçinde bulunduğumuz dönem finans kapitalizmin egemenliğinin çağıdır. Finans kapital kendi suretinde bir dünya yaratmaktadır. Onun dili, yol ve yöntemi yaşamlarımıza yön vermekte bizleri kuşatmakta, karakterimizi belirlemektedir. Son süreçte yaşananlar aslında Saint Simon'u haklı çıkarmıştır. Bankacılar günümüz dünyasının çok önemli aktörleridir. Para ve krediye hükmedenler dünyaya hükmediyorlar. *Borçlandırılmış İnsanın İmali* kitabında Maurizio Lazzarato fi-

nansın üzerimizdeki iktidar modelinin tahakküm, disiplin ya da denetim gibi iktidar modellerinden ziyade “borçlandırma” eliyle nasıl işlediğini ve bizleri bankalara nasıl mahkûm ettiğini ayrıntılı olarak analiz etmiştir.

Kapitalizmin bankacılık sistemi dolayısıyla yaşadığı geniş çaplı küresel krizi, kapitalizmin kritiğini de kış uykusundan uyandırır ve yeniden canlandırır. Krizi ayrıntılı olarak analiz eden en önemli metin hiç şüphesiz Thomas Piketty’nin 2013 yılında ilk olarak Fransızca yayınladığı 21. Yüzyılda Kapital adlı eseri olur. Sadece akademik eserler değil, sinema alanından da pek çok yönetmen krizi konu alan filmler çeker. Finansal ilişkilere dayalı büyük ticaret imparatorluklarını anlatan yapımların başında Oyunun Sonu (Margin Call, 2011), sonrasında Entrika (Arbitrage, 2012) gibi filmler gelir. 2008 finansal krizinin ardından görülmektedir ki günümüz dünyasında anlatılması gereken asıl hikâye fabrikacının, tacirin, sanayicinin öyküsü olmayıp bankacının öyküsüdür. Akademiden sinemacılara kadar geniş bir alanda insanlar da giderek bunun farkına varırlar. Costa-Gavras tarafından 2012 yılında çekilmiş Kapital (Le Capital) filmini de böylesi bir uyanışın ifadesi olarak okumak gerekir.

Ölümsüz’den Kapital’e Costa Gavras

Filmin analizine geçmeden önce Gavras’ın estetik anlayışına ve sinematografisine ilişkin belli başlı tespitler yapmak istiyorum. Gavras’ın sinema dilinin özgün bir özelliği vardır. Gavras’ın estetik anlayışı ne arınma ve haz alma üzerine kurulu Aristotelyen özdeşleşme ve katharsis’e ne de tiyatroyun sağaltıcı yanına karşıtlık içinde geliştirilmiş Brechtyen yabancılaşma efektine yaslanır. Başka bir ifadeyle ne



YÖNETMEN FINANSIN
NASIL İŞLEDİĞİNİ, NASIL
SPEKÜLASYONLARIN
DÖNDÜĞÜNÜ, İSTEN
ÇIKARMALARIN
NASIL SOĞUKKANLI
BİR ŞEKİLDE
GERÇEKLEŞTİRİLDİĞİNİ
ANLATIR.

Amerikan sinemasının pop-kültürüne ne de İtalyan Yeni Gerçekçiliği veya Fransız Yeni Dalgasına dayanır. Gavras, ne izleyicinin rahatlıkla izleyebileceği ve sonunda gönül rahatlığıyla filmi den çıkacağı popüler filmler yapar ne de ortalama seyircinin izlemekle zorlanacağı filmler çeker. Gavras kendi ifadesiyle “popüler sinemanın araçlarını kullanarak sinema yapmaktadır.” Gerilimi takip edersiniz ancak sinemadan dışarı rahat çıkamazsınız. Hem sorgulattır hem izletir. Cevaplar verilmiş değildir, ancak düşünceler ve sorular size muhallat olur. Kitle sinemasının araçlarını kullanmakta ancak onun ötesine geçme, onun vermediği bir şeyi verme id-



MARC ACIMASIZ BİR YENİ ORTA SINIF TİPIDİR, TAM MANASIYLA YUPPIE'DİR; GENÇ, ŞEHİRLİ VE UZMAN.

diasına da sahiptir. Gavras filmlerinde genel olarak trajik bir dünya tablosunu popülerleştirerek vermeye çalışır. Filmlerini izlediğinizde ortada açık seçik bir sonuç yoktur ama izleyiciyi sarsar. Ajitasyona ya da ideolojik araçsallaştırmaya da Gavras'ın filmlerinde yer yoktur. Gerilim ile politik türlerin sentezinden çıkan politik gerilim filmleri çekmeye gayret gösterir. Bu estetik stratejiye bağlı olan Gavras, *Kapital* filminde bu kez de karşımıza "finansal gerilim" türünde bir filmle çıkar.

İkinci olarak, onun sinematografisi içinden geçtiği dönemin sorunlarıyla yakından bağlantı içinde gelişmekte-

dir. Sinemasının referans sisteminin iki tür örüntüye sahip olduğunu düşünüyorum. Altmışlı yılların insanlığın önüne koyduğu toplumsal sorunları ile günümüzün sorunları arasında belirgin bir farklılık vardır. 2. Dünya Savaşı sonrası kurulan dünya sisteminde politik ve toplumsal yaşantı emperyalizme karşı verilen ulusal kurtuluş savaşları biçiminde cereyan etti. Merkez kapitalist ülkeler ile bağımlı yarı-sömürge ülkeler arasındaki sömürü ilişkileri bağımlı ülkelerde faşizm ve askeri darbeler sorununu öne çıkarıyordu. Latin Amerika'dan Ortadoğu'ya değin geniş bir coğrafyada muhtelif askeri darbeler yaşandı. 1960'da Türkiye'de,

1967'de Yunanistan'da gerçekleşen darbeler dönemi geçtiğimiz yüzyılın yarısından sonrasına damgasını vurmuştu. Bağlam bu olunca Yunan asıllı solcu bir sinemacı olan Costa-Gavras, darbe süreçlerini anlattığı *Ölümsüz* (Z, 1969) ile sinematografisinin ilk filmini çekti. Ardından *İtiraf*'da (L'aveu, 1970) Çekoslovakya'da Sovyetler Birliği işgali sırasında yaşananları, *Sıkıyönetim*'de (1972) Uruguay'daki faşist darbeyi, *Kayıp*'ta (Missing, 1982) Şili'de yaşanan darbeyi, *Müzik Kutusu* (Music Box, 1989) ve *Amin*'de (Amen, 2002) Nazileri anlatmaya çalışır. *Amin*'den sonra ise Gavras'ın sinemasında sorunsal değişimi yaşanır. Onun öncesinde Gavras'ın temel sorunsalı, irdelemeye çalıştığı temel problem farklı biçimleri altında faşizmdir. Ancak *The Ax* (2005) filmiyle artık Gavras'ın temel problemi faşizmden ziyade kapitalizm olmaya başlar. Yeni döneminin en önemli filmi de *Kapital* olur.

Kapital'de merkezde bir banka (Phoenix Bank) ve bir CEO (Marc Tournueil) bulunur. Yani o bir banka ve CEO hikâyesidir. CEO'ların yaşamları bizleri neden ilgilendirsin? Yeni dünyanın en



güçlü aktörü CEO'lardır. Onlar neo-liberal dönemin şirket feodalizminin prensleridirler. Sanayi ve ticari kapitalizmden finansal kapitalizme geçiş toplumsal yaşamımızda devletlerin belirleyici olduğu bir yapıdan şirketlerin belirleyici olduğu bir yapıya geçiştir. Kamu yönetiminden şirket yönetimine geçiş, üst-düzyer kamu bürokratlarından şirket yöneticilerine geçiş anlamına geliyordu. Bu yeni konfigürasyon ve yeni prestij yapısı (devlet soyluluğundan ziyade şirket soyluluğu) içinde CEO'lar yeni dünyanın yeni tanrıları haline geldiler. Christian Laval ve Pierre Dardot ortaklaşa kaleme aldıkları *Dünyanın Yeni Aklı: Neo-Liberal Toplum Üzerine Bir Deneme* adlı çalışmalarında neo-liberal toplum yapısı içinde dünyanın yeni rasyonalitesinin devletten çok "şirketler" olduğunu etraflıca analiz ederler.

Generallerden CEO'lara, devlet aklından şirket aklına yaşanan bir dönüşüm Gavras'ın sorunsalını değiştirmesine neden olacaktır.

Dünyanın Kumarhaneleşmesi

Film, bankanın eski CEO'sunun kansere yakalanmasından sonra ironik bir şekilde, yerine kontrol edebileceğini düşündüğü yardımcısı Marc'ı geçirmesiyle başlar. Bankanın Amerikan hissedarları ile Fransız hissedarları bankayı ele geçirmek için mücadele vermektedir, Marc da kendini bu mücadele içinde bulur. Yönetmen filmde finansın nasıl işlediğini, nasıl entrika ve spekülasyonların döndüğünü, "hepimiz bir aileyiz" diyerek işten çıkarmaların nasıl soğukkanlı bir şekilde gerçekleştirildiğini gerilim tonunda işler. *Kapital* bizlere dünyanın finans merkezi olan

şehirlerini, uluslararası finansal ağları da gösteriyor; New York, Paris, Tokyo, Londra gibi şirketleşmiş finansal şehirlerin öyküsünü anlatıyor. Film finansın nasıl bir mantıkla işlediğini berrak bir biçimde sunuyor. Finansın temel karakteri panik ve spekülasyondur. Reel sektörde kârlılık uzun vadeli işlemlere dayalı olduğu için paniğin az olduğu bir zemindir. Ancak finans alanında uzun vadeli rasyonel hesaplar yapma şansınız yoktur. O nedenle para kazanmanın yolu korkular imal edip kitleleri panikleterek davranışlarını kontrol altına almaktan geçer. İçinde yaşadığımız dönemin başat özelliğinin rasyonalite kaybı olmasının ve felsefi tartışmalarda duyguların bu kadar öne geçmesinin sermayenin finansallaşmasıyla rabitasını kurabilmek gerekiyor. Finansın karakteri devletlerin

ve insanların karakteri haline gelmiştir. Finansın bu merkeziliği bana John Maynard Keynes'in "kumarhane kapitalizmi" kavramını hatırlattı. Yatırım yapmayan, üretmeyen, borsa spekülasyonlarıyla işleyen, yeni iş alanları yaratmayan kapitalizmi tanımlamak için Keynes *İstihdam, Faiz ve Para'nın Genel Teorisi* kitabında bu ifadeyi kullanır. Ekonominin spekülatif faaliyete tabi kılınışını kritik eden Keynes şöyle yazıyordu: "İnsanlığın toplumsal yaşamı bir kumarhanenin (casino) yan ürünü haline gelmişse ortada ciddi bir sorun var demektir." Film bu anlamda dünyanın kumarhaneleşmesi olarak da okunabilir.

Bencil Hesapların Buzlu Suları

Filmde, Fransız hissedarların Amerikan hissedarları "kovboy kapitalizmi" olarak nitelerlerken Fransız bankacılık sisteminin etik ilkelerini yüceltmele-ri de ironik biçimde veriliyor. Etik ilkeler karşısında paranın gücü filmde öne çıkan konuların başında geliyor. Marc saygınlık kazanma yönteminin para kazanmaktan geçtiğini açıkça ifade ediyordu. Bu sistem içinde kim- senin kimseye saygısı yoktur, herkesin herkesle sonsuz bir mücadelesi vardır. Marc şunu söyler: Para bir araç değil efendidir. Oldukça soğukkanlı, acımasız, buzlu hesapların dünyasını sergiliyor Marc. Finans alanında apaçık hale gelen kapitalizmde esas olan bütün insani ilişkilerin bir yana bırakılarak maddi çıkarların fonksiyonuna indirgenmesidir. Para kendisinden başka bütün bağları ortadan kaldıran. Gavras, kapitalizmin bizleri nasıl bağımsızlaştırdığını acımasız soğukkanlı Marc karakterinde gösteriyor. Marc acımasız bir yeni orta sınıf tipidir, tam manasıyla Yuppie'dir; genç (young), şehirli (urban) ve uzman (professional). Reagan döneminde ortaya atılan bu tip, neo-



liberal "homo economicus" figürünün temsilidir. Burjuva dünya görüşünün açık bir ifadesidir bu. Marx yıllar öncesinde *Komünist Manifesto*'da şunları ifade etmişti: "Burjuvazi, üstünlüğü ele geçirdiği her yerde, bütün feodal, ataer- kil, romantik ilişkilere son verdi. İnsanı "doğal efendiler"ine bağlayan çok çe- şitli feodal bağları acımasızca kopardı ve insan ile insan arasında, çıplak öz- çıkardan, katı "nakit ödeme"den başka hiç bir bağ bırakmadı. Dinsel tutku- ların, şövalyece coşkunun, dar kafalı duygusallığın en ilâhi vecde gelmele- rini, bencil hesapların buzlu sularında

boğdu. Kişisel değeri, değişim-değerine indirdi ve sayısız yok edilemez ayrıcalıklı özgürlüklerin yerine, o tek in- safsız özgürlüğü, ticaret özgürlüğünü koydu. Tek sözcükle, dinsel ve siyasal yanılsamalarla perdelenmiş sömürü- nün yerine, açık, utanmaz, dolaysız, kaba sömürüyü koydu (...) Burjuvazi, aile ilişkisindeki duygusal peçeyi yırtıp attı ve bunu salt bir para ilişkisine indirdi."

Sonuç Yerine: Kapitalizmin Üç Tonu

Bir ironiyle başlayan film yine bir ironiyle biter. Film, Marc'ın, hissedarların ağız dolusu kahkalarıyla karşılanan şu sözüyle noktalanır: "Yaptığımız modern Robin Hoodluktan başka bir şey değil. Fakirden çalıp zengine veriyoruz." Marc'ın işçi amcasının dediği gibi kapitalizm bizden üç türlü çalarak bu işlemi gerçekleştirmektedir; işçi, müş- teri ve vatandaş olarak. ■



BÜYÜKLERE GERÇEK MASALLAR

NESİBE SENA ARSLAN

OKJA CANNES'DA YARATTIĞI GERİLİM
VE TARTIŞMALAR BİR YANA, SİNEMA
ADINA HEYECAN VERİCİ BİR YAPIM.

Prömiyerini yaptığı Cannes'da "gerçek film" nedir konusunda büyük tartışma yarattı. Sinemanın salonlara dağıtılan bir şey mi olduğu yoksa artık cebimizde, çantamızda taşıdığı-mız ekranlarda mı oynatıldığı gibi geç kalmış bir meseleyi gündeme taşıdı. Yapımcılığını Netflix'in üstlendiği, Bong Joon-ho'nun altıncı filmi *Okja* (2017) Cannes'da yarattığı gerilim, beraberinde getirdiği tartışmalar ve her şey bir yana, sinema adına heyecan verici bir yapım.

Güney Kore'nin dağlarında yaşayan on üç yaşındaki Mija ve genetik olarak geliştirilmiş hayvanı Okja birbirine aile gibi bağlıdır. Dünyadaki açlığa çözüm olarak üretilen "super domuzların" sahibi Mirando Şirketi'nin Okja'yı teşhir amaçlı New York'a götürmesiyle uysal ve şirin dev yaratığın peşine düşen Mija'nın yolu, birbirinden farklı ve ilginç karakterlerle kesişir.



Yıkılan Arketipler

Bong'un ekolojik uyarılara yer verdiği filmlerin üçüncüsü olan *Okja*'da, yönetmenin önceki filmlerinde de gördüğümüz klasik karakter dinamiklerini alt üst eden yaklaşımı bulmak mümkün. Karakterler kendi arketipini (kahraman, masum, vs.) yenilikçi yollarla ortaya koyar; mesela yönetmenin üçüncü filminin (*Gwoemul*, 2006) insanlığı tehdit eden, genetik mutasyona uğramış yaratığına başkaldıran aile son derece sıradan, akıllı kıt ve epik zarafetten yoksundur. Hâlimden memnun "sıradan adam" arketipi bu filmde dünyayı kurtarmak zorunda kalır.

Okja'da Mija'nın boyuyla ters orantılı cesaret ve kararlılığı Hayao Miyazaki'nin güçlü çocuk/kadın karakterlerini akla getirirken yetişkinler kusurlu, gülünç, zayıftır ve zaafılarına yenik düşmesiyle vurgulanır. Tilda Swinton'ın canladığı, Mirando Şirketi'nin iyi/kötü ikiz varisleri Lucy ve Nancy, Jake Gyllenhaal'un aşırıya kaçan TV programı sunucularından esinlendiği karakteri Dr. Johnny Wilcox ve Paul Dano'nun "Hayvanlara Özgürlük Cephesi" lideri Jay tiplerini fazlasıyla karton ve *Brazil*'de (Terry Gilliam, 1985) görebileceğimiz türde tuhaftır.

Netflix'in Faydaları

Eleştiri getirdiği dünyayı komik ve gülünç olarak yansıtırken *Brazil*'deki gibi bir bilimkurgu evreni yaratan yönetmen, yaşadığımız dünyanın sorunları ve tüketim alışkanlıklarımız üzerine soruları bu fantastik evrende ele alır. Üstelik ciddi değil, ilginç ve akılda kalıcı olmayı önceler. Auteur olarak anılmak istemeyen Bong, bu sayede kitlelere hitap eden yönetmenlik anlayışına uygun bir çizgide ilerliyor. Yaratıcılıkta yönetmene özgürlük tanıyan Netflix ise denklemde altın yumurtlayan tavuk işlevi görmekte. *Okja*'yı başarılı kılan her bir etkende, filmin dijital olarak pazarlanabilirliğini öncelemek adına 4K kalitesinde olması ısrarından başka hiçbir müdahalesi olmayan Netflix'in yönetmene sağladığı özgürlüğün işlevi büyük.

AUTEUR OLARAK
ANILMAK
İSTEMEYEN
BONG, KİTLELERE
HİTAP EDEN
YÖNETMENLİK
ANLAYIŞINA
UYGUN İLERLİYOR.



OKJA BİR ANLAMDA DEĞERLERİN, UĞRUNA SAVAŞ VERİLECEK “İDEAL DÜNYANIN” DİJİTAL TASARISI.

Yönetmenlik ve oyunculukların dışında filme olumlu katkı yapan iki unsur, diyaloglar ve sinematografi. Korece ve İngilizcenin konuşulduğu filmde, Bong’a İngilizce diyaloglarda Ron Jonson (*Frank*’in (Lenny Abrahamson, 2014) senaristlerinden) yardımcı olmuş, hatta yer yer metni baştan yazmış. Yapım şirketlerinin filmi üzerindeki her türlü müdahalesine kapalı Bong için bu karar, ana dilinde film çekmeyen diğer yönetmenlere de ders niteliğinde. Görüntü yönetmenliğindeyse David Fincher, Woody Allen, Michael Haneke ve Wong Kar-Wai gibi yönetmenlerle çalışmış bir usta, Darius Khondji, filmin karanlık atmosferi kadar ışıklı dünyasını da ustalıkla işliyor.

Okja’yı Kurtarmak

Okja büyüklere anlatılan bir masal. Ma-salsılığı, *E.T.* (Steven Spielberg, 1982) ve *King Kong*’daki (2005) gibi yaratıkların cazibesinden ziyade, gıda endüstrisi ve kapitalist ekonominin acımasızlığına rağmen inandıkları uğruna çabalayan karakterlerinden alır. *Okja*’nın bu dinamikte önemli bir yeri var: Karakterlerin mücadelesi için meşru ve haklı bir zemin oluşturmak. *Okja*’yı, Miran-da Şirketi’nde somutlaştığını gördüğümüz ikiye bölünmüş ve acımasızlığın aksine şefkat, acıma ve sadakat gibi kavramların tartışılabilirliği CGI bir üretim olarak düşünmek mümkün. Yani *Okja* bir anlamda birtakım değerlerin, uğruna savaş verilecek “ideal dünyanın” dijital tasarısı.

Studio Ghibli estetiği ve çevreci ahlakı; gıda endüstrisinin karanlık yüzünü gösteren belgeselleri hatırlatan mezbaha sahnelerine rağmen filmin amacının vegan misyonerliği olduğunu söylemek haksızlık olur. *Okja*’da eleştiri et yemenin kendisine değil, liberal söylemin ikiye bölünmüşlüğüne dair. Bu durum aynı babanın ikiz kızları Lucy ve Nancy Mirando üzerinden vurgulanırken, bir taraf diğerinden daha iyi ve doğru çizilmeye zahmet edilmez. İki taraf da sadece ufak bir söylem farkıyla midesini ve cebini doldurmak için çalışır.



Mirando Şirketi ile Mija/Özgürlük Cephesi arasında, iki farklı dili konuşmanın ötesinde bir anlaşamama söz konusu. Bong Joon-ho ise bu durumun son derece farkında. Koreceden İngilizceye -bazen ihanet etmek pahasına yanlış yapılan- çeviri yapmak mümkünse de Mirando ve Mija/Jay, çevirinin telafi edemeyeceği, uzlaşının sağlanamayacağı iki farklı dil konuşur. Böylece birbirini anlamaya ve değiştirmeye çalışmadan herkes kendi cephesinde savaşını verir. *Okja*, her ne kadar ana hikâyesini küçük kız-dev yaratık dostluğundan alsa da bu yüzden büyüklere masaldır: hikâyenin sonunda kimse radikal bir değişim yaşamaz, herkesin kendi mücadelesini verdiği savaştan mutlak bir galip çıkmaz. İyiler de hata yapar, kötüler de bazen zor bir çocukluk geçirir. Herkesin kazancı yanında taviz verip feda ettiği şeyler de olur.

Yazının başında kısaca değindiğim “gerçek film” tartışması üzerine birkaç şey daha söylenebilir. Bong, *Okja*’yı izlemek için en uygun yerin sinema salonları olduğunu söylerken filmin küçük ekranda izlendiğinde fark edilmeyecek, hedeflediği etkiyi uyandıramayacak detaylarının altını çiziyor. Yine de yönetmen bu konuda Cannes’da getirdiği tepkiyle dikkat çeken Pedro Almodóvar gibi bugün için değişen film izleme alışkanlıkları-



nı görmezden gelen “eski kafalı” bir tavır göstermez. Kendine has üslubunu ispat etmiş yönetmenlerin bir yapım şirketiyle anlaşmak amacıyla çoğu zaman belli tavizler vererek sonuçlandığı sürecin çilesini hafifleten Netflix’in günümüz film endüstrisinde aranan kanı büyük oranda karşıladığı açık. Nitekim Noah Baumbach’ın Ekim sonunda yine aynı platformda yayınlanacak filmi *The Meyerowitz Stories* de bunu destekliyor. Gelecekte Bong ve Baumbach’ın yanına yeni isimlerin eklenmesiye oldukça muhtemel. ■

OKJA, HER NE KADAR ANA HİKÂYESİNİ KÜÇÜK KIZ-DEV YARATIK DOSTLUĞUNDAN ALSA DA BÜYÜKLERE MASALDIR.

ŞÖVALYELER VAHŞİ TAVUK VE KATİL TAVŞANA KARŞI!

BAHAR YILDIRIM SAĞLAM

1975 YAPIMI

MONTY PYTHON VE KUTSAL KÂŞE

KRAL ARTHUR MİTİNİN

PARODİSİDİR.





Excalibur, büyücü Merlin, Yuvarlak Masa Şövalyeleri, Sir Lancelot, Sir Galahad ve kutsal kâse... Tüm bu tılsımlı sözcükler tek bir isim etrafında toplanır: Kral Arthur. Britanya mitolojisinin efsanevi Camelot kralı. Arthur'un gizemi, kılıcını attığı göl kadar derindi. Öyle ki bir Gal şairi şöyle der: "Arthur'un mezarı dünyanın bilmecesidir."¹ Bu masal etrafında onlarca film çekildi ve kulaktan kulağa anlatılan mit, yüzlerce hikâyeye konu oldu. Mükemmelliğin, ölümsüzlüğün, adalet ve düzenin simgesi olan Arthur, ideal kralın sembolüydü. Ta ki postmodern parodi bu "ideale" bir yarık açana kadar.

Postmodernizm ölülerini alçaltmakla suçlanır. Kahramanını ve yazarını öldüren postmodernizm büyük anlatıları da kendi kazanında eritti. "Büyük anlatılar devri kapandı!" sesinin yükselmesiyle mitlerden geriye kurcalanmış metinler kaldı ve Arthur'un gizemli bilmecesi de parodik bir oyuna dönüştü.

İngiliz komedi grubu Monty Python 1975 yapımı *Monty Python ve Kutsal Kâse* filmi ile Kral Arthur mitinin parodisini yapar. Film kral ve şövalyelerinin kutsal kâse arayışını geleneğin

KAHRAMANINI VE YAZARINI ÖLDÜREN POSTMODERNİZM BÜYÜK ANLATILARI DA KENDİ KAZANINDA ERİTTİ.

dışında absürd ve mizahi bir dille işliyor. *Monty Python ve Kutsal Kâse* uyumsuz, saçma, ironik, hicvi unsurları biraraya getirir. Film miti parçalayıp yeniden yazar. Kral Arthur'un ideali sembolize eden ütöpik, kutsal öğeleri filmde alt üst edilir. Aristoteles komedinin ters yüz edilmiş veya tersten yazılmış bir trajedi olduğunu söylüyordu.² Filmin yönetmenleri Terry Jones ve Terry Gilliam da *Month Phyton ve Kutsal Kâse*'de Kral Arthur'un hikâyesini ters yüz ediyor.

Month Python ve Kutsal Kâse'nin şövalyeleri Don Kişot'tan farksız şekilde acınacak halde-dir. Onlara şövalye demek bin şahit ister. Kral Arthur ve şövalyeleri hayali atlar üzerinde Hindistan cevizlerini birbirine vurarak ilerler. Dil-

¹ blog.milliyet.com.tr

² Margaret A. Rose *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*. Çev. Cansu Dikme. Ankara: Hece Yayınları. 2016.



FİLMDEKİ ŞÖVALYELER DON KİŞOT'TAN FARKSIZ ŞEKİLDE ACINACAK HALDEDİR.

lere destan şövalyeleri, efsanevi olmaktan uzak korkak, gülünç ve saftır. Israrla macera peşinde dolaşır ve tehlikeyle (!) yüzleşmek isterler. Kutsal görevlerini yerine getirmek için çıktıkları serüven, yaptıkları işin ne kadar anlamsız olduğunun altını çizer. Dönüp dolaşıp sonunda vardıkları yer, başladıkları noktadır.

Filmin açılışından önce çıkan yazılar, absürd bir oyunun içine dahil olacak seyirciyi uyarır: "Alt yazılardaki hatalardan ötürü özür dileriz. Sorumlu olan kişi sepetlendi!" Filmdeki mantık zinciri ilk sahneyle kopar ve bir daha da birleşmez. Kral Arthur, Hindistan cevizlerinin Avrupa'ya bir kırlangıç tarafından taşınmış olabileceğini iddia eder. Aldığı cevap son derece doğal bir ironi barındırır: "Hindistan cevizlerinin göç ettiğini mi söylüyorsun?"



Month Python ve Kutsal Kâse'de sorular ve cevaplar ne kadar mantık dışı olsa da film ciddi eleştiri içerir. "Cadıları neden yakarız?" sorusunun ardından gelen sessizlik aslında bu sorunun bir cevabı olmadığını imler. Uzunca bir düşünmenin sonrasında verilen cevap, eğer bu sorunun bir cevabı olsaydı, verilebilecek en mantıklı cevaptır: "Çünkü onlar odundan yapılmıştır!"

Kral Arthur ve köylüler arasında geçen diyalog da modern aklın sorgulaması gibidir. "Ben sizin kralınızı," söyleminin ardından Arthur, bir köylüden şu cevabı alır: "Ben sana asla oy vermedim. Peki o zaman nasıl kral ol-

dun?” Parodi rejimi eleştirirken aynı zamanda mitin kurduğu olay örgüsünü de alaya alır ve büyük anlatıya saldırır: “Nemli bir kadın üzerime doğru enli bir kılıç attı diye, etrafta imparatorum diye dolaşıyordım insanlar beni buradan atarlardı.” Film Arthur’un, Gölün Hanımı’ndan Excalibur’u almasıyla kral oluşunu saçma bularak efsaneyi indirger.

Bununla birlikte parodi iki yönlüdür. Alayı ve hayranlığı ifade eder. Parodi dönüştürdüğü metni bozarken aynı zamanda ona ait unsurları yineler. Parodide saldırı, yıkım, taklit ve tekrar bir aradadır. Bradbury, parodinin hem kalıcılaştırdığını hem de yok ettiğini söyler.³ Bu parodinin oyunusal zeminin de bir göstergesidir. Parodi saldırdığı metnin özelliklerini bünyesinde barındırır.⁴ *Don Kişot*’un bir taraftan şövalye romanlarına saldırırken diğer taraftan bir şövalye romanı olarak okunması gibi. *Monty Python ve Kutsal Kâse* de Kral Arthur’u ve şövalyelerini alaya alırken aynı zamanda saldırdığı miti yeniden yazar.

Bu yeniden yazım pek çok yenilik içerir. Filmin içine yerleştirilmiş animasyon görüntüleri mitteki dönüşümü güçlendirir. Animasyonun içinde Tanrı, İsa, melekler, rahibeler, güneş ve daha pek çok figür bulunur. Dahası mitlerin vazgeçilmez unsuru “mağaradaki canavar” da bir animasyondur ve şans eseri çizgi filmcinin ölümcül bir kalp krizi geçirmesiyle tehlike (!) atlatılır. Filmdeki animasyonlar birçok bilgisayar oyununa ilham kaynağı olur. Filmin bir diğer özelliği de parodisini yaptığı mitin anlatıcısını da barındırması. Filmde miti anlatan tarihçi ironik bir şekilde anlattığı mitin şövalyeleri tarafından öldürülür. Böylece yirminci yüzyıl polisi tarafından yakalanan şövalyelerin kutsal kâse arayışı sona erer.

Ölüm köprüsü, mağara, canavar, üç soru, kutsal arayış gibi mitsel tüm öğelere temas eden film, bünyesinde çeşit çeşit şövalyeyi barındırır: Yuvarlak Masa Şövalyeleri, Kara Şövalye, “Niiii!”



PARODİ DÖNÜŞTÜRDÜĞÜ METNİ BOZARKEN AYNI ZAMANDA ONA AİT UNSURLARI YİNELER.

sesiyle dolaşan kutsal şövalyeler... Filmin şövalyeleri bir taraftan koyunların mesanelerinin depremlere nasıl yol açtığı ya da yüksüz bir kır langıcın ağırlığının ne olduğu gibi engin konuları tartışırken diğer taraftan “vahşi tavuklara” karşı durur ve “katil tavşanla” mücadele eder.

Bu amansız serüvenin sonunda parodik olaylar zinciri yeni bir macerayla devam edecekken sinirli bir elin kameraya uzanmasıyla hikâye aniden kesilir. Trajikomik şekilde polis, Kral Arthur’u ve şövalyelerini yakalar ve film boyunca örgü misali bir ters bir düz giden mite son noktayı koyar. ■

3 Margaret A. Rose. Age.

4 Oğuz Cebeci. *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları 2008.



Onur Yağız, ilk kısa filmi *Patika* (2013) ile dikkatleri üzerine çekmişti. Yağız'ın ikinci kısa metrajı *Toprak*, anne ve babası Fransızca bilmediği için, hamile annesinin ultrason muayenesinde çevirmenlik yapan sekiz yaşında bir çocuğun hikâyesini anlatıyor. Yağız ile *Toprak*'ın fikri süreçlerini, Fransa'da Türk yönetmen olmanın zorluklarını ve Türkiye'de çekmeye hazırlandığı ilk uzun metraj projesini konuştuk.

Patika'da baba-oğul ilişkisini işlemiştiniz. Bu sefer aile biraz daha genişliyor ama gene aile üyeleri, özellikle anne-baba ile çocuk arasında sonu tatlıya bağlanan bir gerilim var. Bu anne-baba-çocuk ilişkisi ve aralarındaki gerilim teması nasıl ortaya çıktı?

Benim için sinema yapmak kişisel bir yolculuk. Her ne kadar pratikte bir ekip çalışması olsa da, filmlerin yönetmenlerin düşüncelerini ve duygularını kanalize ettiği alanlar olması gerektiğini düşünüyorum. *Patika*'da olduğu gibi, *Toprak*'ta da kendi yaşadıklarımın yola çıktım. Bire bir bu durumu yaşamadım tabii ama, *Toprak*'ın hikâyesi yer yer kendi hikâyemle kesişiyor diyebilirim.

İki filmde dikkat çeken şeylerden biri de "ikilikler." Baba-oğul, Türkçe-Fransızca gibi ikiz kardeşler, iki dillilik, eller, kalplerin aynı anda atması. Bir yandan paralellik sağlıyor



FİLMİN BAŞKAHRAMANI TOPRAK, İNSANLARI GÖÇE İTEN BİR DÜNYANIN ÇOCUĞU.

ama aynı zamanda tekinsiz bir tarafı var. Bu ikiliklerin sizi cezbeden tarafı nedir?

İkilikler, doğamızın gereği diye düşünüyorum. İnsan ikiden bir olmaya mahkum bir varlık. Hepimiz bir anne ve bir babanın yavrusuyuz sonuç itibarıyla. Ve çoğumuz iki olmaya, eksikmiş gibi tamamlanmaya çaba gösteriyor. İkilikler hayatın ve hayatımın bir parçası.

Yurt dışında yaşayan yönetmenlerin filmlerinde siyasallık arama kaygısı oluyor. İlla eleştirel bir yön varmış, film siyasal-kültürel tartışmaları sembolize ediyormuş gibi. Bunun örneklerini görmek elbette mümkün. Kendi sinemanızı nasıl konumlandırıyorsunuz?

Her yönetmenin kendi problematikleri, arayışları var. Bazı yönetmenlerin siyasal kaygılarla

film çekmelerini anlayabiliyorum. Bir filmi eleştirel olduğu için eleştirmem, eleştirinin zekice olup olmadığına bakarak eleştiririm. Eleştiri yapıcı olduğu sürece, her şeyin eleştirilebileceğini düşünüyorum.

Benim filmim, iki dil konuştuğu için bilmesi gereken şeyleri öğrenen bir göçmen çocuğun hikâyesini anlatıyor. Siyasal tartışmalara açık bir film olduğunu düşünüyorum. İnsanları göçe iten bir dünyanın çocuğu Toprak.

Sinema çalışmalarınızı Fransa'da sürdürüyorsunuz. Sektör açısından Türkiye ve Fransa arasında bir karşılaştırma yapabilir misiniz?

Fransa'da organize bir sektör var. Sinema kültürü insanların hayatlarında yer edinmiş. Devletin kültürel politikası var. Göçmen çocuğu olma rağmen Türkçe ve Fransızca çektiğim iki kısa filmi (zor da olsa) devlet fonladı. Türkiye'de sektör henüz oluşmakta olduğu için karşılaştırmak mümkün değil maalesef.



*PATİKA'DA OLDUĞU GİBİ,
TOPRAK'TA DA KENDİ
YAŞADIKLARIMDAN YOLA ÇIKTIM.*

Türkiye'de film çekmeyi düşünüyor musunuz?

Evet Türkiye'de ilk uzun metraj filmimi çekmeyi düşünüyorum. Benim için bir ilk olacak.

İki filminizde de yetişkin ve çocuklar arasındaki ilişkileri anlatıyorsunuz. Bu ilişki sinema açısından verimli. Bu tür hikâyeler anlatmaya devam edecek misiniz?

Çocuklarla çalışmak zor olduğu kadar, güzel oluyor hakikaten. Hayatla saf ve temiz bir bağ kuruyorlar. Belki onlarda kendi çocukluğumu arıyorum. Uzun metraj projemdeki ana karakterler yetişkin, ama özünde onlar da çocuk. Annelelerini kaybetmiş üç kardeşin çocukça kavgalarını anlatacak film.

Patika ile Toprak arasında sinematografi açısından fark var. Bunları sizin görsel arayışlarınız olarak yorumlamak mümkün mü?

Hikâyeyi anlatırken biçimin içerikle ilintili olmasına özen gösteriyorum. Görsel bir arayış içerisinde değilim. İki film estetik olarak farklı görünse de, anlatım dilinin çok farklı olmadığını düşünüyorum. *Toprak*'ın *Patika*'dan daha duru olduğunu düşünüyorum sadece.

Filmi siyah-beyaz veya renkli çekmek de bir tercih. Bu tercihin filmin hikâyesiyle de uyumlu bir yanı olmalı diye düşünüyorum. *Toprak*'ı özellikle siyah-beyaz çekmenizin sebebi neydi?

Toprak siyah-beyaz ve 4:3 formatında bir film. Tıpkı bir ultrason ekranının formatı ve renkleri gibi. Ultrason karın içindeki bebeğin bir evreden başka bir evreye geçişine tanık olmak için yapılır. Film *Toprak*'ın bir evreden başka bir evreye geçişine seyircileri tanık ediyor. Başta *Toprak* kardeşlerinin erkek olmasını isteyen naif



ULTRASON SAHNESİNİ AİLENİN ULTRASONUNU ÇEKİYORMUŞÇASINA KURGULADIK.

bir yavru iken, film bittiğinde doğmadan ölünebileceğini öğrenen bir evlat.

Filmdeki ultrason sahnesinin kurgusuna dikkatli bakılırsa, bütün karakterler ultrason ekranını izlerken, ben aslında Toprak ve ailesinin ultrasonunu çekiyorum. Mesela doktor Toprak'a kordonun bebeği anneye bağladığını söylediğinde, Toprak ve anneyi art arda gösteriyoruz. Kurgu kordon gibi onları birbirine bağlıyor. Bebeklerin omuriliğinden bahsedildiğinde ise babayı görüyoruz. Nasıl ki ultrason karın içindeki hayatı gözlemlemek için yapılıyorsa, sinemanın da dünyadaki hayatı gözlemlemek için yapıldığına inanıyorum.

Toprak, Toprak ve ailesinin ultrasonu olduğu için bu biçimi kullanmaya karar verdim. Biçim ve içerik ikilisi, bir olsun istedim. Yine ikilikler ve yine ikiden bir olma çabası yani.

Yeni projeleriniz hakkında bilgi verebilir misiniz?

Daha önce bahsettiğim gibi Türkiye'de çekeceğim *Karınca*lar isminde bir uzun metraj projem var. Geçtiğimiz günlerde Uluslararası Boğaziçi Film Festivali'nde düzenlenen Bosphorus Film Lab'dan Digiflame Hizmet Ödülü'ne layık görüldü. Umarım içime sinen bir film olur.

Ekleme istediğiniz bir şey var mı?

Filmime gösterdiğiniz ilgiden dolayı çok teşekkür ediyorum.

KAHRAMANIN YOLCULUĞU

RÜVEYDA TEMEL

*BİRAZ MAĞRUR, BİRAZ
MAĞDUR OYNADIKLARI
ROLLERLE BELLİ
DÖNEMLERİN
TİMSALİNE DÖNÜŞMÜŞ
İSİMLERE YER VERİYOR.*

Küre Yayınları'ndan çıkan, editörlüğünü Tuba Deniz'in yaptığı *Biraz Mağrur, Biraz Mağdur: Türk Sinemasında Kahramanlar* Ekim ayında raflardaki yerini aldı. Kitapta yazarlar sinemamızda öne çıkan simaları ve temsilleri derinlemesine ele alıyor. Kemal Sunal, Hulusi Kentmen, Kadir İnanır, Müjde Ar, Hülya Koçyiğit gibi hem halkın takdirine mazhar olmuş hem de oynadıkları rollerle belli dönemlerin timsaline dönüşmüş isimlere yer veriliyor. Sinemamızdaki unutulmaz simalar elbette bu isimlerle sınırlı değil. Ancak mühim olan, kitapta uzun uzun kahraman seçkisi yapmak yerine, toplumsal arka plana yaslanarak ele alınan isimlerin, zamanla rollerindeki farklılaşması ve bu kahramanların sosyal, siyasi, tarihi, psikolojik ve kültürel açılardan tahlil edilmesi. Öte yandan aydın, anne, baba, hasta erkek, değişim geçiren genç kız, tarihi kahramanlar ve Kürt temsilleri de devrin şartları bağlamında değerlendiriliyor.

Ülke Tarihi ve Kahramanlar

Tarihi ve siyasi kahramanları inceleyen Barış Saydam, Türk sinemasının dönüşümünü ve geçmişten günümüze değişen kahraman mitini Cumhuriyet'in kuruluşundan başlayarak tarihi kırılma noktalarıyla ele alıyor. Cumhuriyet döneminde Kemalist bakışla şekillenen tek odaklı kahraman hikâyelerinden, Demokrat Parti döneminde toplumsal gerçekçilik akımıyla çok kahramanlı hikâyelere geçildiğine değiniyor. Kıbrıs sorunu sonrasında, dönemin politik şartları neticesinde ihtiyaç duyulan milli kahraman figürünün Malkoçoğlu, Battal Gazi, Kara Murat gibi filmlerle karşılanmasına dikkat çekilir. Bireyin yabancılaşmasını ön plana alan seksenlerin yapımlarından sonra, doksanlarda terör sebebiyle kahramanlık filmlerine tekrar dönüldüğüne işaret edilir. Saydam'a göre günümüzde kahramanlar, iktidarın Osmanlı'yı model alan politikasıyla şekillenir. Sosyal, siyasi ve ekonomik olayların sinemaya etkisine dikkat çekilen bu bölümde, sinemanın propaganda aracı olarak nasıl kullanıldığı da daha iyi anlaşılır.

Kitapta en çok dikkat çekilen hususlardan biri de romantik Yeşilçam sinemasının seksen sonrasında yerini bambaşka bir sinemaya bırakması. İyi-kötü, zengin-fakir gibi ikilemler, melek anneler, müşfik babalar, idealize edilen kahramanlar Yeşilçam'ın olmazsa olmaz klişeleridir. Ancak 1980 darbesi ve değişen dünya düzeni Post-Yeşilçam sinemasıyla Amerikan rüyasını başlatır. Kitapta Yusuf Civelek'in yazısı bu bağlamda gelen entelektüel yabancılaşmayı temel alır. Her daim göz önünde olan romantik kahramanın yerine, görünmeyen, adeta yok olmuş post-kahraman gelir. Yazar, yabancılaşmayı tersten bir bakış açısıyla ele alırken bu hususun sinemayla sınırlı kalmadığına, "küresel insanın kimliği" hâline geldiğine vurgu yapar.



Cinsiyet Temsilleri ve Toplumsal Roller

Seksenlerde toplumda yaşanan kırılma ile birlikte kadının sosyal hayattaki yeri gibi, sinemada kadın temsili ayrı bir boyut kazanır. Hilal Turan, Müjde Ar'ın rollerini Yeşilçam'daki namuslu kadın ile vamp kadın karşıtlığı üzerinden değil, seksenlerde "bireyselleşmiş ve cinsel özgürlükçü kadın" temsili üzerinden verir. Müjde Ar'ın canlandığı roller, melodramlardaki tek tip kadın kalıbını yıkarak kendi kimliğini fark eden karakterlere dönüşür. Ancak burada kahraman bağımsız değildir: "güçlü kadın karakter" ile "eril bakış açısının arzu nesnesi" arasında değerlendirilir. Havva

KAHRAMANLAR TOPLUMSAL AÇIDAN ELE ALINIRKEN ZAMANLA ROLLERİNDEKİ FARKLILAŞMA DA TAHLİL EDİLİYOR.

Yılmaz'ın Hülya Koçyiğit hakkındaki yazısı ise filmografisindeki üç dönem bağlamında ele alınır. Yeşilçam'da masumluğun temsili olduğu dönem, yetmişlerde gerçekçi rolleri ve seksenlerde ise kadının sosyal hayattaki konumu üzerine şekillenen film kahramanları; Türk sinemasının geçirdiği devreleri yansıtır. Tuba Deniz'in anne temsilleri ve aile kurumu üzerine yazısı, Yeşilçam'da "kutsallık" atfedilen anne temsiline, seksenlerdeyse kutsallığın sorgulanışına ve tam tersine "murdarlık" gibi ele alınmasına dikkat çeker. Nur Şeyda Koç'un "güzelleşen çirkin kızlar" yazısında da modernleşmeyle beraber "değiştirilen" kadın imajı Kezban serisi ve *Adını Feriha Koydum* dizisindeki Feriha örneklerinden yola çıkılarak değerlendirilir. Bu yazılar neticesinde kadın temsili hususunda kadının sıkışmışlığı ve hâlâ bir özne olarak kendine yer bulamayışı vurgulanır.

Baba temsili konusunda ise Metin Demir, psikanalitik ve siyasal bir okuma yapar. Freud'un teorisi bağlamında baba figürünü incelemeye tabi tutar. Bu sayede babanın sadece olumsuz manada bir otorite temsili olmadığına dikkat çekilir. Yeşilçam'da baba Hulusi Kentmen gibi müşfik olduğu kadar iktidarın da sahibidir. Ancak iki binli yıllardaki sosyal durum neticesinde çocuğun üstlenmesi gereken suçluluk duygusunu babanın kabullenmesiyle babanın dönüşümü öne çıkar. Yazar bu hususu *Bizim Aile* (1975), *Babam ve Oğlum* (2005) gibi örnekler üzerinden işler.

Hüseyin Etil'in siyasi ve antropolojik bir okumaya tabi tuttuğu Şaban filmlerini güldürü dışında farklı bir hususla ele alması dikkat çekicidir. "İbiş" ve "Keloğlan" arketipi ile Hacıvat-Karagöz kültürüne dayanan Şaban, saflık ve garibanlık temsiliyle halk tarafından teveccüh görür. Kemal Sunal ile özdeşleşen Şaban filmlerinde temel nokta sol eleştirisi olmasına rağmen karakterde solun görülmemesi ve sol cenah tarafından kabul görmemesinin nedenleri yazının ana fikrini teşkil eder.

Kitap, burada bahsini açamadığımız "kö-tülerin dünyasındaki iyi adam" Kadir İnanır'ı, Kürt temsili, patron temsili, hasta erkekler ve İstanbul'un bir kahraman olarak ele alındığı yazılarla birlikte zengin bir muhtevaya sahip. Ele aldığı konuları sosyolojik, psikolojik, antropolojik, siyasi okumalarla temellendiren ve tarihi arka plana yaslanan kitap, sinemada kahramanlar ve temsiller hususunda derli toplu bir çalışma olarak karşımıza çıkıyor. Hem bu alana has okuma yapmak isteyenlere hem de genel okur kitlesine hitap eden derleme, kendinden sonra yapılacak çalışmaların da önünü açacak niteliğe sahip. ■



ÜÇ BILLBOARD EBBING ÇIKIŞI, MISSOURI THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI

Yönetmen: Martin McDonagh

Senaryo: Martin McDonagh

Oyuncular: Frances McDormand,
Woody Harrelson, Sam Rockwell

Yapım: İngiltere, ABD/2017/
İngilizce/116'/Film4, Fox
Searchlight Pictures /TME

Film kızının katilini yakalayamayan yerel kolluk kuvvetlerine savaş açan annenin hikâyesini anlatıyor. Milfred, yetkililerin dikkatini çekebilmek için, karayolundaki üç ilan panosunu kiralar ve polis şefi William Willoughby'ye mesajını iletmek için kullanır. Şefin sağ kolu Dixon'ın olaya karışmasıyla Milfred'in mücadelesi daha da şiddetlenecektir.



COCO

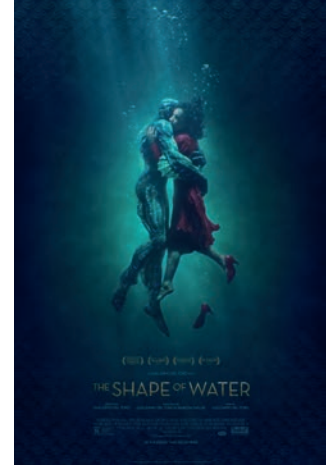
Yönetmen: Lee Unkrich,
Adrian Molina

Senaryo: Adrian Molina,
Matthew Aldrich

Seslendirenler: Anthony Gonzalez,
Benjamin Bratt, Gael García Bernal

Yapım: ABD/2017/İngilizce/105'/
Pixar Animation Studios/
UIP Türkiye

On iki yaşındaki Miguel'in kahramanı efsanevi Meksikalı gitarist Ernesto de la Cruz'dur. Ama Cruz hayatını kaybettiğinden Miguel'in onunla tanışma imkânı yoktur. Her gün onun şarkılarını dinleyen Miguel, günün birinde ünlü müzisyenin gitarını bulur. Gitarı çalmasıysa onu bir anda Ölümler Diyarı'na götürür. Miguel çıkış yolunu ararken, ailesinin gerçek hikâyesini keşfedeceği bir yolculuğa çıkar.



SUYUN SESİ THE SHAPE OF WATER

Yönetmen: Guillermo del Toro

Senaryo: Guillermo del Toro,
Vanessa Taylor

Oyuncular: Sally Hawkins,
Michael Shannon,
Richard Jenkins

Yapım: ABD/2017/İngilizce/123'/
Fox Searchlight Pictures /TME

Soğuk Savaş'ın iyice kızıştığı 1963 yılında geçen film, Elisa adında yalnız bir kızın hikâyesini anlatıyor. Sessiz, rutin bir hayatı olan Elisa, gizli ve yüksek güvenlikli bir devlet laboratuvarında temizlikçi olarak çalışır. Elisa iş arkadaşı Zelda ile laboratuvarda yürütülen gizli deneyi keşfeder ve suda hapsedilen insansı yaratığı acımasız deneylerden kurtarmaya karar verir.



ÖLÜMLÜ DÜNYA

Yönetmen: Ali Atay

Senaryo: Ali Atay, Aziz Kedi, Feyyaz Yiğit Çakmak, Volkan Sümbül, Ali Demirel

Oyuncular: Ahmet Mümtaz Taylan, Alper Kul, Sarp Apak

Yapım: Türkiye/2017/Türkçe/ TAF Pictures/UIP Türkiye

Sekiz kişiden oluşan geniş bir aile olan Mermer Ailesi, Haydarpaşa Garı'nda Anadolu Tat Lokantası'nı işletmektedir. Sıradan, sade bir yaşamları olan bu insanların, uzun süredir gizledikleri bir sır vardır ve bu sır ne pahasına olursa olsun saklanmalıdır. Oyunculuk kariyeriyle tanıştığımız Ali Atay, *Limonata*'nın ardından ikinci uzun metraj filmi için yönetmen koltuğuna geçiyor.



THE POST

Yönetmen: Steven Spielberg

Senaryo: Josh Singer

Oyuncular: Meryl Streep, Tom Hanks, Alison Brie

Yapım: ABD/2017/ İngilizce/115'/20th Century Fox, Amblin Entertainment/Pinema

The Post, 1971'de Pentagon belgeleri etrafında dönen yasal süreci konu alıyor. Johnson yönetiminin Vietnam Savaşı'nda ABD askerlerinin rolü hakkında kamuoyuna yalan söylediğini, Nixon yönetiminin gizlice savaşı tırmadığını ortaya koyan Pentagon belgeleri basına sızdırılır ve büyük skandal yaratır. Nixon yönetimi belgelerin yayınlamasını durdurmaya çalışır ve gazete ile ordu arasında hukuk mücadelesi başlar.



ZİRVE LA CORDILLERA

Yönetmen: Santiago Mitre

Senaryo: Santiago Mitre, Mariano Llinás

Oyuncular: Ricardo Darín, Dolores Fonzi, Erica Rivas

Yapım: Arjantin, İspanya, Fransa/2017/İspanyolca/104'/ Kramer & Sigman Films, La unión de los ríos, Mod Producciones/Filmartı

Arjantin devlet başkanı Hernán Blanco ülkesinden pek çıkmayan, gizemli bir liderdir. Latin Amerika liderleri zirvesi için ilk kez dünya kamuoyunun karşısına çıkar. Kendi heyeti ve ülkesi kadar, zirveye katılan başkanların ve zirveye yön vermeye çalışan güçlerin Blanco'dan beklentileri vardır. Gazetecilerle dolu otelde kızının da parçası olduğu gizemli bir olay ortaya çıkmak üzeredir ve Blanco, zor bir durumla karşı karşıya gelecektir.

VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESLENDİRENLER	YAPIM
5 OCAK 2018	Arif v 216	Kıvanç Baruönü	Cem Yılmaz, Ozan Güven, Özkan Uğur	Türkiye/2017
	Bobî: Dikenlerin Gücü Adına! Hedgehogs	Jianming Huang	Ian Hecox, Anthony Padilla	Çin/2016
	İngiltere Benim England Is Mine	Mark Gill	Jack Lowden, Jessica Brown Findlay, Jodie Comer	İngiltere/2017
	The Vault	Dan Bush	James Franco, Francesca Eastwood, Taryn Manning	ABD/2017
12 OCAK 2018	Aramızdaki Sözler The Mountain Between Us	Hany Abu-Assad	Kate Winslet, Idris Elba, Beau Bridges	ABD/2017
	Çılgın Baskın RAID Dingue	Dany Boon	Alice Pol, Dany Boon, Michel Blanc	Fransa, Belçika/2016
	Daha	Onur Saylak	Ahmet Mümtaz Taylan, Hayat Van Eck, Tuba Büyüküstün	Türkiye/2017
	Delih 2	Gupse Özay	Gupse Özay, Eda Ece, Hülya Duyar	Türkiye/2017
	Ruhlar Bölgesi: Son Anahtar Insidious: The Last Key	Adam Robitel	Lin Shaye, Leigh Whannell, Angus Sampson	ABD/2017
	The Post	Steven Spielberg	Meryl Streep, Tom Hanks, Alison Brie	ABD/2017
	Yolcu / The Commuter	Jaume Collet-Serra	Liam Neeson, Vera Farmiga, Patrick Wilson	ABD, Fransa, İngiltere/2018
	Zirve / La Cordillera	Santiago Mitre	Ricardo Darín, Dolores Fonzi, Erica Rivas	Arjantin, İspanya, Fransa/2017
19 OCAK 2018	Coco	Lee Unkrich	Anthony Gonzalez, Benjamin Bratt, Gael García Bernal	ABD/2017
	Den Of Thieves	Christian Gudegast	Gerard Butler, Pablo Schreiber, O'Shea Jackson Jr.	ABD/2018
	Aman Doktor Djani	Tony Gatlif	Daphne Patakia, Simon Abkarian, Maryne Cayon	Fransa, Türkiye, Yunanistan/2017
	Enes Batur Hayal mi Gerçek mi?	Kamil Çetin	Enes Batur, Bilal Hancı, Atakan Özyurt	Türkiye/2018
	Rüzgar	Serkan Acar	Belçim Bilgin, Halil Sezai Paracıkoğlu, Ataberk Mutlu	Türkiye/2017
	Umut Avcıları	İlker Çavga	Furkan Tezcan, Haydar Zeytinli, Turgut Güneş	Türkiye/2018
26 OCAK 2018	Labirent: Son İsyen Maze Runner: The Death Cure	Wes Ball	Dylan O'Brien, Kaya Scodelario, Thomas Brodie-Sangster	ABD/2018
	Mutlu Canavar Ailesi Happy Family	Holger Tappe	Ethan Rouse, Emily Watson, Nick Frost	Almanya, İngiltere/2017
	Ölümlü Dünya	Ali Atay	Ahmet Mümtaz Taylan, Alper Kul, Sarp Apak	Türkiye/2017
	Sevgisiz / Nelyubov	Andrey Zvyagintsev	Maryana Spivak, Alexey Rozin, Varvara Shmykova	Rusya, Fransa, Belçika, Almanya/2017



VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESELDİRENLER	YAPIM
2 ŞUBAT 2018	Cin Çeşmesi	Tuncer Gürbüz	Mustafa Miraç Kaya, İlayda Özdoğan, Engin Kahya	Türkiye/2017
	Düğüm Salonu	Hakan Algül	Şahin Irmak, İrem Sak, Emre Karayel	Türkiye/2017
	Hadi Be Oğlum	Bora Egemen	Kıvanç Tatlıtuğ, Büşra Develi, Alihan Türkdemir	Türkiye/2017
	Paramparça / Aus Dem Nichts	Fatih Akin	Diane Kruger, Denis Moschitto, Numan Acar	Almanya, Fransa/2017
	Rememory	Mark Palansky	Peter Dinklage, Anton Yelchin, Julia Ormond	ABD, Kanada/2017
	Three Billboards Outside Ebbing, Missouri	Martin McDonagh	Frances McDormand, Woody Harrelson, Sam Rockwell	İngiltere, ABD/2017
	Winchester / Winchester: The House That Ghosts Built	Michael Spierig, Peter Spierig	Helen Mirren, Jason Clarke, Sarah Snook	ABD, Avustralya/2017
9 ŞUBAT 2018	Leo Da Vinci: Mission Mona Lisa	Sergio Manfio		İtalya/2017
	Özgürlüğün Elli Tonu Fifty Shades Freed	James Foley	Dakota Johnson, Jamie Dornan, Eric Johnson	ABD/2018
	Puloi: Asla Yalnız Uçmayacaksın PLOEY - You Never Fly Alone	Arni Asgeirsson	Jamie Oram, Harriet Perring, Iain Stuart Robertson	İzlanda/2017
16 ŞUBAT 2018	Alem-i Cin	Özgür Bakar	Ayçin Tuynun, Kadriye Çetinkaya, Zeynep Turpçu	Türkiye/2018
	Black Panther	Ryan Coogler	Chadwick Boseman, Michael B. Jordan, Lupita Nyong'o	ABD/2018
	I, Tonya	Craig Gillespie	Margot Robbie, Sebastian Stan, Mckenna Grace	ABD/2017
	Kapıdaki Sır	Mehmet Ali Zaim	Şiar Zaim, Natali Kayova, Melek Orhanoğlu	Türkiye/2017
	Kız Meselesi	Ömer Uğur	Elçin Sangu, İlker Kaleli	Türkiye/2018
	Sofra Sırları	Ümit Ünal	Demet Evgar, Fatih Al, Alican Yücesoy	Türkiye/2017
	Suyun Sesi The Shape of Water	Guillermo del Toro	Sally Hawkins, Michael Shannon, Richard Jenkins	ABD/2017
23 ŞUBAT 2018	All The Money In The World	Ridley Scott	Mark Wahlberg, Michelle Williams, Christopher Plummer	ABD/2017
	Can Feda	Çağatay Tosun	Kerem Bursin, Burak Özçivit	Türkiye/2017
	En Karanlık Saat / Darkest Hour	Joe Wright	Gary Oldman, Stephen Dillane, Lily James	İngiltere/2017
	Samson	Bruce MacDonald	Jackson Rathbone, Billy Zane, Taylor James	ABD/2018
	Tavşan Peter / Peter Rabbit	Will Gluck	Domhnall Gleeson, Rose Byrne, Sam Neill	ABD/2018
	The Florida Project	Sean Baker	Brooklyn Prince, Bria Vinaite, Willem Dafoe	ABD/2017

**TÜRK SINEMASINA
DAİR HERŞEY
tsa.org.tr 'DE**

**ALL ABOUT
TURKISH CINEMA
AT tsa.org.tr**

*İngilizce
seçeneği ile*

*Now in
english*

7.796 FİLM | FILMS
45.236 KİŞİ | PEOPLE
1.135 KİTAP | BOOKS
563 TEZ | THESES

40.000 GÖRSEL | IMAGES
6.395 MAKALE | ARTICLES
1.315 SÖYLESİ | INTERVIEWS
285 DERGİ | PERIODICALS

*ve daha fazlası...
and many more...*

YOL AYRIMI

İYİ GÜNLER

BULUTLARIN
ARDINDA

MİRÂCİYYE
SAKLI MİRAS

KAPİTAL

MONTY PYTHON VE
KUTSAL KÂSE